

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 10 (99)
październik 2008
ROK IX
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Eri Iwamoto

debiutuję Szymanowskim

Romuald Twardowski

o kolejnych nagraniach

John Eliot Gardiner

o muzyce Brahmsa

Magdalena Kožená

kołysanki

Leon Botstein

o Szymanowskim

Rudolf Innig

gram Nowowiejskiego



Rafał Blechacz

opowiada o sonatach klasycznych i nie tylko

rafał blechacz sonaty

haydn beethoven mozart

nowy album



„Znakomity pianista,
świetny muzyk...
przepełniona wyrazistym
pięknem, przejrzysta gra.”

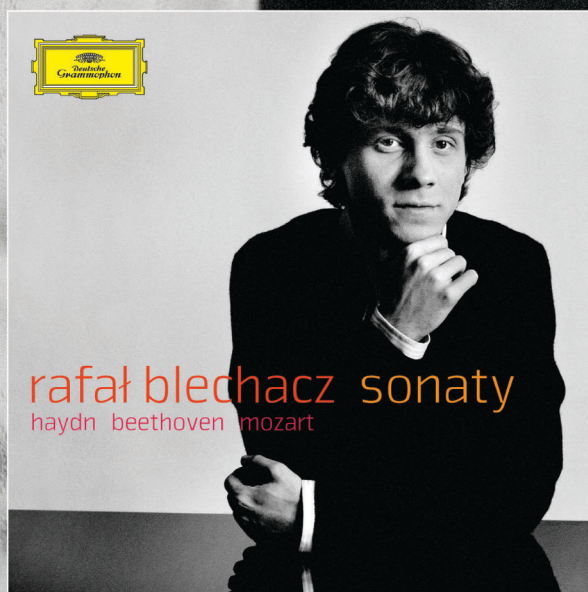
– *BBC Music Magazine*

„Młodość połączona z perfekcją!”

– *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*

„Wybitna muzykalność,
dojrzały talent pianistyczny”

– *Süddeutsche Zeitung*



UNIVERSAL MUSIC POLSKA

www.universalmusic.pl

www.deutschegrammophon.com

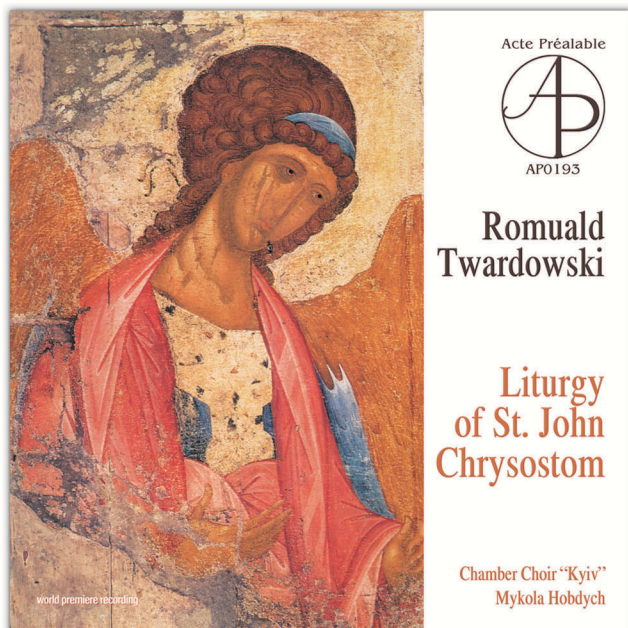
www.gazeta.pl
cojestrane

empik.com

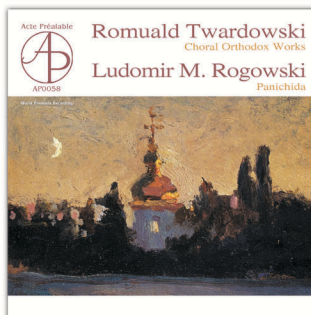
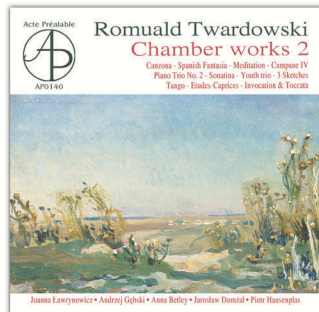
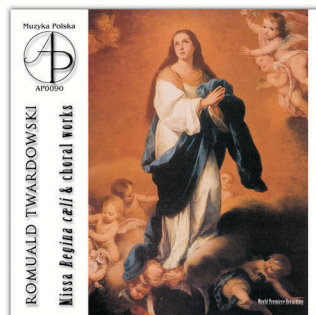
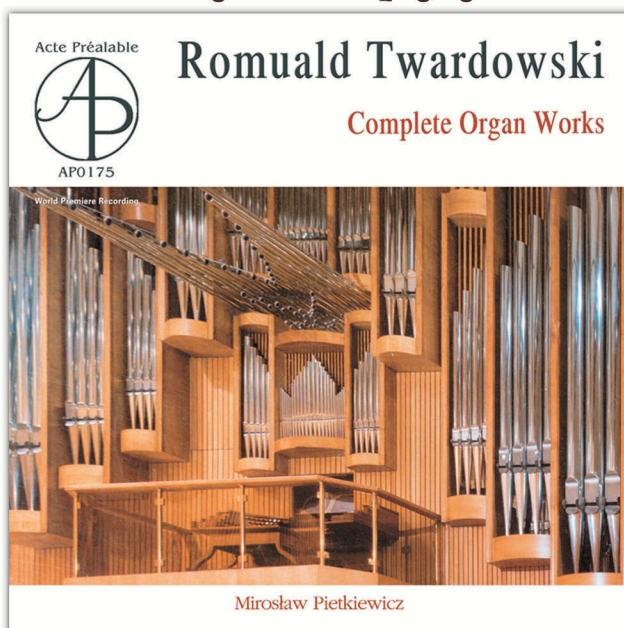
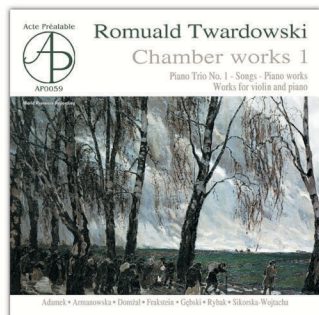
onet.pl

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

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Łańcut • Wrocław • Słupsk
 13 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Łaskawość Tytusa • Córka pułku • Nowy sezon w MET*

CZŁOWIEK

- 19 **Wszystko zaczęło się od Haydna, Mozarta i Beethovena**
ze znakomitym polskim pianistą Rafałem Blechaczem rozmawiają
Magdalena Todynek i Arkadiusz Jędrasik
 22 **Pierre Schaeffer – 60 lat muzyki konkretnej (II)**
Dariusz Mazurowski
 24 **Moja fascynacja Szymanowskim**
z japońską pianistką Eri Iwamoto rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 26 **Kotysanki Magdaleny Kożeny**
Magdalena Todynek
 27 **Świat odkrywa muzykę Szymanowskiego**
z dyrygentem Leonem Botsteinem rozmawia Kazik Jedrzejczak
 30 **Kolejne nagrania Twardowskiego**
z kompozytorem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 31 **O muzyce Brahmsa**
mówi John Eliot Gardiner
 33 **Gram muzykę Nowowiejskiego**
z organistą Rudolfem Innigiem rozmawia Jarosław Ciecierski

DZIEŁO

- 35 **W mojej muzycznej krainie (11)**
Szeherazada:
orientalny kobierzec Rimskiego-Korsakowa
Andrzej Osipiński

KOLEKCJA MELOMANA

- 38 **Palcem po płycie – Koncerty Melcera**
Anna Munia
 39 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:**
 - **Rafał Blechacz – Universal Music Polska**
 - **Leszek Kułakowski – 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

Albumy CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: acteprealable@op.pl lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 - 02-800 Warszawa 93
 Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; ceną jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 35 zł. Zamówienia zagraniczne: **prosimy o kontakt.**

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
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 Krzakała, Robert Majewski, Andrzej Osipiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkiwicz, Magdalena Todynek, Ziemo Wit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce

Rafał Blechacz

fot. Felix Broede/Deutsche Grammophon

skład i tamanie

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
acteprealable@op.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adustacji 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.

Nasza wielowiekowa, szlachecka tradycja „zastaw się, a postaw się” ma się, jak nigdy dotąd, znakomicie. Z tą tylko różnicą, że dawniej to szlachcic marnotrawił swój majątek, a obecnie wybrani przez nas urzędnicy bez żadnych skrupułów sięgają do kieszeni podatnika, by zaspokoić swoje „marzenia o potędze”, a może i prozaiczne potrzeby, a my im w tym jeszcze przyklaskujemy. Wszyscy z uwagą przyglądają się działaniom związanym z Euro 2012. Na razie wielu spektakularnych dokonań u nas nie ma, ale to, czego można dowiedzieć się z mediów nastraja niezbyt optymistycznie. I nie chodzi tu tylko o możliwość spóźnienia się. Wielki olimpijski stadion w Pekinie kosztował 500 mln dolarów, czyli około 1,2 mld złotych. Tyle ma podobno kosztować stadion w Warszawie. Suma ta nikogo nie zdziwiła, wręcz przeciwnie, przekonano już obywateli, że tak musi być. Ale czy na pewno? Czy taka inwestycja ma szansę kiedykolwiek się zwrócić? Skoro od prawie 30 lat nie organizowano w tym miejscu żadnych zawodów i pozwolono, by poprzedni stadion uległ całkowitej dewastacji, jaką mamy pewność, że z nowym stadionem będzie inaczej? I po co komu tak wielki stadion, skoro na przeciętny mecz pierwszej ligi piłkarskiej przychodzi kilka tysięcy „kibiców”? Gdyby tereny, na jakich stanie stadion, przeznaczyć na działalność komercyjną, uzyskane tak pieniądze pokryłyby nie tylko koszt zakupu ziemi pod Stadion Narodowy na peryferiach Stolicy, ale i koszt budowy stadionu. Jednocześnie należy wspomnieć, że na Ukrainie oddano właśnie do użytku pierwszy ze stadionów przeznaczonych na Euro 2012. Jego pojemność to 30 tys. widzów, jego cena to 40 mln Euro (czyli niecałe 200 mln zł). Może zamiast szukać pomocy u Chińczyków wystarczy poprosić sąsiadów o zbudowanie naszych stadionów, i szybciej, i taniej? Jakby tego wszystkiego było mało, postanowiono podatnikom zabrać kolejne prawie 500 mln zł, by odnowić stadion warszawskiej Legii. Wiedząc, że stadiony w Klagencfurtcie i Zurychu wybudowane na Euro 2008 kosztowały niemiele ponad 200 mln zł możemy od razu zadać pytanie: do kogo trafią w rzeczywistości te pieniądze?

Niestety tak się dzieje we wszystkich dziedzinach zarządzanych przez nasze Państwo. Jak się coś już robi, to musi być nie tylko bardzo drogo, ale i bardzo źle, a na do datek bez sensu. Dopiero co pisaliśmy na tych łamach o dotowaniu wielokrotnego nagrywania tych samych dzieł Karola Szymanowskiego. Zbliża się rok Karłowicza i sytuacja, na razie w mniejszej skali, powtarza się. Antoni Wit i Filharmonia Narodowa nagrywają dzieła tego znakomitego kompozytora dla firmy Naxos, choć kilka lat wcześniej uczyniła to już firma Chandos z polskiej pomocy nie korzystająca. I oto okazuje się, że Polskie Radio również dzieła Karłowicza będzie nagrywać, z dyrygentem, który w niedalekiej przeszłości już to robił.

