

\* Szymanowski w USA • Lato z obłędem w San Francisco \*

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

numer 9 (98)  
wrzesień 2008  
ROK IX  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Ewa Murawska

Ambitny debiut flecistki

## Romuald Twardowski

*Liturgia św. Jana Chryzostoma*

## Jan Ekier

Szkic o życiu artystycznym

## Pierre Schaeffer

60 lat muzyki konkretnej

## Robert Schumann

*Sceny dziecięce*

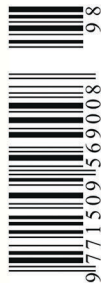
## Polski Barok

Palcem po płycie



# Anne-Sophie Mutter

Koncerty skrzypcowe Bacha i Gubajduliny



# anne-sophie mutter

## IN TEMPUS PRAESENS

Bach: Koncerty skrzypcowe nr 1 & 2  
BWV 1041 & 1042

Gubaidulina: Koncert skrzypcowy  
"In tempus praesens"

Anne-Sophie Mutter  
Trondheim Soloists  
London Symphony Orchestra  
Valery Gergiev

*Wykonanie Anne-Sophie Mutter było  
bez wątpienia cudowne.*

*Byłam oczarowana sposobem  
w jaki artystka zagrała moją kompozycję  
biorąc pod uwagę zwłaszcza  
złożoną budowę muzyczną dzieła.  
Sofia Gubaidulina*



BACH  
anne-sophie  
mutter  
gubaidulina  
in tempus praesens

477 7450  
Limited hardcover  
deluxe edition:  
477 7948





Narodowa Orkiestra Symfoniczna  
Polskiego Radia  
w Katowicach

# Nie bój się słowa **abonament!** Zarezerwuj wrażenia na cały sezon



**Sprzedaż abonamentów na sezon 2008/2009 już od 22 września**

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach  
plac Sejmu Śląskiego 2, 40-032 Katowice • tel. 032 2518 903 • pr@nospr.org.pl

**[www.nospr.org.pl](http://www.nospr.org.pl)**

## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Kielce • Szczecin • San Francisco • Annandale
- 15 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Lucja z Lammermoor* • *Traviata* • *Bal maskowy* • *Makbet* • *Gracj* • *Cyganeria* • Edgar Vincent • *Urowadzenie z seraju* • *Pierwszy Cesarz* • James Levine

## CZŁOWIEK

- 24 **Pod egidą Anne-Sophie Mutter**  
**Koncerty Gubajduliny i Bacha**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 26 **Zaledwie szkic o życiu artystycznym profesora Jana Ekiera**  
*Aneta Teichman*
- 30 **Pierre Schaeffer – 60 lat muzyki konkretnej (I)**  
*Dariusz Mazurowski*
- 33 **Ambitny debiut flecistki**  
*Ze znakomitą flecistką Ewą Murawską rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
- 36 **Liturgia św. Jana Złotoustego**  
*O nowym utworze z kompozytorem Romualdem Twardowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik*

## DZIEŁO

- 37 **W mojej muzycznej krainie (10)**  
**Robert Schumann: Tęsknota za utraconym dzieciństwem**  
*Andrzej Osiński*

## KOLEKCJA MELOMANA

- 40 **Palcem po płycie – Dwugłos o polskim Baroku**  
*Rafał Grabiszewski • Leszek Koźmiński*
- 41 **Recenzje**
- 54 **Konkursy płytowe:**  
- **Anne-Sophie Mutter – Universal Music Polska**  
- **Justyna Jara – Acte Préalable**

## Prenumerata Muzyka21

Kraj doręczenia: **Polska – 96,00 zł. Europa – 182,00 zł. Ameryka Północna – 258,00 zł. reszta świata – 372,00 zł**

konto: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa – Al. Ken 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

### Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

2) Numery archiwalne w cenie 7 lub 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 8 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

**Płyty Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym w cenie za jedną płytę CD 35 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.**

# Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1999 r.

adres do korespondencji  
Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable  
dla Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38  
[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

zespół redakcyjny  
Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka,  
Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji),  
Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski,  
Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy  
Lesław Czaplinski, Adam Czopek, Maria Erdman, Wilfried Górny, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakala, Robert Majewski, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz, Magdalena Todynek, Ziemiowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne  
Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fol. na okładce  
Anne-Sophie Mutter  
fol. Anja Frers/DG

skład i łamanie  
Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer  
Jean Jacques Jarnicki

nakład  
10 000 egz.

wydawca  
Jan A. Jarnicki  
&  
Wydawnictwo Muzyczne  
Acte Préalable Sp. z o.o.  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl)

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

Jesteśmy dziwnym narodem. O ile w sferze prywatnej zachowujemy się racjonalnie, o tyle gdy obejmujemy jakieś publiczne stanowisko, tracimy poczucie rzeczywistości, budujemy „zamki na piasku”, szastamy niczymi (publicznymi) pieniędzmi, osiągamy natychmiast maksimum swojej niekompetencji. Co najdziwniejsze, choć nasi wybrańcy przechodzą wspomnianą wyżej metamorfozę, nie interesujemy się tym. Nasi reprezentanci czynią z powierzonymi im pieniędzmi (z naszych podatków) co chcą, a my i tak przy kolejnych wyborach głosujemy znów na nich.

Niedawno ogłoszono przetarg na budowę metra w Warszawie. Rzeczoznawcy Ratusza oszacowali wydatek na 3 mld. zł, a trzy firmy stojące do przetargu zażyczyły sobie ok. 6 mld. Wydawać by się mogło, że jeśli rzeczoznawcy się pomylili to już dawno powinni z hukiem stracić pracę, jeśli jednak to firmy zaakrabliły cenę w górę, CBA powinno się od razu temu przyjrzeć. Niestety, w mediach na ten temat cisza. Natomiast Minister Sportu ledwo powrócił z Chin, już zapowiedział, że Chińczycy będą nam budowali metro za pół ceny. Nie wyjaśnił tylko, której ceny pół. Ciekawe, że nikt wcześniej nie wpadł na ten pomysł? Równie interesującym jest, dlaczego Minister Sportu nie zajmuje się sportem, lecz budownictwem? Może warto byłoby się przyjrzeć najpierw wynikom naszych sportowców (że o nazwiskach na koszulkach naszych sportowców w tej chwili pisanych na różne sposoby, zależnie od dyscypliny, wspominać już nie warto).

Nasi Ministrowie Finansów i szefowie NBP od lat dbają o niską inflację. W przeciągu ostatnich 4 lat wyniosła ona w sumie nie więcej niż 20%. Jednocześnie Minister Budownictwa stwierdza, że wzrost cen materiałów budowlanych i robocizny w ostatnich latach spowodował wzrost kosztów budowy autostrad o ponad 100%. Kto ma rację? Niestety, znów brak oznak jakiegokolwiek zainteresowania tą sprawą.

W muzycznej branży jest tak samo. Poruszony w zeszłym numerze przez naszego czytelnika fakt zorganizowania w Łodzi koncertu za 1 mln. zł, choć orkiestra kosztowała około 60 tys. nikogo nie zainteresował.

Również bez echa przeszła informacja, że Nagroda Mediów Publicznych Opus wyniosła 200 tys. zł. Czy szanowni jurorzy tej nagrody z równą ochotą wypłaciliby tak dużą sumę ze swoich funduszy? Co ciekawe, TVP postanowiło zaprezentować na antenie w tzw. „prime time” nieciekawą galę przyznania tej nagrody, natomiast nagrodzony utwór nie dostąpił tego zaszczytu, choć największą nagrodą dla twórcy jest chyba dotarcie jego dzieła „pod strzechy”?

Z jednej strony wciąż się słyszy w Polsce o panującej biedzie, z drugiej zaś stykamy się z kosztami wielokrotnie przekraczającymi nie tylko zdrowy rozsądek, ale i ceny spotykane w krajach bogatszych. Niegospodarność była znakomitym alibi dla tego, co się działo za komuny. Na szczęście tamte czasy mamy za sobą, rządźmy się sami, a jednocześnie na każdym kroku widać, że z niegospodarnością jesteśmy za pan brat.

Ostatni już przykład, dotyczący również użytkownika pieniędzy publicznych. Polskie Radio wydało kolejny, znakomity pod każdym względem album z muzyką trzech zapomnianych kompozytorów: Zeidlera, Wańskiego i Koperskiego. Każde prywatne wydawnictwo zmieściłoby to nagranie na jednym krążku gdyż trwa ono 80'06". Komu zależało na rozdmuchanym budżecie i wydaniu tego nagrania w formie albumu dwupłytkowego. A może po prostu kiosk znajdujący się w siedzibie PRiTV na Woronicza nie sprzedawał płyt CD-R 80-minutowych, na których można by zrobić master o takim czasie trwania? ☹

# Reflektorem po scenach i estradach

opery • festiwale • filharmonie



W. A. Mozart – *Wesele Figara*  
fot. Tomasz Kućmierz

**Wesele Figara** pokazano na inaugurację Festiwalu Barbakan w Krakowie. Kraków jest miastem, w którym podczas tak zwanego sezonu ogórkowego życie muzyczne nie zamiera. Jedną z nowych form jest Festiwal Muzyczny Barbakan, którego projekt krakowscy animatorzy muzyki zrealizowali przy udziale finansowym Gminy Miejskiej Kraków oraz 7 innych sponsorów. Na miejsce prezentacji spektakli i koncertów wybrano wnętrze historycznego, późnogotyckiego Barbakanu (1499). W ramach festiwalu trwającego od 27 czerwca do 2 sierpnia 2008 r., przewidziano czterokrotne wystawienie opery *Wesele Figara* Mozarta, po dwa koncerty: *Od Bacha do The Beatles* (Cracow Brass Quintet), *Chopin & Piazzolla* (Kevin Kenner & Pazoforte), *Gala Operowa* (słynne uwerturne i arie) oraz koncert finałowy.

27 czerwca, późnym wieczorem, o godz. 21:00, uczestniczyłem w wielce atrakcyjnym spektaklu premierowym opery *Wesele Figara*. Za pulpitem dyrygenckim stanął krakowski dyrygent Piotr Sułkowski, który z ogromnym powodzeniem poprowadził uwerturnę, świetnie oraz z pasją zagrana przez Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej. Całość przedstawienia w zależności od treści partytury odznaczała się wyważonymi tempami, perfekcyjnie dobraną

dynamiką, a także tam, gdzie trzeba stosownym liryzmem, bądź energią dramatyczną. Ładnie, śpiewnie i płynnie prezentowane fragmenty opery stanowiły podstawę interpretacji dzieła Wolfganga Amadeusza Mozarta. Ulotne piękno muzyki genialnego Salzburgczyka wynikało z wyrazistej i czytelnej interpretacji partytury. Dominowała płynność, cieszyły przedstawione niuanse, imponowała dogłębność spojrzenia w subtelność zapisów kompozytora. Wyczuwałem jakiś specjalny związek duchowo-muzyczny dyrygenta z kompozytorem. Z niewielkimi skrótami, przy pominięciu scen chóru oraz mniej istotnych arii Marcelliny i Don Basilio podziwialiśmy wartko toczącą się akcję. Taki zabieg nadał operze większej zwartości, tym bardziej, że nie zachodziła tu konieczność zbytnej koordynacji orkiestry z głosami solistów. Jedni i drudzy byli perfekcyjnie przygotowani do powierzonych im zadań. Soliści po prostu grali swoje role bez konieczności wpatrywania się w dyrygenta. W swoje partie wcielali się tak, jakby faktycznie byli postaciami z komedii Beaumarchais.

Bezsporną gwiazdą spektaklu okazała się Jolanta Kowalska z powodziem kreująca partię Zuzanny. Bardzo dobra interpretacja roli: pełna romantycznej emocji, wyrazista dramatycznie

i w pełni przekonująca. Piękny, kryształowo czysty sopran, głos dźwięczny i cudownie płynnie prowadzący miękkie frazy legato. Niebywała łatwość w wysokim rejestrze, bez cienia napięcia czy śladów jakiegokolwiek wysiłku! Dawno nie słyszałem na żywo tak świetnej Zuzanny, w osobie pięknej śpiewaczki. Jej scenicznym partnerem był Ryszard Kalus, baryton liryczny występujący w tytułowej partii Figara. Fantastyczną prezentacją oraz interpretacyjne ujęcie roli zapoczątkował arią *Non più andrai*, a później było jeszcze lepiej. Niezbyt wystarczająco bogaty w ciemne barwy głosu baryton Jan Capliński, swoje umiejętności przedstawił w partii Hrabiego Almavivy. Śpiewał ładnym, pełnym głosem, chociaż jego ekspresja nie zawsze pasowała do artystycznej prezentacji postaci. Zawodził zbyt chropowatą barwą najwyższych dźwięków. Jego sceniczną żoną, Anastazją Lipert, jako Hrabina Almaviva nie wzbudzała u mnie dreszczyku emocji. Chociaż posiada ładnej barwy sopran, to wokalnie wydała mi się niedopracowana. Nawet słynna aria *Porgi amor* nie do końca mnie usatysfakcjonowała. Zabrakło w tej interpretacji wyrazistości rytmicznej, za mało było modulacji głosu i jego sprężystości. O wiele korzystniej swój talent ujawniała Katarzyna Kosiek jako sympatyczny Cherubino. Podobnie, z dużą przyjemnością podziwiałem jak Olga Rusin, wprawdzie niewielkim i lirycznym jeszcze głosem, odgrywała partię kluczownicy Marcelliny. Także pozostali wykonawcy mniejszych partii zasłużyli na „piątkę z plusem”. Byli nimi: Leszek Stolarski – Bartolo, Marcin Kotarba – Basilio, Jakub Sazanów – Don Cruzio, Dominika Harasimowicz – Barbarina i Piotr Janiszewski – Antonio.

Była to zabawna, prawdziwa komedia, podczas której można bawić się wydarzeniami na scenie. Bawili się artyści, bawiła się publiczność. Na tego typu komplement zasłużyła Monika Babecka – będąca reżyserem atrakcyjnego w formie widowiska. Spektaklu, w którym wszelkie sytuacje zostały idealnie dopasowane do treści libretta. Dodatkowo podkreślające element komiczny zachodzący między bohaterami opery. Małe gesty mówiły więcej niż tak często spotykana nadpobudliwość, albo sztuczność scenicznego ruchu. Nie małą zasługą w tej dziedzinie miała Alicja Towarnicka, autorka choreografii i ruchu scenicznego. Bajecznie były stylowe kostiumy, które z godnością nosili wykonawcy, ale to już dziedzina mą-

drze przemyślanych projektów Olgi Błaszczyńskiej. Ładne dekoracje i światła opracowane przez Adę Bystrzycką z powodzeniem przenosiły widzów do XVIII-wiecznej Hiszpanii, lub jak kto woli, do sal wiedeńskich teatrów rodem z 1786 r.

W sobotę, 12 lipca, z sukcesem zakończyło się ostatnie z czterech zaplanowanych przedstawień. W międzyczasie omawianą produkcję pokazano w Kolobrzegu i tam ponad tysięczna widownia spontanicznie wiwatowała zachwycając się pięknym przedstawieniem, firmowanym przez krakowski Festiwal Muzyczny Barbakan. Jedyne zmiany, które nastąpiły w programie ciekawych imprez dotyczyły solistki koncertu finałowego, 2 sierpnia. Zapowiadana Aleksandra Kurzak nie wystąpiła, jej miejsce zajęło troje innych, aczkolwiek wielce utalentowanych młodych solistów. Jeśli nadal Piotr Sułkowski swoim talentem i potencjałem kultury muzycznej, w taki sam sposób będzie promował swoje rodzinne miasto, to Kraków pełnym blaskiem może błyszczeć na muzycznej mapie Polski.

Wilfried Górný

**Zdarzyło się w Jeruzalem – premiera w Kieleckim Teatrze Tańca.** Zupełnie niesłusznie życie muzyczne Kielc, jakby nie było prężnego ośrodka, znajduje się gdzieś na obrzeżach ogólnokrajowych wydarzeń. Kielecki Teatr Tańca jest jedną z trzech tego typu świątyni sztuki w Polsce. Świetnie współdziała z Filharmonią Świętokrzyską przy produkcji kolejnych, zawsze wielce interesujących spektakli, każdego roku włączanych do swego repertuaru. Wprawdzie od 11 marca 2004 r. działa jako instytucja kultury finansowana z budżetu Miasta Kielce, to korzenie KTT sięgają wiele dłuższego czasu. Przed wieloma laty zespół amatorski założyli Elżbieta Szlufik-Pańtak i Grzegorz Pańtak. Początkowo Kielecki Teatr tańca istniał jako zespół prywatny, a od 1998 r. zaczął

Zdarzyło się w Jeruzalem  
fot. Marcin Boruń



działalność na zasadzie stowarzyszenia. Ówczesni założyciele, a obecni dyrektorzy KTT stworzyli zespół artystyczny specjalizujący się w repertuarze tańca współczesnego, najczęściej z elementami typu jazzowego. Dla wtajemniczonych w sztukę tańca można dodać, iż przedstawienia mają charakter unikalny, bowiem dotyczą takich stylów jak modern jazz underground. Wśród zrealizowanych poprzednio przedstawień znajdują się duże formy z udziałem orkiestry symfonicznej oraz chóru, a także mniejsze, bardziej kameralne formy choreograficzne. Podstawowy skład zespołu składa się z 10 etatowo zatrudnionych solistów oraz kilkudziesięciu młodych tancerzy kształcących się w dziecięcym i młodzieżowym zespole działającym przy KTT. Zarówno aktywność dyrektorów, jak i wszystkich tancerzy łączy wielka pasja twórcza, osiągnana ciężką i systematyczną pracą. W stosunkowo krótkim czasie Kielczanie złotymi literami zapisali nie jedną stronę w najnowszej historii baletu polskiego. A przecież dotyczą tylko 4 lat, które

świadczą o bogatym artystycznym dorobku.

Powyższe stwierdzenie uzasadnia ogromny sukces ostatniej produkcji, mającej swój początek w czerwcu 2008 r. Było nią prawykonanie widowiska baletowego *Zdarzyło się w Jeruzalem* stworzone do specjalnie napisanej przez Krzesimira Dębskiego w tym celu, nadzwyczaj pięknej muzyki. Libretto opracował Henryk Jachimecki. Opowiada o historii zakochanych w sobie młodych ludzi: Muzułmance i Żydzie z Izraela. Ich miłość przebiega burzliwie, lecz dzięki radości życia, połączeni tańcem odnajdują się mimo swej odmienności kulturowej. Romantyczne libretto jest swoistą baśnią o młodości i miłości wznoszącej się ponad wszelkie podziały, ponad okrucieństwo i stale napotykaną dramaturgię codzienności. Podobna sytuacja obecnie zdarza się w Jeruzolimie, dla wielu narodów i religii będącej miejscem magicznym i świętym. Na tej podstawie znakomitą choreografię stworzyli Elżbieta Szlufik-Pańtak i Grzegorz Pańtak. Pierwszą scenę, jeszcze przy opuszczonej kurtynie bardzo duży zespół tancerzy rozgrywa na widowni. Nieco później na wielu scenicznych monitorach, wśród mgieł ukazuje się płonący autobus. Jest sygnałem tego, co nastąpi w finale. Zakochana para po pokonaniu tak wielu trudności zachowa miłość, lecz tragicznie zakończy życie. Spektakl toczy się wartko, błyskawicznie zmieniają się kolejne sceny sugestywnym ruchem przedstawiane. Układy tańca zostały tak skonstruowane, że każda z występujących postaci dla rozwoju wydarzeń miała istotne znaczenie. W szczegółach dopracowane detale nadawały czytelny sens działaniom poszczególnych osób. U artystów poza nienaganną techniką tańca był zauważalny entuzjazm oraz fascynująca radość tańczenia. Tanecznej ekspresji muzycznej znakomicie towarzyszyła wspaniała ekspresja ciała tancerzy. Równorzędne znaczenie dla przeżyć emocjonalnych miała także ilustracja muzyczna orkiestry Filharmonii Świę-

Zdarzyło się w Jeruzalem  
fot. Marcin Boruń



tokrzeskiej, którą znakomicie prowadził jej szef, Jacek Rogala. Orkiestra brzmiała pięknie, akcja muzyczna toczyła się płynnie w doskonałych, nieustannie zmieniających się tempach, rytmach i nastrojach. Dramaturgię kilku scen powiększał wokalista Jorgos Skolias, któremu kompozytor wielokrotnie kazał śpiewać na pograniczu skali głosu. Funkcjonalną i przyjemną wizualnie scenografię zaprojektował Boris Kudlicka. W harmonii z tematyką widowiska „zadziały” kostiumy, które wymyśliła Anna Maria Klikowicz.

Odtwórczyni głównej partii kobiecej Ewelina Kubot jest solistką Kieleckiego Teatru Tańca. W interpretacji roli Arabki ujawniła nieprzeciętne walory aktorskie prezentujące przeżycia głównej bohaterki. Zastosowała precyzyjne znaczeniowo ruchy wyraźnie podbudowane umiejętnościami z formacji klasycznej. Rzetelna znajomość zasad, konwencji i techniki tańca współczesnego pozwoliła balerinie osiągnąć duży sukces. Jej partnerem był urodzony na Ukrainie Maksim Wojtul, kreujący postać Żyda. Technika tańca jaką zaprezentował była wyraźnie podbudowana znajomością prawdziwego tańca jazzowego. Miło było stwierdzić, że tancerz dysponuje szerszym, poza klasycznym przygotowaniem i wyszkoleniem w różnych technikach współczesnych, i znakomicie z nimi sobie radzi. Podobne wrażenie odczuwało się widząc godne gwiazd popisy dwóch następnych świetnych tancerzy Grzegorza Pańtaka i Karola Urbańskiego. Nic więc dziwnego, że zarówno u wyżej wymienionych, jak i u wszystkich pozostałych tancerzy dominowała szczerść i naturalna spontaniczność tańca, która porывała widzów. Cały zespół zaprezentował jedną z cech prawdziwego „jazz dance”, bez jakiegokolwiek manierycznej minoderii. Skłaniam się ku opinii twierdzącej, iż podstawą poziomu artystycznego Kieleckiego Teatru Tańca jest technika tańca współczesnego oparta na klasycznym wyszkoleniu tancerza. Podczas omawianego prapremierowego wieczoru widzieliśmy tego ogromne rezultaty. Wszelkie możliwości ruchowe, doskonała dyscyplina ciała, jego giętkość i elastyczność, świadomość i celowość każdego ruchu oraz gestu – oto głównie prezentowane walory, które wzbudzały nie tylko mój podziw.

Zastugi Kieleckiego Teatru Tańca dla popularyzacji sztuki baletowej w społeczeństwie mają ponad regionalny wymiar, choć z trudem goszczą w innych miastach żeby tam zaprezentować swoje niebagatelne osiągnięcia. Cieszy widoczne zainteresowanie tańcem artystycznym wśród młodzieży i wypełniona sala teatralna. Koncepcja artystyczna realizowana przez dyrekcję teatru zyskała aprobatę publiczności. W produkcji *Zdarzyło się w Jeruzalem* widz znalazł niezwykle przeżycia, zadumę i refleksję nad ludzką egzystencją. Taniec w konstrukcji Elżbiety Szlufik-Pańtaka i Grzegorza Pańtaka

opowiedział piękną historię o miłości Arabki i Żyda. Choreografia ujawniła świat różnorodnych metafor z często oszczędną, ale jakże wymowną symboliką. Wymagania twórcze choreografów szły w parze z wysokimi możliwościami odtwórczymi zespołu. Nie było to proste zadanie, gdyż zarówno technika tańca, jak i myślenie przestrzenne twórców spektaklu stały na wysokim poziomie. I co równie istotne konsekwentnie, cennie i godnie popularyzuje polską muzykę współczesną.

Wilfried Górny

**Szczecin – Cmentarz Centralny – III Symfonia w strugach deszczu.** Wacław Kunc, dyrektor Opery na Zamku obchody Dni Morza od wielu już lat uświetnia koncertem *Tym, którzy nie powrócili z morza*. Każdego roku koncert ma inny program, lecz zawsze odbywa się w parkowej scenerii miejscowego Cmentarza Centralnego. Na nim znajduje się pamiątkowa tablica z nazwiskami osób, których ciała pochłonęły na zawsze wody mórz i oceanów.

W bieżącym roku, 15 czerwca, koncert zaplanowano na godz. 22:00. Była to ciepła i słoneczna niedziela, więc w ciągu dnia wybrałem się na spacer po tonącej w zieleni ogromnej, cmentarnej przestrzeni. Mogiły ukryte wśród rozłożystych konarów drzew i wielokolorowych krzewów, na przemian z bukietami kolorowych kwiatów otulał urzekający śpiew wielu gatunków ptaków. Kontemplując nad ludzkim przemianami dotarłem do wielkiej fontanny, w której wodach miał odbyć się koncert. Służby porządkowe jeszcze ustawiały ławki dla publiczności, pulpity dla muzyków oraz tysiące lamp i reflektorów mających feryę barw uświetnić wizualne odczucia. Niestety synoptycy na wieczór zapowiedzieli opady deszczu i burze. Zatem dyrektor zarządził zainstalowanie wiaty chroniącej muzyków, przede wszystkim zaś instrumenty przed niszczycielskim działaniem deszczu. Wprawdzie taki zabieg znacznie ograniczył przestrzeń sięgającą horyzontu, lecz instrumenty smyczkowe nie uległy całkowitemu, bezpowrotnemu zniszczeniu, bo deszcz faktycznie zaczął padać.

*III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego, przez samego kompozytora nazwana *Symfonią Pieśni Żalonych* jest utworem precudnej urody, aczkolwiek

długo trwało nim na stałe zagościła na estradach koncertowych. Jej pięknem można się rozkoszować zawsze i wszędzie. W domu słuchając płyty CD, w wygodnym fotelu sali koncertowej oraz podczas zapadającego na cmentarz zmroku. Wacław Kunc, pod którego batutą grała Orkiestra Opery na Zamku wspaniale zrozumiał i przedstawił skrajną prostotę zapisu nutowego. W pierwszej najdłuższej, bo trwającej około pół godziny części *Lento. Sostenuo tranquillo ma cantabile* przy ciemniejącym niebie i czerwonych iluminacjach w tempach i barwie nadał orkiestrze najbardziej wstrząsający wymiar. W tym czasie solistka, Barbara Kubiak siedząca na swobodnie pływającej, poruszanej wiatrem łodzi, anielsko brzmiącym sopranem śpiewała *Lament świętokrzyski Pieśni fygogórskiej* pochodzącej z XV w. Przejmująco interpretowała tekst *Synku miły i wybrany rozdział z matką swoje rany*. W dwóch następnych, znacznie krótszych częściach z ujmującą szczerością wypowiedzi artystycznej, pełnym operowym głosem zniwielającą przekazywała modlitwę *Mamo, nie płacz, nie, niebios przeczysta królowo, młodej, mającej zaledwie 18 lat dziewczyny, Heleny Wandy Błażusiakówny osadzonej w więzieniu*. Przy coraz bardziej ciemniejącym niebie w iluminacjach zaczął dominować kolor niebieski, a nad głowami słuchaczy – parasole. Finałowa część przez kompozytora opracowana na zasadzie wariacji jest autentyczną melodią ludową z opolskiego *Kajze mi się podzielił mój synoczek miły?* I tę część przy reflektorach różnymi kolorami mieniącymi się w gałęziach pobliskich drzew solistka, orkiestra oraz dyrygent powinni zapisać na karb odniesionych sukcesów artystycznych. Ze względu na wilgoć wszystkie instrumenty brzmiały nieco ciemniej niż na estradzie koncertowej. Ze względu na brak kontaktu wzrokowego między solistką i dyrygentem zdarzyło się, może dwie sytuacje, w których zwolnieniem tempa kwintet musiał połączyć się z partią wokalną. I na tym właśnie polegał urok nocnego koncertu, dedykowanego *Tym, którzy nie powrócili z morza*, wysłuchany przez tych, którzy zostali na lądzie.

Wilfried Górny



Podczas koncertu



**L**ato z obłądem w San Francisco. Wakacyjny sezon operowy 2008, reklamowany powszechnie w mediach jako *Lato z obłądem* (*Summer Madness*), San Francisco Opera (SFO) zakończyła trzema nowymi produkcjami, wystawiając *Złoto Renu* Ryszarda Wagnera, *Łucję z Lammermoor* Gaetano Donizettiego oraz premierę *Ariondante* Jerzego Fryderyka Haendla.

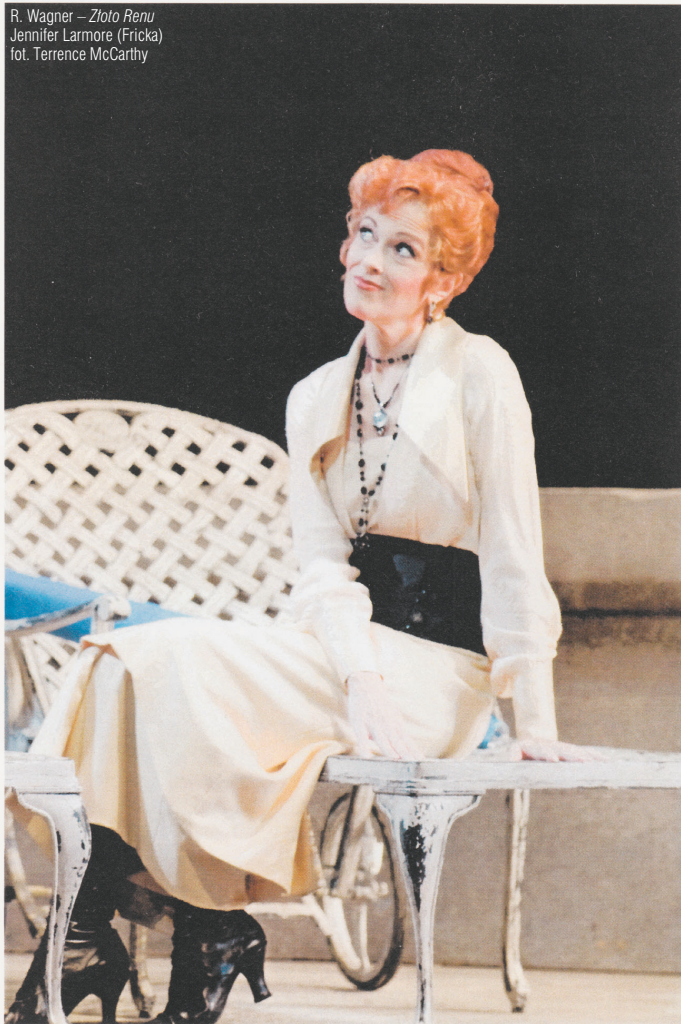
SFO jest drugim pod względem wielkości zespołem operowym USA o rocznym budżecie przekraczającym 70 milionów dolarów (dla porównania roczny budżet nowojorskiej MET wynosi ponad 200 milionów dolarów). Zespół operowy SFO powstał w 1923 r. z inicjatywy pierwszego dyrektora naczelnego Gaetano Meroli. Przedstawienia odbywają się w budynku War Memorial Opera House, zbudowanym według projektu znanego amerykańskiego architekta Arthura Browna, Jr. Obiekt znajduje się w pobliżu okazałego ratusza miejskiego, autorstwa tego samego projektanta. Otwarcie nowego gmachu operowego miało miejsce 15 października 1932 r. podczas galowego przedstawienia *Toski* z Claudio Muzio w roli tytułowej. Widownia posiada 3176 miejsc i charakteryzuje się doskonałą akustyką. Od kilku lat na balkonach zainstalowano ekrany filmowe pozwalające na przybliżenie scenicznej akcji.

Budynek operowy uległ znacznemu zniszczeniu podczas ostatniego trzęsienia ziemi Loma Prieta w

jak np. *Appomatox*, dzieło skomponowane przez Philipa Glassa i *Mały księżę*, autorstwa Rachel Portman. Oba powstały na specjalne zamówienie opery w San Francisco. Od 1954 r. działa tutaj Merola Opera Program, mający za zadanie przygotowanie młodych artystów do trudnego zawodu śpiewaka operowego. Program oferuje 23 młodym adeptom sztuki operowej 11 tygo-

(14 występów), Teresa Wojtaszek-Kubiak (11), tenor Wiesław Ochman (47), sopran Izabela Nawe (6), sopran koloraturowy Zdzisława Donat (5), mezzosopran Stefania Toczyska (29). Z nowego pokolenia śpiewaków warto odnotować występy polskiego barytona Mariusza Kwietnia (14) oraz tenora Piotra Bezały (22). Podczas kilku sezonów gościł tutaj polski dyrygent Kazimierz Kord.

R. Wagner – *Złoto Renu*  
Jennifer Larmore (Fricka)  
fot. Terrence McCarthy



## Złoto Renu

Po raz pierwszy SFO wystawiła *Pierścień Nibelunga* w 1935 r. z udziałem legendarnego sopranu Kirsten Flagstad w roli Brunhildy i Friedricha Schorra w partii Wotana. Ostatnia inscenizacja *Pierścienia* w SFO pochodzi z 1999 r. Ambicją obecnego dyrektora Davida Gockleya jest wystawienie nowego cyklu wagnerowskiego giganta w 2011 r. W tym sezonie rozpoczęto prace nad pierwszą częścią tetralogii *Złoto Renu*. Dekoracje autorstwa Michaela Yeargana i kostiumy Anity Yavich stanowią koprodukcję z Washington National Opera. Reżyserię cyklu powierzono Francesce Zambello. W jej koncepcji ma to być „amerykański” *Pierścień*, z elementami fascynującej historii i geografii USA. Reżyserka zamierza pokazać piękno i czystość otaczającej przyrody oraz destrukcyjną działalność człowieka.

Stynnej uwerturze

*To the Polish readers of MUZYKA!  
All the Best!  
Jennifer Larmore*

1989 r. W 1995 r. został zamknięty na 21 miesięcy w celu kompletnej renowacji i wzmocnienia fundamentów kosztem 90 milionów dolarów. Obecnym dyrektorem naczelnym, mianowanym w 2006 r., jest David Gockley, zaś kierownictwo muzyczne od 1992 r. sprawuje utalentowany dyrygent Donald Runnicles. Sezon operowy bywa podzielony na dwie części: jesienną od września do grudnia oraz letnią od czerwca do lipca. W obecnym 2007/8 wystawiono 11 produkcji. Większość z nich stanowi tradycyjny repertuar, ale zawiera też utwory współczesnych kompozytorów,

dni treningu w formie warsztatów śpiewaczych i kursów mistrzowskich.

Od 1923 r. na deskach SFO debiutowało w USA wielu znanych artystów, takich jak Vladimir Atlantov, Inge Borkh, Boris Christoff, Sir Geraint Evans, Tito Gobi, Sena Jurinac, Mario del Monaco, Birgit Nilsson, Leontyne i Margaret Price, Elisabeth Schwarzkopf, Giulietta Simonato, Ebe Stignani i Renata Tebaldi.

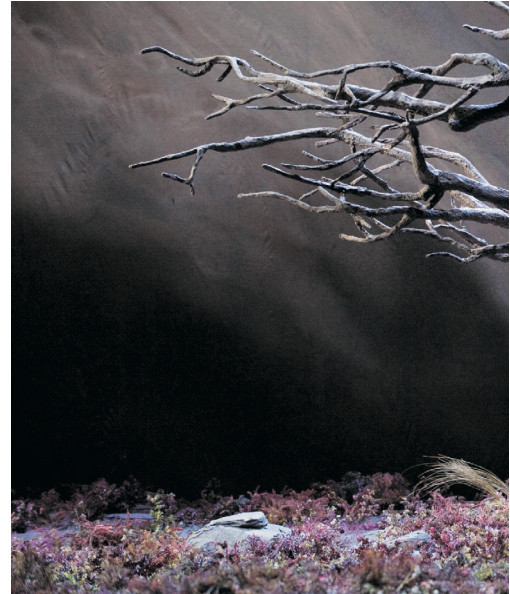
Lista polskich artystów w archiwum operowym SFO jest również imponująca. Na scenie War Memorial Opera House śpiewali między innymi: znakomity polski sopran Teresa Zylis-Gara

opartej na jednym tylko akordzie Esdur, symbolizującym proces tworzenia świata, towarzyszą wizualne efekty autorstwa Jana Hartley. Na ekranie bezszelestnie przesuwają się setki planetoid i asteroid znane ze zdjęć kosmosu i rozpowszechniane przez NASA. W pierwszej scenie horyzont wypełnia kryształiczna ściana wodna, rodem z pobliskich parków narodowych Kalifornii. Projektantka kostiumów nawiązuje do gorączki złota z lat 1849 w Kalifornii. Alberyk pojawia się w kombinezonie górnik, z hełmem z przyczepioną latarką oraz kilofem i sitem do wypluki-

R. Wagner – *Złoto Renu*  
 C. Taylor (Donner), T. Wapinsky (Freia), J. Collins (Froh), J. Larmore (Fricka),  
 M. Delevan (Wotan)  
 fot. Terrence McCarthy



koracje przeniesione z nowojorskiej sceny. W ostatniej chwili, zdecydowano się wypożyczyć tradycyjną produkcję, z Teatro del Maggio Musicale we Florencji. Głównym punktem wizualnym scenografii autorstwa Paula Browna było ogromne, pofalowane i wypełniające całą scenę, wrzosowisko, typowe dla krajobrazu Szkocji. Zmiany dekoracji następowały płynnie poprzez opuszczanie lub przesuwanie malowanych paneli przedstawiających zachmurzone szkockie niebo. Poszczególne sceny sygnalizowano minimalistycznymi elementami, jak samotne, bezlistne drzewo, rozrzucone krzesła lub ozdobny stół. Na horyzoncie sceny, podczas akcji, wolno przesuwał się nienaturalnie wielki, zloci-



wania złota. Córy Renu (Catherine Cagiano, Lauren McNeese i Buffy Baggett), wyglądem przypominają słynne bywalczyńce westernowych salonów, o niezbyt dobrej reputacji. Druga scena przenosi nas w świat bogów, symbolizując rozkwit biznesu amerykańskiego z lat 20. ubiegłego stulecia. Bogowie ubrani w białe, nieskazitelne ubrania, jak gdyby przeniesione z filmu *The Great Gatsby*, czekają na ukończenie ogromnej budowli Walhalli. Przestrzenny taras wypełniają rozłożone białe leżaki i wygodne fotele. Bogowie korzystają często z podręcznych barków alkoholowych. Zajadają się prawdziwymi jabłkami, z których czerpią młodość i energię. Dwaj giganci, Fasolt i Fafner, wyolbrzymieni poprzez wypchane robocze kombinezony i niewidoczne koturny, wyglądem i agresywnością przypominają aktywistów związkowych. Na tarasie pojawiają się siedząc na belce stalowej, którą opuszcza dźwig budowlany. Scena trzecia przenosi nas do podziemnego państwa Nibelungów, granych doskonale przez zespół dziecięcy. Jest to podziemna kopalnia złota z działającymi obok piecami hutniczymi, dyszącymi prawdziwymi płomieniami. Alberyk demonstruje sprawnie magiczną siłę zamieniając się w gigantycznego węża, a potem w małą ropuchę. Efekty iluzjonistyczne opracował Patrick Martin. W ostatniej scenie bogowie po długim pomoście o kształcie podobnym do słynnego wiszącego mostu Golden Gate Bridge wchodzą do niewidzialnej Walhalli. Według reżyserki Walhalla może symbolizować drapacz chmur taki, jak Empire State Building lub luksusowy statek typu *Titanic*.

Nad stroną muzyczną sprawnie czuwał Donald Runnicles wydobywając z niezmordowanej orkiestry (spektakl trwa 2 godziny i 35 minut bez przerwy) wszelkie niuanse wagnerowskiej partytury. Jako Wotan debiutował amerykański baryton Mark Delevan, obdarzony potężnym głosem i władczą interpretacją. W roli Fryki wystąpiła po raz pierwszy mezzosopran Jennifer Larmore. W jej interpretacji żona Wotana jest materialistyczna, lubi luksus i przystaje na kompromisy. Wizualnie Larmore dzięki drastycznej kuracji odchudzającej i charakterystyki, przypominała Nancy Reagan.

W roli demonicznego karła Alberyka wystąpił Richard Paul Fink, zaś jako Mime debiutował David Cangelosi. Partię olbrzymia Fasolta zaśpiewał austriacki bas Gunther Groissbock. Rolę Fafnera, jego brata, powierzono włoskiemu basowi Andrea Silvestrelli, obdarzonemu, głębokim, nośnym głosem. Sensacją wieczoru był czeski tenor Stefan Margita, debiutujący w partii półboga Loge. Rola nie sprawiała mu żadnych trudności wokalnych, wobec tego mógł skupić się na grze aktorskiej. Ubrany w długi, skórzany płaszcz, w jego interpretacji Loge jest sprytnym korporacyjnym prawnikiem, działającym z premedytacją. Potrafi znaleźć wyjście z każdej trudnej sytuacji. Widzi też przyszłą zagładę świata i bogów. Partia Erdy w wykonaniu młodego amerykańskiego kontraltu Jill Grove wypadła mniej interesująco. SFO planuje następną część tetralogii *Walkirię* w 2010 r., a cały cykl *Pierścienia* przewidziano w 2011 r.