Dziesiątki, a nawet setki polskich kompozytorów czeka na odkrycie, a państwowe pieniądze idą wciąż na nagrywanie tych samych. Jeśli ich krąg się poszerza, to tylko dlatego, że wcześniej jakiś cudzoziemiec odkrył tę muzykę dla świata. Do niedawna Stojowski należał do tych, co „nie przetrwali próby czasu”. Gdy jednak Jonathan Plowright odkrył jego dwa koncerty fortepianowe, decydenci w kraju postanowili przeznaczyć na nie publiczne fundusze. Ale jakie szanse na światowym rynku fonograficznym ma polskie nagranie, skoro istnieje już brytyjskie? Nikt się nad tym nie zastanawia; w niedalekiej przyszłości Polskie Radio będzie nagrywać *II Koncert fortepianowy* wspomnianego twórcy. Istnieją dziesiątki, a może i setki polskich koncertów fortepianowych nienagranych, od wielu dziesięcioleci niewykonywanych. Czy tak trudno po nie sięgnąć?

Grając muzykę obcą na ogół nie wychodzimy poza wykonawczą przeciętność, która nikogo nie interesuje. Grając i nagrywając muzykę polską mamy jednak szansę zainteresować świat. O ile oczywiście on nas nie uprzedzi. Jak na razie wciąż jesteśmy muzycznym zaściankiem, wydającym ogromne pieniądze na granie obcej muzyki, na zapraszanie gwiazd, które za nasze środki będą promowały twórczość swoich krajów. Znakomitym tego przykładem jest tegoroczny Festiwal Wratistavia Cantans, który niemalże w całości poświęcony został muzyce brytyjskiej. Który polski dyrygent może się poszczycić takim osiągnięciem, jak McCreech: nie dość, że go obcy kraj zatrudnił, to jeszcze pieniędzy użyczył na promowanie jego, a nie tego kraju, muzyki. Niestety, gdy się ma klapki na oczach i wstręt do własnej kultury, to nawet największe pieniądze nie pomogą. Wystarczy przyrzeć się repertuarowi naszych orkiestr na zagranicznych tournée, naszych artystów, występujących za granicą i cudzoziemców występujących w Polsce.

Podczas niedawnej wizyty prezydenta Portugalii w Polsce zaproszono go na koncert fado. Niewątpliwie miła to inicjatywa z naszej strony, ale czy nie lepiej było zapoznać go z muzyką polską?

Czy naprawdę nie można w Polsce grać muzyki polskiej? Z jednej strony rozdaje się wśród twórców nagrody z funduszy publicznych, o jakich cudzoziemcy mogą tylko pomarzyć, z drugiej nic się nie robi, by laureaci takich nagród byli znani szerszej publiczności. Wspomniany w poprzednim numerze Paweł Mykietyn otrzymał nagrodę, jednocześnie nie widać, aby którakolwiek filharmonia włączyła do repertuaru jego nagrodzony utwór. Czy jakaś polska orkiestra wykona ten utwór podczas swoich zagranicznych tournée? No cóż, najważniejsze, że pieniądze zostały wydane.

Na koniec sprawa może mniejszej wagi, ale niewątpliwie istotna. Dobrze się dzieje, że polskie imprezy kulturalne wreszcie reklamują się poza granicami naszego kraju. Warto jednak robić to staranniej niż uczynił to Festiwal Sacrum Profanum informujący na swojej reklamie zamieszczonej w brytyjskim miesięczniku Gramophone, iż odbywa się on w mieście „Krakow”.

Wakacyjny konkurs dotyczący nut użytych jako tło do *Mazurka Dąbrowskiego* na ulotce wyprodukowanej przez MSZ wygrały dwie osoby: panowie Marcin Kopczyński i Rostislaw Wygranienko, którzy odgadli, że jest to *Preludium nr 1* Chopina. 🎵

Reflektorem po scenach i estradach

opery • festiwale • filharmonie



Uczestnicy Warsztatów Tańców Dworskich w Willi Decjusza
fot. Paweł Mazur

VII Międzynarodowa Letnia Akademia Sztuki w Willi Decjusza. Od siedmiu już lat krakowska Willa Decjusza przemienia się w sierpniu w Letnią Akademię Sztuki. Wszystko za sprawą cieszących się coraz większym zainteresowaniem międzynarodowych warsztatów tańca i śpiewu, które ściągają co roku uzdolnioną artystycznie młodzież i pragnących podnosić swoje zawodowe kwalifikacje młodych profesjonalistów z całej Europy.

Nic dziwnego. Zatopiona w ciszy i dostojnym otaczającym parku renesansowa rezydencja – na co dzień siedziba Stowarzyszenia Willa Decjusza – jest miejscem wymarzonym dla prowadzenia takich przedsięwzięć. Panująca tu cisza i przyjemny chłód mędractwicznych murów, stylowy wystrój wnętrz i komfortowy układ licznych słonecznych tarasów nie tylko sprzyjają niezbędnemu w pracy twórczej wyciszeniu i oderwaniu od natłoku spraw codziennych, ale także zapewniają jej odpowiedni nastrój i oprawę. Tu, oddając się twórczym działaniom, można odnieść wrażenie, że czas przestaje płynąć, a geograficzny konkret miasta traci na ważności. Zawieszona w bliżej nieokreślonej czasoprzestrzeni Willa, jakby przestaje być częścią Krakowa czy nawet pobliskiej Woli Justowskiej.

Tegoroczny sezon tradycyjnie już

rozpoczęły warsztaty tańców historycznych, będące częścią Festiwalu Tańców Dworskich, organizowanego przez Fundację Ardenite Sole i Balet Dworski Cracovia Danza oraz Stowarzyszenie Willa Decjusza. Jako wydarzenie o kilkuletniej już tradycji warsztaty mają swoich stałych amatorów, którzy co roku przyjeżdżają do Krakowa, żeby szlifować zdobyte wcześniej umiejętności, a także poznawać nieznanne jeszcze style i układy tańców. Nie sposób bowiem, w ciągu jednego kursu skrzyżtać ze wszystkich propozycji. Tegoroczny warsztatowy repertuar obejmował tańce włoskie (pod kier. Barbary Sparti), francuskie (pod kier. Marie Claire Le Corre), angielskie (pod kier. Barbary Segal) i polskie (pod kier. Leszka Rembowskiego) z różnych okresów historycznych. Towarzyszyły im równolegle prowadzone przez Katarzynę Borstyn zajęcia taneczne dla dzieci.

Ponieważ motywem przewodnim Festiwalu była kultura Orientu – w związku z obchodami Roku Indii w Polsce – pojawiła się też nowa pracownia tańca indyjskiego. Prowadzi ją Sanjib Bhatlacharya, znakomity tancerz z Angahar Dance Academy w New Delhi – niekwestionowana gwiazda tegorocznego Festiwalu. Jak powtarzali zgodnie uczestnicy warsztatów i co potwierdzał wielokrotnie sam Mistrz, było to dla tan-

cerzy pochodzących z europejskiego kręgu kulturowego, niezależnie od stopnia profesjonalizmu, zupełnie nowe doświadczenie, jeśli nie wyzwanie. Pewnie dlatego, że taniec indyjski nie jest do końca tańcem historycznym; jest ogniwem ciągle żywej dworskiej kultury, do dziś przekazywanej z pokolenia na pokolenie i wzbogacanej nieustannie o nowe elementy. Jest również tańcem organicznie związanym z indyjską mitologią i zakorzenionym głęboko w świecie orientalnych wyobrażeń – każdy taniec to jakaś anegdota, historia wyrażona w tanecznej impresji (jak np. historia boga Kriszny radującego się z powodu wykradnięcia masła z maselniczki), a nie tylko element konwensu, towarzyskiej gry czy dworskiego flirtu. Jest przede wszystkim tańcem operującym zupełnie innym językiem ciała – stanowiącym zespół skodyfikowanych i precyzyjnie określonych ruchów poszczególnych partii ciała, gestów i afektów (znaków określonych uczuć). Ten taniec to zabawa, rytuał i misterium jednocześnie. W dodatku, w niezwykle bogatym i imponującym, najeżonym – jak wszystko w tym tańcu – licznymi znaczeniami. Chociaż, jak powtarzali debiutujący w tym roku na warsztatach tancerze, doświadczenie z dawnym europejskim kostiumem dworskim potrafiło być również egotyczne. Jedna z uczestniczek

warsztatów określiła je mianem sztuki przetrwania.

Warsztaty tańców dworskich zakończył tradycyjnie finałowy pokaz dla otwartej publiczności. Na scenie usytuowanej w Ogrodzie Gotyckim Willi Decjusza tancerze pracujący we wszystkich pracowniach tematycznych zaprezentowali w specjalnie opracowanych choreografiach nabyte właśnie umiejętności. Sama zaś Willa, gdyby zapomnieć o zaparkowanych wokół licznie samochodach, sprawiała wrażenie rezydencji właśnie wybudowanej przez Justusa Decjusza (1535). Zewsząd dająca się słyszeć

uczestników Kursu Mistrzowskiego prowadzonego przez prof. Alison Pearce z Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie. Inaugurację kursu poprzedził koncert wokalny uczestników Letnich Kursów Krakowskiego Konserwatorium im. Witolda Lutosławskiego, prowadzonych pod kierunkiem prof. Marcina Habeli (Konserwatorium Neuchatel – Szwajcaria).

I znów dawna rezydencja królewskiego sekretarza stawała się co dzień pierwszym salonem artystycznym Krakowa. Już od rana jej mury rozbrzmiewały fragmentami utworów, przysto-

mity koncert był jednocześnie równie mistrzowskim popisem inwencji scenograficznych śpiewaczek. Te z zawartości przywiezionych przez siebie waliz wyczarowywały zaskakujące czasem elementy kostiumów scenicznych, które dopasowywane następnie do wieczorowych sukni, zgromadzonej w Sali Balowej publiczności dawały również namiastkę operowego widowiska. Koncert zamykał VII Letnią Akademię Sztuki w Willi Decjusza.

I choć wielu z uczestników tegorocznych kursów wróci pewnie za rok, w Willi zrobiło się jakoś pusto, cicho i nieco



fol. Paweł Mazur

muzyka dawna i barwne korowody tancerzy w renesansowych strojach, wylaniające się z wszystkich niemal zakamarków pałacu i parku tworzyły iluzję krzątający towarzyszącej przygotowaniom do szesnastowiecznego balu.

Gdy tylko finał Festiwalowych wydarzeń przeniesiony został do centrum Krakowa, gdzie miały miejsce przedstawienia na Wawelu i wielki bal dla publiczności w Rynku Głównym, Willa Decjusza zaczęła przygotowywać się na przyjazd kolejnych gości, tym razem przyszłych solistów operowych z Polski, Wielkiej Brytanii, Holandii i Łotwy –

wywanych przez uczestniczki kursu pod czujnym okiem wybitnej pedagog na finałowy występ. Ten miał miejsce 29 sierpnia. Przy akompaniamencie Emilii Bernackiej-Głowali kursantki wykonały arie i pieśni w bogatym repertuarze obejmującym kompozycje Paderewskiego, Mozarta, Glucka, Schuberta, Fauré, Duparca, Hagemana, Quiltera, Belliniego. Jako, że celem kursu było nie tylko doskonalenie techniki śpiewu operowego, ale również praca nad interpretacją wykonywanych utworów, gestem scenicznym i posługiwaniami się teatralnym rekwizytem, znako-

jesiennie. Na krótko zapewne, bo jak przystało na jeden z ważniejszych artystycznych salonów dawnego i współczesnego Krakowa, Willa – w osobie Katarzyny Trojanowskiej, autorki wszystkich artystycznych projektów – ma jeszcze w zanadru wiele propozycji dla miłośników kultury wysokiej. By zacytować prof. Alison Pearce jest to przecież „Dom Sztuki” i miejsce, gdzie nieustannie realizuje się programy związane ze wszystkim tym, co w humanizmie najpiękniejsze...

Natasza Dziwiz

od lewej: Andrzej Gębski, Joanna Ławrynowicz, Jarosław Domżał



1 lipca w Filharmonii Rzeszowskiej odbył się koncert inauguracyjny 34. Międzynarodowe Kursy Muzyczne im. Z. Brzewskiego w Łańcucie.

Koncert ten był ze wszech miar interesujący. Po pierwsze program zawierał dzieła tylko kompozytorów polskich, co jest na naszych estradach rzadkością, po drugie wykonanie można zaliczyć do igrzysk mistrzowskich. W pierwszej części prezentowała się znana czytelnikom *Muzyka21* Warszawska Orkiestra Smyczkowa im. Z. Brzewskiego pod dyrekcją Andrzeja Gębskiego oraz młodzi soliści – uczniowie OSM im. Z. Brzewskiego, tzw. „warszawskiej szkoły talentów”. Koncert rozpoczął *Polonez D-dur* H. Wieniawskiego w wykonaniu Marii Włoszczowskiej, potem w bardzo przejrzystej interpretacji Marty Kordykiewicz publiczność usłyszała *Serenadę na wiolonczelę i fortepian*. Jako trzecia wystąpiła utalentowana 14-letnia Patrycja Mynarska w bardzo dojrzały sposób wykonując arcytrudne *Wariacje* op. 33 K. Lipińskiego. Na koniec pierwszej części koncertu Warszawska Orkiestra Smyczkowa im. Z. Brzewskiego wykonała dedykowaną jej *Serenadę na smyczki* Romualda Twardowskiego. O tym utworze wielokrotnie już pisano na łamach *Muzyka21*, został on również nagrany na płytę wydaną przez Acte Préalable (AP0120), którą po koncercie nabyłem i polecam wszystkim melomanom.

Wykonanie młodych artystów zostało docenione na tyle, że nie obyło się bez bisu.

Po przerwie pojawił się król polskich skrzypków – Konstanty Andrzej Kulka, który w sobie tylko właściwy, mistrzowski sposób wykonał *Koncert skrzypcowy* Karłowicza. Szkoda, że towarzyszą-

ca orkiestra filharmoniców rzeszowskich grała zbyt głośno i trochę ociężała. Jednak dzięki osobowości Kulki całość wypadła znakomicie i została nagrodzona owacją na stojąco.

Pośród wielu recitali mistrzowskich łańcuckich kursów wyjątkowym okazał się koncert, z udziałem znanego z wielu nagrań muzyki polskiej dla wytwórni Acte Préalable (dzieła Melcera, Elsnera, Chopina, Twardowskiego) The Warsaw Trio. Koncert rozpoczęły dwie uczennice prof. A. Gębskiego – B. Malcolm i P. Mynarska wykonując dzieła Lutosławskiego i Lipińskiego. Następnie na estradzie pojawił się wiolonczelista Jarosław Domżał, który z towarzyszeniem pianistki Lubow Nawrockiej wykonał sonatę wiolonczelową Ivana Krzyżanowskiego. Sonatę tę słyszałem po raz pierwszy i muszę przyznać, że robi wspaniałe wrażenie. Trzydziesto-wie dzieło można bez wątpienia zaliczyć do jednego z najciekawszych tego gatunku. Zaznaczyć muszę, że perfekcyjne wykonanie i wspaniała współpraca duetu Domżał – Nawrocka dodały specjalnego wyrazu i wartości. Dobrze, że sięgnięto po dzieło nieznanne.

Następnymi wykonawcami był duet Andrzej Gębski i Joanna Ławrynowicz. Artyści zaprezentowali *Fantazję hiszpańską* Twardowskiego. Duet ten, znany z nagrań dla Acte Préalable, prezentowany wielokrotnie w *Muzyka21*, potwierdził wysoką formę i opinie recenzentów ich płyt. Grali wspaniale pod każdym względem. Po tym utworze nareszcie rozpoczęło się oczekiwane przez wszystkich danie główne wieczoru – *Trio g-moll* Chopina. To była igrzyska uczt. Zgranie, precyzja techniczna, przemyślana i wyrazista inter-

pretacja stały na światowym poziomie. Pianistka Joanna Ławrynowicz dysponuje perlistą techniką, przepięknym dźwiękiem (mimo nienajlepszego fortepianu firmy Petroff) i doskonałym prowadzeniem fraz. Mogę tylko potwierdzić wszelkie ostatnie doniesienia prasowe na temat jej gry. Na uwagę zasługuje koncepcja interpretacyjna *Tria*, w której wszystkie instrumenty ekspozowały to co najpiękniejsze w muzyce Chopina. Zwykle słuchając *Tria* odnosi się wrażenie jakby wiolonczela i skrzypce były trochę niepotrzebne. Tu przesłaniczne tematy w smyczkach były wyeksponowane i oprawione w pięknie brzmiące firyorty fortepianu. Po takim wykonaniu nie dziwiły nie milknące owacje i bis, na który złożyło się *Tango dla Józia* Twardowskiego. Po koncercie artyści zdradzili, że *Trio* Chopina zarejestrowali dla firmy Acte Préalable i w odpowiednim czasie ukaże się na płycie. Czekam z niecierpliwością na taki krążek.

Podsumowując trzeba przyznać, że Kursy Muzyczne im. Brzewskiego podczas swoich 34 lat istnienia z lokalnej imprezy wykształciły potężny festiwal muzyczny, bo jakże inaczej nazwać cykl kilkudziesięciu koncertów w wykonaniu renomowanych o międzynarodowej sławie artystów (Kulka, Zienkowski, Frotów, Marschner i inni). Gratulacje dla organizatorów: prezesa K. Szczepaniaka i dyrektora naukowego i artystycznego – prof. Krystyny Makowskiej-Ławrynowicz. Czy i czym zaimponują 35. Jubileuszowe Kursy w Łańcucie zobaczymy za rok.

Witold Papużyński

43 Międzynarodowy Festiwal Wratislavia Cantans już po raz 43 odbył się we Wrocławiu w dniach 4-14 IX 2008 r.

piątek 5 IX, godz. 19.00
Bazylika św. Elżbiety

Henry Purcell – *Ode for St. Cecilia's Day „Welcome to all the pleasures”* Z. 339, „*Ode for St. Cecilia's Day „Hail, bright Cecilia!”* Z. 328
Benjamin Britten – *Hymn to St Cecylia* op. 27

Gabrieli Consort & Players
Paul McCreesh, dyrygent

Święta Cecylia, według tradycji orędowniczka muzyki i jednocześnie męczennica z III w., uznawana za patronkę muzyki kościelnej, chórzystów, lutników czy organistów była bohaterką, a dokładniej muza, drugiego w kolejności koncertu na Wratislavia Cantans. Paul McCreesh wraz ze swoim zespołem muzyczno-wokalnym Gabrieli Consort & Players wybrał mieszankę stylów i epok o wybranym temacie, co w ostatnich dwóch latach stało się domeną tego wybitnego dyrygenta (*The Road To Paradise* w 2007 r. oraz *A Spotless Rose* w 2008 r.).

Jako patronkę muzyki Cecylię uznano w końcu średniowiecza. W 1583 r. papież Grzegorz XIII zwołał Kongregację Muzyków rzymskich pod patronatem św. Cecylii. Każdego roku 22 listopada Kościoł wspomina ją podczas Eucharystii i nie ma w tym chyba jakiegokolwiek kościoła, w którym nie zabrzmiałby uroczysty śpiew czy muzyka.

Wybrane przez McCreesha kompozycje zostały dobrane starannie nie tylko pod względem tematu czy motywu, ale także z uwagi na dobór emocjonalny całego wystąpienia. Kompozycje Purcella otwierały i zamykały omawiany koncert. Pierwsza z nich, rzadziej wykonywana *Welcome to all the pleasures* powstała w 1683 r. na zamówienie Londyńskiego Towarzystwa Muzycznego. Ten niezbyt rozbudowany utwór skomponował doceniany już, pomimo 24 lat, kompozytor jako dzieło bardziej kameralne, na smyczki i głosy. Druga z kompozycji *Hail, bright Cecilia!* jest bardziej bogatsza w swoim instrumentalnym, tak wokalnym, jak i przede wszystkim instrumentalnym. I niewątpliwie to dzieło napisane w 1692 r. znakomicie oddało umiejętności zespołu Gabrieli Consort & Players. Muzycy zagrali ten fragment wzorcowo, jak najlepiej naoliwiona maszyna pod ręką doświadczonego i niezastąpionego mistrza. Każda grupa instrumentalistów była słyszana znakomicie, a partie wirtuozowskie zostały odegrane bezbłędnie, choć w kilku taktach jeden z obojów wyraźnie gubił czystość dźwięku, ale na szczęście z każdą nutą wykonawczyńi przezwyżyżała zdenerwowanie. Do gry zespołu nie można mieć jakichkolwiek zastrzeżeń. W pierwszym z wymienionych utworów instrumentalności brzmiała spokojnie i delikatnie, w drugim finalnym oddali rzeczy-

wistą ekspresję i siłę kompozycji Purcella. Trzeba jeszcze raz podkreślić Gabrieli Consort & Players brzmiał świetnie, można powiedzieć wręcz idealnie, ale... No właśnie, nie tylko ja posiadam w swoich zbiorach wszystkie dotychczasowe osiągnięcia fonograficzne tego zespołu. Śmiało mogę powiedzieć – jestem fanem, jakich tyśiące na świecie – tych muzyków i ich dyrygenta, ale... W tej doskonałości brakuje mi, podobnie jak na omawianym koncercie, pewnej „rysy” nie tyle doskonałości, co rysu indywidualności, niepowtarzalności i ducha wyjątkowości w grze tak członków, jak i całego zespołu. Tak, ta orkiestra brzmi idealnie i nic poza tym. Ktoś mógłby zadać pytanie – ile jest takich zespołów na świecie. Pewnie mało, ale każdy z innych grających pod batutą też wielkich ma swój rozpoznawalny „pazur” muzyczny. Tego na Wratislavia Cantans grupie instrumentalistów McCreesha było brak. Na szczęście cały zespół składa się nie tylko z grających Players, ale także ze śpiewających Gabrieli Consort. Moim zdaniem, a patrząc na zachwyty wielu słuchaczy nie tylko moim, główna siła tamtego wieczornego koncertu tkwiła właśnie w czystości, sile i pięknie głosów ludzkich. I choć można byłoby wyróżniać tu poszczególne partie wokalne, to w utworach Purcella zarówno zespół kameralny, jak i soliści (wyróżnieni skądinąd niespotykanie na innych scenach wystąpieniami przed szereg chóru) pokazali się od jak najlepszej strony. Słychać to było przede wszystkim w wykonaniu finalnych partii ody *Hail, bright Cecilia!* z rewelacyjnie wyśpiewaną tytułową partią. Nie można przemiłować też partii zaskakujących dla ucha, a zarazem zdecydowanie wykonanych przez jednego z tenorów, który zgodnie z regułą sztuki czasów purcellowskich śpiewał swoje fragmenty wysoko, w zakresach falsetu. Szczyt umiejętności wokalnych i najwyższy poziom wykonawczy zespół śpiewaków zaprezentował jednak w *Hymnie do św. Cecylii* Brittena. McCreesh wybrał ten utwór celowo. Z jednej strony ten XX-wieczny kompozytor cenil bardzo twórczość barokowego poprzednika, z drugiej strony komponując to dzieło, choć częściowo wzorował się na rozwiązaniach bliskich Purcellowi. Jak choćby końcowe partie oparte właśnie na barokowej technice „basso ostinato”. Cały utwór skomponowany do tekstu W. H. Audena ma znakomity układ wrażeń i emocji muzycznych. Od części inicjalnej, z budowaniem dramatyizmu, poprzez szybkie scherzo, do finalnego powtarzalnego refrenu pojawiającego się z wyniosłą siłą brzmienia wszystkich głosów przywołujących natchnienie muzyczne pochodzące od nikogo innego jak św. Cecylii.