### Łucja z Lammermoor

Kulminacyjnym punktem *Lata z obłędem* było wystawienie *Łucji z Lammermoor*, najbardziej reprezentacyjnej opery włoskiego bel canta. Ta trzyaktowa opera, oparta na romantycznej powieści Sir Waltera Scotta, w dramatyczny sposób przedstawia dzieje poważniowych rodów, niespełnioną miłość, ludzki podstęp, szaleństwo i śmierć. W ciągu 85-letniej historii SFO operę Donizettiego wystawiono podczas 24 sezonów. Partię tytułową kreowało tutaj wiele legendarnych śpiewaczek, między innymi Lily Pons, Leyla Gencer, Anna Moffo, Joan Sutherland, Beverley Sills i ostatnio Ruth Ann Swenson. Obecną inscenizację przygotowano specjalnie dla francuskiej śpiewaczki Natalie Dessay. Wcześniej święciła triumfy w tej roli w rodzimym Lyonie, potem na scenie Lyric Opera of Chicago, paryskiej opery i rok temu w nowojorskiej Metropolitan Opera. Wielu krytyków muzycznych nazywa ją „Łucją nowego stulecia”.

Według pierwotnych planów, dyrekcja SFO zamierzała wykorzystać inscenizację z Metropolitan Opera w tej samej reżyserii Mary Zimmerman. Niestety, scena San Francisco Opera okazała się za małą, aby pomieścić ogromne de-

sty księżyc. Stwarzał atmosferę niepokoju, a zarazem romantycznego nastroju. Stylowe kostiumy przedstawiały tradycyjną Szkocję XVII w. Reżyseria Grahama Vicka pozostawała tradycyjną, pozwalając skupić uwagę na stronie muzycznej przedstawienia. Akcja prowadzona jest czytelnie i dynamicznie, bez udziwniania. Kierownictwo muzyczne powierzono debiutującemu francuskiemu dyrygentowi Jean-Yvesowi Ossonce. Doskonale panował nad orkiestrą, zachowując równowagę pomiędzy muzykami i solistami. Wydobył z partytury wielowarstwowość i finezję muzyki Donizettiego, ujmując kulturą i wycuciem stylu. W scenie obłędu zamiast drewnianego fletu użyto szklanej harmonijki. Operował nią po mistrzowsku Alexander Marguerre. Był też autorem kadenccji używanych przez Łucję. Harmonijka posiada ostry, nienaturalny, wręcz przenikliwy dźwięk. Towarzyszyła Łucji w jej solowych występach – w arii przy fontannie i w scenie szaleństwa.

Główną bohaterką spektaklu była Natalie Dessay. Drobnitka, o dużej scenicznej osobowości. Stworzyła wielką kreacją wokalnno-aktorską. Posiada kryształyczny głos, liryczny, aczkolwiek o niewielkim wolumenie, lecz dużej nośności. Przykuwa uwagę widza poprzez intensywność i emocjonalność śpiewania,

bezbłędne prowadzenie frazy, niebiańskie wręcz pianissima oraz brylującą koloraturę. Arię *Regnava nel silenzio* rozpoczęła niezwykle słodkim głosem, w części *Quando rapito in estasi* wybuchając dziewczęcym entuzjazmem. Scena obłędu została wykonana po mistrzowsku. Była wynikiem raczej wewnętrznej potrzeby niż sztucznego odtwarzania muzyki bel canto. Dla wyeksponowania solistki, centralną część scenicznej platformy podniesiono powyżej chóru, pełniącego tutaj raczej rolę dalekiego obserwatora. Dzięki doskonałemu oświetleniu autorstwa Nicka Cheltona wrzosiwisko w tej scenie nabrało barwy krwi. Łucja pojawiła się w białej, ślubnej sukni, poplamionej krwią. W zakrwawio-

ponująco wypadł jego duet z Edgarem w często opuszczanej scenie pojedynku na turni Wolfa. W partii powiernicy Łucji Alicji wystąpiła Cybele-Teresa Gouverneur, mezzosopran z Wenezueli, zaś rolę kapelana zamkowego zaśpiewał bas Oren Gradus, student z Merola Opera Program. Przedstawienie, które oglądałem, transmitowane było na żywo do pobliskiego stadionu AT&A Park dla ponad 23 000 widzów. Podczas ukłonów, dla żartów, śpiewacy wpadali na scenę z piłką lub ubrani w czapki i szaliki miejscowego klubu futbolowego Giants.

geniusz twórcy widać w muzycznej stronie dzieła. Dzięki temu opera Haendla coraz częściej wraca na sceny operowe świata.

Produkcja *Ariodante* w San Francisco powstała w kooperacji z Operą w Dallas. Dekoracje autorstwa Johna Conklina były niezwykle funkcjonalne i pozwalały na szybkie zmiany scen. Główny element stanowią cztery ruchome, marmurowe ściany, zakończone ozdobnymi gzymsami. Ustawione w różnych formacjach geometrycznych dawały potrzebną przestrzeń dla roz-



G. Donizetti – *Łucja z Lammermoor*  
Natalie Dessay (Łucja)  
fot. Terrence McCarthy



J. F. Haendel – *Ariodante*  
Richard Croft (Lurcario) i Veronica Cangemi (Dalinda)  
fot. Terrence McCarthy

nych rękach trzymała kurczowo szpadę. Na oczach widowni śpiewaczka przechodzi metamorfozy od stanu grozy, do bezładnych, lirycznych wspomnień z przeszłości, aż do halucynacji wyobrażającej radość spotkania z ukochanym. Śpiewaczka nie boi się histerycznego śmiechu i porażającego krzyku. Rywalizacja głosu z dźwiękiem szklanej harmonijki, wirtuozerskie ornamenty nie związane z rzeczywistością podkreślały tragedię. Po zakończeniu finałowej sceny, entuzjastyczna widownia przewała spektakl owacją na stojąco.

Mimo wysokiej poprzeczki wokalne postawionej przez francuską sopranistkę muszę przyznać, że jej partnerzy sceniczni także nie zawiedli. W partii tenorowej Edgara Ravenswood debiutował włoski tenor Giuseppe Filanoti. Charakteryzuje go graną postać niezwykle przekonująca, ze stylistycznym wyrafinowaniem i głęboką emocją. Zachwylił świetnie brzmiącym słodkim głosem, o bogatej barwie. Najlepiej zabrzmiała końcowa scena *Tombe degl'vi*, w której z niezwykłą dozą emocjonalnej afektacji Edgar rozpacza po śmierci ukochanej. Partię barytonową lorda Henryka Ashтона powierzono także debiutującemu włoskiemu śpiewakowi Gabrielowi Vivaniemu. W jego interpretacji postać okrutnego brata Łucji była pełna pasji i desperacji. Im-

## Ariodante

Końcowym spektaklem *Lata z obłędem* w San Francisco było premierowe wystawienie *Ariodante* Jerzego Fryderyka Haendla. Anonimowe libretto tej rzadko grywanej opery zostało oparte na poemacie *Orlando Furioso* autorstwa Ludovico Ariosto z 1516 r. Dzielny rycerz Ariodante (partia mezzosopranowa) zamierza poślubić córkę króla Szkocji, Ginevrę. Podstępny rywal, książę Albany, Polinesso (rola najczęściej śpiewana przez kontraltę), knuje spisek. W jego wyniku, Ariodante nabiera przekonania o zdradzie ukochanej. Król, dowiedziawszy się o niewierności córki, według panujących zwyczajów, zamierza ukarać ją śmiercią. Może zostać uratowana tylko przez rycerza gotowego walczyć w obronie jej czci. Zamierza to zrobić podstępny Polinesso, ale zostaje pokonany w pojedynku z bratem Ginevry. Umierający zdrajca przyznaje się do winy i wtedy król przebacza córce. Niespodziewanie pojawia się Ariodante, który nie zginął i wszystko ma szczęśliwe zakończenie. Opera zawiera wiele fragmentów baletowych, skomponowanych specjalnie dla tancerki Marie Salle i jej zespołu. Premiera miała miejsce 8 stycznia 1735 r. na scenie nowo otwartej Covent Garden w Londynie. Mimo skomplikowanego i absurdalnego libretta,

grywania akcji. Biały horyzont z tyłu sceny spełniał funkcję ogromnej dioramy. Została wykorzystana do projekcji fragmentów architektonicznych lub rzeźb klasycznych. Niezwykle bogate, stylizowane kostiumy, w różnych złocistoczerwonych odcieniach, zaprojektował Michael Stennet. Nawiązywały do płócien weneckiego malarza Giovanni Battisty Tiepolo. Reżyserię powierzono Johnowi Copleyowi, specjalście od opery barokowej. Stworzył tradycyjną i nieudziwnioną inscenizację. W każdej scenie, zarówno kameralnej, jak i zespolonej po mistrzowsku rozwiązał ruch sceniczny. Akcja toczyła się interesująco i warto. Dzięki temu nie odczuwaliśmy znudzenia mimo długiego, ponad trzy i pół godzinowego spektaklu.

Niezwykły sukces produkcji leżał w stronie muzycznej przedstawienia. Czuwał nad nią znakomity dyrygent Partick Summers, również akompaniujący solistom na klawikordzie. Dyrygował błyskotliwie, wręcz z bajeczną wirtuozerią i precyzją. Opuszczony podczas uwerwury portret uśmiechniętego Haendla wydawał się potwierdzać odczucia słuchaczy. Na pełny artystyczny triumf miała także wpływ obsada-marzenie. Tytułową partię Ariodante powierzono znakomitemu amerykańskiemu mezzosopranowi Susan Graham. Aktorsko stworzyła niezwykle przekonującą po-

stać zakochanego i cierpiącego księcia. Posiada doskonałą prezencję sceniczną, podkreślona przebogatymi kostiumami. Jest obdarzona pięknym, aksamitnym głosem, o zniewalającej sile, atletycznej wytrzymałości i dokładności wiązki laserowej. Posiada szeroką paletę barw i odcieni głosu, pozwalającą na interesującą interpretację wielu powtórzeń arii (da capo). Recytatyw *E vivo ancora* oraz rewelacyjna aria z drugiego aktu *Scherza infida* w jej wykonaniu przeistoczyły się w przejmujący lament. Aria z trzeciego aktu *Cieca note* była strumieniem cudownych dźwięków.

Partię Ginevry zaśpiewała doświadczona sopranistka Ruth Ann Swenson, od wielu lat związana z zespołem operowym SFO. Rozporządza niezwykle urody sopranem lirycznym, o pięknej barwie, rozkwitającym w lirycznych liniach melodii. Koloraturowe części arii brzmiały jak wokalne fajerwerki. Wyko-

nanie zaręczynowego duetu z Ariodante *Prendi da questa mano*, miejscowy krytyk muzyczny określił jako „boskie”. W krótkiej scenie obłędu z drugiego aktu *Il mio crudel martoro* przekonywała wyrazista desperacja, żal i rezygnacja po utracie miłości Ariodante i ojca. Muzycznie scena szaleństwa przedstawiona jest tutaj innymi środkami niż w *Lucji z Lammermoor*. Posiada raczej charakter liryczny. Przebijają w niej bolesna żałość, pogłębiona liniami melodycznymi powtarzany przez sekcję smyczkową. Warto podkreślić, że podczas ostatniego przedstawienia *Ariodante*, dyrektor naczelny David Gockley wręczył artystce Operowy Medal z okazji 25. rocznicy współpracy z SFO.

Partię podstępnej Polinessa powierzono włoskiej śpiewaczce, Sonia Prina, debiutującej w San Francisco. Posiada bogaty, kontraltowy głos, o nieco metalicznej barwie, dużą osobowość sceniczną i spore umiejętności

aktorskie. Głos jest jednak zbyt mały, aby wypełnić ogromne audytorium War Memorial Hall. Czasami sprawiał wrażenie, że jest forsowany, co powodowało kłopoty z oddechem. Amerykański bas, Eric Owens, zaprezentował frajującą postać króla Szkocji. Aria *Sorte Avara* ukazała przejmujący dylemat ojca, poświęcającego córkę. Veronica Cangemi wystąpiła w roli Dalindy, służącej Ginevry, zaś partię Lurcanio zaśpiewał tenor Richard Croft.

W podsumowaniu *Lato z obłędem* w San Francisco było ogromnym wydarzeniem artystycznym w historii zespołu SFO. Prezentowane przedstawienie znalazły duży aplauz zarówno u widzów, szczególnie wypełniających wszystkie dostępne miejsca na widowni, jak i wśród krytyków muzycznych, potwierdzając szekspirowskie powiedzenie: „W tym szaleństwie jest metoda”.

Kazik Jedrzejczak



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*  
i Jan A. Jarnicki  
ogłaszają 1 VI 2008 r.



VI Konkurs na Projekt Nagraniowy

# Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 28 II 2009 r. dostarczyć do Wydawnictwa (może być również e-mailem):

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) projekt repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1939 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 31 II 2009 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21*. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Wydawca wyznaczy mu datę przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin nagrania.

Adres organizatora konkursu:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable  
skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93  
tel./fax: 0 - 22 648 88 38 • [actepre\\_konkurs@interia.eu](mailto:actepre_konkurs@interia.eu)  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

# Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus

zaprasza na  
koncert  
inauguracyjny

Antoni Wit Dyrygent  
Jakub Jakowicz Solista

Koncert odbędzie się  
w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej  
w dniu **12 października (niedziela) 2008 r.**  
o godz. **18:00**

Pod honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**S**zymanowski w Bard College, USA. W okresie wakacyjnym większość teatrów operowych na świecie pustoszeje i zamyka swoje podwoje. Gorące lato i leniwa kanikuła przenoszą życie kulturalne do licznych, malowniczo położonych festiwali letnich. Tegoroczna wizyta operowa zawiodła mnie do małego miasteczka Annandale w dolinie rzeki Hudson w stanie Nowy Jork, USA. Podróż samochodem z Toronto trwała około 7 godzin. Mieszczący się tam Bard College, będący filią nowojorskiego Columbia University organizuje doroczne festiwale muzyczne. Wiodącym tematem Festiwalu Bard Summer Scape w bieżącym roku jest *Prokofiew i jego czasy*. Przez siedem tygodni, letnie wieczory wypełniają koncerty, przedstawienia teatralne, pokazy filmów, wykłady i sympozja prowadzone przez najwybitniejszych muzykologów. Przyciągają elitę intelektualną oraz opiniotwórczą publiczność i krytyków muzycznych z pobliskiego Nowego Jorku. Od 2002 r., przedstawienia mają miejsce w nowo otwartym Richard B. Fischer Center for Performing Arts. Budynek zaprojektował znany kanadyjski architekt Frank Gehry, autor niezwykle piękności Muzeum Sztuki Współczesnej w Bilbao (Hiszpania). Falisty dach z tytanowymi panelami pokrywa dwa teatry, 4 studia dla prób oraz niezbędne zaplecze techniczne. Festiwal w Bard College, założony w 1989 r., spe-

cializuje się w produkcji rzadko wystawianych oper w USA. Zaprasza najwybitniejszych solistów i zespoły muzyczne z całego świata.

W tym roku wystawiono dwie inscenizacje polskiego kompozytora, Karola Szymanowskiego – operę *Król Roger* oraz balet *Harnasie*. Dzieła tematycznie zostały powiązane z prezentowanym sympozjum. Szymanowski utrzymywał bliski kontakt z Prokofiewem. Spotkali się kilkakrotnie w Paryżu i w Wiedniu. Przedstawienie dzieł polskiego kompozytora amerykańskiej publiczności było możliwe dzięki staraniom i pomocy Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku. Ta niezwykle aktywna i wybitna placówka promuje więzi kulturalne pomiędzy USA i Polską.

*Król Roger* jako opera jest gatunkiem nietypowym, o poetycko-symbolicznym znaczeniu. Stoi na pograniczu dramatu muzycznego, misterium lub oratorium. Kompozytor swoje dzieło nazwał „opera filozoficzna”. Utwór został zainspirowany fascynacją zabytkami odwiecznej wiosny 1914 r. Sycylii i śladami krzyżujących się tam wielkich kultur – bizantyjskiej, arabskiej i wczesnochrześcijańskiej. Wyrafinowane libretto autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza nawiązuje do historii głównego bohatera, króla Rogera, autentycznego władcy XII-wiecznej Sycylii. Jego postać staje się pretekstem do wyrażenia wewnętrznych uczuć, postaw i konfliktów kom-

pozytora. Pod względem muzycznym dzieło przypomina dźwiękowy tygiel, w którym widać echa impresjonizmu, muzyki cerkiewnej, elementy arabskie i hinduskie ze śladami muzyki folklorystycznej. Polska premiera odbyła się 19 czerwca 1926 r. w warszawskim Teatrze Wielkim pod kierownictwem muzycznym Emila Młynarskiego. Od tego czasu, poza licznymi wersjami koncertowymi, *Król Roger* miał ponad 28 realizacji scenicznych, w tym 14 w Polsce. Amerykańska premiera (wersja anglojęzyczna) odbyła się w Long Beach Opera w 1988 r. Kolejne inscenizacje w USA miały miejsce w Buffalo i Detroit w 1992 r. Było to przeniesienie produkcji z Teatru Wielkiego w Warszawie w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego i scenografii Andrzeja Majewskiego. Koncertową wersję w Carnegie Hall w 1999 r. przedstawił znakomity dyrygent Charles Dutoit.

Realizację sceniczną *Króla Rogera* w Bard College powierzono Lechowi Majewskiemu, wybitnemu polskiemu artyście, filmowcowi i poecie. Do niego należała reżyseria, scenografia, kostiumy, oświetlenie i ruch sceniczny. Koncepcja Majewskiego nawiązywała do swego rodzaju religijnego misterium. Początek przedstawienia był także nietypowy. W absolutnej ciszy, bez muzyki, przy częściowo odsłoniętej kurtynie, na scenie pojawia się kapłan i zapala ogromną wiszącą u sufitu kadzielnicę.

K. Szymanowski – *Król Roger*  
Iwona Hossa (Roksana)  
fot. Stephanie Berger



Wprawia ją w wahadłowy ruch. Na jej tle pojawia się tłum mnichów i dzieci, z zapalonymi świecami. Rytmicznie poruszana kadzielnica towarzyszy tłumowi do końca aktu. Każdy z trzech aktów miał miejsce na zaciemnionej scenie, z czarnymi kulisami i horyzontem. W pierwszym akcie, zwanym bizantyjskim, misterne smugi światła w kształcie ostrych stożków imitowały kolumny katedry. W drugim akcie, zwanym orientalnym, głównym elementem dekoracyjnym jest ogromny brązowy tron oraz dwa gigantyczne postumenty w kształcie rękojeści mieczy. Jeden oświetlony jest płonącym ogniem, drugi pełni funkcję fontanny z przelewającą się nieustannie wodą. W ostatnim akcie, zwanym helleńskim, czarny horyzont oświetlony jest migającymi gwiazdami, księżycem i płonącym ogniskiem. Dookoła kilka rozrzuconych kolumn, ilustrujących ruiny greckiej świątyni. Pod koniec aktu, z za jednej z tych kolumn wyłania się oślepiające widownię słońce.

Kostiumy nawiązywały do baśniowej strony opery. Piersi Króla Rogera zdobiła rycerska zbroja wykonana z papiermâché. Roksana miała podobną zbroję, do tego srebrzystobiałą perukę w kształcie waty na patyku. Mistyczny charakter podkreślał ruch sceniczny bohaterów. Poruszali się wolno, wykonując gesty przypominające marionetki. Diakonissa i Arcybiskup na głowie mieli długie czapki czarno-księżnika. Charakteryzacja Pasterza, długie włosy i biała toga z czerwonym trójkątem, nawiązywały do postaci Chrystusa. W drugim akcie przypięto mu białe, zwinięte skrzydła. Z tyłu, podążali ukryci tancerze. Ich rytmiczne ruchy rąk przypominały hinduskiego boga Shive. Pod koniec aktu, złożone skrzydła rozwinęły się w formie wachlarza.

Mimo tych inscenizacyjnych uduziwnień, akcja toczyła się interesująco i wartko. Przede wszystkim dzięki stojącej

na wysokim poziomie stronie muzycznej przedstawiania. Do wykonania głównych partii zaproszono solistów z Polski. Rolę tytułową powierzono Adamowi Kruszewskiemu. Obdarzony silnym, ciepłym barytonowym głosem, konsekwentnie budował wyrazistą postać dręczzonego króla, jego rozterki i nadzieje, wykazując wielkie doświadczenie sceniczne. Rewelacyjnie zaśpiewał końcowy hymn do wschodzącego słońca. Partię królowej Roksany powierzono Iwonie Hossie, znanej solistce Teatru Wielkiego w Warszawie. Imponowała czystym, dobrze brzmiącym sopranem, o intonacyjnej pewności i doskonałej dykcji. Kolysankę *Uśnijcie krwawe sny* zaśpiewała kusząco i powabnie, demonstrując doskonale rzemiosło wokalne mimo zawilej wokalizy o wschodniej ornamentyce. W niezwykle trudnej partii Pasterza wystąpił Tadeusz Szklenkier. Jego ciemno brzmiący tenorowy głos z łatwością przebił się przez ogromną orkiestrację dzieła Szymanowskiego. W partii Edrisiego, doradcy króla, wystąpił tenor Wojciech Maciejewski, mezzosopran Ewa Marciniak jako Diakonissa i bas Wojciech Buklaski w roli Arcybiskupa.

Nad stroną muzyczną przedstawienia czuwał Maestro Leon Botstein, dyrektor naczelny Festiwalu oraz rektor Bard College. Dyrygował zespołem American Symphony Orchestra. Pod jego mistrzowską batutą muzyka Szymanowskiego urzekła niezwykłą kolorystyką, ekspresją i precyzyjnie rozłożoną dynamiką. Świetny chór sprowadzony specjalnie na tę okazję z Opery Wroclawskiej pod kierownictwem Małgorzaty Orawskiej wypełnił widownię potężnym, przejmującym dźwiękiem. Na specjalną uwagę zasługuje amerykański chór dziecięcy, który pod dyrekcją Susan Bialek doskonale dał sobie radę z trudnym językiem polskim.

Ponieważ dzieło Szymanowskiego trwa tylko 85 minut, (bez przerwy), w celu wypełnienia wieczoru, w pierwszej części dodano balet *Harnasie*. Niestety, rozczarowała tutaj minimalistyczna choreografia Kanadyjki, Noémie Lafrance oraz brak profesjonalnego zespołu tanecznego. Większość ruchów polegała na wspólnym chodzeniu lub bieganiu po scenie pod różnymi kątami. Ciekawym rozwiązaniem scenicznym była projekcja krajobrazów tatrzańskich autorstwa Lecha Majewskiego.

Kazik Jędrzejczak



K. Szymanowski – *Król Roger*  
Adam Kruszewski (Król Roger)  
fot. Stephanie Berger

# The Metropolitan Opera



G. Verdi – *Makbet*  
Carlos Alvarez (Makbet)  
fot. Marty Sohl/MET

## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**W**iosenne spektakle *Trawiaty*, *Balu maskowego*, *Łucji* i *Makbeta*.

### **Lucja z Lammermoor 5 III**

Śpiewacy operowi – też ludzie. Mają lepsze i gorsze wieczory i jak powszechnie wiadomo, wiele elementów może złożyć się na niezbyt udany w każdym momencie występ. Tak chyba się stało 5 III podczas pierwszego z trzech wiosennych spektakli *Łucji*.

Po pierwsze, niedysponowanego Jamesa Levine'a zastąpił Joseph Colaneri, nie od razu więc muzyka Donizettiego zabrzmiała w pełnej koordynacji ze sceną czy płynnie swobodnie. Nieco zbyt szybki wstępny chór poprzedził pierwszą arię Enrica w wykonaniu Mariusza Kwiecień, który nie miał chyba najlepszego wieczoru. Głos Natalie Dessay (Łucja) wydał mi się natomiast niewystarczająco silny w mocy, a Giuseppe Filianoti (Edoardo) też zabrzmiał raczej rozczarowująco. Ogólne wrażenie było więc takie jakby Dessay oszczędzała głos „niedośpiewując”, a Filianoti „prześpiewywał”.

Po bardzo długiej, około 40-minutowej przerwie rozpoczęto akt II. Orkiestra powoli nabierała płynności i było już dobrze, choć nie tak „magicznie” jak pod batutą Levine'a. Sekstet wypadł bardzo atrakcyjnie i od tego momentu wyraźnie szło „ku dobremu”, jedynie Fi-

lianoti (Edgardo) wydał mi się zbyt desperacko sfrustrowany w furii.

Mariusz Kwiecień najlepiej zaprezentował się w akcie III, a duet z Filianotim zebrał wiele zasłużonych braw. „Prawdziwie 100%” głos Dessay usłyszałam jednak dopiero w scenie szaleństwa.

Podczas słyszanej przeze mnie transmisji radiowej 8 III orkiestrę znów poprowadził Joseph Colaneri. Tym razem Mariusz Kwiecień od samego początku zaprezentował się od najlepszej strony; Filianoti nadal nieco „prześpiewywał”, choć w miarę upływu czasu brzmiał coraz bardziej atrakcyjnie. Dessay wypadła natomiast wspaniale: miękko, lirycznie, dźwięcznie i delikatnie z ogromną gracją i niuansem.

Akt II oczarował wszystkich znakomitym duetem Kwiecień/Dessay, a przerażająca groźba żądań w głosie Enrico uczyniła z Łucji prawdziwie tragiczną ofiarę ambicji brata. Na wielkie brawa zasłużył też duet John Releya (Raimondo) – Dessay (Łucja) i znów zachwylił mnie pięknie, płynno-dźwięczny, bez cienia siłowości, głos Stephen Costello (Arturo).

Po wielce zasłużonych oklaskach za duet Kwiecień/Filianoti w akcie III wypełniony piękną barwą i ogromną intensywnością emocjonalną w głosie polskiego barytona, emocje sięgnęły zenitu w scenie szaleństwa. Dessay wspięła się na absolutne wyżyny aktorsko-interpreacyjno-wokalne, a huraga-

nowa owacja przerwała spektakl na dobrych kilka minut. Brawa należały się też dyrygentowi za świetną koordynację z jej głosem. No i Filianoti nareszcie pokazał klasę wokalną w końcowej scenie opery. Głos popłynął tym razem dość swobodnie, dźwięcznie i ogólnie był przekonujący w rozpacz.

Widziane i słyszane przeze mnie wiosenne spektakle *Łucji* tego sezonu nie były co prawda w całości aż tak zachwycające jak te na jesieni, zaferowały jednak wiele pięknych muzycznych i wokalnych momentów.

### **Trawiata 12 III**

No i nareszcie usłyszałam wspaniałą partyturę Verdiego w pełnej glorii muzyki i głosów – z włączeniem mniejszych, epizodycznych ról jak: Kathryn Day (Anina), LeRoy Lehr (Doktor Grenvil) czy John Hancock (Baron Dauphol) i Leann Sandel-Pantaleo (Flora).

Wielkie brawa dla Marco Armiliato, który wyzwolony od presji temp i „autorskiej” interpretacji Renée Fleming, mógł wreszcie znakomicie zaprezentować muzykę Verdiego. Smutnawo liryczny wstęp do aktu I, ładna, płynnie prowadzona fraza i długie łuki melodyczne; dobre tempo, pięknie śpiewne smyczki, dobra dynamika i budowanie ogólnej dramaturgii całości opery. Ten spektakl był nareszcie skoncentrowany na Verdym i na Verdimm tylko, a

wszyscy w nim występujący byli w służbie jego muzyki.

Doskonała wokalnie i dramatycznie Ruth Ann Swenson (Trawiata) w pełni zasłużyła na stojącą huraganową owację. Podziwiałam jej kulturę muzyczną, interpretację, no i oczywiście wspaniały głos. Usłyszałam bowiem Trawiatę „trzech głosów” – tak jak sobie życzył Verdi. Świetlisto jasna barwa, dźwięczność, niuans, odcienie barw i ich modulacje w emocjonalnie porywającym portrecie tragicznej Wioletty. Absolutnie błyskotliwa i nienaganna koloratura – pewna, niewymuszona i lekko płynąca w najwyższym rejestrze, bez cienia napięcia czy wysiłku; znakomite prowadzenie frazy i długich linii melodycznych; subtelność piano i eteryczna delikatność. Swenson znakomicie też uchwyciła tragiczny smutek (bez afektacji!), w *Addio del passato*; rozpaczliwą skargę w *Gran dio* i pogodzony w rezygnacji liryzm w *Prendi esto imagine* – no i pięknie teatralnie umarła w ramionach Alfredo, którym był owego wieczoru niemiecki tenor, Jonas Kaufmann (debiut w MET też jako Alfredo w 2006 r.).

Kaufmann zaśpiewał Alfredo na wiosnę 2 razy w MET (12 i 15 III), a pozostałe 3 spektakle 6, 9 i 22 III – Mathew Pollenzani. Nie mam jeszcze absolutnie jednoznacznie wyrobionego zdania o tym śpiewaku. Są momenty w występach Kaufmanna, w których doprawdy brzmi zachwycająco, ale są i te, w których słyszę inny, niemal nieatrakcyjny głos. I tak: był nieco chwiejny w stabilności i dość gardłowo ciemny w *Libiamo*; znacznie bardziej pod kontrolą z ładnym niuansiem i dobrą dźwięcznością w *Górze* w *Un di*; *Lunge lei* i *O mio*

*rimorsi* miały ładną frazę, ale znów ciemno gardłową barwę choć znakomite były modulacje z pięknym, silnym końcowym wysokim C; był znakomity dramatycznie w scenie rzucenia pieniędzy i tu doprawdy szalenie mi się spodobał, ale najbardziej podbił moje serce w akcie ostatnim, kiedy głos mu się „rozzaśnił” i zaprezentował fenomenalnie piękne „messa di voce” i piano w *Parigi o cara*. Dobry ogólny efekt interpretacyjny i „chemia” ze Swenson.

Podobnie świetną chemię dało się wyczuć w relacji Wioletta – Papa Germon (Dwayne Croft), podziwiany przede mnie baryton, który mógł nareszcie w pełni rozwinąć skrzydła nie zdominowany osobowością Fleming. Piękny w barwie, mocy prawdziwie „verdiowski” głos; fantastyczna paleta emocji od gniewnych żądań, lirycznego smutku, prośby, po żarliwość w prezentowaniu racji kochającego swe dzieci ojca. Di Provenza zaśpiewał z niezwykłą kulturą muzyczną, i wokalnym stylem z najwyższej półki wykonawczej, a na końcu dramatycznego finału balu u Flory, zachwycał godnością i charyzmą.

Wspaniała Trawiata. Bravo dla Ruth Ann Swenson! Mam nadzieję, że już wkrótce usłyszymy ją ponownie w MET.

### Bal maskowy 16 IV

Wiosenny spektakl *Balu maskowego* poszłam obejrzeć ponieważ rolę Amelii miała śpiewać Angela M. Brown. Po dość sensacyjnym debiucie w roli Aidy (2004), kiedy to jej występ trafił na pierwszą stronę New York Timesa – rozczarowała mnie jako Amelia. Niestabilny, nie zawsze poddający się kontroli

głos o dość ostrej, krzykliwej barwie i wyraźnym wibrato. Reszta obsady w zasadzie powtórzyła swe sukcesy z jesiennej serii *Balu*. Fantastyczna Ulryka/Stephanie Blythe, badrzo dobry tym razem Renato (Dmitri Hvorostovsky), przekonywujący wokalnie Gustavo (Salvatore Licitra) i nadal słaba jako Oskar Ofalia Sala. Maestro Gianandrea Noseda tym razem z wielkim wyczuciem poprowadził muzyków orkiestry MET.

### Makbet 13 V

Trzy spektakle *Makbeta* z tzw. drugą obsadą głównych ról nie okazały się najlepsze wokalnie. Planowaną Andreeę Gruber zastąpiono (chyba w momencie desperacji) Hasmik Papian. Gdyby nie genialny Maestro Levine, pewnie nie dośpiewałaby tego wieczoru do końca opery. Ostra, często siłowa góra, słaby dół, który najczęściej markowała, płytka prezentacja sceniczna. Wyprodukowała co prawda kilka ładnych górnych tonów, ale ogólnie walczyła z rolą i jej wymogami dramatyczno-wokalnymi.

Carlos Alvarez zaprezentował dość jednowymiarowy portret Makbeta jako brutalnego, knującego, bezpardonowego, żadnego władzy dowódcy grupy wojskowej. Być może nie miał też dobrze wieczoru wokalnie, bo głównie słyszałam lekko „szczekliwy” i gardłowo przytłumiony w barwie głos. Tak więc poza jak zwykle zachwycającą muzyką płynącą z kanału orkiestry pod batutą Maestro Levine’a, mogłam tylko nacieszyć uszy fenomenalnym występem René Pape w roli Banquo, oraz prawdziwie interesującym w barwie głosem tenora z Malty, Jopsepha Calleja (Makduff). 🎭



S. Prokofiew – *Gracze*  
scena zbiorowa  
fol. Marty Sohi/MET

**G**racze Prokofiewa. Pierwszą z 7 oper Prokofiewa, *Gracze*, zaprezentowano w tym sezonie w MET w 5 spektaklach. W zasadzie ta sama obsada (niewielkie zmiany, głównie we wspomagających rolach) i ten sam dyrygent co podczas prapremiery 19 III 2001 r. A więc w większości ro-

syjscy śpiewacy z Kirowa w symboliczno-abstrakcyjnej produkcji Temora Chkheidzego z dekoracjami George’a Tsypina, kostiumami Georgiego Alexi-Meshkishvilego i światłem Jamesa F. Ingallsa.

Prokofiew ukończył *Gracze* krótko przed swymi 26 urodzinami i jest to nie-

całe 2 godziny muzyki do napisanego przez niego libretta w oparciu o nowelę-wyznanie Dostojewskiego *Gracze*, która powstała w ciągu jednego miesiąca – października 1866 r.

Skomponował ją szybko. Cztery akty fortepianowej partytury powstały pomiędzy listopadem 1915 r. i kwietniem 1916 r.; orkiestracja posuwała się w ekspresowym tempie – czasem 10 stron dziennie, a całość była gotowa w styczniu 1917 r. Dzięki poparciu i wysiłkom Wsewoloda Meyerholda *Gracze* miał wystawić Maryjski i to pomimo protestów śpiewaków uskarżających się na trudność partii wokalnych. Próby zaczęły 28 stycznia 1917 r., ale historia Rosji wpłynęła na plany artystyczne i tak światowa premiera miała miejsce dopiero w Brukseli, w Théâtre de la Monnaie, 29 kwietnia 1929 r. (we francuskim tłumaczeniu), a amerykańska – 4 kwietnia 1957 r. w Nowym Jorku w 85<sup>th</sup> Street Playhouse z akompaniamentem tylko 2 fortepianów. Dopiero w 1975 r. Bolshoi przyjechał z *Graczem* do Nowego Jorku i po raz pierwszy usłyszało go w pełnej wersji orkiestrowej.

Faktycznie pierwszą operą Prokofiewa, jeśli można o takowej mówić, był *Ołbrzym*, skomponowany po usłyszeniu przez niego w wieku lat 9 *Fausta* Gounoda (styczeń 1900 r.). A była to



S. Prokofiew – *Gracza*  
Olga Guryakova (Polina)  
fot. Marty Sohl/MET



muzyka do 3 aktów jego własnego tekstu bajki/fantazji. W 1911 r. ukończył, ale tylko w formie partytury fortepianowej, młodzieńczą melodramatyczną jednoaktową *Maddalenę*. Miał nadzieję na wystawienie jej w szkole, ale projekt nie wzbudził entuzjazmu konserwatorium i po zakończeniu orkiestracji pierwszej sceny, Prokofiew odłożył *Maddalenę* na półkę.

W librettie *Gracza* Prokofiew wykorzystał wiele fragmentów oryginalnych dialogów z noweli Dostojewskiego. Cel? – Skomponowanie nowego typu „literackiego”, muzycznego dramatu odrzucającego tradycyjne konwencje muzyczne opery na korzyść „muzyki” języka mówionego i naturalnych rytmów ludzkiej mowy.

Jego muzyka opierała się więc o rytmy i melodie języka rosyjskiego, z „wybuchami” emocjonalnymi, krzykiem, śmiechem sięgającym najwyższych tonów czy dysonansami. A było tych fragmentów tak wiele, że matka Prokofiewa, zazwyczaj bardzo wspomagająca twórczość syna nieraz miała mu za złe i krzyczała, że niszczy jej fortepian. Ogólnie jest to szalenie wymagająca wokalnie opera. Punkt kulminacyjny umieścić Prokofiew w scenie w kasynie z muzyczną iluzją rytmu wirującego koła ruletki, hipnotycznym jej wirze w figurach orkiestrowych i bardzo trudnej linii wokalne w tempie pełnego emocji przyspieszonego pulsu obsesyjnego gracza z „nerwowością” krótkich fraz melodycznych i „hysterycznymi” wybuchami instrumentów orkiestry. Jest to partytura o niezwykłej energii, bogactwie tematów i kolorów; pełna inwencji w barwach ze wspinałymi karykaturalnymi portretami zbankrutowanej arystokracji funkcjonującej w kosmopolitycznym kontekście kasyn Europy. Pelen sarkazmu, czarnego humoru i groteski, *Gracza* jest satyryczną opowieścią o

obsesjach, pieniądzech i wyrachowaniu. Ale jest w nim wiele smutno-refleksyjnych, tragicznych wręcz fragmentów choć zdecydowanie innych w brzmieniu od tradycyjnego liryzmu, do którego przywykli nas głównie włoscy kompozytorzy oper.

I mimo, że jest to piewsza opera Prokofiewa slychać już wyraźnie jego specyficzny styl: „złe-dysonanse” i pełne inwencji harmonie z dodanym brzmieniem fortepianu.

Widziałam 2 z 5 spektakli (premiera sezonu 27 III i 8 IV) oraz słyszałam transmisję radiową (12 IV), która była jednocześnie ostatnim spektaklem *Gracza* w tym sezonie.

W głównych rolach usłyszeliśmy: Vladimira Galouzina (Alexei), Olę Guryakową (Polina), Larisę Diadkową (Babcia; w prapremierze 2001 – Obratsova), Sergeia Aleksashina (Generał), Nicolai'a Gassieva (Markiz), Olę Savovą (Madame Blanche), Johna Hancocka (Mr. Astley).

Wśród ogromnej obsady wspomagających, ale ważnych ról usłyszłam też Edytę Kulczak jako Lady Comme ci, Comme ça i 3 debiuty.

Najlepszy głos zaprezentowała Diadkowa w roli Babcy. Nie wyczuwało się najmniejszej trudności w prowadzeniu skomplikowanych linii melodycznych, a aktorsko była doprawdy znakomita. Bardzo dobre wrażenie wywarł też na mnie Aleksashyn w komiczno-groteskowej roli generała, ale największą niespodzianką sprawił mi Galouzine. Jego ciemny, barytonowy w barwie i dość głęboko gardłowy głos świetnie się sprawdził akurat w tej roli. Doskonały w ruchu scenicznym i porwijący emocjonalnie w wielkim monologu. To chyba najlepsza rola w jakiej go słyszałam. Polina Gyurakovej też zasłużyła na wiele braw, choć momentami głos wydawał mi się nieco zbyt



# RUBINSTEIN PIANO FESTIVAL

ŁÓDŹ, 10-18 X 2008

Międzynarodowy Festiwal Muzyczny  
im. Artura Rubinsteina w Łodzi

Dyrektor festiwalu – Wojciech Grochowalski  
Organizator:

Międzynarodowa Fundacja Muzyczna  
im. A. Rubinsteina w Łodzi  
90-007 Łódź, ul. Piotrkowska 112  
tel. 042 632 79 39, fax 042 632 94 58  
e-mail: fundacja@arturrubinstein.pl  
www.arturrubinstein.pl

fot. Ewa Rubinstein

ostry w górze, ale jej krótka scena histerycznego śmiechu prawdziwie mroziła krew w żyłach. To dobry do tej opery głos, dobrze wytrzymane długie linie melodyczne i dobra gama kolorów.

Ogólnie – bardzo udane wokalnie spektakle, i jak myślę, częścią sukcesu był fakt wykonania ich głównie przez Rosjan.

Produkcja zawierała wiele abstrakcyjnych, artystyczno-symbolicznych elementów, jak np. zawieszona u sufitu sceny ogromne koło ruletki. Dobre były też barwy dekoracji i światło – zieleń kasynowa stolików i złoto dominujące w większości scen z atrakcyjnymi akcentami stylu Art Deco.