piątek, godz. 21.30
Kolegiata św. Krzyża

Jan Sebastian Bach – *Weichet nur, betrübte Schatten BWV 202; Ich habe*

genug BWV 82; Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49; Koncert na obój i skrzypce BWV 1060

Johannette Zomer, sopran
Klaus Mertens, bas
Amsterdam Baroque Orchestra
Ton Koopman, dyrygent

Wirtuozeria, której tak bardzo brakowało mi na pierwszym z omawianych koncertów pojawiła się tego samego późniejszego wieczoru w trakcie koncertu Amsterdam Baroque Orchestra pod batutą Ton Koopmana. Ten wybitny dyrygent, znakomity klawesynista i wyjątkowy znawca muzyki J. S. Bacha, można nawet użyć sformułowania „chory na kantaty”, dał wyraz swoim pasjom muzycznym. I co najważniejsze wyjątkowe podejście do muzyki zaprezentowali również pozostali muzycy zespołu. W Kolegiacie św. Krzyża – nie boję się tego napisać – muzyka i śpiew brzmiały fenomenalnie. Pierwsza z wykonywanych kantat skromna w instrumentalium (obój, dwoje skrzypiec, altówka i basso continuo – wiolonczela i bas), przepiękna w głosie sopranistki Johannette Zomer i wyjątkowa w motywie przewodnim – sile miłości małżeńskiej. Utwór ten został wykonany żywiołowo, czysto, z rewelacyjną partią pierwszych skrzypiec wspomaganych basso continuo. Mistrzostwo zespołu muzyczny Koopmana zaprezentował w kolejnej kantacie *Ich habe genug*. Wielkość wykonania i zarazem kompozycji Bacha widoczne jest w umiejętności zbudowania mistycznego teatrum ludzkiej tęsknoty za Jezusem. Trudno tu opisać jak obój, dwoje skrzypiec i altówka z tłem basowym budują wyjątkową przestrzeń, w której silny i bogaty interpretacyjnie bas Klaus Mertens staje się głosem nadziei i wiary Człowieka w Zbawiciela. Ostatnia z wykonywanych kantat *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49 była nie przypadkowo bisowana. Motyw muzyki weselnej, osiągnięty z jednej strony przez rytm, a z drugiej strony poprzez dobór instrumentów – organów, obojowi d'amore i wiolonczeli piccolo. I na szczęście dla słuchaczy w utworze tym pojawia się wirtuozowska partia organów, dzięki czemu Koopman zaistniał już dawno na rynku fonograficznym. Także udział dwóch głosów – sopranu i basu – w tym utworze to majstersztyk zarówno kompozytorski, jak i tego wieczoru również wykonawczy. I jeszcze jedno, czym zaskoczył niebywale Koopman i jego muzycy, to *Koncert na obój i skrzypce* BWV 1060. Utwór okazał się muzycznie znany z uwagi na temat przewodni popularyzowany w wersji tegoż koncertu na dwa fortepiany. Tutaj zabrzmiał przepięknie, świeżo i dynamicznie z wyjątkowo wykonanymi partiami oboju i pierwszych skrzypiec.

sobota 6 IX, godz. 21.00

Ostrów Tumski
Jerzy Fryderyk Haendel – *Muzyka na wodzie, arie operowe, Muzyka sztucznych ogni*

Olga Pasiecznik, sopran
Daniel Taylor, kontratenor
Gabrieli Players
Wrocławska Orkiestra Barokowa
Paul McCreesh, dyrygent

Ten koncert w zamyśle organizatorów, jak się wydaje, miał przenieść nas dosłownie w czasy Haendla. Nie przez przypadek wybrano miejsce publiczne z wodą w tle. Tak właśnie uczczono traktat pokojowy z Aachen w dn. 27 kwietnia 1749 r. w londyńskim Greek Park. Tak też spędzano czas latem 1717 r. płynąc łodziami z Whitehall do Chelsea. I tak jak w czasach baroku, tak też w sobotni wieczór koncert przyciągnął tłumy. I co najciekawsze, w czym przyszła w sukurs wyjątkowo ciepła pogoda, wielu stało się słuchaczami przypadkowo (co wspomagały ustawione w kilku miejscach duże telebimy, niestety z nienajlepszym nagłośnieniem). Połączone zespoły Gabrieli Play-

ers i Wrocławskiej Orkiestry Barokowej grając bodajże dwa najstynniejsze utwory Haendla brzmiały wyraźnie i czysto, choć bez jakiegokolwiek wirtuozerii. Najlepiej brzmiały jednak fragmenty arii z oper Haendla: *Juliusza Cezara*, *Almiry* w wykonaniu Olgi Pasiecznik i Daniela Taylora. Wspomniani sopranistka i kontratenor błyszczeli wręcz w swoich wykonaniach – świetnych, bezbłędnych wokalnie i muzycznie, ale także znakomitych zdolnościach aktorskich z umiejętnością nawiązywania swobodnego kontaktu z publicznością. Czas koncertu przebiegł niezauważenie i to chyba świadczy o świetności pomysłu, jak i jego wykonaniu. Powtórzmy muzycznie nienagannym, wokalnie znakomitym, a nastrojowo trafionym idealnie, bo chyba ożywiającym epokę, charakter tamtych barokowych spotkań muzycznych.

Leszek Koźmiński

Dnia 22 czerwca 2008 r. o godzinie 18 w Złotej Sali Filharmonii Krakowskiej odbył się koncert kameralny przygotowany przez Konserwatorium Krakowskie im. Witolda Lutosławskiego. Koncert zorganizowany został z okazji Jubileuszu dwóch wybitnych kompozytorów: 95. rocznicy urodzin Witolda Lutosławskiego i 65. rocznicy urodzin Krzysztofa Meyera, który był także gościem honorowym. Po raz kolejny doszło do zetknięcia nie tylko kompozytorów dwóch pokoleń ale również utworów z różnych okresów ich twórczości.

Sonata fortepianową z roku 1934 Witolda Lutosławskiego, jedno z najwcześniejszych dzieł kompozytora, wykonała pianistka Małgorzata Postawska. „W dziele tym widzimy przejaw niezmiernie sympatycznego, na szlachetnym podłożu opartego talentu twórczego. W *Sonacie* uderza przede wszystkim skłonność do kontemplacji, szcze-



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
www.acteprealable.com

rość wystawienia się i – rzecz nader charakterystyczna – zupełny brak uganiania się za efektami natury zewnętrznej; zwłaszcza starannie zdaje się unikać Lutosławski wszelkich brzmień masowych, w osnowie swej pospolitych”. (Piotr Rytel: Gazeta Warszawska, 16 II 1935).

Bukoliki Witolda Lutosławskiego (1952) w opracowaniu na altówkę i wiolonczelę (1962) zagrali Bogusława Hubisz-Sielska i Tomasz Wyroba. Lutosławski sięgnął tu do prostych ludowych melodii kurpiowskich ze zbioru Władysława Skierkowskiego, które również były inspiracją dla Karola Szymanowskiego. Melodiom tym dodał wyrazistości brzmieniowej i rytmicznej zachowując przy tym ich wysublimowany smak i oryginalność.

Oprócz wyżej wspomnianych utworów usłyszeliśmy *Grave na wiolonczelę i fortepian* z roku 1981 w interpretacji Tomasza Wyroby i Małgorzaty Postawskiej oraz *Preludia taneczne* w wykonaniu Bogusławy Hubisz-Sielskiej (altówka) i Mariusza Sielskiego (fortepian).

Krzysztofa Meyera *Capriccio Interrotto* na skrzypce i fortepian, z roku 2000, jest utworem wirtuozowskim i niezwykle efektywnym. Z pasją i entuzjazmem zostało zagrane przez świetnego skrzypka młodego pokolenia Piotra Marciaika, któremu towarzyszył przy fortepianie Mariusz Sielski.

Największy aplauz publiczności i zasłużone brawa zebrała porywająca i dojrzała interpretacja *IV Sonaty fortepianowej* op. 22 Krzysztofa Meyera wykonana przez Manuela Fernandezę. Pianista doskonale budował napięcie, a każde dotknięcie klawiatury miało coś z magii, będąc z jednej strony lekkim a z drugiej, starannie wyważonym i przejmującym.

Karolina Jarosz

Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku po raz 42. zawładnął muzycznym i w ogóle kulturalnym środowiskiem miasta, przedstawiając jak zwykle bogatą artystyczną ofertę: fortepian solo, w duecie, oraz w oprawie kameralnej i symfonicznej. W programie pojawiły się nowe dzieła i nowi wykonawcy, do jakich z reguły należą uczestnicy Estrady Młodych – de facto konkursu, choć bez ograniczania liczby i hierarchizowania nagród. To bardzo ważny nurt festiwalu, od niego przeto rozpoczną swe pofestiwalowe refleksje A.D. 2008.

Wysłuchaliśmy sześciorga młodych pianistów, studentów klas fortepianu (poza jednym – jeszcze uczniem). Zaczęła ten cykl Anna Szewczyk, ujmując słuchaczy swą dojrzałością oraz kulturą interpretacji, muzyczną i kolorystyczną wrażliwością – zarówno w *Balladzie f-moll* Chopina, jak i w *Tombeau de Couperin* Ravela; bardzo dobry występ, wydawałoby się murowane wyróżnienie, ale, tradycyjnie już, inne faktory wykonawstwa poruszały wyobraźnię komisji oceniającej (Józef

Kański, Bogdan Kutakowski, Konrad Mielnik, Jan Popis, Andrzej Tatarski); to zresztą „stały element gry” owej komisji: faworyzowanie gry szybkiej, dynamicznej, siłowej, najlepiej w gęstej fakturze. Takie cechy nosiły wykonania Łukasza Jankowskiego (Rachmaninow, Brahms; nagrodzony), Nikodema Wojciechowskiego (masakra *Poloneza As-dur* Chopina, brawurowa *Tarantela* Liszta; nagrodzony), Dobrochny Krówki (Ravel, Czajkowski), zaskoczyła *Wizjami ulotnymi* Prokofiewa oraz *Szecherezadą* z *Masek* Szymanowskiego Kamila Kaja Kosowska, pianistka niewidoma, świetna w tych kapryśnych i arcytrudnych utworach (nagrodzona); wyróżnił się zdecydowanie Piotr Kosiński w *Balladzie As-dur* Chopina i w *Gaspar de la Nuit* Ravela (nagrodzony).

Natomiast dojrzały, solowy wątek w sali filharmonii był bardzo skąpy – tylko jeden recital solowy w pianistycznym festiwalu! Miały być dwa, ale występ Ewy Poblóckiej nie doszedł do skutku. Ten jeden należał do Bogdana Czapiewskiego. Był to występ fascynujący pianistyką najwyższej próby – i pięknym programem: *Sonata G-dur* Schuberta, dwa *Nokturny* i *Ballada f-moll* Chopina oraz rewelacyjnie grana *Sonata fortepianowa* Kazimierza Serockiego (z 1955 r).

Miał festiwal także swój wątek kameralny – przede wszystkim owego wieczora przewidzianego dla Ewy Poblóckiej. Bohaterem nagłego zastępstwa był Bogdan Kutakowski znakomity w *Sonacie A-dur* Schuberta oraz w akompaniamentach: Bacha *Sonata wiolonczelowa D-dur* BWV 1028, Chopina *Polonaise brillante* op. 3 – dojrzałe i świetnie grane przez 12-letniego syna pianisty, Macieja, oraz *Sonata A-dur* Césara Francka w wysmakowanej interpretacji Pawła Kulińskiego. Kolejny wieczór kameralny należał do znanego już festiwalowej publiczności duetu fortepianowego Lutosławski Piano Duo: Emilia Sitarz i Bartłomiej Waśnik – dwójka świetnych i świetnie zgranych pianistów zademonstrowała swą podziwu godną sztukę w brawurowo granych utworach Brittena, Paderewskiego (mocno już wyblakły *Album tatarskie*), Ravela (wersja oryginalna *Ma Mère l'Oye*) oraz niejako wizytówkę duetu: *Wariacje na temat Paganiniego* Lutosławskiego; po przerwie dołączył do niego drugi duet: Hob-Beats Duo (Magdalena Kordylasińska i Miłosz Pękata) specjalizujący się w grze na bogatym zestawie instrumentów perkusyjnych. Razem, z wielką żarliwością, precyzją i kolorystyczną fantazją wykonali kilka dłuższych „przebiegów” inspirowanych folklorem (teraz nazywa się to „folkem”); rzecz interesująca, ale czy akurat na festiwalu pianistycznym?

Nurt symfoniczny festiwalu rozpoczął koncert inauguracyjny (orkiestra Filharmonii Słupskiej, dyrygował Bohdan Jarmołowicz), roztańczając uroki muzycznej zabawy w *Koncertie na dwa fortepiany* Poulencę ewokowane z polotem przez Andrzeja Tatarskiego i Macieja Pabicha, natomiast po przerwie specyficzne ekspresyjne i kolory-



**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

fort. Ewa Rubinstein

styczne uroki *III Koncertu* Rachmaninowa oddały miejsce siłowej i „wyścigowej” interpretacji Zbigniewa Raubo: brawurowa technika solisty budziła podziw, ale z symfonicznej specyfiki dzieła Rachmaninowa, łączącej poezję, kalejdoskop barw, słowiańską śpiewność – z techniczną brawurą, ostała się tylko ta ostatnia; orkiestra doskonale w tym współdziałała. Kolejny koncert, ze skromną symfonią, należał do Orkiestry Kameralnej *Hanseatica* z Gdańska, pod dyrykcją Dawida Sadowskiego. Wykonano *Koncert na fortepian, smyczki i perkusję „Homage a Schnittke”* Szymona Brzóska, a następnie jego pierwowzór: *Koncert na fortepian i smyczki* Alfreda Schnitke; muzyka mocna, pełna kontrastów, epatująca dramatyzmem; grana z wielkim poświęceniem i pasją przez Barbarę Drażkowską przy solidarnym towarzyszeniu świetnych smyczków pod kompetentną batutą dyrygenta. Po przerwie zespół, bez dyrygenta, doskonale towarzyszył w *Koncertie A-dur* KV 415 Mozarta pianiście, Piotrowi Banasikowi, który grał ten utwór zachwycająco: ucieczka w piękny świat po ponurych dramatach Schnitkego. A zarazem świetny słupski debiut zespołu *Hanseatica*.

Nurt instrumentalny festiwalu wzbogacono z wielkim gestem: wyko-

PIERWSZY W POLSCE ALBUM z muzyką Teodora Leszetyckiego

Concerto symphonique pour le piano et l'orchestre op. 9 i utwory solowe

HUBERT RUTKOWSKI, fortepian
Orkiestra Filharmonii Rzeszowskiej • Tomasz Chmiel, dyrygent

jeden album • dwie edycje



**Koncert połączony z promocją płyty w ramach RUBINSTEIN PIANO FESTIWAL
Łódź • 11 X 2008 r., godz. 16⁰⁰, Sala Kameralna Filharmonii Łódzkiej**



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*
Lider polskiej fonografii
Mecenas polskich artystów i kompozytorów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej
www.acteprealable.com • www.muzyka21.com

© proj. graf.: Studio Jeremi

naniem *Stabat Mater* Rossiniego. Czwórka solistów, chór, orkiestra – pod dyktando Bohdana Jarmołowicza – ledwie pomieszczeni na filharmonicznej estradzie, z wielkim powodzeniem nadali dziełu specyficznej postaci: nieustającego forte i fortissimo, aczkolwiek mniemam, że w partyturze tej typowo rossiniowskiej kompozycji aż się roilo od dolce, piano, pianissimo. Na dynamikę, jak się okazało, nie było miejsca, cały wysiłek włożono w należytą synchronizację; z powodzeniem zresztą. Koncert ten był zarazem inauguracją sezonu artystycznego Filharmonii Słupskiej.

Następnego dnia jednak z ulgą i przyjemnością zakosztowaliśmy zarówno bogactwa odcieni dynamicznych,

jak i brzmienia symfonicznej orkiestry: filharmonicy koszalińscy pod batutą Rubena Silvy kończyli 42. Festiwal – przy udziale Michała Drewnowskiego prawykonującego nową wersję *Koncertu fortepianowego* Tadeusza Majerskiego (1888-1963), oraz Marcina Koziaka w *Koncertie fortepianowym Es-dur* Liszta. Partie fortepianowe obydwu dzieł zostały zagrane świetnie; zapoznany utwór Majerskiego wzbogacił naszą wiedzę o życiu muzycznym Lwowa na początku XX w., zaś utwór Liszta o bogactwie interpretacyjnych możliwości dzieła – tu Marcin Koziak dołożył swą wielką wrażliwość i talent.

Koncertom towarzyszyło słowo muzyce, jakim komentowali wykonywane

dzieła Józef Kański, Konrad Mielnik, Zbigniew Pawlicki, Jan Popis, Andrzej Zborowski.

Festiwal cechowała jak zwykle znakomita organizacja – dzieło Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego – oraz wielkie powodzenie, sala była zawsze zapelniona. Publiczność zapewne nie doznała zawodu, natomiast sama impreza wydaje się jakby bez sternika – dryfuje wśród pływaczki i jakoś nie może trafić na swój właściwy, określanej nazwą nurt: pianistyki polskiej – w jej najlepszym, najpiękniejszym wydaniu. Marginalia mogą być interesujące, ale ważna jest rzecz istota.

Kazimierz Rozbicki



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

W. A. Mozart – Łaskawość Tytusa
Anke Vondung i Ramon Vargas
fot. Marty Sobel/MET

Łaskawość Tytusa Mozarta. Z 4. spektakli wznowionej w MET produkcji *Łaskawości Tytusa* widziam 2. i 4. (6 i 15 V – premiera sezonu 3 V). We wszystkich czterech pod batutą urodzonego w Liverpoolu brytyjczyka Harry'ego Bicketa (debiut w MET – *Rodelinda*, 2004, a później *Giulio Cesare*) zaśpiewali: Ramon Vargas (Tito), Tamar Iveri (Vitellia, ur. w Tbilisi sopran – debiut w MET w 2005 r. jako Donna Anna), Heidi Grant Murphy (Servilia), Susan Graham (Sesto), Anke Vondung (Annio, niemiecki mezzosopran, debiut w MET jako Cherubino w bieżącym sezonie), Oren Gradus (Publio), a solistami muzycznymi byli: continuo na klawesynie Linda Duarte, solo na klawecie Anthony McGill, continuo na wiolonczeli David Heiss.

Wychodząca powoli z mody XVIII-wieczna w stylu i strukturze opera seria posłużyła Mozartowi jako kanwa do *La clemenza di Tito* skomponowanej w zawrotnym tempie 18 dni, a zamówionej na uroczystość koronacji w Pradze austriackiego Cesarza Leopolda II na Króla Czech (1791).

Caterino Mazzola przepracowując dla Mozarta oryginalne libretto Meatsat-sia wyciął ponad 700 linijek recitatiwów i ponad 100 z tekstów arii, skracając trzy akty do dwóch. Zamiast tego dodał około 70 linijek w recitatiwach i 60 w różnych ensemblach do muzyki, którą otrzymał od Mozarta. Najważniejszym

„dodatkiem” i zmianą był cały „mozartowski” finał aktu I.

Pomimo unikalnej elegancji muzycznej *Łaskawość Tytusa* nie wzbudziła większych emocji podczas prapremiery i choć utrzymała się w repertuarze przez kilka kolejnych lat, przez większość XIX i XX w. dość rzadko była wznawiana. Dopiero lata 80. XX w. przyniosły odrodzenie zainteresowania muzykologów i muzyków. Championem *Łaskawości Tytusa* w MET był James Levine, który 18 X 1984 r. poprowadził prapremierę wznowionej w tym sezonie autorskiej produkcji Jeana Pierre'a Ponelle'a. Od 1984 r. był też jedynym dyrygentem w MET konsekwentnie promującym ukończoną zaledwie na dwa miesiące przed śmiercią operę Mozarta. Maestro Harry Bicket był więc pierwszym w historii MET dyrygentem, który poza Jamesem Levinem, poprowadził muzyków orkiestry tego domu operowego w *La Clemenza di Tito*.

Mozart szczerze obdarzył postacie swego scenicznego dramatu bogactwem muzyki wokalne, więc wszyscy biorący udział w tych spektaklach śpiewacy mieli okazję zaprezentować się od najlepszej strony.

Po usłyszeniu *Se all'impero, amici Dei* w wykonaniu Ramona Vargasa wiem, że wpisze się on do historii znakomitych wykonawców tej roli. Doskonale wyszkolony technicznie, obdarzony naturalnie piękną barwą głosu, był


szalenie stylowym mozartowskim Tytusem i doskonale wyważył w proporcjach jego intensywność dramatyczną.