Dyrygujący wszystkimi spektaklami Valery Gergiew zaprezentował się doprawdy od najlepszej strony. To „jego” repertuar i wydobyl z okiestry MET wspaniale, niemal symfoniczne, brzmienie ze świetnie uchwyconymi detalami tragedii i groteski, sarkazmu i liryki.

Seria spektakli *Gracza* Prokofiewa była ostatnimi występami Gergiewa w MET jako Głównego Gościnnie Występującego Dyrygenta. Był to tytuł specjalnie dla niego wykreowany w 1997 r. Wiadomość tę ogłosił Peter Gelb na początku maja, zapewniając, że Maestro Gergiew będzie oczywiście w przyszłości zapraszany do MET. 🎻



**Cyganeria Pucciniego.** 29 III na końcu II aktu premiery sezonu *Cyganerii* Pucciniego, MET uhonorowała Franco Zeffirelliego, którego znakomita produkcja od lat cieszy się nieodmiennie zachwytem widowni i równie konsekwentnie zbiera niechętnie i negatywne oceny większości krytyków. Super realistyczna, wypełniona setkami statystów zawsze przyciągała swym luksusowym pięknem. Po raz pierwszy zaprezentowano ją w 1981 r. i przez kolejnych 27 lat pokazano ją w sumie 347 razy. Stała się więc rekordzistką, bowiem w całej historii MET żadna inna produkcja nie może pośczyć się aż taką liczbą wznowień.

Do setek statystów dołączyli: Franco Zeffirelli, Peter Gelb i wielu śpiewaków, którzy występowali w historii tej produkcji. Peter Gelb ogłosił umieszczenie, tuż przed wejściem zza kulis, po obu stronach sceny, pamiątkowych tabliczek. Wymieniono na nich „niemających sobie równych i przynoszących radość milionom wielbicieli opery” 11 produkcji Zeffirelliego przygotowanych dla MET. To wedle doniesień prasy ponieważ pierwszy z 2 widzianych przeze mnie spektakli *Cyganerii* w tym sezonie miał miejsce 1 IV. Obsada wszystkich 7 była identyczna: Angela Gheorghiu (Mimi), Ramon Vargas (Rodolfo), Ainhoa Arteta (Musetta), Ludovic Tezier (Marcello, francuski baryton, debiut w MET w 2002 r. jako Escamillo w *Carmen*), Quinn Kelsey (Schaunard, ur. w Honolulu baryton – debiut w MET), Oren Gradus (Colline), Paul Plishka (Benoit). Dyrygował zaś znakomity Włoch Nicola Luisotti (debiut w MET w 2006 r. w *Tosce*).

Tego wieczoru Gheorghiu rozczarowała mnie bardziej niż przypuszczałam. Bardzo cichy głos, szalenie oszczędnie produkujący głównie „przykryte” dźwięki; lekko wibrował, momentami wręcz drżał. Sztuczna w przekazie emocji, śpiewała głównie we własnych tempach, które wymuszała na dyrygencie. Zgubiła też jedną linijkę tekstu w *Mi chiamano Mimi*, no i nie wzruszała. Ale głównie było tak cicho, że trzeba było dobrze wytyczać słuch, by ją wogóle usłyszeć.

W miarę upływu czasu Gheorghiu „rozgrzewała się” i brzmiała coraz lepiej, ale był to wystudiowany śpiew, bez spontaniczności i emocji. I znów zaśpiewała we własnym tempie *Dondie lieti* zwalniając wszystkich i rozbijając tak doskonale zbudowaną przez dyrygenta dramatyczną płynność akcji. W ostatnim akcie dosłownie popiskiwała już tylko cichuko i smutnawo na łóżku i dopiero na samym końcu zaprezentowała atrakcyjny głos z pięknymi długimi kremowo-lirycznymi frazami.

Podczas słyszanej przeze mnie transmisji radiowej 4 IV brzmiała znacznie głośniejsze, ale nie wolno zapomnieć, że w dużej mierze odpowiedzialne za to było rozstawienie mikrofonów, które rejestrowały każde najcichsze westchnienie. Głos był już bardziej otwarty i nareszcie piękny w barwie.

Podczas ostatniego widzianego przeze mnie przedstawienia 9 IV, Gheorghiu śpiewała głośniejsze, ładniejszym, płynnym głosem, ale nadal szalenie skoncentrowanym na niemal mdlącym słodczy. Znów, niestety, zwalniała dyrygenta, ale od aktu II było już pod każdym względem bardzo dobrze.

W przeważającej większości tradycyjnych produkcji *Cyganerii* oraz w tej Zeffirelliego w MET, w akcie ostatnim Mimi cały czas leży na łóżku i już się z niego nie podnosi. W tym sezonie, gdy Rodolfo i Mimi zostali sami, Mimi uniosła się na kolana, przybliżyła się do siedzącego na krawędzi łóżka Rodolfo i przytuliła się do niego. Ładny, „ludzki” wymiar i bardziej atrakcyjny scenicznie od tego tradycyjnie statycznego. Ładnie też umierała.

Ramon Vargas, jej Rodolfo jak zwykle zaprezentował doskonały, kremowo-liryczny o pięknej barwie, ciepły głos, który pięknie i swobodnie płynął bez najmniejszego wysiłku. Jego znakomity wygląd interpretacyjno-aktorski należało doprawdy docenić choćby w scenie śmierci Mimi. Deklamacyjne *Che guardate...* było wstrząsająco wzruszające i pełne rozpaczy w zatamującym na granicy płaczu głosie, a końcowy okrzyk, wyraźnie słyszalny ponad orkiestrą, rozdarł nam serca na atomy. Stożaka owacja widowni przed kurtyną.

Najatrakcyjniejszym głosem kobiecym w spektaklach *Cyganerii* tego sezonu była więc według mnie Ainhoa Arteta (Musetta), która od lat króluje w tej roli. Spontaniczna, piękna w barwach i szalenie atrakcyjna aktorsko. Nic więc dziwnego, że po *Quando me'n vo* widownia przerwała spektakl burzliwą owacją.

Bardzo wiele braw zebrał też Ludovic Tezier za świetnie zaprezentowaną postać Marcello. Dość silny, ładny w barwie baryton wspaniale kontrastował z głosem Rodolfo i zasłużył na wielkie uznanie. Ten Marcello z pewnością ładnie nam w pamięć.

**Gustav Mahler 大地之歌**  
**Das Lied von der Erde Pieśń o Ziemi**



aranżacja  
**Glen Cortese**  
**Daniel Ng**

teksty  
**Li Bai**  
**Wang Wei**  
**Meng Haoran**  
**Qian Qi**



**Chungqing Zhang** mezzosopran

**Piotr Friebe** tenor

**Sinfonietta Polonia** **Cheung Chau** dyrygent

niedziela 21.09.2008 godz. 19.00, Aula Uniwersytecka, ul. Wieniawskiego 1, Poznań

Bilety w cenach 25, 20, 15 i 10 zł do nabycia w CIM, [www.bilety24.pl](http://www.bilety24.pl) oraz w holu Auli godzinę przed koncertem. Rezerwacja tel. 061 867 52 07, 609 969 666

Patronat medialny: T.V.P. POZNAŃ, POLSKA RADIO, IKS, POLSKIE RADIO, Muzyka21, Ematis, Głos Wielkopolski

Honorowy Patronat: 中华人民共和国驻波兰共和国大使馆, Ambasada Chińskiej Republiki Ludowej w Rzeczypospolitej Polskiej

Partnerzy: Instytut Teatralny im. Szymanowskiego, CRM, Rada Miasta Poznania

Sponsorzy: dr Agata Bednarz, Mercure, VALDI, MIEROCENOCI, Firma Jubilerstwa "E.D.M. P&G" "Złoty Piłkarski"

Marek Woźniak Marszałek Województwa Wielkopolskiego, Ryszard Grobelny Prezydent Miasta Poznania

Natomiast głos Orena Gradusa jako Colline wydał mi się niewystarczająco głęboki, choć popisowa aria „do płaszcza” wypadła zupełnie dobrze.

Spodobał mi się też interesujący debiut Quinna Kelseya w partii Schaurarda.

Jednak prawdziwym bohaterem tych spektakli *Cyganerii* w MET był Maestro Luisotti, który w 2009 r. ma objąć funkcję dyrektora muzycznego San Francisco Opera. Pod jego batutą *Cyganeria* zabrzmiała jak oszczędne i zwarte arcydzieło muzyczne Pucciniego, bez jednej niepotrzebnej nuty, a cała „teatralność” zawarta była w barwach orkiestracji opowiadającej o zamieraniu ognia w piecyku, czy o padającym śniegu. Dramaturgia muzyczna była do prawdy wspaniała, zła więc byłam na Gheorghiu, która rozbijała ów teatr wyobraźni i niszczyła magiczne wrażenie, zwalniając dyrygenta do wygodnych dla siebie temp.

Nie obyło się też bez drobnego wypadku. 1 IV Luisotti przed wejściem do kanału orkiestry niewystarczająco schylił głowę i mocno uderzył się o poprzeczną belkę sklepienia. Trochę to więc opóźniło początek spektaklu.

Podczas transmisji Luisotti niestety poszedł na daleko idący kompromis „złotego środka” i grał „pod śpiewaków” czyli bardziej jako tło dla głosów. Szkoda. Ale miałam szczęście słyszeć go 2 razy na żywo i zachwycać się jego wspaniałym podejściem do tej partytury.

Wielbiciele Gheorghiu i Alagni mogli usłyszeć ową operową parę, choć tylko raz, podczas ich występu pod gwiazdami w minutę po wiosennym zrównaniu dnia i nocy, czyli o 20:00 wieczorem 20 VI w Brooklyn Prospect Park. Bank of America zapewnił 25 tysięcy bezpłatnych biletów na podróż w obie strony metrem i autobusami. Koncert był też transmitowany na żywo przez radio.

Wedle oszacowań policyjnych, na koncert przybyło około 50 tys. nowojorczyków. W parku rozstawiono ogromną ilość ekranów video i wysokich wież z głośnikami.

Orkiestrę prowadził Maestro Ion Marin, który rozpoczął koncert uwerturą do *Mocy przeznaczenia* Verdiego. Pierwszy fragment operowy był duetem z *Poławiaczy perel* Bizeta. A poza tym usłyszeliśmy wiele pięknych i znanych arii, jak np: Gheorghiu w *Ebben? Ne andro lontana* z *La Wally* Cattalaniego, Alagnię w *E lucevan le stelle* oraz również w jego wykonaniu *Le dernier jour d'un condamné* z opery według W. Hugo, a skomponowanej przez brata Roberto Alagni, Davida Alagnę. Owacyjne brawa zebrało też wykonanie chóru z *Trubadura* Verdiego i znane duety z *Łucji, Trawiaty* i *C'est le dieu z Lakmé* Delibesa. Na bis Alagna wybrał *Nessun dorma*, a później oboje zaśpiewali duet z rumuńskiej operetki skomponowanej przez Gherase Denrino, by po chwili popisywać się w wykonywanym jako duet *O sole mio* oraz w *Granadzie*. Na

koniec zaprosili widownię do udziału w *Libiamo z Trawiaty*. Siódmym i ostatnim bisem była znów *Granada*. I na tym, około 21:40 występ się zakończył.

Koncert na świeżym powietrzu z dziesiątkami wzmacniaczy i głośników nie jest dobrą okazją do krytycznej oceny operowych głosów śpiewających do mikrofonów. Widownia z ogromnym entuzjazmem reagowała na wszystko co Gheorghiu i Alagna mieli jej do zaoferowania, a głosy, które płynęły z głośników brzmiały zdecydowanie lepiej niż na żywo na scenie MET.

Jedynym minusem owego koncertu jest więc fakt, że zastąpił on tego lata tradycyjne już od ponad 40 lat występy MET in the Park, podczas których prezentowano w koncertowych wersjach pełne spektakle operowe. Decyzja, jak sądzę, podyktowana była po części względami finansowymi, dodatkowym obciążeniem śpiewaków, chóru i orkiestry i ekip technicznych MET. Co ożywiło występ obu gwiazd był ogromnym popularnym sukcesem, no i zrozumiałe są też ciężkie w budżetowych wydatkach przy mocno kulejącej ekonomii amerykańskiej. Ale żal....Może z czasem powrócimy do tradycyjnych wieczorów pod gwiazdami w Central Parku, kiedy to można było posłuchać wielu dobrych śpiewaków w ulubionych przez cały Nowy Jork operach.

Koncert Gheorghiu/Alagna był również ostatnim przedstawieniem nadzorowanym przez Joego Clarka, genial-

G. Puccini – *Cyganeria*  
Angela Gheorghiu  
fot. Marty Soh/MET



nego dyrektora technicznego MET, który przeszedł na emeryturę w sierpniu po 31 latach pracy w MET. Jego reputacja: najwspanialszy na świecie dyrektor techniczny teatru operowego. To dzięki niemu mogliśmy podziwiać wspaniałe produkcje Zeffirellego, *Ring* Otto Schenka czy ostatnio *Czarodziejski flet* Julie Taymor. Przygotował podczas swej kariery ponad 130 produkcji. Clark to prawdziwy geniusz sceny z głęboką wiedzą muzyczną, artystyczną, znajomością teatru i opery, architektury, projektów artystycznych, rzeźby, malarstwa, mebli, tkanin i efektów optycznych. Zna wnetrza każdego historycznego stylu i epoki i przelewał swą wiedzę na scenę. Każdy zawias i gwóźdź musiał być z epoki; każda kompozycja kwiatów miała swe podłoże w jego wiedzy botanicznej z łacińskimi nazwami włącznie!

Do MET wprowadził go legendarny już Ming Cho Lee, projektant dekoracji i kostiumów. Podczas wspólnych studiów w Yale myślał o Clarku jako o muzyku, którego los uczyni dyrygentem. Joe Clark był wtedy doktorantem w Yale (1977). I w zasadzie dyrygentem został – tyle, że sceny, a nie orkiestry. Najpierw terminował pod czujnym okiem Josepha Volpe, by wkrótce stać się jego prawą ręką.

„(...) Joe Clark: ideał, unikalny dyrektor techniczny! Najlepszy z najlepszych. Mój niezastąpiony współpracownik od 30 lat – technicznie, ale szczególnie – muzycznie! Nie wyobrażam sobie jak MET poradzi sobie bez niego. Ale wiem też, że jak zawsze podejmuję właściwą decyzję, by odejść kiedy instynkt tak mu podpowiada i uhonoruję ją, na zawsze zachowując w pamięci wspomnienia, które doprowadziły do takiego rozkwitu artystyczno-technicznego w MET. (...) Takich jak Joe Clark już niestety więcej nie będzie!” – mówił prasie James Levine. 📍

**E**dgar Vincent, publicysta, agent, prasowy i przyjaciel gwiazd operowych nie żyje. 1 lipca dowiedzieliśmy o śmierci w wieku lat 90 Edgara Vincenta, agenta prasowego, reprezentującego wiele największych gwiazd świata opery. Jego „podopieczni” to długa lista prawdziwych tytanów wokalistyki z tak legendarnymi postaciami jak Ezio Pinza. Od ponad 25 lat był też przedstawicielem prasowym i bliskim doradcą Placido Domingo. Zmarł na Manhattanie podczas rekonwalescencji.

Edgar Vincent miał pod swoimi prasowymi skrzydłami tych prawdziwie największych z wielkich. I tak np. dyrygenci: E. Leinsdorf, L. Stokowski, G. Solti, wiolonczelista M. Rostropowicz, skrzypek I. Stern, ale najbardziej znany był jako promotor i doradca gwiazd operowych, których karierą starał się umiejętnie kierować, a byli to m.in.: Lily Pons, Anna Moffo, Rise Stevens, Eleanor Steber, Jussi Bjoerling, Mirella Freni, Shirley Verrett, Beverly Sills, a z tych współcześnie nam znanych: Cecilia Bartoli, Dolora Zajick i Salvatore Licitra.

To dzięki niemu na pierwszych stronach Time Magazine pojawiały się zdjęcia i artykuły o Sills, Rostropowiczu, czy Soltim, a Eileen Farrell, Placido Domingo i Mihail Barysznikow zaistnieli na stronach Newsweeka.

Edgar Vincent Julius Raffaele Simone Pos urodził się 13 marca 1918 r. w Hamburgu w Niemczech. Jego matka była śpiewaczką operową, a ojciec dentystą. Wychował się głównie w Holandii. Jako dziecko studiował fortepian myśląc o karierze koncertowej. Doszedł jednak do wniosku, że zbyt mało ma talentu i uwagę swą skierował w stronę aktorstwa studiując pod kierunkiem niemieckiego reżysera Maxa Reinhardta.

Po przyjeździe do Hollywood zagrał kilka małych ról w filmach. Pomimo młodego wieku, prezentował się na ekranie jak europejsko wyglądający gentleman w średnim wieku mówiący po angielsku z bardzo silnym obcym akcentem.

Przeniósł się więc do Nowego Jorku i zaczął pracę jako agent prasowy. Pierwszym jego klientem był Ezio Pin-

za, który miał właśnie podjąć się roli Emile de Becque w oryginalnej produkcji musicalu *South Pacific* (1949) i bardzo pilnie studiował pamięciowe opalone role z Vincentem.

Jego relacje z klientami często przekraczały ramy wyznaczone biznesowym profesjonalizmem. Był oddanym i wielkim przyjacielem Beverly Sills, która często zwracała się do niego o radę i pomoc.

Miałam tylko raz bezpośredni z nim kontakt. Była to dość długa rozmowa telefoniczna, w której prosiłam o pomoc i radę w odnajdywaniu materiałów i zdjęć do artykułu o Placido Domingo, *Otello naszej generacji*. Elegancki, czarujący, pełen pomysłów i wskazówek okazał się nieocenionym źródłem wiedzy wszelakiej. Ze sporym entuzjazmem wypytywałam się też o moje doświadczenia muzyczne i o Muzyka21.

Informację o jego śmierci podał jego przyjaciel i partner ze wspólnie zarządzanej firmy Vincent & Farrell Associates. Edgar Vincent pozostawił po sobie tylko żonę Linda. 📍

**U**prowadzenie z seraju Mozarta. Tę uroczą, romantyczną komedię zaprezentowano w tym sezonie w MET 4 razy, a słyszana przez mnie transmisja radiowa (3 V) była ostatnim przekazem na żywo z MET sezonu 2007/8.

Ta sama obsada i dyrygent podczas wszystkich spektakli, z których widziałam dwa: 30 IV i ostatni – 7 V. Było to wznowienie niskiego budżetowej, pełnej niezwykłej inwencji estetyczno-artystycznej produkcji Johna Dextera z 1979 r., w której bajkowość i egzotykę podkreślają wycięte niby z barwnego kartonu dekoracje.

Urodzony w Kalifornii dyrygent, David Robertson, zadebiutował w MET w 1996 r. prowadząc orkiestrę w *Carmen* i w *Sprawie Makropulosa* Janaczka, podczas którego to spektaklu tenor Richard Verssalle spadł z około 3-metrowej drabiny, doznał ataku serca i zmarł na scenie w wieku 63 lat. Na szczęście, gdy po około 12 latach Robertson powrócił do MET, obyło się bez tragedii, a 4 wyprzedane przedstawienia *Uprowadzenia z seraju* zapowiadały się niezwykle atrakcyjnie.

David Robertson, obecnie piastujący pozycję muzycznego dyrektora Saint Louis Symphony Orchestra i głównego gościnnie występującego dyrygenta BBC Symphony Orchestra, ogólnie wywarł zupełnie dobre wrażenie. Nie obyło się co prawda bez okazjonalnych braków koordynacji muzyków i lekkiej nerwowości, która głównie słyszalna była na początku spektaklu 30 IV, jednak w miarę upływu czasu tempa ustabilizowały się, podobnie jak ogólny wolumen brzmienia orkiestry i muzyka płynęła już dość stylowo, śpiewnie, z wdzięcznym urokiem i gracją.

Dyrygowana przez Mozarta w wiedeńskim Burgtheater 17 lipca 1782 r. prapremiera owego singspielu, prezentuje dwie pary zakochanych, które kontrastują i uzupełniają się nawzajem, kreując wspaniałą harmonię i równowagę pomiędzy romantyzmem i komedią. I pomimo wyraźnego ensemblego charakteru całości, postać Konstanzę wykreowaną przez Caterinę Cavalleri, najczęściej wzbudza największe emocje wśród wielbicieli opery.

Mozart komponujący na współczesnie istniejące głosy nie oszczędzał sopranów i „wyciskał” z ich indywidualnych możliwości absolutnie wszystko i to w niezwykle kreatywny sposób w wielostronnej prezentacji głosu wymagając od śpiewaczek długich, pięknych w lirycznym legato linii melodycznych i pirotechnicznych wokalnych fajwerków.

Tak więc gwiazdą spektakli w MET była oczywiście Diana Damrau, niemiecki sopran, która śpiewała już w tym sezonie Pamię i Królową Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. W pierwszej liryczno-melancholijnej arii Konstanzę usłyszeliśmy pięknie dźwięczny, swobodnie płynący głos, który zachwycał samym swym brzmieniem.

Jej interpretacja miała jednak momentami wpływ na płynność tempa,

gdy dla podkreślenia smutku i nostalgicznych tęsknot za utraconą miłością zwalniała w nieco zbyt „romantycznie” brzmiących wokalnych rubatach.

Ale huraganowa owacja, do której dołączył dyrygent, nagrodziła Damrau po spektakularnej *Marten aller Arten*. Imponująca skala i koloraturowe po niej przebiegi, z wystarczająco silnym i głębokim dołem, tryle i precyzyjna pirotechnika stratosferycznej góry. Dramatyczna intensywność ekspresji kreowała natomiast wspaniałe teatralne efekty.

Jej ukochanego Belmonte zaśpiewał Matthew Polenzani, tegoroczny laureat nagrody Beverly Sills, którego słyszeliśmy w MET już w ponad 20 rolach. To współcześnie jeden z lepszych lirycznych tenorów, którego atrakcyjny w barwie głos dobrze sprawdza się w rolach oper Mozarta i bel canto. Dobry stylowo i muzycznie, z wyczuciem prowadził frazy dodając akurat tyle interpretacyjnej intensywności w ekspresji dramatycznej ile trzeba. Stworzył więc wiarygodną emocjonalnie i bardzo wyrazistą sceniczną postać romantycznego kochanka.

Polski sopran, Aleksandra Kurzak, po bardzo udanym debiucie w MET w roli Olympii w *Opowieściach Hoffmana* (2004) i tym razem odniosła wielki sukces w szalenie wymagającej wokalnie partii Blondchen. Znakomity, kryształowo czysty, młodzieńczo brzmiący sopran Kurzak, lekko wspinał się na najwyższe tony tej roli. Ale prawdziwie dobra Blondka to nie tylko nie-naganna wokalnie prezentacja roli – to również „pełna” dramatycznie sceniczną postacią wymagająca sporych komediowo-aktorskich talentów. Podziwiałam więc Aleksandrę Kurzak, jej swobodę ruchu i gestów w doskonale uchwyconym komicznym charakterze postaci czarującej rezydentki Blondy, która wdzięcznie reagowała na żarliwość emocji jej ukochanego Pedrillo oraz ze zniechęcającym, ale nieznośnym sprzeciwem urokiem udzielała Osmimowi lekcji manier w traktowaniu kobiet z Europy. Bardzo udany występ, który bardziej entuzjastycznie doceniła widownia niż nowojorscy krytycy. Wielkie brawa i gratulacje.

Dobre wrażenie wywarł też na mnie debiut w MET urodzonego w Malezji tenora Steve'a Davislima, który podczas debiutu w *La Scali* (2005) zaśpiewał tytułową rolę w *Idomeneo* Mozarta. Jego głos słyszano już w Chicago, Dreźnie, Wiedniu, Neapolu, Hamburgu, Berlinie i Zurichu. Ładny w barwie i muzycznej stylowości, świetny w lekkim, komediowym ujęciu postaci Pedrillo, pełen wigoru i zaangażowania wokalnie i aktorsko. Do najatrakcyjniejszych fragmentów jego

występu zaliczyłabym arię/balladę z aktu III i rozbrajający w uroku komiczny duet z Osminem *Viva Bacchus*, którego śpiewał bas z Islandii, Kristinn Sigmundsson. Debiutował w MET w 2000 r. jako Hundig w *Walkirii*; później słyszeliśmy go w partii Commandantore (*Don Giovanni*) i Rocco (*Fidelio*), a w bieżącym sezonie

W. A. Mozart – *Uprowadzenie z seraju*  
Kristinn Sigmundsson i Aleksandra  
fot. Ken Howard/MET



jako Ojca Laurentego (*Romeo i Julia*) i Lodovico (*Otello*). Osmin był więc jego trzecią rolą sezonu 2007/8 i chyba najlepiej prezentującą jego wokально-aktorskie możliwości. Imponująca postura, nie przerysowany, doskonały komizm, i styl wokalny, znakomity, głęboko dźwięczny głos, który tylko na króciutkie momenty lekko „zanikał” w samym dole brutalno-okrutnie niskiej tessitury roli.

W jedynej aktorskiej, mówionej roli *Uprowadzenia z seraju* powrócił do MET niemiecki aktor, Matthias von Stegmann (debiut w MET 2003 r.). Niezbyt wdzięczna w sumie rola Paszy Selima w ujęciu Stegmana była szalenie wiarygodna psychologicznie. Nieznośny oporu i sprzeciwu absolutny władca wschodu był jednocześnie prawdziwie europejsko-rycerski i moralnie godny najwyższego podziwu. Nie dziwiło więc, że na samym końcu wybaczają osobiste urazy i uznają wyższość miłości.

Uroczyste spektakle, znakomita wokalistyka i doprawdy godny największych braw występ Aleksandry Kurzak. 🎭

**P**ierwszy Cesarz Tana Duna. Premiera *Pierwszego Cesarza* w MET w ubiegłym sezonie zebrała głównie negatywne oceny krytyków, a ponieważ powstała na zamówienie MET, Tan Dun przepracował partyturę wedle życzeń. Oficjalna publikacja biura prasowego MET cytowała kompozytora, który tak komentował owe zmiany: „Miałem na myśli trzy zasadnicze cele podczas dokonywania zmian w *Pierwszym Cesarzu*. Najpierw chciałem rozszerzyć tradycyjne, chińskie elementy, sceny w stylu pekińskiej opery i udział postaci Szamana. Po drugie, chciałem uczynić opowieść opery bardziej filmową, bardziej zmysłową, szczególnie w scenie miłosnej, kiedy

szczęście wspaniale orkiestrowe interludia.

Akt II również utracił moim zdaniem sporo atrakcyjności muzycznej, choć kilka nowo dodanych rozwiązań, np. w scenie wstąpienia Cesarza na tron, zabrzmiało ciekawie.

Wokalnie spektakl był znakomity. Bardziej wyraziście centralnie i prominentnie wypuklono partię *Pierwszego Cesarza*. O ile poprzednio funkcjonował jako wiodąca siła napędowa i architekt zmian, ale w ramach zmodyfikowanego kontekstem jego interakcji z poszczególnymi grupami i indywidualnymi postaciami, czyli w kontekście kraju i rodziny, w poprawionej wersji bardziej zaistniał jako jednostka, „solowy bohater”.



T. Dun – *Pierwszy Cesarz*  
Sarah Coburn (Yueyang)  
fot. Marty Soh/MET

Księżniczka Yueyang odzyskuje władzę w nogach. Na koniec, chciałem położyć większy nacisk na świat rodziny Cesarza w kontekście geopolitycznego dramatu. By osiągnąć ten cel, dodałem arię dla matki Yueyang, w której zawarte jest sedno dylematu Cesarza. [Matka Yueyang] śpiewa: *Znów masz władzę, ale ja straciłam moją córkę. Podbijesz świat, ale stracisz swój humanizm*. Wydaje mi się, że kolor, filozofia i opowieść są w lepszej równowadze”.

W trakcie dokonywania owych zmian wiele stron partytury uległo przepracowaniu, a całość opery skrócono o ponad 20 minut.

Przerobioną wersję *Pierwszego Cesarza* wznowiono w MET tylko w trzech spektaklach: 10 V premiera sezonu, 14 V i 17 V matinée, z których mogłam obejrzeć tylko jeden – 14 V. Za pulpitem dyrygentkim ponownie stanął Tan Dun, a obsada wokalna uległa tylko niewielkim zmianom. Partię Księżniczki Yueyang tym razem zaśpiewała we wszystkich spektaklach Sarah Coburn (amerykański sopran, debiut w MET w 2003 r.), a rolę Szamana, urodzony w Pekinie mezosopran, Ning Liang (debiutu w MET w 1993 r. jako Oktawian w *Der Rosenkavalier*). Reszta obsady bez zmian: Placido Domingo (*Pierwszy Cesarz*), amerykański tenor Paul Groves (kompozytor Gao Jianli), amerykański mezzosopran Susanne Mentzer (matka Yueyang), urodzony w Pekinie bas Hao Jian Tian (Główny Minister Cesarza) i gościnnie występujący aktor pekińskiej opery, urodzony w Taipei Wu Hsing-Kou (Mistrz Yin-Yang).

Nie każda przeróbka opery po kłapie prapremiery bywa poprawą oryginal-

nalnego zamysłu, a historia gatunku odnotowała wiele przykładów na poparcie obu przypadków. Co prawda widziałam tylko jeden spektakl przerobionego *Pierwszego Cesarza*, ale ogólne wrażenie było na niekorzyść zmian.

Znaczne skróty przyczyniły się rzeczywiście do szybszego tempa posuwania akcji i ogólnej większej zwartości, ale poprawki nie ograniczyły się tylko do cięć w długości trwania poszczególnych scen. Całość, z niewielkimi wyjątkami, zabrzmiała w niezwykle „oswojony” do gustów zachodnich sposób. „Wygładzono” większość zbyt „egzotycznie” brzmiących linii wokalnych, które oczywiście ułatwiły znacznie życie śpiewakom, ale zatraciły oryginalność brzmienia. Tan Dun rozbudował nieco prolog, ale w kontekście całości przerobionej reszty partytury perkusyjne efekty, solo na zheng czy głisanda smyczków stanowiły tylko „chińskie przerywniki atmosferyczne” w bardziej „zachodnio” niż „wschodnio” brzmiącej muzyce całości. Odniosłam też wrażenie ogólnego „zełżenia” intensywności barw orkiestracji i wyciszenia wolumenu muzyki, jako tła dla wyraźniejszej ekspozycji głosów. Rozrzedzenie i wyciszenie oraz upłynienie na modłę zachodnią linii wokalnych i melodycznych uczyniło oczywiście całość nieco bardziej „strawną” dla ucha przeciętnego melomana, ale owa „ugładzona” i skrócona wersja straciła, moim zdaniem, piękno oryginalności, atmosferyczność, i w wielu scenach, dramatyczną intensywność, która w pierwszej wersji stopniowo i logicznie narastała, jak np. scena strajku głodowego Gao Jianli i „uwiedzenia” go przez Księżniczkę Yueyang. Zachowano jednak na

„Filozofię” ujęcia postaci *Pierwszego Cesarza* można było zapewne dyskutować bez końca, prezentując argumenty za jednym bądź drugim wyborem. Czy ma to być centralny bohater czy jeden z uczestników dramatu, którego władza i historia umieścili w czasie, miejscu ale i w kontekście innych. Bardzo jestem ciekawa jaki był pierwotny zamysł Tana Duna i jakiego Cesarza, czy którego z nich, tak naprawdę chciał nam pokazać w swej operze.

Placido Domingo był w rewelacyjnej formie wokalne, a „ugładzona” nieco linia wokalna jeszcze bardziej schlebiała jego głosowi. Magnetycznie fascynujący, szalenie intensywny dramatycznie, zachwycał aktorską i wokalną prezentacją postaci. Niezapomniana kreacja. Stojąca, wielominutowa owacją widowni.

Krytyka doceniła jego znakomity występ, chwaliła doskonale wykonanie szalenie trudnych „skoków melodycznych” roli, ale znów wytknięto brak swobody śpiewania po angielsku.

Pozostali śpiewacy spektaklu też zaprezentowali najwyższy poziom wokально-aktorski, a ich zaangażowanie w rolę zasłużyło na podziw i uznanie.

Świetny występ Paula Grovesa, emocjonalnie intensywnego kompozytora Gao Jianli, którego liryczniejszy, „łżejszy” głos doskonale kontrastował z dramatycznie ciemniejszą, głębszą, miodowo-barytonową barwą głosu Dominga.

Czysty, jasny w brzmieniu sopran Sarah Coburn, z równym obu tenorom zaangażowaniem zaprezentował bogaty wachlarz barw roli Księżniczki Yueyang. Susanne Mentzer, mająca tym razem dodatkową, nowo skomponowaną arię, mogła nieco pełniej wcielić się w

postać jej Matki, a jej piękny w barwie mezzosopran ścisnął nam serca w bólu współczucia jej tragedii.

Bardzo wyraziście dramatycznie zabrzmiał też chiński mezzosopran, Ning Liang, jako budzący lekką grozę Szaman, a imponujący w mocy chiński bas Hao Jian Tian zebrał zasłużone brawa za partię wiernego Cesarzowi generała.

Ogromną i burzliwą owacją obdarzono też oczywisty rewelacyjny Wu Hsing-Kuo, śpiewającego i tańczącego w stylu pekińskiej opery roli Mistrza Yin-Yang.

Myszę, że oryginalna ostra krytyka *Pierwszego Cesarza* wyniknęła głównie ze zbyt odważnego, awangardowo-egzotycznego brzmienia może nie tyle samej muzyki, ile linii wokalne i nieco innego, znacznie wolniejszego tempa w budowaniu punktów kulminacyjnych dramatu.

Tak po cichu spodziewano się zapewne usłyszeć „nową *Turandot*”, skomponowaną nie przez Włocha, ale przez Chińczyka, która tym razem zawieratały nieco większy, ale niezbyt duży autentyzm chińskiej opery, muzyki i stylu wokalne.


W swej odważnej propozycji Tan Dun zbyt optymistycznie chyba jednak ocenił tolerancję na „nowe”, nieznanne powszechnie brzmienie. Nie wdając się jednak w spekulacje nad powodami negatywnej oceny muzyki *Pierwszego Cesarza*, myślę, że po prostu jest tak, że lubimy co znamy, co brzmi znajomo, a odrzucamy „obce” i „nieznane”. Ale znów historia muzyki i opery uczy nas, że wiele kompozycji odrzuconych przez krytykę i widzów wróciło do łask, ba – zyskało nawet zagorzałych wielbicieli. Tyle, że potrzebny był czas oraz „odważny” dyrygent, czy grupa muzyków, którzy nie zawahali się rzucić na szalę swego autorytetu i popularności stając się championami konkretnego kompozytora czy dzieła.

Schodząc jednak na ziemię z wyżyn Olimpu sztuki, mamy do czynienia z codzienną rzeczywistością. Sztuka powinna móc się „sprzedać” w tym dosłownym i przenośnym znaczeniu. Jeśli więc utwór powstaje na zamówienie konkretnej placówki artystycznej, po ostro negatywnym przyjęciu prapremiery, nawet te najbardziej prestiżowe jak MET, kierując się „wytycznymi” krytyki mogą prosić kompozytora o zmiany i skróty. Tak też postąpiła MET licząc na przychylniejsze oceny. *Pierwszy Cesarz* miał bowiem być „wypożyczany” na serię koprodukcyjnych spektakli w innych domach operowych USA i Europy. Przychylniejsze oceny zmniejszyłyby więc tym samym ich ryzyko inwestycji finansowej w „nieudany produkt”.

Jednak po cięciach i przeróbkach ocena krytyczna nie była szczególnie entuzjastyczna. Pochwalono część zmian – głównie cięcia w długości trwania całości, ale nadal podkreślano, że jeszcze większe skrócenie opery mogłoby jej wyjść na korzyść. Pomimo uproszczenia i wygładzenia linii wokalo-melodycznych w poszczególnych

ariach, nadal nie specjalnie spodobała się, jak to nazwano: „dziwaczna mieszanka liryzmu, drastyczno-ostrych skoków po skali, przedziwnych melizmatów i deklamacyjnych fragmentów, które często przekraczały w długości trwania możliwości utrzymania zainteresowania widowni”. Nadal też postulowano jeszcze większą zwartość sceny wstąpienia cesarza na tron.

Czy *Pierwszy Cesarz* ma więc przyszłość? Zarejestrowany na żywo jeden ze spektakli oryginalnej wersji przedstawienia z ubiegłego sezonu chyba już na jesieni 2008 r. pojawi się w formie DVD i wtedy wielbicieli opery będą mogli sami zdecydować o jego wartości. Która z wersji zostanie wybrana do ewentualnych kolejnych jej wystawień? Czas pokaże.

Mam jednak nadzieję, że Tan Dun zachował autografy wszystkich fragmentów muzycznych skomponowanych do *Pierwszego Cesarza*, z włączeniem tych, które usunięto przy dokonywaniu pierwotnych jej skrótów jeszcze przed prapremierą w MET. Może trzeba właśnie czasu, a może wielkiego sukcesu gdzieś na świecie, by opera ta zyskała grono wielbicieli i została doceniona. 



**J**ames Levine poważnie chory. 9 lipca prasa nowojorska podała wiadomość, że 65-letni James Levine będzie musiał poddać się operacji usunięcia nerki, na której uformowała się cysta. Zmuszony był więc wycofać swój dalszy udział w festiwalu w Tanglewood. Wedle oficjalnego oświadczenia, oczekiwano szybkiego powrotu do zdrowia na otwarcie sezonu operowego i orkiestrowego we wrześniu.


James Levine planował poprowadzić w Tanglewood jeszcze 9 koncertów z Boston Symphony Orchestra i studencką orkiestrą Tanglewood Music Center. Miały to być m.in. *Rise and Fall of the City Of Mahagonny* Kurta Weilla i *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego.

„Jest to frustrujące w najwyższym stopniu, że muszę akurat teraz poddać się tej operacji”, mówił prasie James Levine. „Moje projekty w Tanglewood były tak dokładnie planowane i skoordynowane w najdrobniejszych detalach przez administrację festiwalu”. Dodął też, że najbardziej żałuje konieczności odwołania poprowadzenia koncertów honorujących Elliotta Cartera, którego muzyki James Levine był niestrudzonym championem.

23 lipca podano jednak do wiadomości publicznej, że narodził na nerce guz rakowy, który choć złośliwy, jeszcze nie zaatakował reszty organizmu. James Levine dość szybko opuścił szpital. W oświadczeniach podanych prasie, jego brat, Tom, mówił, że narodził była złośliwa, ale „bardzo mała i ograniczona do centralnej części prawej nerki. Na szczęście w wyniku szybkiego odkrycia, rak nie zaatakował jeszcze przyległych tkanek, naczyń krwionośnych i węzłów chłonnych”.

Maestro Levine obecnie powoli powraca do zdrowia w domu i jest, jak mówił brat, w „dobrej formie psychicznej”, z niecierpliwością oczekując rozpoczęcia sezonu w Bostonie i w MET. A czeka na niego wiele zaplanowanych wieczorów z włączeniem *Requiem* Verdiego „in memoriam” Luciano Pavarottiego (18 IX) i gala otwierająca sezon w MET 22 IX. Jego plany w MET w nadchodzącym sezonie obejmują spektakle nowej produkcji *Potępienia Fausta* Berlioz, *Orfeusza i Eurydyki* Glucka i cykl wagnerowskiego *Ringu*.

W Bostonie ma natomiast poprowadzić orkiestrę w 12 programach nowego sezonu, którego otwarcie nastąpi 24 IX, a m.in. koncertową wersję *Simona Boccanegry* Verdiego, premierę *Interventions for piano and orchestra* Elliotta Cartera z Danielem Barenboimem jako solistą, a w lutym przyszłego roku – program arii Mozarta z udziałem sopranu Barbary Frittoli, *II Symfonię* Brahmsa i premierę *Where the Word Ends* Guntera Schullera.

Życzymy Maestro szybkiego powrotu do zdrowia i z niecierpliwością czekamy na kolejne spektakle pod jego batutą. 

# Pod egidą Anne-Sophie Mutter Koncerty Gubajduliny i Bacha

Arkadiusz Jędrasik

**Wykonanie Anne-Sophie Mutter było bez wątpienia cudowne. Byłam oczarowana sposobem, w jaki artystka zagrała moją kompozycję, biorąc pod uwagę zwłaszcza złożoną budowę muzyczną dzieła. Jak tylko spotkałam Anne-Sophie Mutter, uderzyła mnie precyzją z jaką grała mój koncert. Jej wierność tekstowi muzycznemu robi duże wrażenie i jeszcze to coś, co nie wynika tak samo z siebie. Wszystko to co znajduje się w partyturze odtworzone jest z niesamowitą wrażliwością. W wielki zachwyt wprawia mnie wyjątkowa jakość talentów wykonawczych Anne-Sophie Mutter: gra bardzo liryczna, paleta dźwiękowa niezwykle bogata w kolory, brzmienia bardzo zróżnicowane, a przede wszystkim jej inteligencja formy i doskonałe frazowanie. Ujęło mnie bardzo tak doskonałe wykonanie mojej kompozycji.**

**Sofia Gubajdulina**

W lutym 2007 r. kompozytorka Sofia Gubajdulina (ur. w 1931 r. w Tatarstanie), otrzymała prestiżową *Nagrodę Bacha* przyznawaną przez miasto Hamburg. Za swoje dzieło została uznana za „pionierkę współczesnej muzyki poważnej”, przetrzuciła mosty między estetyką muzyczną Zachodu i Wschodu.

Jej twórczość była zawsze w jakiś sposób naznaczona twórczością Jana Sebastiana Bacha. Wydało się więc zupełnie logiczne dla Anne-Sophie Mutter, aby połączyć nowy koncert skrzypcowy Gubajduliny, który kompozytorka jej zadedykowała, z dwoma koncertami Bacha. „Istnieje ściśle pokrewieństwo duchowe między Bachem i Gubajduliną. Podobnie jak Bach, kompozytorka czerpie wiele sił z wiary w Boga, tworząc ostatecznie niezwykle osobisty język muzyczny”.

*Koncert skrzypcowy*, skomponowany w latach 2006-2007, jest pierwszym nagraniem dzieł Gubajduliny (mieszkającej niedaleko Hamburga od 1992 r.), wykonanym przez Anne-Sophie Mutter. „Wiedziałam oczywiście o zamówieniu złożonym przez Paula Sachera i czekałam cierpliwie na swoje dzieło od lat osiemdziesiątych. Nie znaczy to wcale, że nie śledziłam z uwagą jej dokonania. Poznałam ją w końcu dopiero w Berlinie, tuż przed pierwszą próbą, podczas której grałam przed nią *In tempus praesens*” – była to dla mnie chwila bardzo wzruszająca. Sofia Gubajdulina jest bez najmniejszej wątpliwości jedną z najbardziej fascynujących postaci w dziedzinie kompozycji, każda jej nuta wypełniona jest wielką głębią emocjonalną. Ona nie komponuje, żeby żyć, ale żyje, aby komponować”.

Sofia i (Anne-)Sophie – pokrewieństwo imion było dla kompozytorki prawdziwym źródłem inspiracji. „Postać Sophie, boża mądrość, towarzyszyły mi nieustannie. Od razu zauważyłam, że nasze imiona są podobne. Było to jednym z powodów tej współpracy” wyja-

śnia Gubajdulina. Sophie jest dla kompozytorki uosobieniem uwielbionej postaci ortodoksyjnych chrześcijan. Symbolizuje mądrość, u źródeł której jest to, co umysł ludzki tworzy szlachetnego i wzniosłego. Jest źródłem sztuki i refleksji artysty nad cieniem i światłem ludzkiej egzystencji.

Koncepcja muzyczna i formalna tego koncertu skrzypcowego, złożonego z pięciu części, przebiega w dwóch kierunkach: z jednej strony posłuszna jest niejako gwałtownej chęci przetworzenia wyrażającego się przez wachlarzową wielorakość dźwięków, wznosi się do rejestru wysokiego (symbolizującego niebo), aby zagłębić się następnie w poważniejszym rejestrze (symbolizującym piekło). Z drugiej strony, kiedy już została osiągnięta ta twórcza różnorodność, pojawia się stopniowo konieczność powrotu do jednego dźwięku – symbolu boskiej jedności. Zostaje to zrealizowane w przejściu od czwartej do piątej części.

Anne-Sophie Mutter uważa ten fragment za szczególnie udany. Skrzypce próbują wyzwolić się z tematu przeznaczenia powierzonymu orkiestrze, tematowi, który czterdzieści taktów przed kadencją powtarza się i natęża w nieubłagalny sposób. „Prowadzi to do wyjątkowego klimatu w decydującym momencie dzieła: cisza taktu ciężkiego, od znaczenia której uwalnia nas kadencja ze swoimi błagalnymi akcentami. „Solistka zauważa także w scenie przypominającej rosyjskie, ortodoksyjne ceremonie pogrzebowe, odmalowanej przez wiolonczele i altówki, jeden z najintensywniejszych pasażów tego dzieła. „Przy końcu, ekstaza zostaje ponownie osiągnięta dzięki wagnerowskim trąbom, które wyrażają ogromne uczucie buntu, tak jakby Brunhilda wynurzyła się na koniu... zwycięstwo odniesione nad przeznaczeniem. Koniec koncertu jest cudownie wyciszony, nawet jeśli ciężkie uderzenia przypominają nam jeszcze raz o ciemnościach i walce, jaka się

wywiązała w *In tempus praesens*, cień i światło. Słyszę tu ostatni chór Bacha z *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Zanurzając się w duchowej, wzniosłej atmosferze, dzieło kończy się na wysokim fis-dur.

Jan Sebastian Bach stosował często w swojej muzyce zasadę złotej harmonii, zapożyczoną z architektury. Sofia Gubajdulina dostrzega także korzyści wynikające z zastosowania w muzyce praw architektury, łącząc ze sobą pod względem długości wiele sekcji. Mistyka liczb i obliczeń, które z tego wynikają, nabierają zasadniczego znaczenia w tym *Koncertie skrzypcowym*: Gubajdulina poszukuje tu „rytmu formy”. Partia solowa skrzypiec, która ewoluuje w „sferach niebiańskich” zyskuje wyjątkową funkcję brzmieniową, wzmocnioną dodatkowo przez fakt, że w orkiestrze nie ma pierwszych ani drugich skrzypiec. Anne-Sophie Mutter dostrzega jeden z najbardziej znaczących elementów: „Skrzypce solo słychać tu nieustannie, dominują także w dialogu nawiązanym z orkiestrą. W tym samym czasie orkiestra podąża za skrzypcami niczym ich cień, zwłaszcza kiedy tematy skrzypiec zostają podjęte jako echo przez wiolonczele i altówki. To wszystko podnosi jeszcze bardziej dramatyzm dzieła. Tak więc, początkowa modlitwa błagalna skrzypiec solo, podobna do psalmu, tworzy z tego wejścia przytłaczający efekt. W żadnym momencie dzieło to nie zostawia czasu na złapanie tchu”.

Anne-Sophie Mutter w czasie swojej kariery miała okazję, by stworzyć pewną liczbę koncertów skrzypcowych, jednak *Koncert skrzypcowy* Gubajduliny uważa za wyjątkowy w swoim rodzaju: „Było to bez wątpienia największe doświadczenie jakie przeżyłam ze współczesną partyturą. Dzieło to posiada największy ładunek emocjonalny”.

Temu pierwszemu nagraniu światłowemu *Koncertu skrzypcowego* Gubajduliny, skomponowanemu w Lucernie



w 2007 r., towarzyszą nagrania dwóch *Koncertów skrzypcowych* BWV 1041 i 1042 Jana Sebastiana Bacha. Anne-Sophie Mutter nagrała je dwadzieścia lat temu, teraz jej spojrzenie na Bacha zmodyfikowało się: „Ewolucja mojego związku z Bachem związana jest oczywiście częściowo z pasjonującym ponownym odkryciem sposobów gry obowiązujących wtedy, nawet jeśli osobiście odczuwam niekiedy wątpliwości w stosunku do opinii specjalistów. Istotnie, według mnie, dogmaty, które ogłaszają nie dopuszczają aby poddać je w wątpliwość, ograniczają wolność inspiracji, którą karmi się każde działanie artystyczne. A autentyczność, której się domagają, jest utopią. Wszyscy gramy muzykę Bacha w kontekście, który jest kontekstem XXI w.”

Lekkość i jasność powinny być osiągnięte poprzez umiarkowane użycie vibrato i uznanie potoczystego tempa. Anne-Sophie Mutter przywiązuje wielką wagę do subtelnej przyjęcia sposobów frazowania obowiązujących w epoce baroku, a zwłaszcza w żywych tempach krańcowych: „Czy można je wykonać na nowoczesnym smyczku? Odpowiedź brzmi: nie. W przeszłości, na nowoczesnym smyczku frazowania te mogłam wykonać jedynie częściowo. Jeśli było to nawet technicznie możliwe, nie brzmiało to w sposób przekonujący. Tym razem, razem z muzykami z orkiestry, użyliśmy kopii smyczków barokowych, uzyskując dzięki temu zupełnie inne brzmienie”. Anne-Sophie Mutter odrzuca natomiast struny baranie: „Jestem przekonana, że Bach dążył do uzyskania dźwięku wolnego od jakiegokolwiek niedoskonałości intonacyjnej, czy też jakiegokolwiek innej niedoskonałości, związanej ściśle ze strunami baraniami. Od dwudziestu lat używam strun, które nie mają nadmiernego napięcia, przez co bliższe są estetyce strun baranich, ofiarując przy tym więcej ciepła”.

Kiedy Anne-Sophie Mutter myśli o Bachu, wspomina tych, którzy byli jego „duchowymi spadkobiercami”: „Według niej, jeden z najpiękniejszych cytatów barokowych wykazuje pewne pokrewieństwo duchowe z *Koncertem skrzypcowym* Sofii Gubaiduliny. Myślę tu o zakończeniu *Koncertu* Albana Berga, który w podniosły sposób cytuje chorał Bacha. W efekcie, oba te dzieła niosą nadzieję”. <sup>10</sup>



Anne-Sophie Mutter  
fot. Anja Frers/DG

# Zaledwie szkic o życiu artystycznym profesora Jana Ekiera

Aneta Teichman

**M**oje życie zawsze było w jakimś sensie służbą muzyce Chopina – te słowa usłyszałam od profesora Jana Ekiera podczas jednej z naszych rozmów. Mimo, iż brzmią jak podsumowanie, można je tak traktować jedynie częściowo. Życie profesora Jana Ekiera jest zdeterminowane aktywnością artystyczną, to życie jest jak księga, w której wciąż przybywa nowych stron. Jan Ekier urodził się 29 sierpnia 1913 r. W sierpniu 2008 r. obchodził 95. rocznicę urodzin. Z tej właśnie okazji poświęcam profesorowi te kilka słów. Mając na uwadze jego osiągnięcia, które służą i służyć będą wielu pokoleniom pianistów, badaczy i miłośników muzyki, należy nieustannie przybliżać sylwetkę wybitnego polskiego artysty, którego wkład w rozwój polskiej kultury muzycznej oraz światowej chopinistyki jest wielostronny i niepodważalny.



Jan Ekier  
fot. z archiwum artysty

szym nauczycielem muzyki Jana Ekiera był jego ojciec – Stanisław Ekier, który ze względu na swój żywiołowy temperament i towarzyskie usposobienie był znaną w Krakowie osobistością. Stanisław Ekier z chęcią uczestniczył w rozmaitych wydarzeniach muzycznych i kulturalnych organizowanych w mieście. Jego podobizna widniała na freskach w Jamie Michalikowej, które z czasem zostały niestety zastąpione nowymi malowidłami. Stanisław Ekier był z wykształcenia inżynierem, pracował w krakowskim magistracie, lecz jego prawdziwą pasją i zajęciem, któremu poświęcał długie godziny była muzyka. Próbował także swoich sił w roli kompozytora. Drobne utwory jego autorstwa cieszyły się powodzeniem, spróbował zatem swoich sił w większych formach, był autorem muzyki do wodewilu Konstantego Krumłowskiego *Białe fartuszki*. Warto przypomnieć, że to ojciec był pierwszym muzycznym przewodnikiem dla swoich dzieci: Jana i Haliny. Kiedy dostrzegł, że dzieci wykazują zainteresowanie fortepianem – który zajmował eksponowane miejsce w salonie Państwa Ekierów – wówczas polegając na własnej pomysowości zaczął wprowadzać dzieci w krainę dźwięków. W tym celu organizował różne zabawy i „zawody” słuchowe. Zważywszy na fakt, że zarówno Jan jak i Halina mieli słuch absolutny, wszystkie muzyczne zagadki zadawane przez ojca były dla nich łatwe. Stanisław Ekier w swoje pomysowości i szczerą chęci „zarażenia” dzieci miłością do muzyki skonstruował nawet przenośną klawiaturę, żeby w każdym miejscu w domu, a nawet na spacerze mogły trenować rozpoznawanie dźwięków. Pragnął, aby jego dzieci kształciły się w kierunku muzycznym. Chcąc im stworzyć jak najlepsze warunki zaczął rozglądać się za najlepszym nauczycielem. Rady w tym zakresie udzielił mu znajomy. Był to pan Münz, spotkany przypadkowo u zbiegu krakowskich ulic: Wiślniej i św. Anny. On to doradził, aby oddać dzieci na naukę do Olgii Stolfowej, która w owym czasie cieszyła się w Krakowie sławą i powa-

Jan Ekier urodził się w Krakowie. Z tym miastem był związany do roku 1934, czyli do czasu, kiedy przy współudziale swoich znakomych pedagogów: Olgii Stolfowej i prof. Zdzisława Jachimeckiego, podjął decyzję o rozpoczęciu studiów pianistycznych i kompozytorskich w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie.

Okres krakowski w życiu młodego artysty był wypełniony zdobywaniem umiejętności pianistycznych, uczestnictwem w wielu występach estradowych, a w końcowym jego etapie podjęciem pracy w Szkole im. Żeleńskiego – była to jego pierwsza zarobkowa praca, uczył wówczas solfeżu.

Ale zacznijmy od początku... Pierw-

zaniem. Mieczysław Münz – syn pana Münza, który zrobił znakomitą karierę pianistyczną i osiadł w Stanach Zjednoczonych, był właśnie uczniem Ólgii Stolfowej. Przypuszczalnie ten argument przekonał Stanisława Ekiera, ponieważ w niedługim czasie od tej rozmowy przyprowadził dzieci na pierwszą lekcję do mieszkanki pani Stolfowej, które mieściło się na ulicy Retoryka 1. Był wtedy rok 1920.

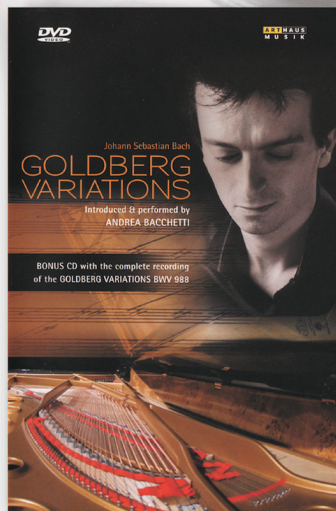
Olga Stolfowa w znaczący sposób wpłynęła na kształt pianistyki Jana Ekiera, a także na jego przyszłość muzyczną. To dzięki jej staraniom, które zostały wsparte przez prof. Jachimeckiego, Jan wyjechał na studia do Warszawy. Jednak początki w klasie pani Stolfowej nie były łatwe. W stosunkowo krótkim czasie Jan zdołał jednak zapewnić sobie opinię jednego z najlepszych jej uczniów. Często występował na koncertach, które najczęściej odbywały się w Sali Złotej w Domu Katolickim, a także w mieszkaniu Stolfowej. Ponadto to do obowiązków uczniów Stolfowej należało uczestniczenie w koncertach, które odbywały się wówczas w Krakowie, dzięki temu Jan Ekier miał okazję poznać grę znakomych, legendarnych dziś pianistów, takich jak Maurycy Rosenthal, Ignacy Friedman, Józef Śliwiński czy Aleksander Michałowski.

Krakowska nauczycielka Ekiera sukcesy pedagogiczne zawdzięczała znakomitemu wykształceniu, które zdobywała u Jerzego Lalewicza oraz Teodora Leszetyckiego w Wiedniu, a także niezwykłej intuicji, którą była obdarzona. Mimo dobrych widoków na karierę koncertową zdecydowała się poświęcić pedagogice. Po latach okazało się, że był to dobry wybór. Jan Ekier wspaniale wspomina lata spędzone na nauce u p. Stolfowej. W wielu swoich wypowiedziach podkreślał, że wiele jej zawdzięcza nie tylko w sensie pianistycznym – choć to dzięki jej staraniom zyskał rozległy repertuar i tak cenną w dalszych latach praktykę sceniczną – Olga Stolfowa była także wielkim autorytetem pianistycznym i artystycznym dla swego wychowanka. Jan Ekier mimo wyjazdu z Krakowa, utrzymywał kontakt ze swoją nauczycielką do ostatnich chwil jej długiego życia. Kiedy przestała być jego pedagogiem, stała się bliskim muzycznym przyjacielem.

Wyjazd Ekiera do Warszawy, rozpoczął bardzo bujny i różnorodny okres w jego życiu. W 1934 r. podjął studia pianistyczne w klasie prof. Drzewieckiego i kompozytorskie pod kierunkiem prof. Sikorskiego.

Gdyby spróbować w kilku słowach podsumować czas studiów, można by powiedzieć, że ten okres w życiu Ekiera upłynął pod znakiem pracy, ale i wielu sukcesów. Zaledwie dwa lata po rozpoczęciu studiów w klasie prof. Sikorskiego, Jan Ekier został laureatem III nagrody na III Konkursie Kompozytorskim Towarzystwa Muzyki Współczesnej. *Suita góralska*, która była nagrodzonym utworem powstała spontanicznie. Podczas jednej z wycieczek górskich po Gorcach, młody kompozytor zachwyił się miejscowym folklorem i pięknem przyrody. Zachwyt Ekiera ubrany w dźwięki szybko został doceniony. *Suita góralska* była później wielokrotnie wykonywana, między innymi podczas III Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w 1937 r. w Warszawie.

Wspomniany już przed chwilą III Konkurs Chopinowski przyniósł Janowi Ekierowi wielki sukces pianistyczny. Historia związana z podjęciem decyzji o udziale młodego pianisty w tym Konkursie jest niecodzienna. Myślę, że warto przywołać wspomnienie tych okoliczności. Konkursy Chopinowskie już w tamtych czasach cieszyły się wzrastającą popularnością i były utożsamiane z szansą dla młodego pianisty na zaprezentowanie swoich umiejętności przed międzynarodowym jury. Jan Ekier marzył o udziale w przesłuchaniach, ale nie zdobył się na odwagę, aby zapytać profesora Drzewieckiego, czy widziałby go w roli uczestnika. Widocznie przeznaczeniem młodego pianisty było wystartowanie w tym konkursie, ponieważ prof. Drzewiecki po jednej z audycji, zauważywszy znaczący postęp pianistyczny swego studenta, sam przedstawił możliwość udziału w przesłuchaniach. Warto jeszcze uwypuklić fakt, że audycja odbywała się późną jesienią 1936 r., a Konkurs zaczynał się 21 lutego 1937 r. Zatem na przygotowanie zostało mało czasu, ale Jan Ekier uskrzydłony taką propozycją z młodzieńczym zapałem przy-



j.s. bach  
goldberg  
variations  
andrea  
bacchetti

ARTHAUS  
MUSIK DVD + bonus CD

... While Bacchetti can do detached and dry-point articulation to Gouldian specifications, he's more about singing lines and warm sonorities.

GRAMOPHONE



... una interpretación seria, equilibrada y respetuosa con Bach...

scherzo



... I found it to be a highly convincing and engaging performance ...  
FANFARE MAGAZINE

... I note a fantastic clarity in the performance ...  
AMERICAN RECORD GUIDE

diapason  
Superbe

Piano NEWS  
"DVD von der monate"



... Dominant la clarté, la raison et la rigueur ...  
PIANISTE

Ritmo  
excelente

... un Bach gouldiano, un sonido brillantemente pianístico, una personalidad innegable ...

BBC MUSIC MAGAZINE  
★★★★★

... his legato is truly marvellous ...  
www.musicweb.uk.net

CD Compact

... un'interpretazione pensata, intensa e calibrata ...  
REPUBBLICA

Scelti da  
Amadeus  
★★★★★

... I particularly enjoyed his Schiff-like sense of fantasy, more Italian whimsy than Germanic awestruck reverence ...  
INTERNATIONAL RECORD REVIEW

# XII

## MIĘDZYNARODOWY KONKURS WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI KAMERALNEJ

Kraków 3-7 września 2008 r.

12th International Competition of Contemporary Chamber Music

Cracow, 3-7 September 2008

### Recital Laureata XI MKWMK

Eneaszk Kubit (akordeon)

4 września 2008 r. godz. 21.00, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, ul. Basztowa 9, wstęp wolny

### Recital Laureata II MKWMK

Duet w składzie: Małgorzata Kogut-Słandy (skrzypce),

Elżbieta Zawadzka (fortepian)

5 września 2008 r. godz. 21.00, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, ul. Basztowa 9, wstęp wolny

### Przesłuchania Konkursowe

4-5 września 2008 r. godz. 9.00, Sala Koncertowa, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, ul. Basztowa 9, wstęp wolny

### Koncert Finałowy

6 września 2008 r. godz. 19.00

Filharmonia im. K. Szymanowskiego w Krakowie, ul. Zwierzyniecka 1

• Uroczyste wręczenie nagród

• Konkert Laureatów i wybór Laureata Grand Prix 2008

Goście specjalni Koncertu Finałowego:

## Christine Michaela Pryn

### oraz Bester Quartet

(Jarosław Bester, Jarosław Tyrła, Oleg Dyyak, Wojciech Front)

Koncert usławi swoją obecnością:

Krzysztof Dębski, Geoffrey Douglas Madge,

Paul Patterson, Jan Pilch, Tadeusz Wielecki

### Recital of Laureate of 11th Competition

Eneaszk Kubit (accordione)

4 September 2008, 9.00 p.m., Concert Hall, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, 9 Basztowa Street, admission free

### Recital of Laureate of 2nd Competition

Duo: Małgorzata Kogut-Słandy (violin), Elżbieta Zawadzka (piano)

5 September 2008, 9 p.m. Concert Hall, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, 9 Basztowa Street, admission free

### Auditions

4-5 August 2008, 9 a.m. Concert Hall, Państwowa Szkoła Muzyczna im. W. Żeleńskiego, 9 Basztowa Street, admission free

### Gala Concert

6 September 2008, 7 p.m.

Philharmonic Hall, Cracow, 1 Zwierzyniecka Street

• Opening by Award Ceremony • Concerts of Laureates

• Grand Prix Winner selection

Gala Concert special guests:

## Christine Michaela Pryn

### and Bester Quartet

(Jarosław Bester, Jarosław Tyrła, Oleg Dyyak, Wojciech Front)

The concert will be honoured by our special guests:

Krzysztof Dębski, Geoffrey Douglas Madge,

Paul Patterson, Jan Pilch, Tadeusz Wielecki

Bilety do nabycia: • Filharmonia im. K. Szymanowskiego, ul. Zwierzyniecka 1  
• Klub Pod Jaszczurami, Kraków, Rynek Główny 8 • CIK, Kraków, ul. św. Jana 2

Mecenas



fundacja grupy TP

#### Partnerzy

promocja twórczości



Fundacja Ministra Kultury



www.krakow.pl



III ZKP



FILHARMONIA  
IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KRAKOWIE



CRACOVIA KRAKOW



#### Media Patroni



POLSKIE RADIO



Małopolska



Konkurs zrealizowano przy udziale finansowym

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Gminy Miejskiej Kraków

Województwa Małopolskiego

#### Organizator



Stowarzyszenie Instytut Sztuki  
31-042 Kraków, Rynek Gł. 8  
tel.: 0048 12 292 22 02,  
fax: 0048 12 412 75 40  
www.instytutsztuki.pl

informacje: [www.instytutsztuki.pl](http://www.instytutsztuki.pl)

stał się do pracy nad programem. Konkurs przyniósł młodemu pianiście VIII nagrodę. Przypuszczalnie wszyscy zgodzą się z opinią, że nagroda na konkursie to jedynie szansa na karierę pianistyczną. W kolejnych latach następujących po uzyskaniu tytułu wiele zależy od artysty, a między innymi to, jak spożytkuje zaszczyt bycia laureatem konkursu i pokładaną w nim nadzieję. Jan Ekier przez wiele lat swojej niestabilnej artystycznej aktywności dowiódł, że daną mu szansę starał się wykorzystać możliwie najpełniej.

W zakresie swoich dalszych artystycznych planów Jan Ekier zamierzał wybrać się na zagraniczne stypendium. Marzyła mu się praca pod kierunkiem Alfreda Cortot oraz Nadii Boulanger. Otrzymał nawet ustne zapewnienie, że „jeżeli wojna nie wybuchnie” ma szansę na taki wyjazd. Lecz wojna niestety wybuchła i przez wiele lat pisała swój nieodwracalny scenariusz...

Wojna zastała artystę w stolicy, do której przyjechał na kilka godzin przed pierwszym, porannym atakiem Niemców. Wybuch wojny rozpoczął dramatyczny okres zażartej i nieustępliwiej walki podjętej przez cywilów, których naczelnym zadaniem było ochronić dobrą kulturę i nie dopuścić do zniszczenia tożsamości narodowej, czyli tego, na czym najbardziej zależało okupantom. Już w pierwszym miesiącu wojny splonęły Filharmonia i Teatr Narodowy, a wraz z tymi budynkami bezcenne zbiory ksią-

żek, nut i instrumentów. Wszelkie działania mające na celu podtrzymanie życia kulturalnego podejmowane przez Polaków spotykały się z ostrą i bezlitosną reakcją okupanta. Eskalacja ograniczeń wobec mieszkańców Warszawy systematycznie narastała. Jednak wszystkie zakazy były przez warszawiaków niustannie i z premedytacją łamane. Jawny sprzeciw nie wchodził w rachubę, ponieważ zazwyczaj kończył się rozstrzelaniem lub obozem koncentracyjnym. Władze niemieckie dopuściły jednak do działalności polskie kawiarnie, z zastrzeżeniem ich rozrywkowego przeznaczenia. Polacy z tego zezwolenia skrupulatnie korzystali.

W kawiarniach artystycznych okresu okupacji występowali najlepsi przedwojenni muzycy. Jan Ekier występował między innymi w sławnej kawiarni prof. Woytowicza. Później koncertował także w innych miejscach: u Lardellego czy w SiM-ie. Wiele informacji o recitalach Jana Ekiera w kawiarniach – które bardzo szybko stały się popularnym miejscem – można znaleźć w literaturze dotyczącej tamtego okresu. W dramatycznym okresie wojny zapotrzebowanie na muzykę było olbrzymie, a zwłaszcza na muzykę Chopina. Ilekroć proponowano Ekierowi jakiś występ, proszono o *Etiudę rewolucyjną*, *Poloneza Asdur* i mazurki.

Pianista brał intensywny udział we wszystkich formach koncertowania. Dowodem na to może być między in-

nymi niezwykle cenna, malutka i poślizka już karteczka, którą jest w posiadaniu profesora do dziś. Z jednej strony są notatki dotyczące zwyczajnych codziennych sprawunków typu: odebrać spodnie od krawca, zanieść buty do szewca, itp. Z drugiej strony wypisane jeden pod drugim malutkimi literkami i niedbałym charakterem pisma jakieś adresy oznaczające miejsca, w których Ekier miał umówione tajne koncerty. Nie ma obok nazwiska ludzi, u których miało być spotkanie, ani daty czy godziny. Bardzo często – jak mówi profesor – nie chcieli się znać takich informacji jak nazwisko ludzi, u których będzie koncert – tak było bezpiecznie. W wypadku aresztowania rzeczywiście niewiele się wiedziało i ta niewiedza chroniła innych.

Należy podkreślić, że podczas wojny Ekier, zakonspirowany pod pseudonimem „Janosik”, zastępował również jako kompozytor pieśni walki podziemnej, które były wydawane w specjalnych tajnych śpiewnikach. Najstojniejszymi z nich są: *Szturmówka* i *Uderzenie*.

W sierpniu 1944 r., kiedy wybuchło Powstanie Warszawskie, Ekier był w stolicy. Represje stosowane przez Niemców z dnia na dzień stawały się coraz bardziej brutalne. Pomimo narastającego niepokoju i zagrożenia nie ułak się i nie zaprzestał działalności artystycznej.

Koncerty odbywały się w tym czasie dosłownie gdzie popadło, nie było możliwości, żeby coś precyzyjnie planować, w Warszawie rozpadła się pie-

kło. Warto wspomnieć o pamiętnym koncercie, który dał pianista piętnastego sierpnia w 1944 r. w Politechnice. W tamten dzień w auli tłoczyli się żołnierze przybyli wprost z odcinków walki, a także ludność cywilna. Na podeście ustawiono pianino, okno było otwarte. Atmosfera była napięta, w tym napięciu wyczuwało się silną, ludzką potrzebę muzyki, która niosła obietnicę oderwania się od dramatycznej rzeczywistości. W programie znalazły się oczywiście utwory Chopina, wśród nich *Polonez As-dur* i *Etiuda Rewolucyjna*. Podczas wykonywania kolejnego utworu Ekier usłyszał nagle świst tuż obok siebie, a za chwilę coś spadło na podłogę. To zablakana kula karabinowa, która rykoszetem odbiła się od ściany i upadła tuż obok pianisty. Tę kulę profesor ma do dziś. Trzeba zaznaczyć, że w okresie Powstania Warszawskiego pianista dał około trzydziestu koncertów.

Powstanie upadło. Wojna się skończyła. Trzeba było zacząć wszystko od nowa. Dosłownie wszystko. Dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności Ekierowi udało się odzyskać swoje przedwojenne warszawskie mieszkanie przy Alei Waszyngtona, w którym zresztą mieszka do dziś. Trzeba powiedzieć, że w pierwszych miesiącach po wojnie, był jednym z nielicznych artystów, którzy dysponowali jakimś lokum. Swoje mieszkanie chętnie udostępniał znajomym muzykom, którzy po wojnie wracali do Warszawy i w większości zastawali zburzone własne domy. Profesor wspomina, że czasy były bardzo ciężkie, ale za to nikomu nie brakowało poczucia humoru. Ludzie cieszyli się, że było im dane przetrwać lata wojny i doczekać wolności.

Bardzo szybko po wojnie zaczęło się organizować życie kulturalne. Warunki były złe, ale i wielka społeczna potrzeba, aby przywrócić normalność. Jan Ekier po wojnie bardzo szybko i aktywnie włączył się w wartko płynący nurt odnowy życia muzycznego w kraju. Wspólnie z innymi artystami podróżował po kraju wykonując zazwyczaj muzykę Chopina. Podjął także współpracę z PWM jako współredaktor Pedagogicznej Biblioteki Fortepianowej. Wkrótce został także członkiem Komisji Pedagogicznej. W jej składzie byli znakomici polscy pianiści i pedagodzy, między innymi: Zbigniew Drzewiecki, Henryk Sztompka czy Bolesław Woytowicz. Celem Komisji było przygotowanie polskiej ekipy do udziału w IV Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina w Warszawie. Za sukces pedagogiczny członkowie Komisji zostali w 1950 r. wyróżnieni Nagrodą Państwową I stopnia.

Z okazji kolejnych Rocznic Chopinowskich Jan Ekier uczestniczył w projekcie, który został nazwany „Żywym Wydaniem Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina”. Był to cykl koncertów prezentujący muzykę Fryderyka Chopina w wykonaniu znakomych polskich pianistów. Jan Ekier dokonał także rejestracji kompozycji Chopina na płytach Polskich Nagrań. Głośnym wydarzeniem muzycznym tamtych lat był cykl koncertów przedstawiający wielofortepianowe koncerty J. S. Bacha. Pomysł zrodził się z inicjatywy Jana Ekiera i Stanisława Wisłockiego. W przedsięwzięciu uczestniczyli wybitni polscy pianiści: Zb. Drzewiecki, J. Hoffman, B. Woytowicz i J. Ekier.

Od 1953 r. rozpoczęła się wieloletnia współpraca prof. Jana Ekiera z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Warszawie. W latach 1964-1972 i 1974-2000 pełnił funkcję kierownika I Katedry Fortepianu. W latach intensywnej pracy pedagogicznej wykształcił szereg znakomych pianistów, spośród których wielu to laureaci międzynarodowych konkursów. Dziś jego absolwenci to uznani pianiści i pedagodzy: Bronisława Kawalla, Alicja Paleta-Bugaj, Piotr Paleczny, Anna Jastrzębska-Queen. Obraz działalności pedagogicznej prof. Ekiera nie byłby pełny, gdyby nie wspomnieć o kursach mistrzowskich, które prowadził przez wiele lat zarówno w Polsce jak i za granicą, a także o jego udziale w pracach jury Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych.

Wielkim marzeniem artysty, o które zabiegał już od pierwszych powojennych miesięcy, była realizacja Wydania Narodowego Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina. Jednak dopiero w 1957 r. pomysł ten doczekał się zatwierdzenia. Na mocy ustawy państwowej został redaktorem naczelnym Wydania. Tę funkcję pełni zresztą do dnia dzisiejszego, prowadząc pracę – wraz ze swoim zespołem współpracowników – nad zeszytem zawierającym *Pieśni* Fryderyka Chopina. Warto wspo-



Jan Ekier z prof. Sikorskim podczas studiów w Konserwatorium (fot. z archiwum artysty)

mnieć, że na przestrzeni lat Wydanie Narodowe doświadczało zmiennych kolei losu. Mimo różnych zawirowań i nieprzychylnych decyzji, Jan Ekier wytrwał w powziętym zamiarze, głęboko wierząc w słuszność tego przedsięwzięcia. Czas pokazał, że się nie mylił. Dziś Wydanie Narodowe jest zalecane uczestnikom startującym w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina. Ponadto doczekało się także swojej „muzycznej” wersji. Dzieła Fryderyka Chopina w wersji autentycznej, opracowanej przez Jana Ekiera dostępne są na płytach. W nagraniach wzięli udział polscy pianiści, m. in. Piotr Paleczny, Wojciech Światała, Krzysztof Jabłoński czy Janusz Olejniczak. Obraz działalności artystycznej bohatera niniejszego artykułu nie byłby pełny, gdyby pominąć działalność naukową. Na przestrzeni lat opublikował wiele artykułów, wzięł udział w konferencjach muzykologicznych, udzielał licznych wywiadów. Tematyka tych publikacji w przeważającej ilości dotyczy badań własnych Jana Ekiera nad twórczością i życiem Fryderyka Chopina.

Dzięki swojej wieloletniej działalności na niwie artystycznej, Jan Ekier dał się poznać jako pianista, kompozytor, pedagog, edytor a także wytrwały badacz spuścizny Chopinowskiej. Jego zasług nie sposób przecenić. Mam nadzieję, że mimo skromnej objętości niniejszego artykułu udało mi się nieco przybliżyć pasjonującą biografię jednego z bardziej interesujących i zasłużonych postaci w dziejach polskiej kultury muzycznej XX w. – profesora Jana Ekiera. ☺



Jan Ekier przy grobie Chopina w Paryżu (fot. z archiwum artysty)

# Pierre Schaeffer

## 60 lat muzyki konkretnej (I)

Dariusz Mazurowski

**W** tym roku mija 60. rocznica premiery muzyki konkretnej. To dobra okazja, by przypomnieć postać Pierre Schaeffera, człowieka który na zawsze zmienił oblicze sztuki naszych czasów.

Współczesna muzyka poważna, zwłaszcza elektroniczna, bywa często, acz chyba niestusnie postrzegana jako adresowana do bardzo specyficznego i zarazem wąskiego kręgu odbiorców. Jednak znaczenie jej osiągnięć wykracza daleko poza ramy gatunku. Żyjemy przecież w erze elektronicznej i z osiągnięć techniki korzysta każdy z nas. Ostatnie 60 lat to okres niezwykle dynamicznych przemian w tej dziedzinie. Bez względu na gatunek muzyki, w procesy jej nagrywania, produkcji i przygotowania do publikacji zaangażowane są nowoczesne technologie. Wkładając do odtwarzacza płytę z – powiedzmy – *Koncertami brandenburskimi* Bacha zwykle o tym nie pamiętamy, ale to właśnie w studiach muzyki elektronicznej (także Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia) wypracowano techniki nagrywania i obróbki dźwięku, które dziś powszechnie stosuje się na całym świecie. Rejestracja wielośladowa, miksowanie sygnałów, wyróżnianie planów dźwiękowych, montaż – to tylko kilka z nich. Zastosowanie znalazły nie tylko w produkcjach muzycznych, ale także w filmie, radiu, czy telewizji.

### Kompozytor-wynalazca

Pierre Henri Marie Schaeffer urodził się 14 sierpnia 1910 r. w Nancy. W domu rodzinnym muzyka odgrywała istotną rolę – ojciec grał na skrzypcach, a matka była śpiewaczką. Ten fakt bywa niekiedy pomijany przez biografów, którzy przedstawiają Schaeffera jako człowieka bez jakiegokolwiek przygotowania muzycznego. W istocie odebrał on podstawowe wykształcenie z zakresu teorii, a także gry na fortepianie i wiolonczeli. Ostatecznie zdecydował się jednak na karierę inżyniera i po ukończeniu paryskiej École Polytechnique pracował przez pewien czas w Strasburgu. W 1936 r. przeniósł się do Paryża i znalazł zatrudnienie w radiu, przede wszystkim jako realizator dźwięku.

Wybuch wojny, a następnie klęska Francji z pewnością znacznie skomplikowały sytuację Schaeffera, ale nawet w tak trudnych warunkach starał się realizować swoje marzenia. W grudniu 1940 r. znalazł się w gronie założycieli stowarzyszenia Jeune France<sup>1</sup>, które objęło swoim działaniem różne dziedziny sztuki. W 1942 r. założył Studio d'Essai, zajmujące się szeroko pojętymi zagadnieniami sztuki radiowej i eksperymentami akustycznymi. Niejako przy okazji placówka ta odegrała także pewną rolę we francuskim ruchu oporu.

Po wyzwoleniu podjęto we Francji działania zmierzające do odtworzenia państwowej radiofonii i zapewnienia jej właściwych warunków rozwoju. W marcu 1945 r. utworzono Radiodiffusion Française<sup>2</sup> (RDF), która w następnym roku objęła patronat nad Club d'Essai, kontynuującym prace działającego w okresie okupacji Studio d'Essai. Oczy-

wiście szefem nowej placówki został Pierre Schaeffer.

Aby lepiej zrozumieć rangę dokonań kompozytora, warto uzmysłowić sobie jakim sprzętem posługiwał się w swoich poszukiwaniach. Club d'Essai dysponował urządzeniami, które w tamtym czasie należały do standardowego wyposażenia rozgłośni radiowych. Były to przede wszystkim gramofony, w tym także modele umożliwiające nagrywanie na specjalnych, miękkich płytach (francuskie radio nie posiadało jeszcze magnetofonów)<sup>3</sup>, proste miksery, mikrofony, czy wreszcie aparatura pomiarowa. Dopiero później zaczęły się pojawiać inne konstrukcje, zwykle będące dziełem współpracujących ze studiem inżynierów.

W wyniku prowadzonych eksperymentów Pierre Schaeffer odkrywał kolejne reguły rządzące światem dźwięku. Niektóre były znane już wcześniej, jak choćby to, że odtworzenie nagrania z dwukrotnie mniejszą prędkością powoduje przesunięcie o oktawę w dół. Bardzo przydała się wiedza zdobyta podczas realizacji słuchowisk radiowych, czy też znajomość technik wykorzystywanych przez filmowców. Schaeffer odkrył znaczenie transjentów, czyli krótkotrwałych zmian (zwykle w fazie ataku lub wybrzmienia) zachodzących w materiale dźwiękowym i decydujących o barwie danego instrumentu. Okazało się na przykład, że celowe odcięcie fazy ataku pojedynczego tonu fortepianu niemal całkowicie zacierają indywidualny charakter dźwięku, skutkiem czego nie jesteśmy w stanie rozpoznać jaki to instrument. A skoro tak, to za pomocą aparatury można – przynajmniej w teorii – dowolnie manipulować nagraniem, montować je na różne

sposoby i tworzyć byty artystyczne. W tym kontekście jednym z ważniejszych odkryć był efekt pętli, który uzyskiwało się poprzez odpowiednie nacięcie rowka na płycie. W ten sposób z każdego zdarzenia dźwiękowego dawało się wyodrębnić uchwytny rytm i wykorzystać w utworze.

Konsekwencje powyższych odkryć łatwo przewidzieć – realizator dźwięku stał się kompozytorem. Ta przemiana wynikała po części także z innych przesłanek, które najlepiej przedstawił sam Schaeffer, w udzielonym u schyłku życia wywiadzie<sup>4</sup>: „Po wojnie, w latach 45-48 odepchnęliśmy inwazję niemiecką, ale nie zrobiliśmy tego z austriacką muzyką, systemem dwunastotonowym. Wyzwoliliśmy się politycznie, ale muzyka wciąż pozostała pod wpływem obcych sił okupacyjnych, szkoły wiedeńskiej. Te trzy czynniki (pozostałe to wpływ domu rodzinnego i praca w radiu – przyp. autora) popchnęły mnie do eksperymentowania z muzyką. Byłem w nią zaangażowany, pracowałem z gramofonami, byłem przerażony współczesną muzyką dwunastotonową. Powiedziałem sobie – może potrafię odkryć coś innego... może ratunek, wyzwolenie jest osiągalne”.