Do tych najgoręcej oklaskiwanych należała Susan Graham, znakomity Sesto, której popisowe arie *Parto, ma tu ben mio* (świetne solo na klawecie – Anthony McGill) i *Deh per questo istante solo* wzbudziły prawdziwy entuzjazm widzów.

Na wiele braw zasłużyły też bardzo atrakcyjnie wykonana aria Vitellii *Non piu di fiori*, wzruszająco-liryczna *S'alto che lacrime* Servilli i partie Annia i Publia.

Tak więc, wraz ze świetnym chórem MET, wszyscy biorący udział w tych spektaklach śpiewacy wykreowali piękny w harmonii i spójny ensemble głosów, w którym solowe fragmenty były płynne i melodyjną płynność muzyki opery Mozarta, a pod jego batutą recitativy brzmiały jak absolutnie niezbędna, integralna jej część, a nie jak wyjaśniające akcję „wstawki” pomiędzy ariami czy duetami.

Wiele owej ogólnej zwartości zawdzięczamy oczywiście dyrygentowi Harry'emu Bicketowi, który nadał wspinały ton, klarowną przejrzystość, tempo i melodyjną płynność muzyki opery Mozarta, a pod jego batutą recitativy brzmiały jak absolutnie niezbędna, integralna jej część, a nie jak wyjaśniające akcję „wstawki” pomiędzy ariami czy duetami.

Doprawdy znakomite pod każdym względem, godne zapamiętania na lata spektakle. 

Córka pułku Donizettiego. Musująca komizmem, mieszanką humoru, pięknych melodii i pirotechnicznych wyzwań wokalnych *Córka Pułku* miała swą prapremierę w paryskiej Opéra Comique 11 II 1840 r. i było to w zasadzie fiasko, które Donizettii „zawdzięczał” zgromadzonym na widowni wrogom zazdrośnym o jego popularność i sukces. W kilka dni po premierze Journal de Debats opublikował bardzo negatywną recenzję Hectora Berlioz, który pisał o „zalewie”, wręcz „inwazji” oper Donizettiego na Paryż, dodając, że trudno w tej sytuacji mówić o paryskich domach operowych, bo w rzeczywistości mamy do czynienia z „operowymi domami Monsieur Donizettiego”. I rzeczywiście – w ciągu jednego tylko roku wystawiono tu: *Les martyrs*, *Le duc d’Alba*, *Łucję z Lammermoor*, *L’ange de Nisida* i *La fille du régiment*. Ale już kolejne spektakle przyniosły *Córce pułku* ogromny sukces, a jej popularność była tak ogromna, że *Salut à la France* stał się nieoficjalnym hymnem Francji podczas Drugiego Cesarstwa, a do 1914 r. wystawiono ją w Opéra Comique ponad 1 000 razy. Istnieje też przygotowana przez Donizettiego dla Mediolanu włoska jej wersja jako opery buffa, w której francuskie dialogi zastąpiono recitatywami, a sam kompozytor wprowadził sporo cięć, m.in. wycinając legendarną już obecnie arię dla Tonია z 9. wysokimi C. Dodad, co prawda trochę nowej muzyki dla owej *La figlia del reggimento*, ale włoska jej wersja nigdy nie stała się tak popularna jak jej francuski „oryginał”.

Donizetti skomponował około 75 oper oraz wiele muzyki orkiestrowej i kameralnej. Jego karierę skróciła choroba psychiczna i przedwczesna śmierć. Poza nielicznymi operami, które utrzymały się w repertuarze jak *Łucja*, *Napój miłośny* czy *Don Pasquale*, wiele z nich poszło w zapomnienie po jego śmierci i dopiero w ciągu ostatnich 50 lat nastąpił wzrost zainteresowania nimi.

Muzyka *Córki pułku* jest kombinacją melodii militarnych z włączeniem kilku autentycznych piosenek regimentowych z jego czasów, szybkich komicznych scen, pełnych uroku ensembli, wokalnych solo i pirotechnicznych popisowych arii. Współcześnie niewielu tylko śpiewaków może sprostać jej wymogom techniczno-wokalnym, jak choćby *Chacun le sait* dla Marie czy *Pour moi me* dla Tonია z owymi legendarnymi 9. wysokimi C (w partyturze jest ich tylko 8, ale rzadko który tenor mógł oprzeć się pokusie dodania owego długiego 9. na sam koniec arii). Ale *Córka pułku* to nie tylko musujące bąbelki komizmu, ale również liryczne piękno i patos (np. *Il faut partir* dla Marie i *Pour me rapprocher de Marie* dla Tonია), we wspaniałej symetrii i równowadze z humorystycznymi elementami.

W USA po raz pierwszy usłyszano *Córkę pułku* po francusku w Nowym Orleanie w 1843 r. Później śpiewano ją po angielsku, niemiecku i włosku. Prapremiera w MET miała miejsce w 1902 r. z Marcellą Sembriem w tytułowej roli. Pokazano ją wraz z *Rycerskością wieśniaczą* Mascagniego, a w następnym sezonie – z *Pajacami* Leoncavalla.

Córka pułku otrzymała kolejną, nową produkcję w MET podczas trwania I Wojny Światowej w 1917 r., a rolę Marie

G. Donizetti – *Córka pułku*
Donald Maxwell i Natalie Dessay
fot. Ken Howard/MET



śpiewała niemiecka primadonna Frieda Hempel. Kiedy opera powróciła na scenę w sezonie 1918 r., Hempel zaśpiewała w scenie lekcji śpiewu patriotyczną pieśń *Keep the house fires burning* w spektaklach, które miały miejsce już po rozejmie z 1918 r.

W 1940 r., podczas II Wojny Światowej MET po raz kolejny obdarzyła *Córkę pułku* nową produkcją. Tym razem Marie zaśpiewał francuski sopran Lily Pons, która ku wielkiemu entuzjazmowi widowni wplotła *Marsylianę* w finał opery. W latach 1940-1943 jako Tonio towarzyszył jej w 15 spektaklach kanadyjski tenor Raoul Jobin.

Ale dopiero w 1972 r. pojawiła się w MET „wersja” *Córki pułku*, tak jak chciałby zapewne usłyszeć ją Donizetti: bez cięć, dodatków i po francusku. No i był to pamiętny „przełomowy” moment w karierze Luciano Pavarottiego, sensacyjny popis bel canto w nowej produkcji z Joan Sutherland, Reginą Resnik (Markiza) i Ljubą Welitsch w aktorskiej, mó-

Nowego sezonu w MET. Podczas nowego sezonu w MET obchodzić będziemy 125-lecie jej istnienia. Będzie to też trzeci sezon pod dynamicznym zarządem Petera Gelba. Od czasów przejścia przez niego kierownictwa w MET, budżet wzrósł o ponad 21% w ciągu ostatnich dwóch lat do około 268,3 milionów dolarów, a deficyt w tym roku wyniesie pomiędzy 6 a 10 milionów. Jednak ogólny kierunek rozwoju artystycznego przynosi korzyści i nastroja optymistycznie na przyszłość. W ubiegłym sezonie wyprzedano kompletnie 88% spektakli, co daje 11,3% wzrost w stosunku do sprzedaży sprzed dwóch lat. W ostatnim sezonie Josepha Volpego było to 10%, a w pierwszym sezonie Petera Gelba – 40%.

W minionym sezonie 8 transmisji do

kin obejrzało około 908 000 ludzi, czyli więcej niż w samej MET (około 850 000). Transmisje nie przyniosły, co prawda, zysków, ale pokryły ich koszt.

Jubileuszowy sezon rozpoczęła uroczysta Gala (22 IX), podczas której Renée Fleming zaprezentowała 3 role. Towarzyszyło jej dwóch dyrygentów – James Levine i Marco Armiliato. Najpierw zobaczyliśmy akt II *Traviaty*, później Akt III *Manon* Masseneta, aż wreszcie końcową scenę z *Capriccia* Ryszarda Straussa. U boku Fleming wystąpił Ramon Vargas, Thomas Hampson i Dwayne Croft.

W nowym sezonie obejrzymy 6 nowych produkcji. *Doktor Atomic* Johna Adamsa z Geraldem Finleyem w tytułowej roli będzie koprodukcją z English National Opera. *Potępienie Fausta* Ber-

lioz z m.in. Susan Graham i Marcello Giordanim. To z kolei we współpracy z Ex Machina, po przepracowaniu i przystosowaniu produkcji do potrzeb MET. Oryginalna produkcja powstała dla Saito Kinen Festival i Opéra National de Paris. Kolejna będzie *Thais* Masseneta pożyczona z Lyric Opera of Chicago z Renée Fleming w roli głównej. Jako czwartą będzie *La Rondine* Pucciniego we współpracy Théâtre du Capitole z Tuluzy i Covent Garden z Angelią Gheorghiu i Roberto Alagną. *Trubadura* Verdiego przedstawi nam MET w koprodukcji z Lyric Opera of Chicago i San Francisco Opera z Sondrą Radvanovskiy, Dolorą Zajick, Salvatore Licitrą i Dmitrim Hvorostovskim. Ostatnią nową produkcją będzie *Lunatyczka* Belliniego zrealizowana dla MET przez Mary



wionej partii Księżnej. Sutherland powróciła w tej roli do MET w 1983 r. na 8 spektakli, również pod batutą Bonyng'e'a, w których partię Tonia śpiewał Alfredo Krauss, a po 22 latach przerwy, Luciano Pavarotti znów zaśpiewał Tonia w MET w 4 przedstawieniach w 1995 r.

Nowa produkcja *Córki pulku* pokazana w MET miała prapremierę w Londynie zimą ubiegłego sezonu. Obejrzano i usłyszano ją później również w Operze Wiedeńskiej. Londyński Times nazwał ją „operowym show sezonu”, a Financial Times pisał o głównych śpiewakach – Natalie Dessay i Juan Diego Florez – jako o „operowej parze wykreowanej w niebie”.

W MET był to debiut 5-osobowego zespołu, w którego skład weszło 4 Francuzów i jedna Włoszka.

Reżyseria i projekt kostiumów był dziełem Laurenta Pelly'ego, który w ostatnich 20 latach wystawił i wyreżyserował ponad 50 produkcji, m.in. w Paryskiej Operze i Théâtre Musical de Paris Châtelet, Operze Holenderskiej, Covent

Garden, English National Opera, w Lyonie, Genewie i w Santa Fe. Były to głównie komedie jak np. *Orfeusz w Piekle* i *Piękna Helena* Offenbacha, *Napój miłosny* Donizettiego, czy *Cendrillon* Masseneta. W tym sezonie Pelly objął funkcję artystycznego dyrektora w Théâtre National de Toulouse.

Scenografią zajęła się współpracująca z Pellym w ponad 30 produkcjach teatralnych i operowych Chantal Thomas, dobrze znana wielu innym wybitnym reżyserom w prestiżowych teatrach Francji.

Światło zaprojektował Joel Adam, również „stały współpracownik” Pelly'ego, kreujący od lat efekty świetlne w teatrach świata od Tokio do Londynu.