Efektom prac kompozytora był seria krótkich etud, realizowanych wiosną i latem 1948 r. Okazały się na tyle interesujące, że postanowiono zaprezentować je publicznie.

### To historyczne

Niczego nie ujmując bohaterowi tego artykułu, nie powinniśmy zapominać, że efekty jego poszukiwań zostały zaprezentowane w wyjątkowo sprzyjających okolicznościach. Niedawno zakończona

wojna była dla świata sztuki ogromnym wstrząsem – niektórzy starali się więc opisać swoje doświadczenia i rozliczyć z przeszłością, podczas gdy inni (szczególnie młodsza generacja twórców) gorątkowo poszukiwali rzeczy nowych, często wręcz negujących stary porządek. I co ciekawe, to drugie zjawisko najwyraźniej zarysowało się w krajach mających szczególne powody by zerwać z przeszłością – w Niemczech, Włoszech, czy nawet Japonii. Także we Francji, przeżywającej klęskę 1940 r. i borykającej się ze wspomnieniem niezbyt chlubnego okresu Vichy.

Pierre Schaeffer nie był też pierwszym, który próbował eksperymentować z dźwiękiem i sięgnął po aparaturę elektroakustyczną. Nie sposób choćby wymienić wszystkich prekursorów nowego gatunku, ale paru bez wątplenia należy się wzmianka.

Dla wybitnego niemieckiego dokumentalisty, Walthera Ruttmanna, impulsem do podjęcia działań było wynalezienie optycznej ścieżki, pozwalającej na udźwiękowienie filmu. W 1930 r. wpadł na niezwykle pomysł – skoro mieliśmy już filmy nieme, dlaczego nie zrealizować filmu bez obrazu? Tak powstał *Weekend*, trwający nieco ponad 11 minut kolaż dźwiękowy, portretujący wolny czas mieszkańców wielkiego miasta. Zastosowane środki wyrazu i sposób montażu zwiastowały nadejście muzyki konkretnej.

15 maja 1930 r. *Weekend* miał swoją premierę w audycji radiowej *Berliner Funkstunde*, po czym jeszcze parokrotnie pojawił się na antenie, doczekał się zresztą także prezentacji w... kinach. Niestety po wojnie taśmy zaginęły i można przyjąć, że Pierre Schaeffer w ogóle nie znał tego utworu, gdy zaczynał swoją przygodę. Dopiero w 1978 r. odnaleziono kopię nagrania i świat przypomniał sobie o tym epizodzie.

Skoro mowa o filmie, nie sposób pominąć milczeniem dokonań Normana McLarena, który od końca lat 30. ilustrował swoje eksperymentalne obrazy dźwiękiem rysowanym bezpośrednio na taśmie (z czasem opracował także metodę fotografowania gotowych wzorców, odpowiadających dźwiękiem o określonej wysokości i barwie)<sup>5</sup>.

Nie bez znaczenia był także dyna-

miczny rozwój techniki – jeszcze w pierwszej połowie XX w. skonstruowano wiele instrumentów elektronicznych, jak choćby thereminovox, fale Martenota, czy trautionium. Znalazły zastosowanie w wielu utworach, choć ich estetyka w żadnym stopniu nie odbiegała od muzyki wykonywanej na instrumentach tradycyjnych (dobrym przykładem jest choćby *7 Triostücke für 3 Trautionen* Paula Hindemitha z 1930 r.).

W przygotowaniu gruntu pod

(*Concert de bruits*), nadany 5 października 1948 r. przez kanał paryski francuskiego radia. Dociekliwy badacz mógłby jednak zadać pytanie, czy to wydarzenie słusznie uważa się za premierę muzyki konkretnej? W niektórych źródłach, przede wszystkim w oficjalnych materiałach INA-GRM, znajdziemy bowiem informację, że 20 czerwca tegoż roku miała miejsce bliżej nieokreślona „premiery absolutna”. Niewykluczone, że wówczas nadano audycję, w której



Pierre Schaeffer

przyszłą „muzykę hałasów” największy udział mieli jednak nieliczni wizjonerzy, jak choćby Edgard Varèse, John Cage, czy Harry Partch, których utwory (mimo z reguły tradycyjnej obsady) znacznie wybiegały w przyszłość. Zresztą wielu z nich później wzbogaciło swoją muzykę o środki elektroniczne.

### Premierowa audycja

Gdyby sporządzić listę dziesięciu najważniejszych audycji radiowych w historii, bez wątplenia powinien się wśród nich znaleźć *Koncert hałasów*

jedynie omówiono działalność Schaeffera w Club d'Essai, nie prezentując żadnej z etiud, które najprawdopodobniej nie były jeszcze gotowe<sup>6</sup>. Nawiasem mówiąc na dwa dni przed październikową audycją odbyła się jeszcze inna, zamknięta prezentacja (w Studio Devèze), o której większość źródeł w ogóle nie wspomina.

Skupmy się jednak na historycznym *Koncerte hałasów* z 5 października 1948 r.

W programie audycji znalazło się pięć etiud zrealizowanych przez Pierre Schaeffera – najczęściej wymieniana się :

*Etude aux Chemins de Fer, Etude aux Tourniquets, Etude Violette, Etude Noire* i *Etude Pathétique*, które tworzą cykl *Cinq études de bruits* (Pięć etiud na hałas). Problem w tym, że takie tytuły otrzymały one nieco później, już po historycznej audycji – ponadto *Etude Violette* i *Etude Noire* pierwotnie były jednym utworem<sup>7</sup>. Wątpliwości rozwiewa dopiero komentarz, który przygotowano w związku z *Koncertem hałasów*.

W istocie nadano wówczas pięć etiud, opatrzonych kolejnymi numerami i roboczymi podtytułami:

– *Etude 1* (nazwana także *Déconcertante*), później znana jako *Etude aux Tourniquets*, była konsekwencją wcześniejszych eksperymentów kompozytora z dźwiękami perkusyjnymi. Schaeffer wykorzystał nagrania różnych instrumentów, także egzotycznych – jakbyśmy to dziś określili – posłużył się techniką samplingu. Materiału dostarczyła istniejąca już kompozycja Gastona Litaize, a ściślej mówiąc pewne frazy rytmiczne, które z niej wycięto. Dobrze słychać charakterystyczny efekt pętli, przenikanie planów, a w finale narastający pogłos, który tworzy iluzję oddalającego się dźwięku. Warto zauważyć, że zastosowanie materiału perkusyjnego nadało tej etiudzie wyraźnie „muzyczny” charakter.

– *Etude 2* (*Imposée*), później nazwana *Etude aux Chemins de Fer*, to osobliwy kolaż dźwięków dobrze znanych podróżującym koleją. Dźwięki gwizdów, różne hałasy, a nade wszystko rytmiczny stukot kół tworzy klimat utworu, uchodzącego za pierwsze ukończone dzieło Pierre Schaeffera, a zarazem doskonały przykład realizacji idei muzyki konkretnej. Podobnie jak w przypadku poprzedniej etiudy kompozytor także tym razem wykorzystał nagrania z archiwów radiowych (pochodzące z płytki efektów).

– *Etude 3* (*Concertante*) pierwotnie zatytułowano *Etude pour Orchestre*, czyli *Etiudą na orkiestrę*, co jednoznacznie wskazuje na zastosowany materiał źródłowy. Było nim nagranie orkiestry podczas strojenia (są to dźwięki dobrze znane każdemu melomanowi...), z którego wycięto odpowiednie fragmenty i poddano dalszej obróbce. Znajdziemy tu praktycznie cały arsenał, jakim dysponowało wówczas studio – odtwarzanie z różną prędkością, pętla, sztuczny pogłos, filtrowanie i nakładanie różnych warstw. Mimo to także ten utwór ma zdecydowanie „muzyczny” charakter, można nawet dostrzec wyraźne nawiązania do klasyki – choćby w dialogu warstwy orkiestrowej z instrumentem solowym. W tej roli wystąpiła partia fortepianu (a ściślej mówiąc jej przetworzone nagranie), na którym zagrał Jean-Jacques Grunenwald. *Etude 3*, najdłuższa z omawianych, dziś jest znana jako *Diapason Concertino*. Jako ciekawostkę dodam że, w katalogu dzieł Pierre Schaeffera jako datę jej radiowej premiery podaje się 29 kwietnia 1951 r. Zapewne chodzi jednak o pierwszą prezentację utworu pod zmienionym tytułem.

– *Etude 4* (*Composée*), czyli *Etude au Piano*, już po omawianej audycji została podzielona na dwie odrębne kompozycje: *Etude Violette* i *Etude Noire*. Jak nietrudno zgadnąć, wyjściowym materiałem były nagrania partii fortepianu (na którym zagrał Pierre Boulez), jednak w odróżnieniu od wcześniejszych utworów, tym razem nie pochodziły one z radiowych archiwów, ale zostały zarejestrowane specjalnie z myślą o tej etiudzie. Kompozytor ponownie wykreślił efekt pętli, a także odtwarzanie nagrania od tyłu (w środkowej części etiudy) oraz pogłos.


– *Etude 5* (*Pathétique*), znana także jako *Etude aux Casseroles*, eksponuje dźwięki różnych przedmiotów, instrumentów (fortepianu, harmonijki ustnej) oraz ludzkiego głosu – w tym nagrania monologu znanego komika Sachy Guityry.

Jak *Koncert hałasów* przyjęli słuchacze? Audycja spotkała się z dużym zainteresowaniem, zarówno wśród zwykłych melomanów, jak i osób zawodowo związanych z muzyką – o czym świadczą zachowane w radiowych archiwach listy. Dla kompozytorów szczególnie cenne było odkrycie zupełnie nowego świata dźwięków i nie zrażały ich nadzwyczaj skromne możliwości ówczesnej aparatury. Oczywiście w tamtym czasie Club d'Essai był przede wszystkim placówką badawczą, która jeszcze nie była przygotowana na przyjęcie szerokiej rzeszy twórców i produkcję z prawdziwego zdarzenia. Tym niemniej pierwszy krok został zrobiony i Schaeffer mógł spokojnie kontynuować prace – ich efektem były kolejne utwory: *Variations sur une Flûte Mexicaine* i *Suite pour 14 instruments* (w ostatnim wypadku mamy już do czynienia z większą formą). Tym niemniej cały czas miał świadomość, że jest bardziej naukowcem niż kompozytorem (taką też rolę chciał odegrać) i przydałby mu się do pomocy ktoś z gruntownym przygotowaniem muzycznym. Właściwą osobą okazał się Pierre Henry, urodzony w 1927 r. absolwent paryskiego konserwatorium (student Nadii Boulanger i Oliviera Messiaena). Spotkanie obu panów w pewnym stopniu było dziełem przypadku – Henry otrzymał zamówienie na muzykę do filmu, a że nagrywał ją w radiowym studiu – po prostu musiał spotkać Schaeffera. Dalsze wydarzenia stały się jedną z ważniejszych kart historii sztuki XX w. i choć są powszechnie znane, zasługują na przypomnienie.

Po serii eksperymentów kompozytorski duet przystąpił do pracy nad utworem, który miał się stać pierwszym arcydziełem muzyki konkretnej – mowa oczywiście o *Symphonie pour un homme seul*. Symfonią był zresztą tylko z nazwy, bowiem jego forma była raczej bliższa suicie. Originalna wersja, składająca się z 22 części, miała swoją premierę podczas koncertu, jaki odbył się 18 marca 1950 r. w paryskiej Ecole Normale de Musique. Nawiasem mówiąc był to w ogóle pierwszy publiczny koncert (jeśli tak można nazwać odtwa-

zanie nagrań gramofonowych...) muzyki konkretnej<sup>8</sup>. W jego programie znalazły się także inne utwory Schaeffera: *Suite pour 14 instruments* oraz niektóre ze znanych już etiud.

*Symphonie pour un homme seul* po swojej premierze przeszła kilka metamorfoz – w wersji skróconej do 11. części została po raz pierwszy zaprezentowana publicznie 6 lipca 1951 r. w paryskim Théâtre de l'Empire. Podczas tego koncertu do przestrzennej projekcji dźwięku wykorzystano eksperymentalną konsolę, którą skonstruował Jacques Poullin. W tej postaci utwór został także wykorzystany przez Maurice'a Bédarta jako muzyka baletowa. I wreszcie w 1966 r. Pierre Henry zmontował stateczną, stereofoniczną wersję *Symphonie...*, która składa się z 12. części.

Jeszcze w 1950 r. obaj kompozytorzy zrealizowali dalsze nagrania, wciąż posługując się gramofonami. Skok jakościowy umożliwiło pojawienie się magnetofonu – pierwszy znalazł się w studiu 6 listopada tego roku. Chronologicznie pierwszym utworem na taśmie stała się miniatura *Antiphonie*, autorstwa Pierre Henry. 

#### Przypisy:

1. W gronie współzałożycieli znaleźli się także filozof Emmanuel Mounier i pianista Alfred Cortot.
2. Wraz z rozwojem telewizji, wkrótce poszerzył się zakres działania tej instytucji, co spowodowało zmianę nazwy na Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), obowiązującą od 1949 r. W 1974 r. Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF – taka nazwa obowiązywała od 1964 r.) podzielono na siedem różnych instytucji, w tym także Institut National de l'Audiotvisuel (INA).
3. Pierwszy magnetofon z prawdziwego zdarzenia skonstruowała niemiecka firma AEG w 1935 r. Praktycznie do końca wojny urządzenia te stosowane były głównie przez wojsko, co istotnie opóźniło komercyjne wykorzystanie.
4. Przeprowadzony przez Tima Hodgkinsona wywiad znalazł się w magazynie „Recommended Records Quarterly” vol. 2, nr 1 z 1987 r.
5. Pomijając kwestie techniczne, muzyka Normana McLarena jest wyjątkowo prosta i dość konserwatywna.
6. Z drugiej strony niewykluczone, że była to jedynie wewnętrzna prezentacja, zorganizowana na potrzeby radia i w ogóle nie wyemitowana. Tak czy inaczej, wydaje się mało prawdopodobne, by prezentowane 5 października etiudy były gotowe jeszcze w czerwcu.
7. Wczesne utwory Pierre'a Schaeffera, w tym wspomniane etiudy, doczekały się w 1971 r. nowych wersji, które po raz pierwszy zaprezentowano podczas retrospektywnego koncertu w paryskim Halles Baltard (16 II 1971). Archiwalne nagrania przejrzyli i na nowo zmontowali uczniowie i kontynuatorzy mistrza – Bernard Parmegiani i François Bayle.
8. Nieco wcześniej, bo 21 I 1950 r. w sali konserwatorium paryskiego (Centre Culturel du Conservatoire de Paris) zaprezentowano *Variations sur une Flûte Mexicaine*.



# Ambitny debiut flecistki



Ze znakomitą flecistką Ewą Murawską  
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

## ***Kiedy postanowiła pani zostać flecistką?***

W dniu egzaminu końcowego ze skrzypiec w czwartej klasie podstawowej szkoły muzycznej. Edukację zaczęłam właśnie od skrzypiec, bo kilkanaście lat temu uważano, iż 6-latek, z wielu względów, jest zbyt mały, by rozpocząć grę na instrumencie dętym.

## ***Co ostatecznie przesądziło o wybraniu przez panią drogi artystycznej?***

Trudno powiedzieć. Być może splot różnych wydarzeń: pierwsze sukcesy, wspaniali nauczyciele, muzyczna rodzina, a po pewnym czasie silna ciekawość muzyki, która rodziła się od najmłodszych lat.

## ***Ukończyła pani studia podyplomowe u Patricka Gallois...***

Wszystko zaczęło się latem 2003 r. w Toskanii, gdzie jako stypendystka Rządu Włoskiego byłam na kursie fletowym Accademia Musicale Chigiana właśnie w klasie Maestra Gallois. Pod koniec kursu, w urokliwej kawiarni, nad filiżanką cappuccino Maestro zaprosił dwójkę z uczestników kursu na studia. To była Anna-Sofie Landert z Danii i ja. Następnego dnia rano wróciliśmy i zrobiliśmy sobie zdjęcie przy stoliku, przy którym siedzieliśmy! Nie mogłyśmy uwierzyć w tak wielkie szczęście. Nie zapomnę dwuletnich studiów w Paryżu, gdzie co semestr zdawaliśmy egzaminy po to, by móc studiować dalej oraz mojego zdziwienia, kiedy okazało się, że na egzaminie końcowym przy fortepianie zasiadzie wielki flecista młodego pokolenia – Kazunori Seo. Kiedy po jednej próbie wykonaliśmy (oboje z pamięci, ja obowiązkowo, Kazunori z wyboru) *Chant de Linos* Andrée Joliveta, uzyskując najwyższy wynik „Premier Prix”, uznałam, że jak się chce, czy może jak trzeba, to wszystko jest moż-

liwe. Studia paryskie wspominam z ogromnym sentymentem. Praca z Maestro Gallois otworzyła przede mną zupełnie nowe spojrzenie na dźwięk, technikę, słowem wszystkie elementy gry. Ale przede wszystkim na samą muzykę. Wiele nauczyłam się przez obserwację i słuchanie gry Maestra. A po zajęciach godzinami chodziliśmy po Paryżu, zaglądając do miejsc tak ważnych w europejskiej kulturze muzycznej! Niezliczona ilość muzeów, sal koncertowych, wydarzeń muzycznych, artystyczny duch sztuki oraz osobowość Patricka Gallois, a także innych flecistów z którymi pracowałam – Pierre-Yves Artaud, Philippe Bernold, Claude Lefebvre, zawsze przywołują niesamowite wspomnienia.

## ***Pobierała pani lekcje u najlepszych flecistów, co pani dały te zajęcia i na ile były inspirujące dla pani...***

Uważam, iż od każdego dobrego muzyka, nie tylko flecisty, można się czegoś nauczyć. Miałam i nadal mam wielkie szczęście spotykać w swoim życiu wyjątkowych ludzi. Jeśli oceniać samych tylko flecistów, to rzeczywiście było ich bardzo dużo. Jeszcze w szkole średniej miałam okazję pracować w Wersalu z Philippem Bernoldem oraz jego asystentką, Christel Rayneau. Myślę, iż właśnie wtedy poznałam „wielki świat fletowy”. Z dużą sympatią wspominam zajęcia z Jeannie Baxtresers, a także Rien de Reede. W edukacji kluczową rzeczą jest jak najlepsze dopasowanie pedagoga i ucznia. Wspólna praca, te same oczekiwania i podobne myślenie, mogą przynieść cudowne efekty.

## ***Jest pani laureatką kilku konkursów muzycznych. Jak pani odbiera uzyskane tam nagrody?***

Moje podejście do konkursów zmieniło się z biegiem lat pracy. Nagrody

na dwóch ważnych konkursach kameralnych w Uelzen i Paryżu bardzo mnie cieszą, ale dzisiaj równie cenne są nagrody, które na międzynarodowych konkursach uzyskują moi studenci.

## ***Czy konkursy pomagają w karierze i rozwoju artystycznym?***

Z pewnością. Widać to na przykładach wielu, zwłaszcza młodych artystów, którzy po zdobyciu nagród stali się rozpoznawani i zapraszani na koncerty, recitale, czy do prowadzenia kursów mistrzowskich. Z drugiej strony, jak mówi maestro Pierre-Yves Artaud, konkursy „nie zmieniają niczego w przeznaczeniu...”. Proszę zauważyć, że na przykład właśnie Artaud, czy Patrick Gallois, nie są laureatami żadnych konkursów, a zna ich cały świat. Konkursy mogą być natomiast dobrym sprawdzianem własnych umiejętności, stwarzają możliwość występu przed publicznością i jurorami, pozwalają na nawiązanie nowych znajomości i poszerzenie znajomości literatury muzycznej. Dotyczy to zarówno uczniów, jak i studentów. Dobre przygotowanie do konkursu obejmuje nie tylko warsztat fletowy, ale co równie ważne – właściwe podejście psychologiczne. Ocenianie występu muzyka jest bowiem niezwykle subiektywne. Poza elementarnymi wymogami jak właściwy tekst, intonacja, itp., dochodzi jeszcze ocena wyrazu artystycznego i osobowości. A o tym decyduje indywidualna estetyka jurorów. Wyniki nie są więc tak jednoznaczne jak w sporcie. Z pewnością konkursy stymulują intensywną pracę, ale ich wynik zależy przede wszystkim od każdego studenta indywidualnie. Są studenci, którzy potrzebują się „oswoić” z atmosferą konkursową i na swoje pierwsze ważne konkursy jadą właśnie z takim nastawieniem. Innych kieruje zdecydowana motywacja: jadę, bo chcę

zwyńczyć. To są różne drogi i etapy, tyle ile jest różnych charakterów. Najważniejsze, by być z siebie zadowolonym i mieć na scenie prawdziwą „radość gry”. A ta z kolei przychodzi po wielu doświadczeniach, pozytywnych i negatywnych. Wspaniałą pracą na temat problemów emocjonalnych instrumentalistów po porażkach na konkursach i przesłuchaniach, napisała Manuela Wiesler, austriacka flecistka i psycholog muzyki. Warto do niej sięgnąć.

i płyta daje właśnie przykłady zapomnianych i nieznanych utworów kameralnych z udziałem fletu. Zdaję sobie sprawę, iż nagrana muzyka nie jest „łatwa, lekka i przyjemna” oraz iż trudno płytę nazwać komercyjną. Ale taka właśnie była polska kameralistyka fletowa połowy XX w.! Ogromnie się cieszę, iż udało się ją zarejestrować, również jako światową premierę fonograficzną. Przy tej okazji dziękuję za współpracę wszystkim wykonawcom, Ma-

dosyć powszechnie znanym, i w Polsce, gdzie uważano go nawet za następcę Szymanowskiego, i także w Europie. Jakis czas temu natrafiłam na wzmiankę o jego *Serenadzie na dwa flety i orkiestrę*. Głębsze studia nad twórczością Palestra odkryły kolejne utwory fletowe – *Małą Serenadę* na flet, skrzypce i altówkę, *Trio* na flet, altówkę i harfę oraz inne, większe formy kameralne, jak np. *Divertimento* na 9 instrumentów, w tym flet. Styl komponowania Palestra jest wysoce osobisty. Niełatwo jest sklasyfikować jego dzieła według istniejących trendów i szkół wczesnych lat 50. dwudziestego wieku. Zarówno *Serenada*, jak i *Mała Serenada*, przepełnione są kontrastami dynamicznymi i artykulacyjnymi, pod względem harmonicznym wykorzystują rozszerzoną tonalność i polifonię, a w sferze muzycznej doskonale słyszalna jest groteska przeplatana z dystansem do otaczającej nas rzeczywistości. Z kolei postać Pawła Kleckiego jest smutnym przykładem uciszenia twórczości kompozytorskiej poprzez działania wojenne. Szczególnie dwa wydarzenia wywarły bezpośredni wpływ na jego życie i twórczość, mianowicie przeżycia związane z Holokaustem, kiedy zginęła większa część jego rodziny oraz kolejna przymusowa emigracja z Włoch do Szwajcarii, podczas której Klecki zmuszony był pozostawić całą swą twórczość w kilku skrzyniach. Przekonany, iż zginęły, nigdy więcej nie skomponował już żadnego utworu. Tymczasem skrzynie odnaleziono po blisko 20 latach i odesłano Kleckiemu do Szwajcarii! Ten jednak nie odważył się ich otworzyć, gdyż bał się przeżyć straty swoich dzieł po raz drugi, sądząc, iż w środku zostanie sam pył. Tymczasem już po jego śmierci, skrzynie otworzyła jego żona, Yvonne, i znalezione w środku utwory w nienaruszonym stanie (!), w całości przekazała do biblioteki centralnej w Zurychu. Dzieje życia i Palestra i Kleckiego są więc zupełnie wyjątkowe!

**Gratulujemy pani jeden utwór z prof. Pierre-Yvesem Artaud. Jak układała się wasza współpraca?**

Maestro Pierre-Yvesa Artaud mam wielkie szczęście znać już kilka lat. Nasza znajomość rozpoczęła się od relacji student – mistrz, która z czasem przerodziła się w prawdziwie muzyczną przyjaźń. Wiedząc o wielkim zainteresowaniu Maestra muzyką współczesną, jak również o bliskich związkach Palestra z Paryżem, gdzie spędził kilkanaście lat, wydało mi się pięknym pomysłem nagrania *Serenady* właśnie z Pierre-Yvesem Artaud. Profesor przyjął zaproszenie bez wahania. Współpraca przy nagrywaniu była dla mnie niezwykle nobilitująca i jakże cenna! Nie miałam dotąd tak wspaniałej okazji, by partnerować wybitnemu fleciście. Partie obu fletów w utworze przeplatają się, wymagając nieustannej czujności i nasładownictwa. Zarówno samo nagranie, jak koncert zwiastujący ukazanie się płyty, było kolejnym, wyjątkowym doświadczeniem artystycznym.

**Jakie wrażenia miał ten francuski**

Ewa Murawska w Paryżu



**Ukazała się właśnie pani debiutancka płyta. Proszę o niej opowiedzieć...**

Muzyka polska od dłuższego już czasu pozostaje w kręgu moich ścisłych zainteresowań muzycznych i stanowi szerokie pole badawcze. Z kolei najbliższą mi formą koncertowania jest muzyka kameralna. Na płycie udało się połączyć oba te pola. Rozkwit polskiej twórczości fletowej przypadł na wiek XX

estrowi Pierre-Yvesowi Artaud, skrzypaczce Blance Bednarz, altowiolistcie Marcinowi Murawskiemu, wiolonczeliście i dyrygentowi Cheung Chauowi, orkiestrze Sinfonietta Polonia, a także Panu Janowi Jarnickiemu za pomoc i niestabnące krzewienie muzyki polskiej.

**Skąd zainteresowanie Palestrem i Kletzkiem?**

Roman Palester w odróżnieniu od Pawła Kleckiego, jest kompozytorem

# EWA MURAWSKA • PIERRE-YVES ARTAUD

światowa premiera fonograficzna • znakomite dzieła Romana Palestra i Pawła Kleckiego  
wybitni soliści: utalentowana polska flecistka i znakomity francuski flecista, profesor i autorytet

Acte Préalable



APO181

## Roman Palester

Small serenade • String Trio No 2 • Serenade for 2 flutes & strings

## Paul Kletzki

Trio for flute, violin and viola

World Premiere Recording



Pierre-Yves Artaud • Ewa Murawska • Blanka Bednarz  
Marcin Murawski • Cheung Chau • Sinfonietta Polonia

foto: archiwum artysty  
© prof. grat: Studio Jeremi

lider polskiej fonografii  
mecenas utalentowanych artystów  
wybitne dokonania  
w promocji polskiej muzyki

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

### flecista wykonując muzykę polską?

Sadzę, iż bardzo pozytywne. Do tego stopnia, iż nawet zrodził się pomysł, by partię orkiestry zinstrumentalizować dla orkiestry fletowej! P.-Y. Artaud jest bowiem założycielem i dyrektorem orkiestry złożonej z samych fletów – „Orchestre de Flûtes Françaises”, która od kilkunastu lat z powodzeniem koncertuje na całym świecie.

### Jaki ma pani sposób na dobrą interpretację dzieła muzycznego?

Muzyka opowiada różne historie, ważne by nie były nią same nuty. Bardzo lubię sięgać do inspiracji poza muzycznych, cenię poezję Gałczyńskiego, zbiory myśli *Monsieur Croche* Debussy'ego. Natomiast skojarzenia, które we mnie budzi pewna myśl, czy obraz niekoniecznie trafiają do studenta. Rzecz chyba w tym, by nieustannie pobudzać jego wyobraźnię, a raczej nie narzucać swojej wizji utworu. Interpretacja jest w najwyższym stopniu sprawą indywidualną, nawet w dziełach klasycznych, jak koncerty Mozarta. Patrick Gallois wręcz zmienia miejscami tekst utworu, Sharon Bezaly wykonuje ekstrawaganckie kadencje Fina Kalevi Aho, Philippe Bernold gra w sposób niezwykle romantyczny... i kto tu ma rację? Podobny spór dotyczy wykonawstwa, jak tryle – czy z góry, czy z zakończeniem? Stowem: ilu flecistów, tyle interpretacji.

### Który z kompozytorów jest pani ulubionym?

Trudno powiedzieć. Niezwykły przekaz ma dla mnie twórczość Jana Sebastiana Bacha, z sympatią wracam do

koncertów fletowych Vivaldiego oraz kompozycji romantycznych.

### Który wielki artysta flecista lub flecistka jest dla pani inspiracją i wzorem?

Moją wielką inspiracją jest Manuela Wiesler, artystka obdarzona wyjątkową charyzmą i niespotykaną osobowością. Piszę o Niej w czasie teraźniejszym, mimo, iż po długiej chorobie zmarła dwa lata temu. W moim przekonaniu była kimś w rodzaju „nadczłowieka”, a świadczą o tym cechy jej charakteru i mądrość życiowa. Manuela Wiesler związała swoje życie z trzema krajami – Austrią, Szwecją i Islandią. W tym ostatnim dokonała prawdziwej rewolucji fletowej. I któregoś dnia, po koncercie, zeszała ze sceny, wycyściła flet i już nigdy więcej na nim nie zagrała. Jedną z decyzji Manuely był wybór życia w ciszy, bo tak naprawdę ilu flecistów ją dzisiaj zna? Jej nagrania fletowe są w moim przekonaniu najwyższym i nieodścignionym wzorem, a niektóre z nich są wręcz najbardziej niewiarygodnymi, poetyckimi i pięknymi rzeczami fletowymi, jakie kiedykolwiek słyszałam! Manuela Wiesler wciąż cieszy się niesłabnącym uznaniem wśród ludzi sztuki, którzy ją znali. Wyczytałam to z wielu twarzy: Pierre-Yves Artaud, Mario Caroli, Atli Heimir Sveinsson, Jadwiga Kotnowska...

### Czy wybrała już pani dalszą drogę swojej kariery: solistka, muzyk orkiestry czy kameralistka?

Jak już wspominałam najbliższą mi formą koncertowania jest muzyka ka-

meralna. Ale podobnie gra solowa sprawia mi wiele przyjemności. Od kilku lat prowadzę także działalność pedagogiczną, która pochłania mnie coraz bardziej i przynosi coraz więcej satysfakcji.

### Jakie ma pani plany koncertowe i nagraniowe?

Przygotowuję teraz kilka dużych projektów, w tym wyjazdy koncertowe na Islandię i do Danii, gdzie uzyskałam stypendium Rządu Duńskiego. Będę tam pracować z prof. Henrikiem Svitzerem, który wraz z P.-Y. Artaudem i Andrássem Adorjánem, nazywają siebie „trzema muszkieterami fletu”. Może być ciekawie (śmiech). Plany nagraniowe obejmują muzykę XIX-wieczną na flet i altówkę, a więc w dalszym ciągu muzyka kameralna.

### Zajmuje się pani także publicystyką muzyczną...

Myślę, że wiedza muzyka nie powinna ograniczać się do umiejętności grania na instrumencie. Sądzę także, iż publicystyka stanowi niewyczerpane źródło nauki. Dlatego kiedy tylko mam taką okazję, prowadzę rozmowy z różnymi artystami.

### Jakie ma pani pozamuzyczne pasje?

W tym temacie niewiele zmienia się od kilku lat. Są to podróże, Islandia, Paryż, języki obce, fotografia. Przepraszam, ostatnio doszły sporty zimowe i letnie, bo mam bardzo dobrego nauczyciela...

Dziękuję za rozmowę. ☺

# Liturgia św. Jana Złotoustego

O nowym utworze z kompozytorem Romualdem Twardowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Romuald Twardowski  
fot. Jan A. Jarnicki



**P**ańska „Liturgia św. Jana Złotoustego (Chryzostoma) »Kijowska«” została wykonana na tegorocznym XII Festiwalu muzycznym „Złotowierchij Kijew”. Wydarzenie to miało miejsce 12 czerwca br. podczas koncertu inauguracyjnego festiwalu w sali kijowskiej filharmonii. Jak doszło do skomponowania tego obszernego dzieła?

Stało się to w 2005 r. za namową Mykoły Gobdyca, szefa kameralnego chóru „Kijów”. Goszcząc wielokrotnie na festiwalach muzyki cerkiewnej w Hajnówce i Białymstoku miał on możliwość zapoznania się z moimi utworami cerkiewnymi chętnie i często wykonywanymi przez liczne chóry przyjeżdżające do nas ze Wschodu. Praw-

dopodobnie to skłoniło go do zachęcenia mnie do zmierzenia się z obszerną i bogatą formą wschodniej liturgii będącej odpowiednikiem naszej mszy. Jeżeli jednak msza facińska składa się z pięciu części stałych, o tyle liturgia wschodnia ma ich około dwudziestu.

**Pański pierwszy utwór muzyki cerkiewnej to „Mała Liturgia Prawosławna” skomponowana w 1968 r. Czy tamto doświadczenie było przydatne w komponowaniu kolejnej liturgii?**

Tylko do pewnego stopnia. *Mała Liturgia Prawosławna* jest bowiem utworem wokально-instrumentalnym, natomiast *Liturgia św. Jana Złotoustego* jest utworem przeznaczonym wyłącznie na chór a cappella, zgodnie zresztą z wielowiekową tradycją Kościoła Wschodniego. O ile *Mała Liturgia* składa się jedynie z czterech części i ma dość luźny związek z tradycją i kanonem, o tyle *Liturgia „Kijowska”* bardzo rygorystycznie przestrzega wszystkich wymogów stawianych przez Cerkiew.

**Z jakimi problemami, trudnościami zderzył się Pan podczas komponowania tego dzieła?**

Pierwszą sprawą było ustalenie ilości części liturgii. Zdecydowałem się na 19. Tworzyły one istną mocno skonstrastowaną mozaikę nastrojów, którą należało jakoś uporządkować i podporządkować jakiejś nadrzędnej dramaturgii muzycznej. Wczucie się w charakter i ducha liturgicznego tekstu było również poważnym wyzwaniem. Osobną trudność stanowił język liturgii. Były trzy możliwości: język cerkiewno-słowiański, ukraiński i cerkiewno-słowiański z domieszką ukraińskiego. Wybrałem trzecią opcję, jako najbardziej zbliżoną do języka cerkiewno-słowiańskiego. Poza wszystkim innym należało ściśle przestrzegać ustalonego przez tradycję charakteru poszczególnych części – ich tempa, dynamiki i wyrazu.

**Jak długo trwała praca nad „Liturgią Kijowską”?**

Pracowałem nad nią w czerwcu 2005 r. Trwało to jakieś trzy tygodnie. Praca była bardzo ciekawa i pobudzająca wyobraźnię. Wstępna litania z jej kilkunastu *Gospodi pomiluj* była probierzem moich możliwości: każde „gospodi” musiało zabrzmieć inaczej, oprzeć się na innej harmonii i rytmie. Zrezygnowałem z udziału solistów – wystarczyły mi głosy diakona i kapłana. Poza wszystkim innym starałem się utrzymać charakter sakralnej powagi właściwej muzyce cerkiewnej – w melodyce nawiązywałem do pewnych wątków monasterskiej tradycji śpiewu cerkiewnego, nie stroniłem też od wykorzystania wątków ludowej muzyki rosyjskiej i ukraińskiej.

**Jak przebiegała współpraca z ukraińskimi wykonawcami?**

Lata 2006 i 2007 to okres ożywionej korespondencji z Mykołą Godbyczem, który okazał się wykonawcą o niezwykle bogatej wyobraźni. Było to bardzo inspirujące, ale i kłopotliwe, gdyż jego pomysły nie zawsze koresponowały z moimi – musiałem nieraz uciekać się do niezwykle mocnych argumentów, aby nie dopuścić do wywrócenia wszystkiego do góry nogami. Ostateczny kształt przybrała liturgia latem 2007 r. i zaraz potem we wrześniu została nagrana w kijowskiej cerkwi św. Trójcy odznaczającej się piękną akustyką. W tym samym czasie kończyłem korektę partytury przeznaczonej do wydania.

**Jak przebiegało wykonanie „Liturgii Kijowskiej”?**

Oczekiwałem go z dużym niepokojem, gdyż byłem świadom ryzyka, jakie podjąłem prezentując tego rodzaju dzieło kijowskiej publiczności, wśród której byli prze-

cież wybitni znawcy muzyki cerkiewnej, kompozytorzy, teoretycy, duchowni. Wydarzenie miało bezprecedensowy charakter – po raz pierwszy bowiem kompozytorem *Liturgii* był ktoś nie związany z prawosławiem, w dodatku katolik! Dało to asumpt do licznych komentarzy. Samo kijowskie wykonanie było właściwie prapremierą *Liturgii* w pełnym jej kształcie. Wcześniejsza o rok prezentacja utworu na częstochowskim festiwalu *Gaude Mater* była prezentacją jedynie wybranych fragmentów dzieła. Projektowane wykonanie *Liturgii Kijowskiej* na tegorocznych Warszawskich Spotkaniach Muzycznych nie doszło do skutku z powodu ewidentnej małostkowości organizatorów tej imprezy.

Kijowskie kompletne wykonanie *Liturgii* zajęło około 70 minut i, co tu ukrywać, spotkało się z bardzo entuzjastycznym przyjęciem kijowskiej pu-

bliczności, wśród której nb. był minister kultury Wasyl Wowkun. Aplauz trwał nieskończenie długo, tak że musiałem parokrotnie pojawiać się na estradzie, by składać podziękowania wykonawcom i publiczności. Wśród głosów oceniających muzykę może warto przytoczyć wypowiedź arcybiskupa chersońskiego i taurydzkiego, Jonatana: „Jakież było moje zdziwienie, kiedy dowiedziałem się, że Twardowski jest Polakiem, do tego katolikiem! W jaki sposób udało mu się przeniknąć do cerkiewnosłowiańskiego żywiołu? Przecież nawet prawosławny kompozytor nie zawsze potrafi tak zręcznie poradzić sobie z dawnym słownictwem i wnieść do twórczości to, czego wychwyć się nie da – modlitewność...”. Borys Tewlin, profesor konserwatorium moskiewskiego, dodaje: „kiedy mówimy o polskiej muzyce prawosławnej to powinniśmy

mówić o Twardowskim jako jedynym z jej wybitnych przedstawicieli i twórców... Prawosławne chóry Romualda są religijne i prawdziwe, w trakcie ich słuchania powstaje niezwykle wrażliwe obcowanie z Dobrem Najwyższym. Stały się one ważnym komponentem duchowego życia Rosji, częścią prawosławnej tradycji liturgicznej”. Wypada dodać, że ewidentnym współtwórcą sukcesu był chór *Gobdytza*. Odnaczający się niespotykanym wręcz pięknym brzmieniem dał popis swoich możliwości – każda z części *Liturgii* stawiała się w ich wykonaniu małym arcydziełem. Jestem im za to dożgonnie wdzięczny. Na jesieni ukaże się w Polsce płyta z nagraniem *Liturgii św. Jana Złotoustego* w wydawnictwie Jana A. Jarnickiego (Acte Préalable AP0193).

**Gratuluje i dziękuje za rozmowę.** ☺

W mojej muzycznej krainie (10)

# Robert Schumann: Tęsknota za utraconym dzieciństwem

Andrzej Osiński

Pamięci mojego Ojca Hieronima Osińskiego (1929-2008)

**Emil Flechsig, jeden z młodzieńczych przyjaciół Roberta Schumanna pozostawił znaczące wspomnienie, rzucające światło na lata dzieciństwa bezkompromisowego twórcy *Karnawatu*; niestrudzonego publicysty i rzecznika piękna, szermierza romantycznego postępu i wroga filisterstwa: „W szkole był on średniakiem, nieuważnym i rozmarzonym. Co jednak bardzo prędko w nim mi się spodobało, to jego absolutna pewność stania się w przyszłości sławnym człowiekiem. Czego dotyczyć miała owa sława, nie zostało jeszcze wtedy sprecyzowane, ale że sława na pewno, nie było wątpliwości...”.**

Syn światłej mieszczańskiej rodziny, „wieczne dziecko” o zadziwiająco przedwczesnej dojrzałości umysłu i przenikliwym zmyśle obserwacji, pogrążony w sobie beniaminek, rozpieszczony, lekkomyślny i rozrzutny („Młody, niedoświadczony człowiek, który buja w obłokach i z trudem poddaje się wymogom praktycznego życia” – taką etykietą obdarzy swoją osobę w liście do przysłego teścia, Fryderyka Wieck), a przy tym serdeczny, wrażliwy i uczynny, pełen oddania dla piękna przyrody i świata istot ludzkich („Człowiek nie jest tak nieszczęśliwy, jak sądzi: ma serce odnajdujące w naturze najpiękniejsze echo” – mawiał), znajdujący rozkosz w bezinteresownym wspieraniu potrzebujących i promieniujący szczera miłością wobec Wszechświata („Przy zbliżeniu z przyrodą dusza nasza najlepiej uczy się modlitwy i uważa dary zesłane nam przez Wyższą Istotę za święte” – relacjonuje matce) – autor *Arabeski* rozpoczął życie pod jaśniejącą gwiazdą literatury i świadomość właściwego powołania docierała

doń po długich rozterkach wewnętrznych, potęgowanych piętrzącymi się przeciwnościami losu. „Może kiedyś zostanę wszystkim w czymś, a nie czymś we wszystkim, jak to, niestety, zawsze dotąd ze mną było – dywagowałem u progu dojrzałości – Ale najważniejsze dla mnie to jasne, poważniebrane, rozumne życie. Jeśli będę się go twardo trzymać, nie opuści mnie mój geniusz, który jak mi się czasem zdaje, istotnie we mnie tkwi”. Nie przymuszany do niespokojnego zawodu i pozbawiony kierunkowego wykształcenia, Schumann opanowywał technikę kompozytorską z najwyższym wysiłkiem i nie bez ofiar (tragiczne sforsowanie prawej ręki skutkujące nieuleczalnym zeszytnieniem palca i rozwianiem złudzeń co do kariery pianistycznej), co w niemałym stopniu przyczyniło się do przedwczesnego nadwątlenia jego sił twórczych i stopniowego pogrążenia w odmętach szaleństwa. „Żyję w ciągłej walce z samym sobą, na próżno szukając przewodnika mogącego wskazać mi, co mam robić” – donosił niedoszły

prawnik, zropaczony fiaskiem lipskich studiów.