Agathe Melinand, współreżyser Pelly'ego, była również autorką współczesnych, stylizowanych na nowy język francuski dialogów do *Córki pulku* (oryginalne libretto: Jules-Henri Vernay de Saint-Georges i Jean-Francois-Alfred Bayard). Podobnie, jak reszta członków zespołu, współpracowała z Pellym w wielu jego produkcjach i przepracowała dialogi m.in. do *Orfeusza w Piekle*, *Pięknej Heleny*, *La Perichole*, *Opowieści Hoffmanna*, *Ariadne auf Naxos*, *L'heure espagnole* i *Gianni Schicchi*.

Włoszka Laura Scozzi, autorka choreografii spektaklu projektuje układy taneczne i choreograficzne dla tancerzy hip-hopu i musicali. Ostatnim jej osiągnięciem była choreografia do *Siedem grzechów głównych* Kurta Weilla dla Opery Paryskiej i *La dolce vita* dla Genewy. Jej współpraca z Pellym obejmuje takie produkcje jak *Platée* Rameau, *Piękna Helena* i *La vie parisienne* Offenbacha oraz *Cendrillon* Masseneta.

Warto też pewnie poinformować Państwa o tym, że sponsorem gali prapremiery nowej produkcji *Córki pulku* w MET (2 IV) był Yves Saint Laurent, który zobowiązał się do sponsorowania w MET jednej gali na rok przez najbliższe trzy lata.

Obsada wokalna wszystkich 8 przedstawień, z wyjątkiem 12 V kiedy to rolę Tonia powierzono Barry'emu Banksowi, była taka sama, a co więcej praktycznie taka sama jak w Covent Garden i Wiedniu. Mieliśmy więc Marie z Londynu i Wiednia – Natalie Dessay – oraz Tonia – Juan Diego Florez, który śpiewał już tę rolę poza Londynem i Wiedniem w La Scali, Bolognii i Genui. Rolę Sulpice'a śpiewał włoski baryton Alessandro Corbelli, który prezentował już tę partię w Londynie i La Scali, a którego pamiętamy z MET jako znakomitego Gianniego Schicciego z *Trypytku* z ubiegłego sezonu (debiut w MET w 1997 r. jako Dandini w *Kopciuszku* Rossiniego; potem Taddeo we *Włoszce w Algierze* i dr Dulcamara w *Napój miłosny*). W roli Marquise of Berkenfield pojawiła się Felicity Palmer, brytyjski mezzosopran, która również wystąpiła w tej roli w Covent Garden, i która była znakomitą Mrs. Sedley w nowej produkcji w MET *Petera Grimesa* w tym sezonie (debiut w MET – 2000 r. jako Waltraute w *Zmierzchu bogów*, potem Fricka w *Złocie Renu*, Genevieve w *Pelleas et Melisande*, Hrabina w *Damie pikowej* oraz Matka Przełożona w *Dialogach Karmelitanek*). W jedynej mówionej roli Księżnej Krakentrop zadebiutowała w MET legenda aktorska Nowego Jorku i Ameryki – Marian Seldes. Wystąpiła w ponad 30 produkcjach na Broadwayu

Zimmerman, z Natalie Dessay i Juanem Diego Florezem.

Z tzw. stałego repertuaru nowy sezon przyniesie: *Adriana Lecouvreur* pod batutą Placido Domingo (m.in. z Olgą Borodina, Marią Guleghina, Marcelo Alvarezem i Roberto Frontalim), *La Boheme* (zapowiadany występ Anny Netrebko został odwołany z powodu porodu we wrześniu) z Ramonem Vargasem i Mariuszem Kwietniem, *Rycerskość wieśniacza*, *Pajace* z Roberto Alagną, *Kopciuszek* Rossiniego, *Don Giovanni* Mozarta, *Napój miłosny* Donizettiego z Gheorghiu, Villazonem, Calleją i Terfelem, *Eugeniusz Oniegin* z Karitą Mattilą, Piotrem Beczałą, Thomasem Hampsonem, Jamesem Morrisem, *La Gioconda* Ponchielliego z Deborah Voigt, Olgą Brodona i Ewą Pod-

leś, *Łucja z Lammermoor* z Anną Netrebko, Piotrem Beczałą, Rollando Villazonem i Mariuszem Kwietniem, *Madama Butterfly*, *Czarodziejski flet* w skróconej wersji angielsko-języcznej, *Orfeusz i Eurydyka* Glucka, *Dama pikowa* z Guleghina i Heppnerem, *Rigoletto* z Aleksandrą Kurzak i Piotrem Beczałą, *Rusałka* Dworzaka z Fleming i Blythe, *Salome* Straussa Karitą Mattilą w roli tytułowej, *Trawiata* z Andrzejem Dobberem, *Tristan i Izolda* pod batutą Daniela Barenboima.

Obejrzymy też po raz ostatni w MET wspaniałą i powszechnie lubianą produkcję *Ringu* Otto Schenka z 1989 r. pod batutą Jamesa Levine'a (28 III – 9 V). Zaplanowano 3 pełne cykle. W drugim i trzecim jako Zygmunt wystąpi Placido Domingo; w trzecim – Johan Botha.

Nowa produkcja *Ringu* Roberta LePage zaplanowana jest na sezon 2011/12. Oczywiście ma ją poprowadzić James Levine.

15 III odbędzie się natomiast uroczysta Gala 125-lecia MET, która również uczci 40-lecie Placido Domingo w MET. Podczas jej trwania pokazane będą projekcje klasycznych dekoracji, m.in.: Marca Chagalla do *Czarodziejskiego fletu* z 1967 r., z pierwszego „nielegalnego” poza Bayreuth *Parsfiala* (1903), ze światowej premiery *Dziewczęcia z Zachodu* Pucciniego (1910), z wieczoru otwarcia prapremiery *Fausta* w MET (1883) i z *Carmen* (1952).

Inne specjalne wieczory w MET to: recital fortepianowy Daniela Barenboima (14 XII – w programie utwory Liszta), wieczór sylwestrowy z *La Rondine*



G. Donizetti – *Córka pułku*
Natalie Dessay
fot. Ken Howard/MET

od dnia swego debiutu scenicznego w wieku 19 lat w *Medei* reżyserowanej przez Johna Gielguda. Długa jest też lista jej ról filmowych, występów telewizyjnych i Off-Broadway. W 1996 r. wpisano jej imię do tzw. „Złotej Księgi Wielkich Ludzi Teatru” (Theater Hall of Fame), a w 2001 r. otrzymała Obie Award za wybitne osiągnięcia. Były też dwa inne debiuty: w partii Hortensiusa – Donald Maxwell i Notariusza – Jack Wetherall.

Za pulpitem dyrygentem pojawił się Marco Armiliato (debiut w MET w 1998 r. w *Cyganerii*), którego słyszeliśmy tu już w 9. różnych operach, a m.in. w *Sly* i *Cyrano de Bergerac* z Placido Domingó, a w tym sezonie w *Traviacie*.

Z ośmiu, kompletnie wyprzedanych, spektakli widziałam 3 z udziałem Juana Diego Floreza (29 IV, 5 i 8 V), jeden z Barrym Banksem (12 V) i słyszałam transmisję radiową, też z udziałem Floreza (26 IV). Byłam więc doprawdy kilkakrotnym świadkiem tworzenia historii opery nie tylko w MET, ale na całym świecie.

Najpierw, w lutym 2007 r. Juan Diego Florez wpisał się do historii La Scali w bisie arii *Ah, mes amis*. Był to bowiem pierwszy od 1933 r. bis w historii tego domu operowego. Ostatnim śpiewakiem, któremu zezwolono na bis w La Scali był Fiodor Chaliapin w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego w 1933 r. Zakaz bisów w La Scali wprowadził Toscanini i od tego czasu wolno jedynie bisować chór *Va, pensiero* z *Nabucco* Verdiego.

(31 XII). Poza tym, James Levine ma poprowadzić trzy koncerty w Carnegie Hall (5 X, 25 I i 21 V).

W tym sezonie zaplanowano 11 transmisji na żywo do kin w 17 krajach świata. Do odbiorców transmisji dołączyła Francja, a na liście jest też Polska.

Owych 11 transmisji to: gala otwierająca sezon (22 IX) również na żywo na Times Square i w parku Fordham University w pobliżu MET (Plac przed Lincoln Center jest w trakcie renowacji), *Salome* (11 X), *Doktor Atomic* (8 XI), *Potępienie Fausta* (22 XI), *Thais* (20 XII), *La Rondine* (10 I), *Orfeusz i Eurydyka* (24 I), *Łucja z Lammermoor* (7 II), *Madama Butterfly* (7 III), *Lunatyczka* (21 III), *Kopciuszek* (9 V). Transmisje radiowe rozpoczyna się 29 XI.

W jubileuszowym sezonie będzie też sporo debiutów: 9 dyrygentów i 16 solistów w MET oraz dwa podczas koncertów orkiestry MET w Carnegie Hall pod batutą Jamesa Levina – Peter Serkin (25 I) i Lang Lang (21 V).

Rocznice śmierci Luciano Pavarottiego upamiętni natomiast 18 IX *Requiem* Verdiego również pod batutą Jamesa Levina'a.

Będzie to też wyjątkowy sezon dla Polaków w MET. Po raz pierwszy bowiem w jej historii podczas jednego sezonu wystąpi 5 polskich śpiewaków: Piotr Beczała, Andrzej Dobber, Aleksandra Kurzak, Mariusz Kwiecień i Ewa Podleś.

EMI wydała już lub wyda w najbliższej przyszłości 6 produkcji MET na

„Bisowałem *Ah, mes amis* już wcześniej”, mówił prasie 36-letni Florez, „wiele razy w Bolognii, Genewie i w Japonii, ale Mediolan bywa czasami lekko snobistyczny. Panuje tam tendencja, by śpiewaków trochę sprowadzać z wyżyn na ziemię. Nie mogłem więc uwierzyć w całe to »zamieszanie«”. Nawet sportowa włoska prasa dała ponieść się emocjom porównując Floreza do Maradony. Jest to oczywiście inny głos niż głos Pavarottiego. Florez specjalizuje się w bel canto, w którym osiągnął niezwykłą perfekcję techniczną, kontrolę oddechu i emisji niezwykle lekko-giętkiego, wspaniale dźwięcznego, spektakularnego w wachlarzu modulacji barw głosu.

W MET, po prapremierych 9. wysokich C, publiczność wstała i huraganową owacją zmusiła go do pierwszego od 1994 r. bisu. Peter Gelb przed prapremierą zapytał Floreza czy skłonny by był bisować na żądanie publiczności. Tak więc, podczas trwającej szaleńczej reakcji publiczności, Peter Gelb zadzwonił do menadżera sceny i dał „zielone światło” na bis. Menadżer zapalił więc światło na podium dyrygenta, Marco Armiliato, a on z kolei wznosił dłoń z dwoma palcami w górę w pytaniu o bis do Floreza. „Tylko się uśmiechną, co znaczyło »Tak«” – mówił prasie Armiliato. I tak usłyszeliśmy nie 9 a 18 absolutnie zapierających dech w piersiach przepięknych wysokich C.

Popularne i będące w zasadzie na porządku dziennym w XIX w. bisy w MET zostały wyraźnie zakazane w spektaklach XX w. aż do pewnego poniedziałkowego wieczoru w 1994 r., kiedy to Luciano Pavarotti powtórzył drugą arię dla tenora w *Tosce*.