„Byłem poetą i kompozytorem w jednej osobie – przywołuje trudny czas kształtowania artystycznej suwerenności – Do lat dwudziestych liczne próby poetyckie. Byłem obeznany z najwybitniejszymi poetami prawie wszystkich krajów”. Twórcę *Scen leśnych*, skrupulatnego, rzeczowego i oddanego bez granic intymnej wizji („Spośród radości muszą przede wszystkim wymienić zupełnie nowy krąg działalności – wyznaje ukochanej Klarze – radość płynąca z roboty, możliwość wpływania na świat, aprobata i pochwały otoczenia – odruchy wdzięczności za moje dobre zamierzenia”) fascynuje i pociąga jedność słowa i dźwięku; eteryczny związek przenikający istotę rzeczy, przerywający pęta realnego istnienia, retundujący pojmając nieskończoność. „Droga ku wiedzy biegnie przez Alpy – zauważa – ale lodowymi szczytami. Droga ku sztuce także biegnie przez góry, lecz są to góry Indii, pełne kwiatów, marzeń i nadziei”.

„Oddziaływanie muzyki jest potęż-

niejsze i głębiej przenikające niż oddziaływanie innych sztuk – głosił herold niemieckiego romantyzmu Wilhelm Heinrich Wackenroder – gdyż one opowiadają tylko o cieniu rzeczy, podczas gdy muzyka mówi o istocie rzeczy”. W przekonaniu Schumanna, literatura – niezgodna do wyjawienia ukrytych aspektów Boskiego uniwersum – winna zamilknąć w obliczu dźwięcznych akordów, prawiących o cudach nadprzyrodzonej egzystencji, sięgających w rewiry tajemne i wyrafinowane, pławiących się w rubasności życia, acz transcendentalnych i dotykających tchnienia absolutu. „Muzyka to wyższy stopień poezji – wyznawał – Aniołowie musieli wypowiadać się przy pomocy dźwięków muzycznych, duchy – słowami poezji”. Subtelna jaźń piewcy Mirtów – przedziwny splót mistyfikacji z rzeczywistością – idealnie korespondowała z zadaniami, jakie artyście-romantykowi narzucił dumny czas, nawołujący do wyzwolenia języka z okowów poezji i wieszczenia głosem Melpomeny. „Muzyka tak wyraziście, tak żywo dźwięczy we mnie, że mógłbym po prostu ją wydychać” – ekscytował się entuzjasta nowej prawdy, zawieszony pomiędzy tęsknotą za złudnym szczęściem minionego dzieciństwa a narastającym lękiem przed nieuchronnie pełznącą katastrofą – „To, czego nie mogą mi dać ludzie, przynosi mi sztuka, a wszystkie wzniosłe uczucia, nie dające się wprost wyrazić, wypowiada mój fortepian”.

„Zaręczam się teraz z wielkim światem, który w całym swym ogromie jest ojczyzną artysty – oto credo Prometeusza rewolucyjnej frazy, egzaltującego się publikacją młodzieńczego opusku – te pierwsze krople, roznoszone przez wiatr w bezkresie, padną być może na czyjeś zranione serce, by złagodzić ból i zaleczyć rany”. Wyzwalając się z tyranii zimnego rozsądku, saksoński mistyk pokłada zaufanie w ludzkiej istocie przepełnionej boskością, złączonej nierozwalnie z naturą i oddaną odwiecznemu Stwórcy: „Dla mnie muzyka jest zawsze językiem pozwalającym na porozumiewanie się z zaświatem” – oznajmia, dążąc do ekspozycji samego siebie, transpozycji romantycznego ducha w muzyczny dziennik o nieprzewidywalnej strukturze. „Wszystkie moje pomysły i czynności do tego stopnia zwrócone są teraz ku sztuce, że prawie zupełnie zapomniałem niemieckiego języka, aż do liter włącznie – zwierzał się bratu Juliuszowi, w 1832 r. – Gdybym mógł ci opowiedzieć za pośrednictwem muzyki, świat zadziwiłby się moimi myślami”. Dwie dekady później, statecznych mieszkańców Nadrenii, niepokoi również indywidualna fraza Schumanna, co jego niespokojna osobowość pograżająca się w nieprzeniknionych marzeniach, epatująca do wybuchami gniewu to nieuzasadnionymi okresami kamiennego milczenia, płynącymi tyleż z nieśmiałości, co silnej potrzeby dystansowania się od otoczenia. „Natura i przyroda – czyż ją tu odnajdę? – tak przybysz z prowincjonalnego Zwickau wołał

na widok gwarne Lipska – Wszystko sztucznie przyozdobione: ani doliny, ani góry, ani lasu, gdzie tak dobrze można było dawać upust swoim myślom. Brak miejsca, w którym mógłbym pobyc sam”. Autor *Symfonii Wiosennej*, niechętny panującym konwencjom i dumny ze swojej izolacji, stoi na czele zastępu zbuntowanych, tworzących nie na zamówienie i nie dla konkretnego celu, acz dla zaspokojenia wewnętrznego żaru; nie dla epoki, a wbrew niej. „Czasem wydaje mi się, że w muzyce kroczę zupełnie nową drogą” – wyjawia niejasne przeczciska Klarze, oddanej towarzysze i powiernicy myśli.

„Świat bez ludzi – czymże on by był? – rozważał w latach lipskich studiów – Nieskończenie wielkim cmentarzyskiem, snem śmierci bez snów, przyrodą bez kwiatów i bez wiosny, widowskim bez działających aktorów. A jednak ów świat z ludźmi – czymże jest? Toż samo przerażające cmentarzysko unicestwianych marzeń, sen śmierci z krwawymi zjawami, ogród, w którym rosną tylko cyprysy i wierzyby płaczące, niemy teatr z płaczącymi postaciami”. Schumannowskie paradoksy wypływają z trapiącego autora *Scen dziecięcych* osobliwego rozdwojenia jaźni, potęgującego skłonność do kontrastowania przeciwieństw i przejawiającego się w przybieraniu pseudonimów i ekspozycji odrębnych wcielen literackich, z których gwałtowny, zapalczywy i płomienisty Florestan, łagodny, rozmarzony i uczuciowy Euzebiusz oraz dojrzały, zrównoważony Raro konstruują kreacje najbardziej oczywiste. Sygnując pełne zacięcia recenzje fikcyjnymi imionami członków Bractwa Dawida (*Dauidsbund*) – tajemnego zakonu wodzącego rzesze wiernych na bój z pozbawionym aspiracji rzemieślnictwem, pustą wirtuozerią i krępującym akademizmem, w imię postępu i wyższej prawdy w sztuce („*Chodź o to, aby nieustannie zmierzać naprzód!*”) – poruczał Liszta) – autor *Miłości poety* odkrywał tę wielorakość i krępującą naturę, odczuwając potrzebę ekspresji długo tłumionych sił twórczych oraz wolę pojednania dręczących skłonności. „Zdumiewa mnie twoja dusza, wszystko nowe, co w niej zawarte – pisała Klara pod wrażeniem przesłanych Kreislerianów – w ogólności ty mnie często niepokoisz”.

„Pierwsze, o czym już od dawna myślę, to danie Związki Dawida rzeczywistego życia, to jest zjednoczenie podobnie myślących – i to nie tylko muzyków specjalistów, ale także pisarzy i artystów – w bardziej ścisłe zrzeszenie” – deklarował w liście do Antoniego Zuccalmaglio. Oddawszy się kompozycji, Schumann nie zaprzestaje posługiwać się piórem, torując drogę felietonowi literackiemu i nowoczesnej krytyce koncertowej. „Nasze zadanie: bardziej cenić stare, przeciwstawiać się niedawno minionemu, pomóc szybszemu nadejściu nowego” – definiował program *Neue Zeitschrift für Musik*, na łamach którego bezlitośnie piętnował blichtr salonowych wielkości,

rozwijając myśli z nieskrępowaną swobodą, daleko posuniętym obiektywizmem i godnym podziwu profetyzmem. Z błyskotliwych kart rojących się od aluzyjnych apologetów jego opinii (Juvenalis, Serpentinus, Estrella, Chiarina, Julius, Maestro, Livia, etc.) wylania się rozległe rostrum schumannowskich sympatii i antypatii, nad którymi „unosi się powab wspaniałej duszy i promienieje żar kochającego serca” (Ferdinand Hiller).

„Jest pomiędzy kompozytorami naszych czasów jedyny, poprzez którego muzyczna rzeka toczy swe wody z potęgą nie mniejszą niż u Beethovena i Schuberta – pisał Józef Joachim – Śpiewa on idąc za głosem swej natury i ma odwagę powiedzieć całemu światu: Nie potrafię robić inaczej”. W refleksyjnej spuściźnie Schuberta autor *Nocy księżycowej* postrzega decydujące źródło inspiracji, demaskując „swoją – jak to określił – skłonność do bezpośredniego wyrażania w muzyce wewnętrznego świata”. Pociągały go opusy pieśniarskie i fortepianowe piewcy *Pstrąga*, jakie pojmował w kategoriach transpozycji sentymentalnych idei powieściopisarskich jowialnego Jean-Paula (1763-1825). „Gdy liczyłem lat osiemnaście, podbił moje serce Jean-Paul – wspomina – Również i o Franciszku Schuberście usłyszałem wtedy po raz pierwszy. (...) Gdy gram Schuberta, to jakbym czytał powieść Jean-Paula”. Rezonans idyllicznej sztuki autora *Niewidzialnej łoża* („W tych właśnie wierszach każde słowo staje się muzyką sfer, która daje się wyrazić tylko przy pomocy nut”) – dziś już w gruncie rzeczy nieczytelnej – w finezyjnych i kalejdoskopowych partyturach Schumanna jawi się trudny do przecenienia; podobnie jak demoniczna fraza Ernsta Teodora Amadeusza Hoffmanna, kreatora porwyczego Kreislera i klucznika skarba zakonspirowanych tytułów. Hoffmanowska improwizacja antagonizująca okrutną rzeczywistość z fantastyczną utopią, odżywiająca nadzieje bezradnego geniuszu, wywierala swego czasu bardziej przemożny wpływ na światopogląd niemieckiego mieszczaństwa, aniżeli posągowa wizja autora *Ifigenii na Taurydzie*; kosmiczny wydzźwięk tej ostatniej zajmie Roberta poważniej w wieku dojrzałym, rozkwitając w obsesyjnych *Scenach z Fausta* oraz skłaniając do uczynienia tak typowej dlań podniosłej admonicji: „Gdy zna się Biblię, Szekspira i Goethego i gdy pozwoliło się im przeniknąć do swego wnętrza, nie potrzeba innych rzeczy”.

„W mojej muzyce wszystko teraz wydaje się nieco dziwnie splecione – dumal nad rękopisem *Kreislerianów* – Przy całej jej prostocie, przy tym, że płynie ona wprost z serca, wywiera takie wrażenie na wszystkich”. Protagonista *Albumu dla młodzieży* nie żywi zamiaru unicestwienia przeszłości, zastąpienia jej uświęconych kanonów nie powściągniętą swobodą woli. Rewolucjonista subiektywnej formy, przejęty ideałem klasycznej prostoty, obdarza atencją

mroki historii, nie oddalając się odeń zbyt daleko i nie naruszając jej wysublimowanej istoty: „Jak on nadzwyczajnie gra – ocenia bez zawiści ekwilibrystyczną brawurę Liszta – śmiało i szaleńczo, a potem znów delikatnie i lekko, ale (...) ten świat – mam na myśli lisztowski – już raczej nie mój. Sztukę przepięknej serdeczności nie oddam za całą jego lisztowską wspaniałość”. Niedostatki natury nie pozwalające na wyklarowanie wewnętrznego credo zgodnego z literackimi założeniami nurtu, kompensuje autor *Etiud symfonicznych* harmoniczną śmiałością, zaskakującym melaniem liryzmu i groteski, wyrafinowanym misterium treści pozamuzycznych.

„Wydaje mi się również, że czasem pan odrobinę ponad miarę daje się ponieść oryginalności, która zresztą jest panu właściwa” – na taki komentarz pozwolił sobie Johann Nepomuk Hummel po przestudiowaniu uroczych *Papillons*. Schumann nie epatuje olśniewającą bepośredniością autora *Pieśni bez słów* („Mendelssohna uważam za pierwszego muzyka naszych czasów” – wyznał po przedwczesnej śmierci tegoż) ani pionierskim czarem fantasmagorii Chopina („Jest on i pozostanie najśmielszym i najdumniejszy muzykiem duchem epoki”); jego fraza staje się wyrwanym z serca świadectwem uporczywej walki, wysiłkiem jednania demonicznych koncepcji z klasycystycznym umiarem, areną ścierania się tysięcy nastrojów – muzycznym dziennikiem, pośród którego opalizujących i zagadkowych kart objawia się istnienie piękne, afektowane i rozplomione żarem. „Niewątpliwie wiele z tych bitew, jakie toczyłem o Klarę, odbiło się i w mojej muzyce – przyznawał w liście do Henryka Dorna – *Koncert, Sonata, Tarce Dawidsbündlerów, Kreisleriana* i *Nowelety* powołane do życia niemal przez nią” a stęsknioną narzeczoną instruował: „Graj czasem moje *Kreisleriana*. Doprawdy bezmierna miłość dźwięczy tam w niektórych częściach, tam twoje życie i moje, i wiele tego, na co kieruje się twój wzrok”.

„Wielkość Schumanna polega z jednej strony na bogactwie zdolności czucia, a z drugiej na głębi wyrażanych przezeń stanów duszy” – zauważył Piotr Czajkowski. Literatura pianistyczna zaopatrzona tytułami o proveniencji poetyckiej traci znamiona opisowości; leśne ostępy, szmerzący strumień, polne kwiaty – sugestywna fraza błędzi w przestrzeniach, nie ilustrując i nie podnosząc tajemnic bytu, acz antycypując wzruszenia towarzyszące zetknięciu z cudami natury. Puszczańskie ustronie nie przestaje być przy tym niezbadaną krainą wróżek, elfów i gnomów; powabną, rozśpiewaną i prawiącą dziwy: „Od razu siadłam do fortepianu i zaczęłam grać – entuzjastkowałam się »kreislerowskim« opusem Klara – Nie potrafisz sobie wyobrazić mojego zachwytu. Jakie to piękne, jak wiele tu humoru i zarazem tajemniczości!”. Subtelne suity rozpadają się na ciąg finezyjnych westchnień, skąpanych w treściach sugerowanych tytułem i urzeczywistnionych w formie najczystszej muzyki; karnawałowy pochód, dziecięce marzenia, reminiscencje portretów i zdarzeń – rodzajowe migawki przesuwają się z kalejdoskopową zmiennością, lekko, swobodnie i mgliście.

„Ucieszysz się nimi, ale, naturalnie, będziesz musiała zapomniać o sobie jako o wirtuozie” – przesyła ukochanej uduchowione *Sceny dziecięce* op. 15, tajemne aforyzmy i „sny o dniach, które już dawno minęły” (Chamisso). Jutrzenka rewolty jarzy się w poważnym rozszerzeniu zakresu brzmienia, uwydatnieniu linii melodycznej, zróżnicowaniu barw, misternym staccato i legato, nagłych zmianach rejestrów. „Muzyka jego cierpi na nieuleczalną chorobę niedramatyczności” – sztychł Hanslik; tak, ale ileż w niej swobody, ekspresji i zapalczowości, z jaką Schumann przekracza poufność i ostentację, łagodność i szorstkość, pogodę myśli i nieustępliwość! „Słuchamy [tu] najbardziej poufnych zwierzeń tego serca pełnego niepokoju, umysłu wciąż zagrożonego szaleństwem, nie wiedzącego w danej chwili, ile mu jeszcze pozostało czasu do momentu, gdy groźba spadnie nań z okrutną i uśmiercającą szybkością ptaka-drapieżnika rzucającego się na swoją zdobycz” – donosi Marcel Brion.

„Jakkolwiek nie brak piękna w żadnym z jego utworów – rozważał Franciszek Liszt – uchodzi ono niekiedy naszej uwadze. Czasem chowa się za osłonę symetrycznej regularności (...) a innym znów razem wydaje się ginąć wśród kamienistych i pełnych wybojów ścieżek harmonii, pokryte

warstwą gęstej, bujnie rozkrzewionej ornamentacji”. Istotnie, oryginalność Florestanowej tematyki nie porywa; także odkrywczosc współbrzmień i nowatorstwo formy nie jawią się aż tak oczywiste, gdyż w tym delikatnym świecie wirtuozeria zostaje wprzęgnięta w jarzmo poetyckiej sublimacji. A jednak jest to terra incognita o osobliwej nastrojowości, ezoteryczna, dyskretna i rozszeptana echem poufnych zwierzeń; filigranowa kraina dla wtajemniczonych, owiana smutkiem melancholii, tchnąca prostotą i niewinnością dziecka, rozbiłskująca w cieniach ulotnych kontrastów, skrzęca wstydliwą aluzją. „*Sceny dziecięce* – zdradzał Klarze – krótkie, tkliwe, i szczęśliwe – jak nasza przyszłość”.

„Dzieci to największy urok z istniejących na ziemi” – wyznał kiedyś pogodnemu twórcy *Snu nocy letniej*, którego kunszt nieustannie poważał. Czerpiąc z uroku utraconych juvenaliów, Schumann – jak tyłu poetów jego pokolenia (Eichendorff, Heine, Chamisso, Lenau etc.) – nie ustawał w tęsknocie za przeminionym dzieciństwem: „Kiedy chwyciła mnie smutek, – żalił się w odległym od rodzinnego gniazda Heidelbergu – myślę o swoich drogich tam, w ojczystym mieście – kochają mnie i ja ich kocham całym sercem. I myślę wtedy o rajskich ogrodach i ukwieconych polach mego dzieciństwa, i wtenczas zstępuje do mnie cichy geniusz smutku ze łzami radości w oczach, uśmiecha się tak delikatnie, że chce się płakać”. W istocie aż po kres pozostał rozradowanany dzieckiem, przekonany, że „aniołowie wlatują nad nim, objawiając mu najwspanialsze treści pod postacią czarownej muzyki” (Klara Schumann); stopniowo wzrastał, rozwijał się i dojrzewał – ale nie starzał – przywdziewając żartobliwe maski i porzucając kompozycję, by pobarszkować z ukochaną gromadką. „Nie wynoś mnie tak wysoko, nie pragnę żadnego lepszego miejsca, jak przy fortepianie i razem z tobą” – powtarzał swej wspaniałej towarzyszce, przedkładając ciepło domowego ogniska nad blask sławy.

„Myśli wyrażonych przez dobrą muzykę nie da się ująć słowami, nie dlatego, iż słowa są nader mgliste, lecz przeciwnie – dlatego, że są zanadto ściste” – pouczał Mendelssohn. Intymna wiedza o świecie doznań i pragnień małego człowieka, umiejętność spoglądania z uwagą w dziecięcą duszę – ufną, łagodną i żądną miłości – oraz ponadmysłowa wspólność myśli i czucia promienieje z schumannowskich *Scen dziecięcych*, wiodących w rejony skromnych i wzruszających przeżyć codzienności. Wrażliwy poeta wyrusza na wędrówkę po somnambulicznych meandrach dziecięcego ducha; przepływa ponad granicami jawy i snu, oddała się w rytmie lirycznej kołysanki, odmierza miniaturowe stacje z egzystencji istnienia rozbawionego, przysłuchującego się tajemnemu opowiadaniu, rozmarzonego, rozważającego zdarzenia dnia, pogrążonego w niezmąconej drzemce... Stodycz tej kreacji faluje transcendentną barwą: jedwabną, kojącą i wzruszającą; płynie przez nicość bezkresną i beczasową, kumuluje pięknem tkliwych emocji, niesie ukojenie i pojednanie z Wszzechytem. A za kurtyną dziecięcych szepotów szmerze aksamitny smutek królewieckiego piewcy *Dziadka do orzechów*, poczującego o nieskończonych cudach duchowej inspiracji: „Gdy słyszę muzykę, nie tylko we śnie i lekkim majaczeniu poprzedzającym sen, lecz nawet przebudzony, odnajduję podobieństwo i wewnętrzną związek między barwami, dźwiękami i zapachami. Wydaje mi się, że wszystkie je zrodził ten sam promień światła i że powinny się zjednoczyć w cudownym koncercie (...) Pograżam się wówczas w głębokim marzeniu i jak gdyby z oddali słyszę poważny i pełny dźwięk obaju...”. ☞

Moje *Sceny dziecięce*:

1. Robert Schumann, The works for solo piano – Vladimir Ashkenazy – Decca 470 9152
2. Robert Schumann, Klavierwerke / Piano Works – Wilhelm Kempff – Deutsche Grammophon 471 3122
3. Robert Schumann, Kinderszenen – Kreisleriana – Martha Argerich – Deutsche Grammophon 410 6532
4. Robert Schumann, Piano Works – Claudio Arrau – Philips 432 3082

# Palcem po płycie

## Dwugłos o polskim Baroku



**BAROQUE POLONAIS**  
 Pękiel, Mielczewski, Podbielski, Szarzyński

Ensemble Européen William Byrd;  
 Ensemble Ventosum · Graham O'Reilly, dyrygent  
 Ambronay AMY010 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 73'13"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Nareszcie! Mielczewski, Pękiel, Szarzyński, Lilius, Zieleni – reprezentanci polskiej muzyki baroku. To iście muzyczna uczta na miarę dynastii Wazów, w której rolę gospodarza pełni australijski dyrygent Graham O'Reilly wraz z angielskim zespołem Ensemble Européen William Byrd. Wszystko zostało tutaj przygotowane z niebywałą starannością i według starych XVII-wiecznych receptur wykonawczych, które są w stanie zapewnić słuchaczowi niebywałą rozkosz w odczuciach estetycznych.

Album otwiera motet *Triumphalis dies* napisany na cześć św. Stanisława. Jak na „dzień tryumfu” przystało, monumentalizm tego arcydzieła wypływa z użycia techniki polichóralnej, którą Marcin Mielczewski, kapelmistrz kapeli biskupa Karola Ferdynanda Wazy, zastosował w połączeniu ze stylem koncertującym. Całość została rozdysponowana pomiędzy dwa zespoły wokalne i zespół instrumentalny, którego koloryt zdominowany przez instrumenty dęte jeszcze bardziej wzmacnia nastrój patetyczności. Wybijający się w masie dźwiękowej ostro brzmiący comet, zgrabnie wykonujący szesnastkowe biegniki, dodaje tutaj pewnego rodzaju pikantierii. Anglicy w sposób bardzo dystyngowany podają ten utwór słuchaczowi dbając przy tym o wszystkie walory estetyczne zgodne ze stylistyką epoki. Precyzja wykonawcza widoczna w wejściach poszczególnych grup, drobniawo dopracowane ozdobniki, szlachetne brzmienie głosów wokalnych idealnie zgrane z partiami zespołu instrumentalnego to cechy, które

niewątpliwie należy przypisać temu wykonaniu. Zespół występując na festiwalach w Ambronay, Nowym Jorku, Barcelonie, Berlinie, cieszy się dość dużą renomą, na którą pracuje od 50 lat.

Drugi z utworów to *Preludium* organowe Jana Podbielskiego, które Yanick Varlet wykonuje w konwencji toccat Frescobaldiego. Lekkość z jaką oddane zostają szesnastkowe motywy, precyzyjnie umieszczone zdobienia wykonane z wielką starannością i improwizacyjny charakter tego krótkiego dziełka dobitnie podkreślają epokę w jakiej powstało. Jednak *Preludium* to tylko drobna przystawka serwowana przed daniem głównym jakim jest *Missa Concertata* o tajemniczym tytule *La lombardeca*, napisana przez królewskiego, jeszcze wtedy wicekapelmistrza – Bartolomieja Pękla. Nad wyjaśnieniem tytułu tego dzieła, prof. Feicht spędził długie godziny, co przyczyniło się do powstania kilku hipotez, jednak żadna z nich nie jest w stanie rozwiązać do końca tego problemu. Charakterystyczną cechą tej mszy jest obsada wokalnie-instrumentalna, oparta o technikę polichóralną, nawiązująca do dwuchórowej koncepcji stylu późnoweneckiego. Styl koncertujący charakteryzuje się tutaj przeciwstawianiem i eksponowaniem głosów lub zespołów solowych wyodrębnianych z całej obsady kompozycji i swobodnie łączonych, a także wykorzystaniem pełnego ośmiogłosu. Ten pękliowski monument jest jak królewski tort, którego poszczególne warstwy różniące się między sobą, tworzą w całości wysublimowany i niepowtarzalny smak. Rozwiązania interpretacyjne tchnące czystością stylistyczną, które zapewnia tutaj O'Reilly, ten smak jeszcze bardziej wzbogacają.

Jeżeli chcecie Państwo skorzystać z zaproszenia na tę niezwykłą muzyczną ucztę z polskimi barokowymi rarytasami w wykonaniu znakomitego angielskiego zespołu, to gorąco zachęcam. Naprawdę warto!

Rafał Grabiszewski

Gdyby spytać przeciętnego melomana, z którą kulturą narodową kojarzy się mu w muzyce epoka baroku, bez wątpienia usłyszymy o dziełach powstałych w Niemczech, Włoszech, Francji czy Hiszpanii. A gdyby spytać się o osiągnięcia muzyczne polskiego baroku w większości przypadków milczenie stanowiłoby najczystsza i najwymowniejsza jednocześnie odpowiedź.

Niestety olbrzymia rzesza Polaków jest na bakier z historią własnej kultury nie tylko muzycznej. Jakkolwiek nazwiska Chopina, Wieniawskiego, Szymanowskiego, Pendereckiego i Góreckiego istnieją w naszej świadomości narodowej, tak nazwiska Mielczewskiego, Pękla czy Zieleni nie najczęściej nie mówią i w żaden sposób nie są kojarzone z osiągnięciami muzyki XVII w. Ukazanie się więc na rynku wydawniczym nagrań wymienionych kompozytorów stanowi nie lada wydarzenie. Nie można przecenić tytułu *Baroque Polonais* w wykonaniu Ensemble Européen William Byrd i Ensemble Ventosum pod batutą Grahama O'Reilly, zwłaszcza, że mamy do czynienia z nagraniami artystycznie wybitnymi.

Otwierający płytę motet Marcina Mielczewskiego swoim wczesnobarokowym charakterem świetnie wprowadza słuchacza w nastrój wszystkich kolejnych kompozycji. Mielczewski najbardziej znany w XVII-wiecznej Europie polski kompozytor w *Triumphalis Dies* w niewielkiej obsadzie głosowej wyraźnie zмага się z próbą nadania instrumentom muzycznym roli nie tylko pomocniczej, ale i wiodącej, a przynajmniej równorzędnej z głosem ludzkim, co w omawianym wykonaniu słychać znakomicie. Słuchając omawianej płyty nie ulega wątpliwości, że zarówno czysta i świetna rytmicznie mniej znana canzona „à deus violons”, jak i oba motety *Triumphalis Dies* i *Audite et admiramini* ze znakomitą rozłożonym akcentem głosów wokalnych i partii instrumentalnych udowadniają, że Mielczewski, uważany za polskiego przedstawiciela szkoły weneckiej, śmiało może być zestawiany z dziełami G. Gabrieli, a nawet w pewien sposób z nimi konkurować.

Szczególna to zasługa Grahama O'Reilly. Ten australijski dyrygent, pracujący od lat 80. we Francji, w sposób wysoce udany dokonał interpretacji wybranych przez siebie dzieł polskiego baroku. A wybór to szczególnie, albowiem obok „południowego”, dynamicznego i skrzętego rytmu Mielczewskiego na omawianej płycie znalazły się albo pośrednie kompozytorsko kompozycje Mikołaja Zieleni, albo odmienne nastrojowo utwory Jana Podbielskiego, Stanisława Szarzyńskiego czy wreszcie Bartolomieja Pękla.

Zieleni w motecie *de San Ignatio Igneum Ignati Jubar* jak słychać w wyraźny i plastyczny sposób użył techniki polichóralnej, co artyści w

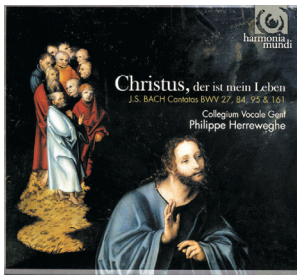
wykonaniu Ensemble Européen William Byrd zinterpretowali wręcz doskonale. Najpiękniejsze jednak partie wokalne tej płyty słychać w dziele Bartolomieja Pękla, uznanym przez niektórych muzykologów za pierwsze polskie oratorium, *Dialogo Audite mortales*. Oczywiście zarówno partytura, jak i samo nagranie, dalekie są wielkością i rozmachem muzyczno-wokalnym od wzorcowych form oratoryjnych. Niewątpliwie wykonanie zespołu O'Reilly'ego znakomicie buduje religijną ekspresję tego dzieła oraz dramatyczną ekspresję, o której ciekawie pisała kiedyś Irena Poniatowska. Podobnie doskonała wręcz sprawność techniczna, stylowość wykonania, odpowiednio rozłożenie intonacji oraz czystość skali głosów w *Missa Concertata La Lombardesca* Pękla i motecie *Tua Jesu dilectio* zapomnianego kompozytora Franciszka Liliusa stawia o wiele wyżej w skali krytycznej omawiane nagrania niż dotychczasowe wykonania Camerata Silesia i Bormus Consort.

Muzyka dawna, a w tym szczególnie ta z epoki baroku, we współczesnej kulturze muzycznej robi oszołamiącą karierę. Stanowi wręcz swoistą modę, by wymienić tylko przyciągające na koncertach tłumy nazwiska kilku dyrygentów, a właściwie interpretatorów: Savalla, McCreeha, Biondiero, Pinnocka, Alessandrino, Koopmana, Gardinera, Gobel'a i innych. Szkoda tylko z jednej strony, że żaden z polskich dyrygentów czy zespołów muzycznych tak na serio i z rozmachem wykonawczo-nagraniowym nie promuje dzieł znakomitych, niekiedy lepszych i ciekawszych niż dzieła kompozytorów włoskich, hiszpańskich, angielskich, niemieckich – Benedykta Cichoszewskiego, Gorczyckiego, Adama Jarzębskiego, Mielczewskiego, Pękla, Stanisława Szarzyńskiego, Damiana Stachowicza, Mikołaja Zieleni, Marcina Żebrowskiego i innych. Z drugiej zaś strony cieszyć może, że ktoś taki jak Graham O'Reilly mówi „byłście wówczas w europejskiej awangardzie, wyprzedzając takie kraje, jak Hiszpania i Anglia”. Musimy więc jeszcze tylko czekać na naszego polskiego „Savalla”.

Płyta *Baroque Polonais* znakomita muzycznie, a i świetna technicznie, jest świadectwem, że w Europie byliśmy i jesteśmy ciągle. Daje też nadzieję, że będziemy Europą zawsze, zwłaszcza w przestrzeni dzieł kultury. Polecam!

Leszek Koźmiński





**JAN SEBASTIAN BACH**  
1685-1750

**Kantaty: BWV 27, 84, 95, 161**  
*Collegium Vocale Gent · Philippe Herreweghe, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMC 901969 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 62'38"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Kantaty Jana Sebastiana Bacha, prawiące językiem humanisty dotkniętego rozkoszą i niedolą ziemskiej egzystencji, konstruują dramatyczne „theatrum”, w którym zmysłowa i retoryczna sztuka dźwięków przystroja szlachetną oprawą uduchowione słowo, rozpięte na gestych krosnach poetycznej improwizacji. Biblijny chorał, reformacyjny cytat, promienna aria i teatralny recytatyw – twórca *Wariacji Goldbergowskich*, wiedziony genialnym instynktem syntezy, wprowadza do żarliwego sacrum reminiscencje odległych technik i stylów, spajając je z cudowną prostotą i oddaniem. Wolne strofy, jakie do barokowej „ars poetica” wprowadził był anno domini 1707 turyński teolog Erdmann Neumeister, urzekają lipskiego Kantora jeszcze w bezkompromisowych latach młodości, znaczonych posługą organisty dla małomiasteczkowych społeczności Arnstadt i Mühlhausen. Wola rozwinięcia skrzydeł na polu „regularnej muzyki sakralnej” dała przysłuszeniu autorowi *Pasji św. Mateusza* asumpt do opuszczenia tej ostatniej w roku 1708 i podążenia w kierunku nieodległego, acz znacznie świetniejszego Weimaru. Tu, poczynając od 1712 r., rozkwitają rozległe dzieła sceniczne i kantatowe, które prócz poświęconych starożytnymi skryptami pasażów, czerpią rozrzutnie ze współczesnej poezji i zdumiewają dźwiękowym splendorem.

Melancholijne wyznaczenie ludzkiego spełnienia, *Komm, du süsse Todesstunde* (BWV 161), wieńczące dystyngowany program wykonywany przez belgijskiego maestro Herreweghe, zostało zaprezentowane pod niebem Turyngii 27 września 1716 r. Libretto osnute wokół poetycznych westchnień Salomona Francka czepię z aliansu wzruszającej przypowieści o wskrzeszeniu syna wdowy ze starotestamentowymi skrawkami o Samsonie zabijającym lwa oraz stadzie pszczoł, urządzającym pasiekę w paszczy mar-

twego zwierzęcia. Anioł śmierci czuwający za zasłoną barwnej ekspozycji rozbrzmiewa altem Matthew White'a, jedwabnym, kojącym i delikatnym, wplecionym w malarskie crescendo chóru na kształt rozdręganych płócien Łukasza Cranacha. Gandawskie Collegium Vocale, uroczyste, potężne i pełne blasku, prowadzi po meandrach bachowskiego kunsztu z krystaliczną perfekcją i transcendentną mocą elewacji pokornego ducha w niewypowiedzianą „rozkosz, jaka panuje na wyżynach” (Baudelaire). Boskie technicznie przenika wytwory okresu lipskiego, olśniewające bogactwem harmonii, stylistyczną imaginacją, konglomeratem barw i faktur: ekstazyjne wyznaczenie Dorothee Miels – intymny akt oddania Panu w *Christus, der ist mein Leben* (BWV 95); hymn ku czci zmarłej Emiliany Julianny, księżnej von Schwarzburg-Rudolstadt, wieszczony w żalobnym *Wer weiss, wie nahe mir mein Ende* (BWV 27); strofy o Pańskiej winnicy, wielbiące poddanie woli Stwórcy i ukontentowanie z wyznaczonego losu, choćby najbardziej mizernego (*Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*, BWV 84).

„Czy jesteś, Piękno, z nieba czy też z piekła rodem?” – pytał w burzliwej dobie romantyzmu Karol Baudelaire i konstatawał – „Nieważne, czy cię począł Bóg czy bies w otchłani, / Czy lśnią welurem oczu wstydy czy bezwstydy, / Jeśli ujmiesz, jedyna królowo i pani, / Choć trochę nędzy życia, a światu ohydny”. Kwietystyczna wizja Philippe'a Herreweghe, subtelna, eteryczna i nastrojowa, z pewnością zyskałaby aplauz paryskiego piewcy spleenu; może jednak nie usatysfakcjonować adoratorów burzliwego rostrum Harnoncourta, Leonhardtowskiej powagi, Koopmanowskiej ornamentyki czy Gardinerowskiej precyzji, oczekujących od bachowskiego momentu napięć, dysonansów i teatralności. Gandawski mistrz takowych nie oferuje. W czystym strumieniu lirycznych harmonii płynie tu śpiew rozmarzony i przejrzysty, ziemską boleść ustępuje niebiańskiej czystości a brzozy, czernie i szarości życia roztopiają się w serafimskiej palecie Carraccich. Tafla dźwięków odbija pozaczasowy spokój medytującego Buddy, niezmacony najdrobniejszą falą, stoicką wielkość, apolliniską wyniosłość, kontemplacyjną wieczność. „Wielki artysta skupia zainteresowania, usuwając szczególności zbędne, odpychające czy głupie – głosił Eugeniusz Delacroix – jego potężna ręka rozdziela i ustala, dodaje lub usuwa, postępując się w ten sposób przedmiotami, które do niego należą; porusza się w swoim królestwie i ofiarowuje wam ucztę, jaką chce”.

Andrzej Osipiński



**JAN SEBASTIAN BACH**

**Młodzińcze dzieła klawesynowe**  
*Andreas Staier, klawesyn*  
Harmonia Mundi HMC 901960 · w. 2008, n. 2006 · DDD, 61'47"  
☆☆☆☆☆

Wizerunek Jana Sebastiana Bacha, jaki przetrwał do naszych czasów dzięki kronikarskiej percepcji Eliasa Gottloba Hausmanna, przenosi nas w lata dojrzałości i schyłku życia lipskiego Kantora, znaczone niezłomnym trudem twórczym (cykle kantat, dzieła oratoryjne, instrumentalne, monotematyczne projekty, etc.), niedoścignioną prostotą oraz żarliwą wiarą w posłannictwo swojego kunsztu. Burzliwą młodość autora *Suit angielskich*, jakiej skąpe reminiscencje wyłaniają się z rozproszonych archiwaliów, piętnują liczne dzieła o nieustalonej chronologii i proveniencji rozpoznanej w stopniu jedynie znikomym przez synów kompozytora. Oderwane fragmenty konstruują obraz człowieka porywczego i niesubordynowanego, wyzywającego społeczne konwenanse i pochłoniętego wirtuozowską sztuką żądającą środowiskowych nietaktów; w marzycielsko-wizjonerskiej duszy tli się jednocześnie iskra wybornej taktyka, nieustępliwego negocjatora, przeświadczonego o osobistym posłannictwie oraz załazek geniuszu zdumiewającego bogactwem form, rozległością nastrojów, rodzajów ekspresji i gatunków.

Wirtuoz Staier prowadzi nas po subtelnych zaułkach młodzińczej spuścizny dumnego Turyńczyka, trelując na hamburskiej kopii gargantuicznego klawesynu Hieronima Hasse, ekstrawaganckiej machinie zaopatrzonej w zakres nie ustępujący organom i równie znamienity wachlarz rejestrów. Intencją niemieckiej muzyka, peregrynującego ostatnio po wykwinnym landszafcie biedermeyerowskiego Wiednia, było przywrócenie oryginalnego bachowskiego brzmienia, barwnego, zaproszonego i natchnionego, uszczuplonego kameralną praktyką rejestrów strzelistej rostrum na wysublimowanych manualach włoskich bądź salonowych francuskich klawesynach. Energiczne taktki wiodą po ścieżkach nowatorskich toccat, próżno wołających o analogie z utworami współczesnych polifonistów; pierwiastki tradycyjne i eksperymentalne, style północno-i



**HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER**  
1644-1704

**Rosenkranz Sonaten**  
*Ricardo Minasi, skrzypce · Bizzarrie Armoniche*  
Arts 47735-8 · w. 2008, n. 2005/6 · SACD, 125'00", 2CD

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Nieczęsto pojawiają się nagrania *Sonat różańcowych* Bibera. Z radością więc przyjąłem pojawienie się nowego albumu wydawnictwa Arts, tym bardziej, że jest on znakomity. Wykonawca, Ricardo Minasi, wyeksponował stronę dramatyczną tej muzyki, w czym pomogli mu towarzyszący instrumentalni. Jego interpretacja wzbudza podziw. Potrafi być miejscami łagodny, czuły, by chwilę później zaskoczyć słuchacza dramatycznymi napięciami. Skrzypce w jego rękach brzmią niemalże jak orkiestra symfoniczna.

Najtrudniejszym sprawdzianem dla wykonawców w tym zbiorze jest końcowa *Passacaglia*. Minasi nie zawodzi. Jego interpretacja pełna ekspresji zachwyca.

Dodatkowym atutem tego albumu jest znakomicie nagrany dźwięk z zachowaniem odpowiednich proporcji między solistą i towarzyszącymi mu muzykami, w czym niewątpliwie pomaga zastosowana technika dźwięku przestrzennego SACD. (sl)



**DIETRICH BUXTEHUDE**  
1637-1707

**Sonaty op. 1**  
*L'Estravagante*  
Arts 47731-8 · w. 2007, n. 2007 · SACD, 60'30"  
☆☆☆☆☆  
**Sonaty op. 2**  
*L'Estravagante*  
Arts 47732-8 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 67'14"  
☆☆☆☆☆

południowoniemiecki, pasażer świeckie i liturgiczne uległy w nich instynktownemu stopniowi w harmonijny, skrzący inwencją kryształ. Śmiała i dynamiczna *Toccata D-Dur* BWV 912 epatuje odważną galopadą, radosną i żywiołową, somnambuliczna *e-moll* BWV 914 wabi do świata szlachetnej dystynkcji, a niekonwencjonalna *G-Dur* BWV 916 pławi się w urokach weneckiego concerto rozbudzonego przez Torelliego i Corelliego, których promienną frazę autor *Muzycznej ofiary* studiował starannie w bibliotece lüneburskiej świątyni. Tę ostatnią wyróżnia nadobna ornamentyka autorstwa Jana Krzysztofa, organisty w Ohrdruf, starszego brata i opiekuna mistrza po przedczesnym zgonie rodziców.

Mistrz barokowej improwizacji, odrzucając ze zgrozą przez współczesnych profanów z uwagi na „zmanierowanie, ornamentalne komplikacje, zawziętość, sztuczność i niezrozumiałość frazy; sztywność z podniosłymi zasad rozsądku i piękna” (J. A. Scheibe), terminuje pod świetnym okiem Georga Böhma, przejmując elementy jego wysublimowanego stylu, dekoracyjność, powabne i melodyjne, które lśnią pełnym blaskiem w datowanej na czasy Mühlhausen *Particie c-moll* BWV 767, osnutej wokół chorału *O Gott, du frommer Gott. Suita a-moll* BWV 818, a z radosnego Köthen, misterna, wdzięczna i o starannych proporcjach, przynależy do świata łagodnych *Suit francuskich*, w których kręgu poczęła swój delikatny żywot, natomiast żartobliwe *Capriccio* BWV 992 „na odjazd ukochanego brata” sięga ery Arnstadt i nosi cechy muzyki programowej tchnącej rzekomą powagą. W istocie ta urokliwa parafraza uroczych *Opowieści biblijnych* Jana Kuhnau, pogodna, wiosenna i rozbrykana, szkicuje rzetelny portret młodego artysty, który przesycony surowym duchem epoki, wznosił się ponad jej horyzonty, obdarzając sztukę płomiennym pozaczasowej wielkości.

Andrzej Osipiński



**LUCIANO BERIO**  
1925-2003

**Dzieła fortepianowe**  
*Andrea Bacchetti, fortepian*  
Decca 476 1944 · w. 2004, n. 2001/2 · DDD, 43'33"  
☆☆☆☆☆

Andrea Bacchetti, młody włoski pianista, robi karierę w iście hollywoodzkim stylu. Bardzo szybko doceniony przez krytyków i publiczność, a przy tym z łatwością poruszający się po bardzo szerokim spektrum utworów – od *Wariacji Goldbergowskich* Bacha, poprzez Chopina, Schumanna, Rachmaninowa, aż po muzykę najnowszą. Wydaje się zresztą, że ten absolwent konserwatorium w Genui, który debiutował w wieku zaledwie 11 lat, szczególnie dobrze prezentuje się w kompozycjach pełnych wirtuozerskich, by nie rzec popisowych partii. Zapewne dlatego jego repertuar obfituje przede wszystkim w dzieła pochodzące z XIX w. Z utworów powstałych w ostatnim półwieczu wyraźnie preferuje właśnie dokonania swego wielkiego rodaka, Luciano Berio. W autorskim komentarzu na płycie bez wahania nazywa go zresztą swoim mistrzem, wspominając ich pierwsze spotkanie z 1989 r., gdy Bacchetti miał 12 lat.

Mówiąc o twórczości fortepianowej Berio, warto pamiętać, że od dziecka przygotowywał się on właśnie do roli pianisty i dopiero odniesiona w 1944 r. kontuzja dłoni skorygowała te plany. Doskonale znał więc instrument, skalę jego możliwości, barwę. I ten fakt bez wątpienia przełożył się na jakość kompozycji. Na płycie zresztą umieszczono je w porządku chronologicznym, co pozwala na prześledzenie ewolucji jaką przeszedł autor. Od młodzieńczej *Petite Suite pour piano* (1947), poprzez *5 Variations* (1953), arcyważną *Sequenza IV* (1965, część słynnego cyklu), *Rounds* (1967) i wreszcie *Six Encores pour piano* (fragmenty powstawały w latach 1965-90). Można jedynie żałować, że zabrakło pochodzącego z 2001 r. utworu *Sonata per pianoforte solo*, który zamykał fortepianowy rozdział w dorobku Luciano Berio.

Bacchetti wykonuje je z jednakowym zaangażowaniem i zrozumieniem, niewykluczone, że tak brzmiały autorskie wersje. Ich choć mały wykazac się całym swoim kunsztem, a do pewnego stopnia nawet umiejętnością improwizacji (*Sequenza IV*) – nie ma się wrażenia by popisował się swoją biegłością techniczną. Wszystko jest podporządkowane jednemu celowi – zagrać tak, jak chciał tego autor.

Niezależnie od strony wykonawczej, warto docenić interesujący sposób realizacji nagrań, istotnie odbiegający od powszechnie spotykanych standardów. Zwykle ma się wrażenie, że pianista siedzi tuż przed nami. W przypadku omawianej płyty zastosowano ciekawy zabieg – fortepian został wyraźnie oddalony, a jego tony zdają się otaczać słuchacza. Wyeksponowano także naturalny pogłos sali koncer-

towej i wprost trudno się oprzeć wrażeniu, że uczestniczymy w prawdziwym koncercie. Zagrany specjalnie dla nas...

Dariusz Mazurowski

**FELIX MENDELSSOHN**  
1809-1847

**Koncert skrzypcowy e-moll; Oktet op. 20; 3 Lieder**

*Daniel Hope, skrzypce · Chamber Orchestra of Europe · Thomas Hengelbrock, dyrygent*  
Deutsche Grammophon 477 6634 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 64'36"  
☆☆☆☆☆

**F. Mendelssohn – Koncert skrzypcowy e-moll; C. Debussy – La mer**

*Pinchas Zukerman, skrzypce · Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester · Carlo Maria Giulini, dyrygent*  
Profil PH06010 · w. 2006, n. 1971 · ADD, 53'43"  
☆☆☆☆☆

*Koncert skrzypcowy Mendelssohna* stanowi żelazny repertuar największych skrzypków. Niejednokrotnie grywał i nagrywał go Pinchas Zukerman. Jedno z takich wykonań u boku Kolońskiej Orkiestry Radiowej pod batutą niezapomnianego Giuliniego, zarejestrowanych w 1971 r. zostało niedawno wydane przez firmę Hänssler. Natomiast Deutsche Grammophon wypuściło na rynek płytę, na której ze słynnym koncertem zmaga się wschodząca gwiazda wioliny – Daniel Hope. Oba wykonania wywołują refleksje dotyczącą zmian estetyki i wrażliwości w obrębie muzyki skrzypcowej, do jakich doszło na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat.

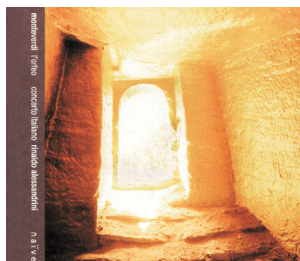
Kreacja Zukermana, silnie zindywidualizowana, ujawnia drzemiacę w muzyce Mendelssohna pokłady bogactwa wyrazowego. Wirtuozowska partia skrzypiec fluktuje pomiędzy dojmującym dramatyзмом a kojącym spokojem, powagą a groteską, rozpaczą a niepojętą własną radością. Stanowiło by to niekwestionowany atut, gdyby izraelski skrzypek z lubością nie popadał w osobliwą manierę, która oprócz uwydatnienia indywidualnego stylu zdradza również skłonność do „zanieczyszczania” frazy niepotrzebnymi efektami dźwiękowymi. Naszpikowana trudnościami technicznymi partia solisty nie stanowi dla Izraelczyka problemu, stąd niezrozumiałe bywają stosowane przez niego gliksanda w szybkich partiach legato. Mimo tych szczegółowych uwag kreacja Zukermana wciąga, ukazując wysoko ekspresyjną tendencję w wiolinyście z przed lat. Szkoda tylko, że jakość nagrania nie pozwala cieszyć się dialogiem solisty z orkiestrą. Zespół z Kolonii schowany głęboko z tyłu przy wyeksponowa-

nych skrzypcach bardziej przeszkadza niż współgra, lub współzawodniczy z solistą. Nie ulega to również poprawie w drugiej części zarejestrowanego koncertu, w którym Giulini poprowadził wykonanie *Morza* Debussy'ego. Szkoda, gdyż w tej kompozycji dyrygent ukazał jej dramatyzm (co słyhać) i bogactwo kolorystyczne (czego możemy się tylko domyślać).

Daniel Hope kształtuje dźwięk o nieskazitelnej barwie, a jego gra stanowi konglomerat elegancji, wysokiej kultury muzycznej i niegannej techniki. I wydawać by się mogło, że wspomniane przymioty powinny gwarantować stuprocentowy sukces artystyczny. Wszak śpiewna melodyka Mendelssohna wypływa z pod jego palców z rzadko spotykaną naturalnością, przyjmując niemal eteryczne brzmienie. Nawet porywiste kaskady pasażów Hope wyrzuca zachowując delikatność, jakby grał w ringo z królową brytyjską. Czasami tylko daje się ponieść emocjom, ale i tam wydaje się to bardziej inspirowane doskonale akompaniującą Chamber Orchestra of Europe pod batutą Thomasa Hengelbrocka. Stąd pewnie najbardziej ujmujące wolne *Andante*, w którym dialog solisty z orkiestrą przyjmuje mistrzowski poziom, roztańczając aurę błogiego rozmarzenia. I chyba w sferze zadumy, poetyckiego zapamięnienia Hope odnajduje się najlepiej, o czym świadczą także zamieszczone na płycie pieśni Mendelssohna w transkrypcji na skrzypce i fortepian (skrzypkowi towarzyszy na fortepianie Sebastian Knauer). *Auf Flügeln des Gesanges* gra natchniony, poddając się urokowi kantylenowej melodyki. Nieco mniej przekonująca jest w jego wykonaniu *Hexenlied*, wymagająca bardziej wnikliwego odczytania dramaturgii tego obrazka. Uzupełnienie płyty stanowi *Oktet smyczkowy Es-dur* op. 20, który główny bohater wydawnictwa wykonuje wraz z solistami Europejskiej Orkiestry Kameralnej. Jako kameralista Hope skupiony jest bardziej na współtworzeniu niż na eksponowaniu własnej osoby. Perła kameralistyki Mendelssohna w ich ujęciu: raz nudzi (*Allegro*), co jest wynikiem, znowu, powierzchownego odczytania formalnego tej części, później ujmuje (*Andante*), a w dwóch ostatnich częściach daje nie mało frajdy słuchania swobodnie wykonanych galopad elficznych brzmień. Oprócz ciekawego zbioru utworów autora *Marsza weselnego* do kupna płyty zachęcać ma również zamieszczona na pudełku płyty informacja – „po raz pierwszy nagrana oryginalna wersja koncertu skrzypcowego”. Nie sądzę jednak by mogło to mieć większe znaczenie dla miłośników Mendelssohna, bo różni się ona od tej powszechnie wykonywanej nielicznymi subtelnościami artykulacyjnymi partii solisty.

U Zuckermana indywidualizm przeradza się w nadmierną nonszalancję, podczas gdy Hope za wszelką cenę zachowuje *savoir vivre* niezręcznie pozabawiając siebie (i słuchaczy) radości szaleństwa. Zestawienie obu skrzynek, o jakże skrajnych estetykach, cieszy różnorodnością i jednocześnie inspiruje do pytania o styl bliższy ideałowi. Może mogłyby się taki narodzić gdzieś pomiędzy tymi ekstremami?

Piotr Wolanin



**CLAUDIO MONTEVERDI  
1567-1643**

**L'Orfeo**

Monica Piccinini, *sopran*; Furio Zanasi, *tenor*; Anna Simboli, *sopran*; Sara Mingardo, *kontralt*; Sergio Foresti, *bas*; Luca Dordolom, *tenor* · *Concerto Italiano* · *Rinaldo Alessandrini*, *dyrygent*

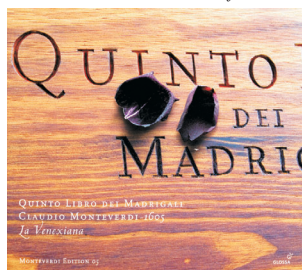
Naïve OP 30439 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 103', 2CD



24 lutego ubiegłego roku minęło 400 lat od premiery pierwszej prawdziwej opery – *Orfeusza* Claudio Monteverdiego. Panuje powszechna opinia, że jest to najpiękniejsza muzyka napisana przed Bachem, a są i tacy (zalicza się do nich niżej podpisany), którzy uważają *Orfeusza* za najwspanialsze arcydzieło muzyczne stworzone przez człowieka. Idealną okazją uczczenia tego wydarzenia jest jego najnowsze nagranie przez Rinaldo Alessandrino. Poprzedziło ono światowe tournée zespołu *Concerto Italiano* z tą właśnie operą. Wydaje się to trochę nieprawdopodobne, ale Alessandrini, wybitny specjalista od muzyki Monteverdiego, autor najbardziej wiarygodnej jego biografii, oficjalny wydawca partytur kompozytora, najlepszy interpretator madrygałów, nie nagrał wcześniej tej opery. Czasem do pewnych przedsięwzięć trzeba dojechać, ale trudno sobie wyobrazić, żeby Alessandrini nie dojrzał jeszcze artystycznie do poprowadzenia *Orfeusza*. Przygotował on wersję opartą na oryginalnych partyturach i zapewne jego celem było pokazanie tego arcydzieła w zupełnie nowym świetle. Podobna sprawa była w przypadku innego ważnego dzieła Monteverdiego – *Nieszporów*. Alessandrini nagrał je dopiero w

2004 r. Krytycy radzili „Posłuchaj trochę zanim kupisz to nagranie, ponieważ albo je odrzucisz albo cię oczaruje. My uważamy, że to drugie”. W przypadku *Orfeusza* dotychczasowe wykonania podniosły poprzeczkę bardzo wysoko. Wydawać by się mogło, że będzie bardzo trudno zaoferować coś oryginalnego po dokonaniach Gardinera, Jacobsa, Harnoncourta, Emmanuelle Haim, Savalla czy Picketta. Okazuje się, że jednak można. Alessandrini zebrał plejadę znakomitych śpiewaków, znanych z innych swoich nagrań, między innymi ze wspomnianych wcześniej *Nieszporów*. Monica Piccinini – sopran, jako liryczna *La musica*, Furio Zanasi – tenor, jako potężny ale też delikatny Orfeusz. Szczególnie zwraca uwagę jego piękna interpretacja słynnej serenady Charona z III aktu przy akompaniamentcie różnych instrumentów, początkowo smyczkowych potem dętych oraz przepięknej partii harfy w wykonaniu Loredany Gintoli. Anna Simboli pojawia się jako subtelna i pociągająca Eurydyka i Proserpina. Absolutnie zjawiskowa Sara Mingardo wcieliła się w rolę postaci obwieszczonej śmiercią Eurydyki oraz *La Speranza* towarzyszącej Orfeuszowi do bram piekła. Jej głęboki, o przepięknej barwie i wyrównany we wszystkich rejestrach kontralt urzeka słuchacza od pierwszego jej pojawienia na początku II aktu. Całość obsady dopełniają tenor Luca Dordolo, jako Apollo, bas Sergio Foresti – Caronte, dysponujący donośnym głosem potrafiącym przebić się umiejętnie przez gęsty akompaniament puzonów. Orkiestra *Concerto Italiano* pod wodzą Alessandrino daje popis mistrzowskiej gry sprawiając, że nawet recytatywy nie wydają się nużące. Brzmienie instrumentów z epoki przenosi nas już od pierwszych taktów *Tocatta* w czasy genialnego mistrza z Cremony, Mantui i Wenecji. Tempa są bardzo zróżnicowane i tak na przykład otwierająca operę *Tocatta* i motywy przewodni z pierwszego ritornella są zdecydowanie szybsze niż w znanych nam do tej pory interpretacjach. Dla odmiany fragmenty chóru z *Lasciate i monti* z I aktu wydają się być wolniejsze.

Mariusz Trojanowski



**CLAUDIO MONTEVERDI  
Quinto libro di madrigali (1605)**

*La Venexiana*

Glossa GCD 920925 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 66'29"

☆☆☆☆

Twórczość Claudio Monteverdiego to świadectwo długiego procesu przełamywania hegemonii muzyki nad traktowaną drugorzędnie warstwą poetycką. Głównym orężem walki o wyrażanie ekspresji słowa poetyckiego był madrygał, na gruncie którego, nie tylko mistrz z Mantui, dokonywał coraz śmielszych eksperymentów. Przełomowym dziełem, konstytuującym styl monodyczny i związane z nim tendencje twórcze było *Quito Libro dei Madrigali* – *Claudio Monteverdi* – 1605. Dzieło ważne nie tylko ze względu na szeroko zastosowane nowości harmoniczne i melo-rytmiczne, ale także z powodu roli jakie ono odegrało w sporze estetycznym kompozytora z ówczesnymi konserwatystami. Piąta księga stanowi bowiem urzeczywistnienie słynnego postulat: „Niech poezja stanie się panią muzyki” – proklamacji pierwszeństwa ekspresji słowa, któremu podporządkowane zostają wszystkie współczynniki dzieła muzycznego.

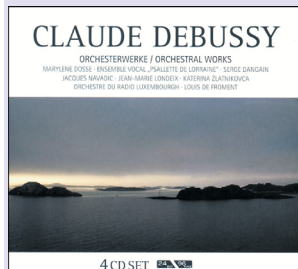
Zespół *La Venexiana* uchodzi w świecie za jeden z najbardziej odkrywczych zespołów madrygałowych ostatnich lat. Motto grupy – „Ichnąc teatralność w wykonywaną muzykę” – wydaje się trafnym postulatem w zderzeniu z podejmowanym repertuarem. Stąd niemałe zdziwienie może zagościć w świadomości słuchaczy przy okazji kontaktu z ich nagraniem madrygałów V księgi. Zespół brzmi doskonale. Impонуje naturalnością i czytelnością dykcji, idealnymi proporcjami dynamicznymi, świetnym opracowaniem wszelkich opóźnień rytmicznych i czytelnością fragmentów imitacyj-



Kolejne dwie bardzo dobre płyty firmy Arts przybliżające nam muzykę Dietricha Buxtehudego, wydane najprawdopodobniej z okazji obchodzonej w zeszłym roku jego 300. rocznicy śmierci.

Zespół *L'Estavagante* w składzie Stefano Molinari – skrzypce, Rodney Prada – wiola da gamba i Maurizio Salerno – klawesyn, prezentują po mistrzowsku te niezbyt często nagrywane utwory. Dodatkowym atutem tych nagrań jest znakomity dźwięk przestrzenny w formacie SACD.

(sl)



**CLAUDE DEBUSSY  
1862-1918**

**Wszystkie dzieła orkiestrowe**  
*Orchestre du Radio Luxembourg* · *Louis de Froment*, *dyrygent*  
Membran 231566 · w. 2008, n. ADD, 271'30", 4CD  
☆☆

Niemiecka firma Membran zaczyna przypominać nagrania, które dawno już odeszły do lamusa. Oto reedycja wszystkich dzieł orkiestrowych Debussy'ego, które w czasach płyt długogrających wydała firma Vox. Firma ta nie zawsze wyróżniała się wysoką jakością, ale zawsze była bardzo tania.

Wziąwszy pod uwagę, jak wiele współczesnych nagrań istnieje na rynku, w tym tanich, chyba nie warto sięgać po te historyczne już nagrania nie najwyższych lotów. Może tylko miłośnik sztuki saksofonisty Jean-Marie Londeixa sięgnie po znajdującą się w tym komplecie jego reestrację *Rhapsodie orientale*.

(sl)

**JOHANN NEPOMUK HUMMEL  
1778-1837**

**Oberons Zaubhorn op. 116; Le retour de Londre – grand rondau brillant op. 127; Wariacje F-dur op. 97; Variations and Finale B-dur op. 115**  
*Christopher Hinterhuber*, *fortepian*

nych. Głosy śpiewaków zachwycają piękną barwą i nienaganną emisją (nie licząc tylko jednego „rozziewanego” sopranu w *Troppo ben più*). Wszystko to jednak zdaje się służyć tylko prezentacji doskonałego warsztatu, stanowiącego cel sam w sobie. Na próżno szukać w ich wykonaniu emocjonalnego zabarwienia poszczególnych fraz. Zespół tak samo pięknie i zarazem chłodno śpiewa imitacyjne opracowanie słów: „chwytaj go”, jak i „jakaś smutna”. Zupełnie rozczarowuje zaniechanie ze strony zespołu próby wnikięcia w ducha żarliwej poezji. Niekorzystne dla tych kompozycji jest również posłużenie się wydaniem zbiorowym dzieł Monteverdiego, w których basso continuo towarzyszy tylko szcziemu ostatnim madrygałom (a jak poucza nasza największa znawczyni tematu – Ewa Obniska – kompozytor opracował akompaniament dla wszystkich madrygałów tego zbioru). W efekcie nagranie madrygałów V księgi zrealizowane przez La Venexiana jawi się jako doskonałe technicznie, warsztatowo i jednocześnie pozbawione inspiracji. Tym samym włoski zespół wykonał repertuar należący do sztandarowych dzieł „seconda pratica” według przepisu służącemu dawnej szkole, a muzyka stała się ponownie panią poezji.

Piotr Wolanin



**SERGIUSZ RACHMANINOW  
1873-1943**

Sonata wiolonczelowa op. 19, *Élégie* i *Mélo die* z op. 3, *Taniec orientalny*, transkrypcje 5 pieśni *Misza Maiski*, *wiolonczela*; *Sergio Tiempo*, fortepian  
Deutsche Grammophon 477 7235 · w. 2007, n. 2005/6 · DDD, 67'14"  
☆☆☆☆

Sonata wiolonczelowa Rachmaninowa została już utrwalona przez duet Maiski – Tiempo na krążku dokumentującym wydarzenia festiwalu w Lugano z 2005 r. (EMI). Mamy więc tutaj zwykłą powtórkę, choć uzupełnioną przez serię transkrypcji pieśni i solowych utworów fortepianowych Rachmaninowa.

Obaj wykonawcy posiadają znakomitą technikę i temperament, jednak mam wrażenie, jakby tej energii był pewien zbytek, a zwłaszcza, że nie rozkłada się ona symetrycznie. Maiski, artysta o wielkiej i narzuca-

jącej się osobowości potrzebuje do muzykowania partnera o równorzędnej charyzmie, jak np. Martha Argerich. Młody pianista, zresztą protegowany wielkiej Argentyny, przy wszystkich walorach swej gry, nie potrafi stworzyć kreacji równoważnej, nie poddał emocjonalnemu ładunkowi niesionemu przez tę muzykę. Momentami ma się wrażenie, że obaj wirtuozi ścigają się w zawrotnych tempach, tak, że momentami interpretacja wydaje się nieco mechaniczna i powierzchowna, a nawet historyczna, zaś gubi się gdzieś melancholia i nieodzwony w tej muzyce szeroki oddech. Poza tym w realizacji nagrania chyba zbyt „gwiazdorsko” została potraktowana wiolonczela, fortepian wydaje się brzmieć przy niej nieco rachitycznie i zdecydowanie na dalszym planie. Tymczasem w pełni on w tym dziele funkcję co najmniej równorzędną. Jest niestety wiele interpretacji tej *Sonaty*, które odpowiadają mi bardziej – przede wszystkim duetu Mork-Thibaudet, także Ma-Ax, Gastimel-Aimard, Hoffman-Collard, a z wielkich dawnych mistrzów: Nelsona-Balsam, Roztropowicz-Dieduchin i nade wszystko Szafran-Flier.

Znacznie ciekawsze więc są dla mnie miniatury, głównie transkrypcje – rzecz, w której Majski gustuje od dawna. Z dwóch *Utworów* op. 2 przeznaczonych w oryginale na wiolonczelę muzycy wybrali bardziej popularny *Taniec orientalny. Elegia* i *Melodia z Morceaux de fantasia* op. 3 brzmia w wiolonczelowym opracowaniu zadziwiająco dobrze, podobnie jak *Preludium* op. 23 nr 10. Z pieśni wybrano kilka najbardziej popularnych, i tu również wrażenie jest korzystne – Maiski, jak wiadomo, kultuwyje tradycję wykonywania repertuaru pieśniarskiego na wiolonczeli. Nie są może te transkrypcje tak wyrafinowane, jak fortepianowe wersje pieśni Rachmaninowa w układzie i wykonaniu Earla Wilda, ale słucha się ich z dużą przyjemnością. Inna sprawa, że w roli partnera Maiskiego zdecydowanie wolałem jego poprzedniego akompaniatora, Pawła Gililowa, z jego szlachetniejszym tonem i bardziej eleganckim frazowaniem. W sumie płyta interesująca, choć wzbudzająca tzw. mieszane uczucia.

Marcin Zgliński



**JOAQUIN RODRIGO  
1901-1999**

**Concierto de Aranjuez, Sonos en la Giralda, Concerto para una fiesta**  
*Kaori Muraji, gitara · Orquesta Sinfónica de Galicia · Victor Pablo Pérez, dyrygent*  
Decca 478 0076 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 63'36"  
☆☆☆☆

*Viva Rodrigo* – tak się nazywa najnowsza płyta japońskiej gitarzystki Kaori Muraji. Za tym tytułem kryje się jednak coś więcej, niż tylko hołd złożony twórcy najpopularniejszych kompozycji na gitarę, twórcy, dla którego wszyscy gitarzyści mają szczególnie powód do wdzięczności. Z osobą hiszpańską go mistrza artystka jest związana głęboko, nie tylko dlatego, że w Japonii jego muzyka i ceniony przezeń instrument cieszą się ogromnym uznaniem. Już jako nastolatka Muraji zaczęła grać utwory Rodriga, a znajomość z jego muzyką została pogłębiona nawiązaniem serdecznych kontaktów z rodziną kompozytora i nim samym, opartych na wzajemnej sympatii, podziwie i szacunku.

Tak więc płyta niniejsza jest pięknym hołdem złożonym twórcy, z którym wiąże ją liczne, nie tylko muzyczne, więzy. Artystka wybrała 3 kompozycje: pierwszy i ostatni koncert gitarowy, a zatem arcypopularne *Concierto de Aranjuez* oraz *Concierto para una fiesta*, pomiędzy którymi umieszczono krótszy, ale niemniej interesujący i piękny utwór, *Sonos en la Giralda*, inspirowany Sewillą i tamtejszą katedrą. Dzięki bardzo dobremu wykonaniu można od razu stwierdzić, jak wybitnym kompozytorem był Joaquín Rodrigo. Ogniasta rytmika, zmienność nastrojów, nienaganna konstrukcja formalna, melodyczne bogactwo, duża intensywność muzyczna, wszechstronne techniczne i wyrazowe wykorzystanie instrumentów, świetna, barwna orkiestracja, to cechy charakterystyczne dla tego twórcy, podobnie jak obecny od początku do końca narodowy – hiszpański bądź andaluzyjski klimat. Dobra realizacja techniczna i przekonująca interpretacja artystów sprawiły, że tego nagrania słucha się z prawdziwą przyjemnością. Naturalność, szczerość, elegancja formy i wyrazu, czytelność przekazu, zaangażowanie, współpraca między solistką i znakomitą Orkiestrą Symfoniczną Galicji, prowadzoną przez Victora Pablo Péreza, wielość odmalowanych dźwiękowych barw, różnorodność nastrojów oraz żywe dialogi między gitarą a zespołem, czy też poszczególne instrumenty, wywołują bardzo pozytywny odbiór całości.

Wysoki poziom artystyczny nagrania, jego dobra realizacja techniczna, ładnie wydana książeczka z wieloma informacjami i zdjecia-

mi sprawiają, że album ten z pewnością można uznać za udany i satysfakcjonujący.

Paweł Chmielowski

**FRANCISZEK SCHUBERT  
1797-1828**

Pieśni

*Matthias Goerne, baryton; Elisabeth Leonskaja, fortepian*  
Harmonia Mundi HMC 901988 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 65'05"  
☆☆☆☆

Pieśni stanowią punkt centralny w twórczości Franciszka Schuberta i należą do najczęściej komponowanego przez niego gatunku. Stworzył ich około 600! Biograf kompozytora, Tadeusz Marek, pisze: „ródłem inspiracji pieśni schubertowskiej jest tekst. Tekst słowny staje się punktem wyjścia dla wizji głębszych kompozytora, których głębia i psychologiczna prawda jest w dziedzinie pieśni czymś zupełnie nowym. Pieśń Schuberta mówi słowami, które treść swą wiązały z melodią. Odbierzmy tym pieśniom ich słowa, zamieńmy je na inne, a skalecimy pieśń śmiertelnie”. Kompozytora inspirowała przede wszystkim twórczość poetów niemieckich, a zwłaszcza Goethego i Schillera. Nic więc dziwnego, że na omawianym krążku znajdują się utwory do słów tych poetów (odpowiednio 2 i 5), a także pieśni do słów Johanna Mayrhofera (5) i Karla Gotfrieda von Leitnera (3).

Wykonawcą tych wszystkich pieśni jest niemiecki baryton, urodzony w Weimarze, wykształcony w Lipsku, Matthias Goerne. Być może kursy doskonalsze u Elisabeth Schwarzkopf i Dietricha Fischer-Dieskau ukształtowały repertuarowe zainteresowania artysty. Nie stroniąc od sceny operowej czy wykonawstwa muzyki oratoryjnej, najczęściej i najchętniej jednak podejmuje repertuar pieśniarski (w nim dał się poznać też i warszawskiej publiczności na recitalu w Filharmonii Narodowej, we wrześniu 2001 r.). Goerne traktuje wykonawstwo pieśni niezwykle indywidualnie. Każdą pieśń interpretuje inaczej, odkrywając jej piękno (słowa i melodię). Wydaje się, że doskonale rozumie zawarte w niej intencje kompozytora i poety. Zamiast więc omówień 15 nagranych na tę płytę pieśni, trochę uogólnień. Środki wokalne, jakimi dysponuje artysta, są bardzo szerokie: muzykalność, kultura śpiewu, doskonała technika, wrażliwość i wyczuwanie tekstu słownego. A sam głos śpiewaka jest dźwięczny i wyrazisty, szlachetny, głęboki, okrągły w brzmieniu, o ciemnej, ładnej barwie. Słuchając artysty, odnosi się jednak wrażenie, iż bardziej zależy mu na interpretacji niż ukazaniu



wencja autora *Karnawału* oparta się przy tym wszechobecnej „modernizacji” i neoromantycznej potędze brzmienia, królującej w dobie fin-de-siècle’u. W istocie artystyczna powściągliwość tego geniuszu, skrupulatnie enumerowana przez Davida Matthews’a w nocie załączonej do płyty, jest zdumiewająca a niechęć do narzucania przez twórcę *Pieśni o Ziemi* osobistej wizji, buduje wrażenie, iż działa on raczej jako wydawca; edytor zmierzający do zachowania maksymalnej klarowności przekazu, aniżeli indywidualny kreator. Poruszony liryką schumannowskiego uniwersum, autor *Rückert-Lieder* pouczał – u schyłku tragicznego życia – ukochaną Almę o konieczności upowszechnienia swoich rewizji: „One są cenne” – wyznał – „Wydrukuj je!”.

Mahlerowskie orkiestracje, prezentowane sporadycznie w latach nowojorskich przez Arturo Toscaniniego, rozbrzmiewają po dekadach niezasażonej negacji w zmienionej rejestracji całego cyklu dokonanej przez dystyngowanych filharmoników lipskich pod ferycyjną batutą Riccarda Chailly’ego, który odkrywa w dźwiękowej pejzaż godny subtelnych płócien nazareńczyków. Cudowna dynamika, szlachetne tempa i idealne zbalansowanie sekcji towarzyszące promiennej artykulacji, ujawniają emocjonalną wizję wrażliwego autora *Arabeski* w jej nagim pięknie, wiosennym, barwnym i niewymuszonym. Mahoniewa fraza, pełna, obfita i skrzęca blaskiem piętny się perliście, rwąc spienionym nurtem w dal, ponad ziemią, tam „gdzie różowi się eter i słońce rozjaśnia świat”, gdzie „wszystko zlewa się w jeden akord, dusza rozbrzmiewa radością i wzlatuje krążąc w niezmierzoną przestrzeń i nie ma już dołu ani góry, ani czasu, ani początku, ani końca” (P. O. Runge).

Andrzej Osieński



**GIUSEPPE VERDI**  
1813-1901

*La Traviata*  
Renée Fleming, Rolando Villazón,

Renato Bruson · *Los Angeles Opera Orchestra and Chorus* · James Conlon, dyrygent  
Decca 074 3215 · w. 2008, n. 2006 · PCM Stereo/DTS5.1 – Region: 0 – NTSC · DVD-V, 115’00”  
☆☆☆☆

Już słyszę głosy oburzenia na wieść, że dajmy na to Ewa Michnik pozwoliła w kierowanym przez siebie teatrze wyreżyserować przedstawienie swojemu mężowi, albo Sławomir Pietras zatrudnił jako reżysera, w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdzie jest dyrektorem, swoją ciotkę. Tymczasem to co u nas może wywołać głosy podejrzenia o rodzinne układy, gdzie indziej się sprawdza i jest przyjmowane bez większych oporów. Tak jest w przypadku prezentowanego w tym numerze *Muzyka21* przedstawienia *Traviaty* zrealizowanego przez Martę Domingo w Los Angeles Opera kierowanej przez jej męża Plácido Domingo. Przedstawienie zrealizowano w kooperacji z Operą w Waszyngtonie, gdzie Plácido Domingo jest również szefem artystycznym.

Nie jest to co prawda inscenizacja prezentująca kolejne odkrywcze spojrzenie na pocziwą, wiekową *Traviatę*, ale broni się ona reżyserką rzetelnością i klimatem. Pani Domingo zadbała, by na scenie królowały paryskie salony dawno minionej epoki z całym ich bagażem dobrego i złego gustu. Spory udział w budowaniu atmosfery mają: stylowa scenografia i kostiumy oraz nastrojowe światło. W takiej scenarii poruszają się bohaterowie budując w najbardziej tradycyjny sposób tragiczną historię miłosną. Od początku do końca przedstawienia w sytuacjach scenicznych panuje logika zdarzeń ściśle powiązana z muzyką i librettem opery.

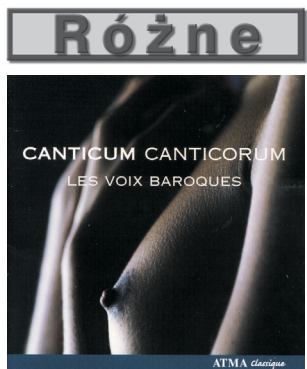
Gwiazdą świetnej obsady jest bez wątpienia amerykańska diva Renée Fleming budująca swoją kreację świetnym aktorstwem i równie pięknym głosem. Jej Violetta zachwyca nie tylko wspaniale brzmieniem, bogatym w alikwoty, głosem i kapitalną techniką, ale również naturalną swobodą jego prowadzenia. Ona nie epatuje widza żadnymi tanimi sztuczkami, ona daje prawdziwy, a zarazem subtelny, obraz kobiety, która bezgranicznie kocha i gotowa jest w imię tej miłości na każde poświęcenie. W sumie mamy tutaj do czynienia z kreacją subtelnie liryczną, a zarazem wstrząsającą siłą dramatyzmu. Towarzyszy jej równie wspaniały tak wokalnie jak i aktorsko Rolando Villazón. Przez lata mogliśmy tylko marzyć o takim Alfredzie, który w najbardziej naturalny sposób wydobędzie z tej partii cały jej dramatyzm nie popadając ani na chwilę w przerysowaną ekspresję. Trzecią gwiazdą obsady jest Renato

Bruson, którego głos stracił już co prawda nieco ze swojego blasku, ale wciąż jeszcze brzmi jak należy. Bruson wyczelował każdy szczegół swojej kreacji. Jego wielki duet z Violetta w II akcie to prawdziwa perła pod względem aktorskim, ale i wokalnemu też trudno cokolwiek zarzucić. Można powiedzieć, że cała trójka prezentuje bel canto w jego najpiękniejszej formie! W takiej sytuacji pozostali wykonawcy mogli już tylko usiłować dorównać głównym bohaterom, co sprawiło, że przedstawienie wciąga i fascynuje od pierwszej do ostatniej sceny.

James Colon prowadzi orkiestrę w taki sposób, by podkreślić urok verdiewskiej melodyki, dramatyczny puls i narastający w muzyce dramat. Muzyka ma pod jego batutą właściwą dynamikę oraz tę wspaniałą taneczną lekkość i śpiewność, pod którą czai się od samego początku dramaturgicznych bohaterów.

Po kilku różnych oglądanych przeze mnie ostatnio odkrywczych inscenizacjach w Salzburgu, Monachium, Berlinie, Wrocławiu, to, tradycyjnie w każdym wymiarze i przewidywalnie w każdej sytuacji, z Los Angeles odebrać można jako najbliższe intencjom Verdiego.

Adam Czopek



**CANTICUM CANTICORUM**  
dzieła: Schütz, Palestriny, Mazzocchiego, Willana, Waltona, Tomkinsa, Charpentiera, Maraisa, Dunstable’a, Purcella  
*Les voix baroques*  
Atma Classique ACD2 2503 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 67’23”

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

*Pieśń nad pieśniami* to tytuł jednej z najbardziej niezwykłych ksiąg biblijnych, opiewającej opanowanie biblijną miłością między młodą parą. Jej niezwykłość polega na tym, że tylko raz pojawia się wzmianka o Bogu, zaś cały tekst odczytany dosłownie jest po prostu lirycznym poematem miłosnym, niekiedy wręcz erotycznym. Chrześcijańska interpretacja uznaje jego wielopłaszczyznowość, odczytując go metaforycznie. W doskonałej miłości Oblubienica widzi miłość Boga.

Charakter tej poezji, bogata symbolika oraz barwnie i kunsztownie przedstawiony temat miłości zachęcały kompozytorów do licznych i różnorodnych muzycznych opracowań.

Prezentowany krążek zawiera 16 kompozycji, których źródłem inspiracji są fragmenty tekstu *Pieśni nad pieśniami*. Jest to antologia przede wszystkim muzyki dawnej z terenu Włoch, Anglii, Niemiec i Francji. Dominują opracowania XVI- (Lassus, Palestrina) i XVII-wieczne (Schütz, Mazzocchi, Tomkins, Charpentier, Marais, Purcell), ale znajdujemy również jeden z najśłynniejszych, późnośredniowiecznych motetów Dunstable’a (*Quam pulchra es*) oraz – co zaskakujące – trzy utwory XX-wiecznych twórców: Kanadyjczyka, H. Willana oraz W. Waltona. W opisie (będącym dobrym wprowadzeniem i pomocą w głównym temacie) brakuje wyjaśnienia czym kierowali się twórcy płyty proponując taki właśnie zestaw; szkoda – bo szczególnie zastanawia obecność czysto instrumentalnej *Passacaille* Maraisa.

Żałowany w 1999 r. przez kanadyjskiego kontratenora, Matthew White’a, zespół *Les voix baroques*, to profesjonalna, kameralna grupa zajmująca się XVII i XVIII-wiecznym repertuarem na głos i instrumenty. Muzycy często nie tylko poszerzają skład instrumentalny, ale zapraszają do współpracy zarówno utalentowanych, młodych, jak i doświadczonych, światowej sławy śpiewaków. Na omawianej płycie (gdzie spotykamy znane nazwiska – m.in. Thompson, czy Macdonald) owo doświadczenie procentuje. Mamy tu sporą dawkę i zmysłowości i dramatyzmu – zarówno ze strony instrumentalistów, jak i wokalistów (pięknie podkreślane żywe dialogi). Przyznam, że byłam ciekawa jak na tle muzyki dawnej zabrzmią motety Willana i Waltona i zostałam bardzo pozytywnie zaskoczona. Co więcej, *Rise Up, My Love...* dosłownie mnie urzekło. Okazuje się, że zespół znakomicie sprawdził się nie tylko w „swojej” dziedzinie.

Muzycy z *Les voix baroques* zapraszają nas na prawdziwą ucztę duchową. Co prawda, na tak wysoką ocenę zdecydowałam się po dłuższym namyśle, ale świadczy to tylko o tym, że wykonanie to nie nudzi się szybko; przeciwnie – im dłużej jest smakowane, tym bardziej fascynuje.

Emilia Dudkiewicz

**CARISSIMI**  
**Music in Rome circa 1640**  
*Ensemble Eyropeen William Byrd · Graham O’Reilly, dyrygent*  
*Passacaille 940* · w. 2007, n. 2006 · DDD, 127’19”, 2CD  
☆☆☆



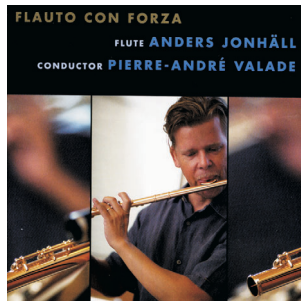


Narracyjne melodie zgromadzone na tej płycie zaczerpnięto z iluminującej kolekcji XIII-wiecznej sztuki pieśniarskiej, *Chansonnier du Roi* Thibaut IV z Nawarry (1201-1253); szlachetnej pergaminowej *scriptura* pławiącej się w kaligraficznych admonicjach i obfitych inkunabułach. Rozliczne nawarstwienia i obszerne apendyksy uniemożliwiają precyzyjne datowanie księgi, która poczęła swój żywot w monofonicznej Francji truverów, by spocząć w krainie polifonicznego cantus firmus. Podniosłe wyznania trubadurów i minnesingerów konstytuują znamienity trzon *Chansonnier* (ponad 400 kompozycji), podczas gdy tańce i estampies o proweniencji laickiej zostały naszkicowane znacznie później, najprawdopodobniej w początkach XIV stulecia. Średniowieczna tradycja przekazywania utworów tanecznych bezpośrednio z mistrza na ucznia, bez uciekania się do kunstownego manualu, sprawiła, iż ich najstarsze zapisy nutowe – znacznie bardziej złożone od kompozycji zaprezentowanych przez Hesperion XXI – pojawiają się dopiero u progu cinquecenta. Fakt odkrycia rękopisu wcześniejszego o całe stulecie jest zatem nie do przecenienia.

Numerowane „estampies” (łac. *stantipes*, wł. *istanpitta*) o charakterze cyklicznym, przywołują poetyckie figury taneczne „basse danse”, propagowane przez wdzięcznych truverów; rytmiczne, wibrujące i poruszające spragnione zmysły. Skomplikowane ligatury o wieloczłonowej strukturze antycypują niekoniwujące się wariacje instrumentalne, wyrafinowany melanz dźwięków i rozległy dobór solistów, operujących równie sprawnie magicznym elementem perkusyjnym, co skromnym akompaniamentem strunowym. Współcześni wykonawcy stają tutaj przed dylematem typowym dla większości przed rokiem 1500, pozbawionych obiektywnych wskazówek historycznych i interpretacyjnych. Brak wiarygodnych przesłanek w zakresie ornamentyki, tonacji, rytmu, tempa, funkcji estetycznej i predestynacji utworu stanowi rzeczywiste wyzwanie, zmuszające artystę do subiektywnego wyboru, warunkowanego raczej osobistą imaginacją, aniżeli ścisłymi pryncypiami muzykologii.

Peregrynując po schyłkowej epoce wszechmocnych Kapetyngów, znaczonej świetnym panowaniem Filipa Pięknego (1285-1314), Jordi Savall zanurza się w menzurale receptury *Ars cantus miserabilis* Francona z Kolonii, wzbogacając frankońską notację o szereg wdzięcznych introdukcji, ornament, pasaże i kody, jakie rozszerzają to miniaturowe uniwersum w dystyngowany twórczy królewski majestatu. W romańskiej przestrzeni katalońskiego monasteru de Santes Creus rozbrzmiewają starożytny psalterion i chromatyczny dulcimer, średniowieczna lutnia tańczy z tenorowym strojem fletu, azjatycki rebab płacze przy wtórze szloch dźwięcznej cytry, gruszkowata lira sunie ze płaskim fidelem a melodyjne dudy mamią i czarują wybujałą, gotycką słodyczą; trwa muzyczny dyskurs – rytmiczny, powabny i hipnotyzujący. W tanecznej procesji, pośród łagodnych skłonów i dumnych przypływów, w cieniu kamiennych brył, unosi się arystotelesowski duch *De arte musicae* Johanesa de Grocheo, udzielający rozważnej admonicji: „Estampie (...) absorbuje bez końca zarówno muzyka, jak i słuchacza, odrywając umysły możnych od niegodziwych myśli” ... Zdumiewające.

Andrzej Osipiński



**FLAUTO CON FORZA**

utwory: A. Mellnäs, P. Martensson, A. Chiniego  
*Anders Jonhäll, flet; Daniel Norrgerg, perkusja; Mats Bergström, gitara · Gothenburg Symphony Orchestra; Helsingborg Symphony Orchestra; Ensemble Gagego · Pierre-André Valade, dyrygent*  
 Phono Suecia PSCD 173 · w. 2008, n. 2006 · DDD, 77'33”  
 ☆☆☆☆☆

To już trzeci recenzowany przeze mnie na tych łamach krążek szwedzkiej firmy Phono Suecia z ambientnej serii *Conforza*. Idea polega na prezentowaniu nagrań wybitnych rodzimych instrumentalistów we współczesnym, również głównie rodzimym repertuarze, często specjalnie napisanym dla tych wykonawców. Anders Jonhäll jest uczniem Manueli Wiesler, wybitnej szwedzkiej flecistki, zmarłej przedwcześnie w 2006 r. – jej też poświęcił płytę. Wybrał na nią m.in. dwa

utwory dedykowane swojej mistrzyni, oba autorstwa Arne Mellnäs. Są to bardzo efektowne dzieła, w pełni eksponujące wszelkie możliwości brzmieniowe, fakturalne, dynamiczne i kolorystyczne fletu, znakomicie wyeksponowane na tle bądź to zestawu perkusyjnego, bądź orkiestry symfonicznej. Szczególnie frapujący wydaje się *Koncert fletowy*, noszący podtytuł *Gry intymne*, łączący dramatyczne i ekspresyjne elementy zawarte w części pierwszej, z liryczną, skandynewską melancholijną aurą części drugiej i atmosferą gry oraz niemal impresjonistyczną aurą dźwiękową finału. Z dwóch kompozycji przedstawiciela średniego pokolenia, Para Mårtensona, fascynujące bogactwo brzmień reprezentuje *Dance and Sentimental Song* na flet altowy i elektronikę. Utwór pisany przy udziale Jonhälla, wykorzystujący różne niekonwencjonalne techniki zadęcia i rodzaje artykulacji oraz odgłosy uderzeń w perkusyjnie traktowane kłapy, przetwarzane w czasie realnym poprzez sterowany przez wykonawcę program komputerowy, kreuje intymnie indywidualne i niepowtarzalne spektrum efektów. *Koncert fletowy*, również dedykowany bohaterowi omawianej płyty, zwraca z kolei uwagę na zastosowanie skomplikowanych, złożonych rytmów, choć i tu miejscami olśniewająca jest instrumentacja. Może nie jest to muzyka jako szczególnie oryginalna, jednak atrakcyjna w odbiorze (oczywiście dla bardziej wyrobionego ucha), a przede wszystkim kapitalnie wykorzystująca pełną chyba paletę wszelkich możliwości koncertującego instrumentu. Wreszcie płytę dopełniają dwa utwory André Chiniego, francuskiego kompozytora od ponad trzech dekad osiadłego w Szwecji, znanego też jako zaangażowany, lewicowy aktywista. *Icaregag* (czyli *Lot Ikar*), rodzaj koncertu na flet i zespół kameralny, jak większość innych jego dzieł, posiada kontekst polityczny – ma bowiem traktować o tych, którzy w pędzie współczesnych przeobrażeń ekonomicznych i społecznych, upadli jak Ikar i zostali, jak na słynnym obrazie Breughla, zignorowani przez obojętny świat. Pikanterii dodaje fakt, iż kompozytor żąda, by solista wykonywał swą partię, i tak bardzo trudną, balansując na linie rozwieszzonej nad estradą, bez zabezpieczeń. Nie wiem, czy nagrania dokonano właśnie w takich warunkach, ale jeśli tak, to należy docenić odwagę i determinację solisty. O ile jest to utwór sprawiający wrażenie dość pustego i efekciarzkiego, o tyle *Silent Notes for Madrid*, na flet i gitarę, rodzaj elegii poświęconej ofiarom ataku bombowego w stolicy Hiszpanii z 11 marca 2003 r., sprawiają wrażenie dia-

metralnie odmienne, jako efekt głębokiego przeżycia. To chyba najbardziej poruszające z zarejestrowanych na płycie dzieł, pełne pauz, owych „cichych nut”, rozdzielających isticie zawadzące frazy fletu. Podsumowując – Andras Jonhäll prezentuje się tu jako znakomity instrumentalista, wirtuoz o ogromnych możliwościach technicznych i interpretacyjnych. Po raz kolejny potwierdza się też niezwykle wysoki poziom profesjonalizmu muzyków ze szwedzkich orkiestr pozastotelecznych, nie tylko słynnych symfoniów z Göteborga (także w wydzielonym składzie zespołu muzyki współczesnej „Gagego”), ale też z Helsinborgu.

Marcin Zgliński

**A SPOTLESS ROSE**

*Gabrieli Consort, Paul McCreesh. Deutsche Grammophon 477 7636 · w. 2008, n. 2007 · 59'17”*  
 ☆☆☆☆☆

Wydany przez DG album z dziełami chóralnymi mistrzów renesansu oraz kompozytorów współczesnych należy ocenić w kategorii wydarzenia. Bo z jednej strony interesujące dzieła chóralne, z którymi trudno spotkać się na sali koncertowej; z drugiej świetne wykonanie tak pod względem czysto wokalnemu jak i interpretacyjnym. Paul McCreesh dba nie tylko o perfekcyjną stylowość brzmienia i wykonania, ale również o klimat i pełną szczerłość przekazu emocjonalnego. Dyrygent z jednakowym mistrzostwem i zaangażowaniem prezentuje muzykę renesansu jak i dzieła współczesne przeczając zarazem tezie, że współcześni kompozytorzy niewiele mają w tym względzie do zaproponowania.

Każde z prezentowanych dzieł jest w tym wykonaniu czystym arcydziełem swojego gatunku. Wyścierany wsłuchać się w *Hymn do Bogurodzicy* Johna Tavenera, czy 4-głosowy motet *Ave Maria, virgo serena* Josquina Desprez, urzekają prostotą mistycznej atmosfery. Podobnie ma się rzecz ze *Stabat Mater* Palestriny, gdzie od pierwszych taktów wyczuć można ogromny ból matki obserwującej cierpienia syna. Z kolei *Ave Maria* Igora Strawieńskiego to kwintesencja surowej melodyki, oszczędności formy i dyscypliny homofonicznej. Jest w tym albumie bliższe nam i zachwycające ekspresją *Totus Tuus* Mikołaja Góreckiego.

Kolejna płyta z chóralną muzyką maryjną, której warto poświęcić swój czas i uwagę.

Adam Czopek





Z czterech zarejestrowanych utworów jedynie jeden wydaje się bardziej popularny. Tak więc do rzeczy i po kolei... Muzykę Michela Legrandu kojarzy zapewne większość z Państwa, choćby dzięki niezapomnianym *Parasolkom* z *Cherbourga*. Krótkie *Concertino „Un été 42”* pochodzi z muzyki do filmu Roberta Mulligana z 1971 r., jest bagatelką sympatyczną, acz dość banalna, u nas w sumie nie gorsze rzeczy pisywali Kurylewicz czy Kilar. Specyficzne, popisowe arpeggia i pasaże biorą się pewnie z tego, iż utwór posiada pierwotną wersję na harfe, zresztą nagrana na płycie Auvidis. Aminholla André Hossein, urodzony w 1907 r. w Samarkandzie, mieszkający kolejno w Berlinie i Paryżu, muzyk autodydakta, dopiero w latach 1950-tych zajął się komponowaniem muzyki filmowej. Miał też większe ambicje twórcze, co znalazło choćby wyraz w pisaniu koncertów fortepianowych. Nagrane tu *III Concert „Una Fantasia”* nie pozostawia wątpliwości co do tego, iż wyszedł spod ręki amatora – jest jednak na swój sposób efektywny, utrzymany w konwencji orientalizującej. Całkowicie konwencjonalny w romantycznym języku harmonicznym i fakturze partii solowej na potęgę kompiluje chwytły z takich orientalnych dzieł jak *Islamey* Batakierewa, *Africa* Saint-Saënsa, a zwłaszcza całkiem zapomniane dziś utwory Gruzina Heracliusa Djabadary’ego. Bernard Herrmann to jeden z najbardziej znanych kompozytorów muzyki do hollywoodzkich superprodukcji z ich złotego okresu, a jego *Concerto macabre* z filmu *Hangover Square* doczekało się autonomicznego bytu i posiada całkiem pokazną dyskografię. W tym zestawieniu jest więc najmniejszą atrakcją repertuarową, choć chyba zarazem kawałkiem najbardziej profesjonalnie i najlepiej skomponowanej muzyki. Wreszcie Jean Wiener, absolwent Konserwatorium Paryskiego, późniejszy kompozytor muzyki dla filmu, a w szalonych latach 20. kolega Picassa, Bretona i Gide’a, admirał muzyki Gershwin. W 1924 r., pod wpływem tego ostatniego skomponował *Koncert fortepianowy „Franco-Américain”*, będący próbą połączenia idiomu elementów neobarokowych i neoklasykistycznych z „czarną” synkopującą muzyką amerykańską. Owe ponoć bardzo wówczas skandaliczne jazzowe harmonie i rytmy wydają się dziś dość banalne, jeśli wręcz nie naiwne, a z pewnością bardzo ubogie w porównaniu z ówczesnymi jazzowymi poszukiwaniami Ravela czy Honeggera i okropnie grzeczne w porównaniu z Antheilem czy Varésem, wywołującymi wtedy nad Sekwaną prawdziwe skandale. We-

źmy choćby taki finał, będący czymś między ragimem Joplina a Poulencem. Ma ta muzyka pewien wdzięk i elegancję, choć niekoniecznie już pikanterię. Danielle Laval gra wymienione utwory z pożądaną w takim repertuarze lekkością, bardzo sprawnie, robi wszystko, by wydobyć z tej dość miękkiej przeciw muzyki wszystkie jej walory. Filharmonicy z Monte Carlo pod dyktando Pascala Verrota towarzyszą jej całkowicie poprawnie, choć bardziej symfoniczny charakter posiada jedynie utwór Herrmanna. Polecam tę płytę wszystkim kolekcjonerom rzadszego repertuaru koncertującego i miłośnikom muzyki filmowej.

Marcin Zgliński



**NEW SLOVAK MUSIC FOR PIANO**

**utwory: Bognára, Podprocky’ego, Godára, Bokesa, Milakovic, Janárcekowej, Buffy**  
*Ivan Buffa, Diana Cibulová, fortepian*  
 Hevhetia HV 0021-2-131 · w. 2007, n. 2006/7 · DDD, 69’20”  
 ☆☆☆☆☆

W świadomości przeciętnego melomana muzyka słowacka pozostaje zazwyczaj w cieniu muzyki czeskiej, zaś nawet jeśli znani są kompozytorzy tacy jak Bella, Suchon czy Cikker, czyli klasycy XX w., chyba naprawdę mało kto mógłby powiedzieć coś więcej o słowackiej muzyce najnowszej. Tymczasem nasi południowi sąsiedzi nie tylko znakomicie radzą sobie z gospodarką, budując autostrady w tempie, o którym możemy pomarzyć i wchodząc już niebawem do strefy euro, ale też posiadają naprawdę bogate życie kulturalne. Na omawianej płycie młody pianista Ivan Buffa prezentuje dość szeroki wybór słowackich kompozycji na fortepian solo, a w dwóch przewidzianych na cztery ręce towarzyszy mu Diana Cibulová. Większość z tych kompozycji powstała już w niepodległej Słowacji, a w zasadzie nawet w obecnym tysiącleciu. Reprezentują one bardzo szerokie spektrum stylistyczne, tak, że na ich podstawie trudno w zasadzie określić, na czym polega specyfika lub odrębność współczesnej muzyki słowackiej. Najbardziej znany z kompozytorów to chyba urodzony w 1956 r. Vladimír Godár, jego neoklasykistycz-

ne utwory, np. *Partię* wydawał kiedyś Opus, zaś ostatnio jego quasi-folkowe utwory religijne ukazały się na krążku ECM-u. Tutaj mamy okazję zapoznać się z dwoma dziełami. Awangardowy, wyrafinowany tonalnie *Trigram* jest pracą szesnastolatka zafascynowanego Xenakisem, oraz – jak przyznaje się sam kompozytor – polską awangardą. Skrojona na cztery ręce *Emmeleia* z 1994 r. pokazuje, że tak jak wielu przedstawicieli owej awangardy polskiej, Godár zwrócił się do tonalności, pewnego uproszczenia języka i faktury, słowem jest to coś pomiędzy Kilarzem i Preisnerem, do tego z ewidentnymi cytatami z Satiego. Jeszcze bardziej w stronę pastiszu i przeszłości zwraca się Vladimír Bokes, którego *Walc D-dur* (2002) jest swoistą prowokacją, w krzywym zwierciadle odbijającym formę konwencjonalnego dziewiętnastowiecznego utworu salonowego, z całą jego niby-liszowską elokwencją. *Sonata* op. 4 Jozefa Podprocky’ego, młodzieńcze dzieło z 1964 r., zrewidowane współcześnie, utrzymana jest w klasycznej trzyczęściowej formie, w moim odczuciu stanowi wyraz fascynacji przede wszystkim Bartókiem oraz tradycją rosyjską, z późnym Skriabinem na czele. Nie jest to może dzieło wybitne, ale sprawnie skonstruowane i dobrze napisane na fortepian. Ciekawym eksperymentem jest minimalistyczna *Opera (per) Buffa* Milakovic, wykorzystująca fragmenty fraz zaczerpniętych z osiemnastowiecznych oper buffa (jest tu też gra słów związana z nazwiskiem wykonawcy-autora dedykacji), które nakładając się na siebie tworzą polirytmiczną strukturę. Z tym trudnym wykonawczo, choć jak na mój gust niekoniecznie ciekawym, utworem młody słowacki pianista radzi sobie bardzo dobrze. Poszukiwanie indywidualnego języka harmonicznego reprezentują dość minimalistyczne *Piece I* Zoltana Bognára oraz *Splitter-nackt* Viery Janárcekowej, nieco nużący utwór na fortepian i taśmę. Za to *Suita* op. 47 z 1985 r. Vladimíra Bokesa stanowi przyobleczoną w postbartókowski kostium rytmiczny i harmoniczny barokową formę cykliczną. Wreszcie wykonawca prezentuje się także jako kompozytor, jego *...impulzy...ozveny...sny...* na cztery ręce, mają, jak pisze autor „swobodną kolorystyczną parafrazę wyrazowego fenomenu punktualistycznej redukcji” i brzmi mniej więcej podobnie, jak zacytowana powyżej fraza. W sumie jednak chyba Buffa jest zdecydowanie lepszym pianistą, niż kompozytorem.

Marcin Zgliński



**ORFORD SIX PIANOS**

**utwory: Saint-Saënsa, Prokofiewa, Gounoda, Rossini, Rachmaninowa, Wilberga, Holsta**  
*Olivier Godin, Sandra Murray, Claire Ouellet, Mariane Patenaude, Francis Perron, Lorraine Prieur, fortepiany*  
 Atma Classique ACD2 2566 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 47’32”  
 ☆☆☆

W XIX w. jednym z typowych przejawów życia muzycznego było organizowanie koncertów, na których w jednym momencie występowało kilku, albo nawet kilkunastu pianistów. Oryginalne utwory na skład wykonawczy tego typu, a jeszcze częściej transkrypcje z repertuaru symfonicznego i operowego, pisali m. in. Czerny, Gottschalk i wielu innych, mniej lub bardziej zapomnianych wirtuozów-kompozytorów. Dzięki inicjatywie młodego muzyka Oliviera Godina szóстка pianistów z kanadyjskiego Quebecu powołała ostatnio zespół, zdolny do wykonywania dzieł na 12 rąk i 528 klawiszy, występując po raz pierwszy w 2006 r. na festiwalu Orford (od którego przyswoiła nazwę). Ich debiutancka płyta jest próbą powrotu do wspomnianej wyżej tradycji, także w tym sensie, że wykonują w większości specjalnie dla siebie zaaranżowane utwory (przez lidera grupy), lub transkrypcje współczesne. Trzeba przyznać, że sam repertuar został dobrany efektywnie, są bowiem na krążku liczne „przeboje”, jak *Taniec szkieletów* Saint-Saënsa, *Walc z Fausta* Gounoda, *Uwertura do Cyrulika sewilskiego* Rossini, a do tego jeszcze trzy z najbardziej popularnych fragmentów z *Romea i Julii* Prokofiewa. Tyle tylko, że wszystkie te utwory posiadają dobre znane zapisowe transkrypcje na fortepian solo, które – paradoksalnie – brzmią znacznie bardziej efektywnie. 10 palców wygrywa z 60. i w przypadku Horowitza lub Wołososa, jakże sugestywnie oddających demoniczne efekty *Dance macabre* i w przypadku autorskich, prokofiewowskich transkrypcji *Romea i Julii*, np. w wykonaniu Bermana. Wolę też posłuchać Barere’a, Wilda lub Cziffry w lisztowskim opracowaniu *Walca z Fausta*, niż dość literalnej dziewiętnastowiecznej transkrypcji na 8 rąk, dzieła niejakiego de Vilbacka. Podziwiacz





**STABAT MATER**  
 dzieła: Sancesa, Schmelzera, Fuxa, Zianiego, Bertaliego, Leopolda I  
 Carlos Mena, kontratenor · Ricercar Consort  
 Philippe Pierlot, dyrygent  
 Mirare MIR 050 · w. 2008, n. 2006 · DDD, 69'13"  
 ☆☆☆☆☆

Wypożyczeni w znamienite rejestracje *Stabat Mater* pióra gigantów XVIII-wiecznej frazy, Antonio Vivaldiego i Giovanni Battisty Pergolesiego, skrzyczą się inwencją Ricercar Consort pod nadzorem wszechstronnego gambisty Pierlota i przy wdzięcznym akompaniamencie Carlosa Meny – hiszpańskiego alisty o ekwilibrystycznej technice i krystalicznie czystym *leggiero* – przekracza podwoje prześwietnej rezydencji Habsburgów w złotej dobie panowania Leopolda I (1658-1705), odslaniając tajemne skarby rozmarzonej Melpomeny: sakralne miniatury o ujmującym blasku i wysublimowanej finezji. W przeciwieństwie do oprómnionych chwał muzycznego parnasu Paryża, Wenecji i Rzymu, wiedeńskiemu Hofburgowi doby baroku nie poświęcano dotychczas należytej uwagi, podnosząc istotne problemy z dostępem do źródeł, rozproszonych obficie po terytorium naddunajskiej monarchii i zachowanych w słabo czytelnych manuskryptach. Poza uzasadnionymi wyjątkami, artystom skupionym na dworze cesarskim odmawiano prawa do druku kompozycji, dzięki któremu mogliby przybliżyć swoje eminentne dzieło szerszej publiczności; znamienna część tej urodzajnej spuścizny – zbadana w stopniu znakomym – spoczywa po nasze czasy na zamku biskupa Ołomuńca, księcia Karola von Lichtenstein-Castelcom w czeskim Kromyżu.

Politycznie rozdarta i ekonomicznie i osłabiona Austria Leopolda I, spustoszona koszmarem Wojny Trzydziestoletniej, nękana morowym powietrzem, plagą głodu, niemocy i waśni; osaczana szczerlicie przez potężniejsze Imperium Otomańskie, była świadkiem rozkwitu sztuk, które na niesprzyjającym gruncie „theatrum belli” wydały owoc słodki, łagodny i urzekający. Trapiiony finansową depresją cesarz, hojną dłońią łożył na licznych instrumentalistów i śpiewaków, zgrupowanych wokół wybornej Hofkapel-

le, sponsorując ich artystyczne wolaże i rozciągając sugestywne perspektywy kariery przed włoskimi mistrzami, podążającymi tu w szeregiach dźwiękowej awangardy spod rozświetlonego nieba północnych Włoch. Powabne „balletti”, krule wokalizy, maryjne „lamenty” o kameralnej retoryce, homofoniczne sonaty i malarskie tchnienia ożywiają posępną wiedeńską frazę, kreując introspektywne *sacrum* o wysublimowanej strukturze, opadającej chromatyce i fascynującej intonacji; poruszający dialog, intymny, nastrojowy i delikatny.

Carlos Mena i artyści zgrupowani pod skrzydłami Ricercar Consort peregrynują po tym subtelnym, nazaretańskim rostrum, wiodąc od pastelowej *Stabat Mater* Giovanniego Sancesa; wrażliwej, archaizującej skargi o proweniencji madrygałowej, epatującej opalizującym melanzem altówek i smyczków. Wokalne stances o egzystencjalnym zagęszczeniu rozgranicza podniosłe instrumentarium, sygnowane sprawną ręką Antonio Bertaliego, obywatela Werony oraz wirtuozowskie sonaty da camera, zacerpnięte z okrucich gargantuicznego dzieła Johanna Heinricha Schmelzera, do którego przyłgnęło miano „sławnego skrzypka, jednego z najdosłojniejszych w całej Europie”. Operowa *Alma Redemptoris Mater* dumnego weneccjanina, Marca Antonio Zianiego pławi się w urokliwych meandrach włoskiego concertante, podczas gdy jego sławny spadkobierca – Johann Joseph Fux (*Ave Maria*) – z rozkoszą czerpie z polifonicznej harmonii i kontrpunktu „stile antico”, bliźszego duchowionej sztuce Palestriny, aniżeli chropowatym wyznaniem lokalnych protagonistów. Ten kameleonowy program, wydający niewinną woń majowego kwiecica w erze miotanej szczęściem oręża, zwięźziono anonimową *Salve Regina*, impresyjną i rozedrganą, oraz nadobną *Regina coeli* oświeconego dobroczyńcy Leopolda I, który pośród trosk i powszechnego zamętu przedłożył dzieło o rzeczywistej inwencji i skali, zdradzającej niepoślednią uczuciowość.

Andrzej Osiński



**TARANTELLA DEL RIMORSO**  
 Pino De Vittorio, śpiew, gitara; Marcello Vitale, gitara; Leonardo Massa, wiolonczela, gitara; Gabriele Miracle, perkusja

Eloquentia EL 0603 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 64'21"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Nazwa *Tarantella* pochodzi od tarantuli. W przeszłości uważano bowiem, że rytualny taniec o tej nazwie stanowi antidotum na jadowite ukąszenia pająka. Z czasem wykształciła się również miłosna, serenadowa forma *tarantelli* i tym samym, jak niejednokrotnie bywało w kulturze, *Tanatos* zbliżył się do *Amora*. Który z nich zawładnął tańcem o południowowskim rodowodem? Do odpowiedzi może nas przybliżyć pasjonująca płyta śpiewaka Pino De Vittorio *Tarantelle del Rimorso*.

Zaczyna się niewinnie: dobiegające z oddali dźwięki dzwonek pasterskich, na tle których Vittorio rozwija wokalizy o orientalnym zabarwieniu. Pasterskie brzmienie ustępuje rozłożonym akordom gitary stanowiącym akompaniament dla posuwającej niczym karawana melodii *Tarantella di Sannicandro*. W kolejnej kompozycji – *Alla carpinese*, posiadającej walory ogólnosiwotowego przeboju, gorączkowa nerwowość ustępuje miejsca zalotnej, serenadowej kantylenie przy wtorze gitary klasycznej i „colascione” (ludowa, trzysznowa lutnia). De Vittorio śpiewa jak gorejący z miłości kochołek pod oknem wybranki. Towarzyszą mu przy tym doskonałe wyczuwające nastrój muzyki. (Marcello Vitale na gitarach, Leonardo Massa – *colascione*, barokowa wiolonczela i gitara oraz Gabriele Miracle na instrumentach perkusyjnych). Intensywność rytmu i gwałtowność wykonawcza w *Pizzica taranta* przypominają o oryginalnym, rytualnym rodowodzie gatunku. Jednak i tu, z kłębów narastającej dynamiki powtarzanych sekwencji wyłania się jasna, rozkołysana niczym huśtawka melodia, przypominająca bardziej weselne zabawy niż walkę czarownika ze złymi siłami. Kolejne numery przywołują miłosne uniesienia w formie pieśni a cappella, serenad, lub miłosnych lamentów. Te ostatnie, opatrzone molowymi tonacjami melodii opartych na burdowej nucie wiolonczeli, przypominają emocje towarzyszące zakochaniu i lękowi przed śmiercią. De Vittorio ze swym zespołem z niesłabnącym zaangażowaniem ukazują bowiem różne oblicza miłości przypominając o sile tego afektu, którą porównać można tylko z trwogą przed tym co nieuniknione. Wiarygodności przekazu dodaje zachowanie przez wykonawców wysoki kunszt i ludowy charakter każdej kompozycji. Dzięki temu *Tarantelle del Rimorso* wywołuje skojazzenie z autentyczną wycieczką po rozgranych ziemiach neapolitańskich.

Pino de Vittorio zdaje się sugerować, że zabobny rytuał leczniczy usunął się w cień przed nieprzemijającą siłą miłości. W rzeczywistości *tarantella* nie przestoczyła się w gatunek tańca ludowego o miłosnym charakterze, ale w tym wykonaniu na pewno bliżej jej do *Amora* niż *Tanatos*.

Piotr Wolanin

**A. Bruckner – Symfonia nr 7; L. van Beethoven – Koncert fortepianowy nr 3**  
 Alfred Brendel, fortepian · Lucerne Festival Orchestra · Claudio Abbado, dyrygent  
 Euroarts 2054649 · w. 2006, n. 2005 · PCM Stereo/DD5.1/DTSS.1 – Region: 0 – PAL – 106'00"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Orkiestra Festiwalowa z Lucerny jest zespołem najwyższej próby. W poczet jej członków wchodzi muzycy najbardziej prestiżowych orkiestr (Filharmoników Berlińskich i Wiedeńskich, Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej) oraz utytułowanych zespołów kameralnych (Hagen i Alban Berg Quartet). Skupił ich wokół siebie Claudio Abbado – człowiek, w którego talent i pasję muzyczną nikt nie śmie wątpić. A jego „organizacyjna żyłka” przyczyniła się już niejednokrotnie do sformowania ciekawych zespołów (Młodzieżowa Orkiestra Unii Europejskiej, Młodzieżowa Orkiestra im. Gustawa Mahlera). Od 2003 r. prowadzi orkiestrę z Lucerny przyczyniając się do jej licznych sukcesów, nierzadko dokumentowanych na płytach.

Niniejsze wydawnictwo to zapis koncertu z 2005 r., podczas którego Abbado poprowadził wykonanie *III Koncertu fortepianowego c-moll* Beethovena (za fortepianem zasiadł Alfred Brendel) oraz *VII Symfonię* Brucknera. Pierwsze ujęcia zapisu tego wydarzenia nie zapowiadają czegoś specjalnego. Statyczne ujęcia na salę koncertową w Lucernie i, jak nakazuje obyczaj, oczekiwanie na wyjście dyrygenta i solisty przy wtorze dość stonowanej publiczności. Pierwsze takty koncertu Beethovena od razu ukazują nie tylko wyśmienitą kondycję orkiestry, ale nade wszystko doskonałą znajomość wykonywanego repertuaru przez dyrygenta (oba utwory Abbado poprowadził z pamięci). Nie sposób oprzeć się czarowi dźwiękowej narracji budowanej najpierw przez samą orkiestrę, następnie razem z solistą. Wspólne – solisty i dyrygenta – odczytanie tego złożonego utworu ujawnia się najbardziej w przetworzeniu pierwszej części, przy okazji intensywnego dialogu fortepianu z instrumentami poszczególnych sekcji. Bren-





Acte Préalable



AP0195

Romuald  
Twardowski

Liturgie  
of St. John  
Chrysostom

Chamber Choir "Kyiv"  
Mykola Hobdych

world premiere recording

## Konkurs płytowy

**Romuald Twardowski**  
**Liturgia św. Jana Chryzostoma**

**Wydawnictwo Muzyczne**  
**Acte Préalable**

Każdy, kto w terminie do 30 IX 2008 r. nadesłanie na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawnie odpowie na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w listopadzie 2008 r.

**Gdzie i kiedy urodził się Romuald Twardowski?**

### Rozstrzygnięcie konkursów:

**Giuliano Carmignola** – Anna Czaplińska, Paryż; Zofia Dąbrowska, Zamość; Lech Falkowski, Warszawa; Jan Jankowski, Wrocław; Tadeusz Kalisz, Olsztyn; Iucja Małkowska, Poznań; Janina Obertyńska, Warszawa; Stanisław Rzymski, Katowice; Szymon Szczepański, Rybnik; Irena Zagórna, Zielona Góra  
**Justyna Jara** – Marian Błażkiewicz, Warszawa; Andrzej Ciepły, Białystok; Stanisław Dybek, Berlin; Anna Fiok, Ek; Stanisław Firlej, Kartuzy; Maria Kusiak, Legionowo; Czesław Nowosielski, Międzyzdroje; Aneta Paczeńska, Rzeszów; Ryszard Rybak, Łańcut; Anna Szczęsna, Warszawa.

Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie. Nagrody wyślemy pocztą do końca bieżącego miesiąca.

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic  
**Gadki**  
**Z Chatki**

Jedynie 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

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: [www.eis.com.pl](http://www.eis.com.pl)

**Konkurs płytowy**  
**Anne-Sophie Mutter**  
**Universal Music Polska**



bach  
anne-sophie  
mutter  
gubaidulina  
in tempus presens

Każdy, kto w terminie do 30 IX 2008 r. nadesłanie na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w listopadzie 2008 r.

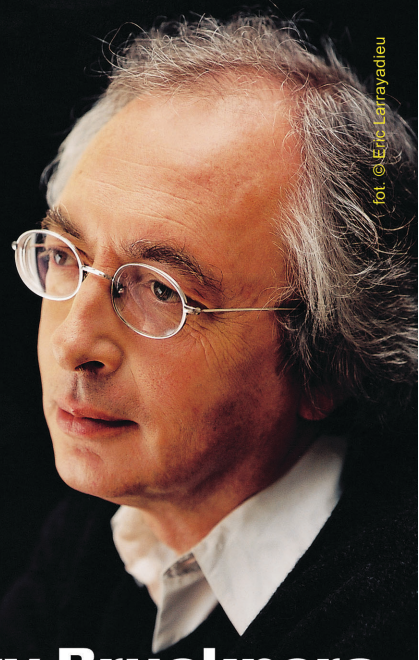
**1. Gdzie i kiedy Sofia Gubajdulina skomponowała *Koncert skrzypcowy*?**

**Mutter/Twardowski**  
**Universal Music Polska/Acte Préalable**

Kupon konkursowy do wysłania wraz z  
odpowiedziami na adres redakcji do 30 IX 2008 r.



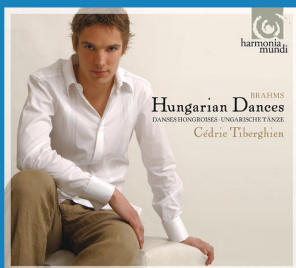
HMC 901976



fot. © Eric Larrayadeu

# Philippe Herreweghe i jego najnowsze nagranie Mszy Brucknera

## NOWOŚCI HARMONII MUNDI



HMC 902015



HMC 901999



HMC 901991



HMC 902012

## KOLEJNE 15 REEDYCJI W SERII HARMONIA MUNDI GOLD



HMG 501590



HMG 501629



HMG 501684



HMG 501758



HMG 501792



HMG 501048



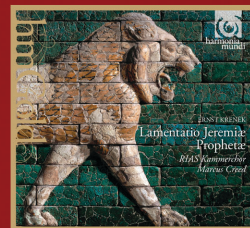
HMG 501239



HMG 501315



HMG 501432



HMG 501551



HMG 507397



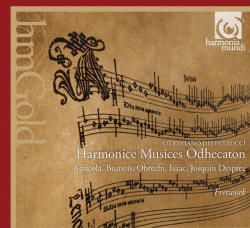
HMG 501270



HMG 501292



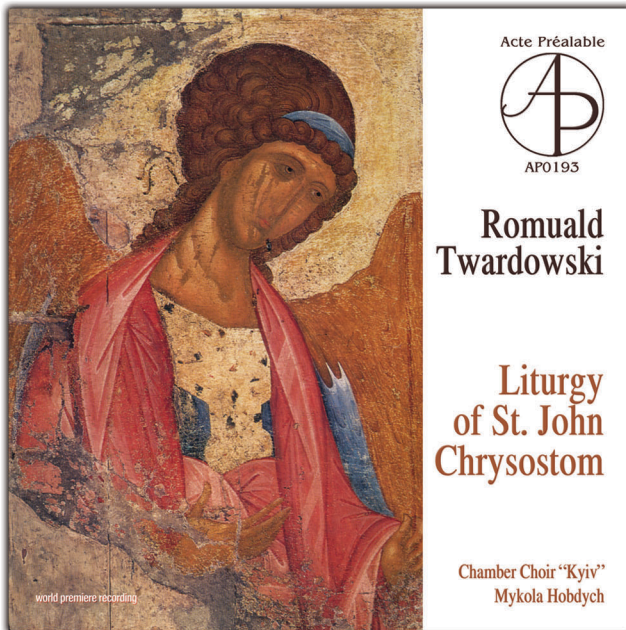
HMG 507010



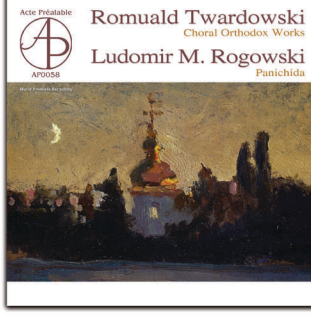
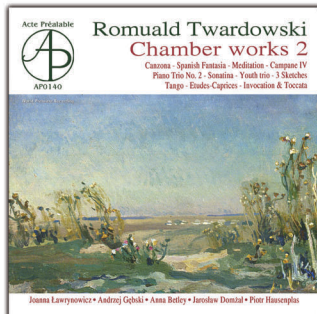
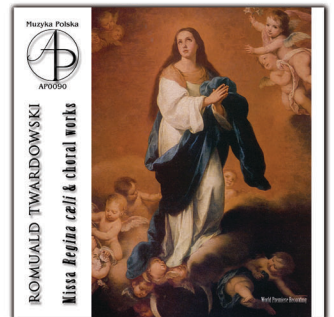
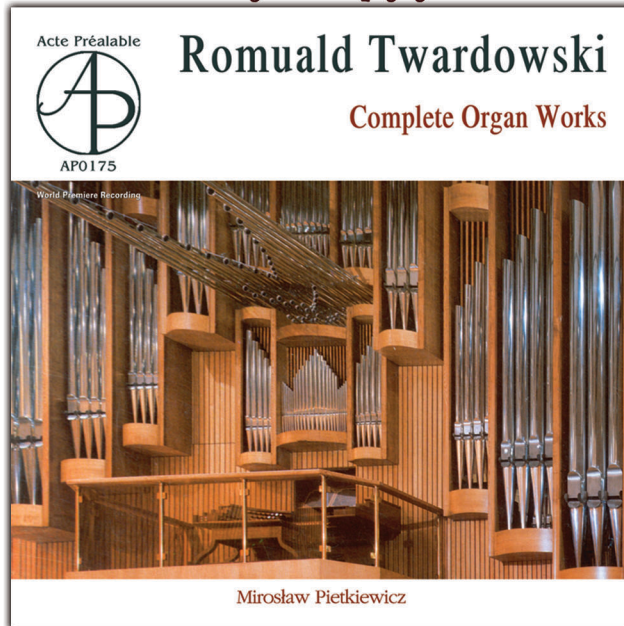
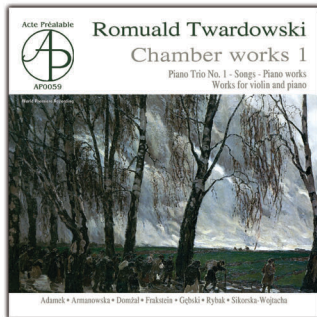
HMG 507291

# ROMUALD TWARDOWSKI

wybitny kompozytor • znakomite osiągnięcia • świetne płyty  
już 11 albumów w katalogu Acte Préalable



trzy nowe płyty



lider polskiej fonografii i mecenas polskich kompozytorów i muzyków  
wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)