Peter Gelb powiedział prasie, że nie będzie zakazów bisów za jego kadencji, bo jego celem jako szefa MET jest uczynienie spektakli operowych, na ile to oczywiście jest możliwe, jak najbardziej atrakcyjnych i ekscytujących dla widowni. No bo przecież, jak mówił Florez „(...) bisy zawsze zależą od widowni”.

Podczas wszystkich widzianych przeze mnie spektakli *Córki pułku*, „zmusiliśmy” Juana Diego Floreza do bisów. Nie bisował podczas transmisji radiowej – widać widownia nie była wystarczająco zdeterminowana, by dać się nakłonić.

Spektakularne wysokie C w wykonaniu Floreza nie zachwycały jednak tylko precyzją dźwięku. Florez wykonał je technicznie bezbłędnie, ale co doprawdy zachwycało, to niezwykła lekkość i „naturalność” owych tonów, które nie brzmiały jak popis wokalny, ale jak integralna część linii melodycznej z gracją i bez cienia wysiłku.

Ale, kto wie czy jego *Pour me rapprocher de Marie* z aktu II nie było jeszcze większą sensacją. To znacznie trudniejsza aria, wyciszona lirycznie, z pięknymi piano i pianissimo, bardzo długimi liniami legato wymagającymi niezwyklej technicznej perfekcji wokalne, ale i doskonałej modulacji barw w wiarygodnym przekazaniu emocji, a przy jej końcu Florez zaśpiewał *Des*, którego nie ma w partyturze, ale które dodał szalenie „naturalnie” z czarem i pięknym dźwiękiem. Nic więc dziwnego, że widownia oszalała.

Nowa produkcja zespołu artystycznego kierowana przez Laurenta Pelly'ego przenosi akcję opery Donizettiego z czasów wojen napoleońskich w Tyrolu w lata trwania I Wojny

DVD. Dostępne są już *Jaś i Malgosia*, *Makbet*, od maja *Pierwszy Cesarz* Tan Duna, a na jesieni będzie można kupić *Manon Lescaut*, *Petera Grimesa* i *La Boheme*.

Program „Opera w szkołach” w sezonie 2008/9 wyjdzie poza ramy Nowego Jorku i obejmie w pilotowym przedsięwzięciu z bezpłatnymi transmisjami 7 tysięcy szkół na terenie USA. Będą też otwarte dni z 3. bezpłatnymi próbami generalnymi. Nadal będzie można kupić bilety na poziomie orkiestry na dwie godziny przed spektaklem za 20 \$ (zamiast 100). Przed 75. przedstawieniami objętymi innym programem zarezerwowanych będzie 50 biletów dla seniorów. W sezonie 2007/8 sprzedano w jego ramach 15 tysięcy biletów.

Światowej. Scenografia nie jest specjalnie wyszukana: góry, a raczej wzgórza sugerowane są przez wielkie rozłożone i gdzieś tam połamane mapy okolicy, na których rozbity jest obóz armii francuskiej. Na scenie widzimy jednak tylko jego „zaplecze”, w którym przebywa Marie: kosze z bielezną, deska do prasowania, żelazko, sznury z rozwieszonymi suszącymi się kalesonami i podkoszulkami czy wielkie gary z ziemniakami. Natalie Dessay jest ciągle w ruchu, a jej talenty komiczno-aktorskie doprawdy trudno przecenić. Ani chwili odpoczynku, ani jednej statycznej sceny. Obciążona na chłopczyce, w koszulce i wojskowych spodniach na szelkach jest komikiem doskonałym. Przechybiając słowa z listu, który odczytuje na głos, dźwiga kosze z ziemniakami, które po chwili zaczyna obierać, prasuje bieleznę zachowując koloraturowe pasaże, podczas lekcji śpiewu zachowuje się jak zaprogramowany robot, a wszystko to podczas śpiewania jednej z najtrudniejszych ról repertuaru bel canto. Była fenomenalna wokalnie, niezwykle precyzyjna, bez cienia napięcia czy wysiłku, urocza, zabawna – jednym słowem absolutnie idealna w tej roli.

O ile podziwiałam oczywiście jej wspaniały głos w *Chacun le sait* czy *Salut à la France*, tak naprawdę wzruszyła mnie w swych liryczniejszych, bardziej nastrojowych, refleksyjnych ariach: *Il faut partir* z aktu I i *Par le rang et l'opulence* z aktu II.

Można by zapewne określić Dessay jako aktorkę teatralną z operowym głosem, a Juana Diego Floreza jako operowego śpiewaka z talentami aktorskimi, ale ich wzajemna relacja sceniczna była rzadko spotykanym zjawiskiem w świecie opery.

Cała zresztą obsada wokalna *Córki pułku* była fantastyczna i było to prawdziwe wydarzenie, które wpisze się na stałe do historii wykonań operowych.

Felicity Palmer w roli Markizy zebrała huragan braw za *Pour une femme de mon nom* z aktu I i lekcję śpiewu z aktu II. Grała na fortepianie akompaniując Marie, śpiewała wplatając w przykłady wokalne wagnerowskie *To yo to ho*, czy *Ah, mes ami* Tonia ku ogromnemu entuzjazmowi widowni.

Alessandro Corbelli (Sulpice) z wypchany sztucznie brzuskiem kostiumu, okazał się wymarzony pod każdym względem wyborem do tej partii. Zresztą nie było słabego ognia w tych spektaklach.

A i dyrygent Marco Armiliato wspiął się na wyżyny prezentując nam muzykę o wspaniałej energii, płynnej elegancji, lekkości, gracji i humorze godnych tych najlepszych z najlepszych wykonawców tej opery w ogóle.

Brytyjski tenor, Barry Banks, który zaśpiewał Tonia w jednym tylko spektaklu tego sezonu (12 V) zapewne wywarłby większe wrażenie, gdyby nie porównywanie go z występem Juana Diego Floreza. To prawdziwie dobry głos, choć z pewnością ogólnie mniej spektakularnie piękny niż Floreza. No i o ile ruch sceniczny Floreza był szalenie lekko-naturalny i czarujący w komizmie, Banks wydał mi się nieco zbyt przerysowany w stronę clowna z burleski. Popisowa *Ah, mes ami* wypadła dobrze, ale góra Banksa jest nie tak dźwięczna, a ogólnie jest to mniej „skoncentrowany” w emisji i „mniej-

G. Donizetti – *Córka pułku*
Natalie Dessay
fot. Ken Howard/MET



szy” w mocy głosu. Były też lekkie nieprecyzje i zachwiania. Wokalnie, podobnie jak w ruchu scenicznym, zabrakło mu też wdzięku i gracji wykonania belcanto, no i był mniej lirycznie płynny w legato drugiej arii Tonia.

Akt II *Córki pułku* przeniósł nas do zamku Berkenfield, który ukazano na scenie jako ustawione pod kątem do widowni, otwarte z dwóch stron i wyłożone drewnianą boazerią wewnątrz. Menuet otwierający scenę pierwszą był wspaniale pomyślanym tłem dla komicznego pseudobaletu w wykonaniu panien służących ścierających kurze. Aristokraci przybawający na uroczystość podpisania kontraktu ślubnego pomiędzy Marie a synem Księżnej przedstawieni zostali jako grupa niemal zmumifikowanych manekinów, poruszających się w wolnym tempie nakręcanych robotów. No i na sam koniec pojawia się na scenie czołg z TONIEM na jego szczycie, który kieruje „atakami” regimentu przybawającego w sukurs zrozpaczonej „córce”.

Całość scenicznej koncepcji nowej produkcji *Córki pułku* zakładała też zaangażowanie widowni w akcję. Postacie opery zwracają się bowiem niekiedy do niej z prośbą o radę czy pomoc w rozwiązaniu dylematów scenicznych. Jest to jakby powrót do tradycji teatru np. Moliera, wodewilu czy komików scenicznych, w której nie istniała owa „czwarta ściana”.

Nie sposób opisać Państwu wszystkich wspaniałych scen, gagów, komicznych sytuacji i całej przeogromnej kre-

Utrzymane też będą obniżone ceny na wybrane spektakle dla studentów do lat 29 włącznie (25 \$ w ciągu tygodnia, 35 w piątek i sobotę). No i *The Arnold & Marie Schwartz Gallery* zaproponuje dość ciekawy i zróżnicowany program wystaw uzupełniających sezon w MET.

MET Radio czyli satelitarne radio Sirius dostępne w USA i Kanadzie będzie działało już trzeci sezon prezentując 24. godzinny program, w ramach którego będzie można usłyszeć do 4 transmisji na żywo na tydzień z MET – począwszy od Gali 22 IX – oraz, oczywiście, archiwalne nagrania.

MET On Rhapsody zaproponuje w tym sezonie 100 nagrań operowych z archiwum MET, m.in. *Carmen* z 1937 r. z Rosą Ponselle, *Don Pasquale* z

2006 r. z Juanem Diego Florezem i ponad 30 spektakli dyrygowanych przez Jamesa Levine'a. Na www.rhapsody.com/metropolitanopera będzie też można obejrzeć całą galerię archiwalnych fotografii. Jest to partnerstwo z Real Network, a do programu włączono jeden przekaz na żywo z MET tygodniowo; najpierw Gala otwierająca sezon, następnie premiery każdej nowej produkcji.

Ow szalenie atrakcyjny program zaproponowany przez MET doprowadził więc do prawdziwej bitwy o bilety na ostatnie serie spektakli *Ringu* Otto Schenka. Gniew i rozgoryczenie głównie pochodziły z kręgu wagnerystów, ponieważ MET zakończyła nieformalną politykę oferowania stałym subskrybentom *Ringu* pierwszeństwa w zakupie

biletów. Pierwszeństwo obecnie mają stali subskrybenci na sezon MET i patroni MET (dotacja na rzecz MET minimum 2 000 \$).

Pierwszą z „obrażonych” grup, która głośno dała wyraz swoim frustracjom było Wagner Society of New York. Jego wiceprezes Kit Gill mówił prasie z gorzkością o tym, że to bogaci będą mieli teraz pierwszeństwo zakupu, dodając, że wielu członków Towarzystwa to nauczyciele, pisarze, artyści i muzycy, którym obecnie MET zaofiaruje „okruchy i ochłapy”. „Regularna” subskrypcja na *Ring* wynosi bowiem obecnie od 300 do 2 600 \$.

Peter Gelb otrzymał też listy oskarżające go m.in. o „paskudnie rozpasywany ekstremalny elityzm”, w których pi-



Poznański Chór Chłopięcy

Miejska Instytucja Kultury



zaprasza na

VIII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL CHÓRÓW CHŁOPIĘCYCH I MISTRZOSTWA EUROPY CHÓRÓW CHŁOPIĘCYCH W PIŁCE NOŻNEJ

szczególności na: www.poznanfestival.pl

Poznań, 9-12.10.2008 r.

Bilety do nabycia w Centrum Informacji Miejskiej w Poznaniu.

Patronat medialny:

Sponsorzy:




atywności reżysera i choreografa. Ten spektakl trzeba koniecznie samemu obejrzeć. A myślę, że okazja pojawi się już niedługo w formie DVD.

Były jednak głosy krytyczne zgłaszające zastrzeżenia do tej produkcji. Po pierwsze dotyczyło to przeniesienia akcji w czasy I Wojny Światowej, której tragiczne okrucieństwo zdaniem wielu nie powinno służyć jako tło niemal farsy scenicznej. Ale każda wojna jest tragedią i pochłania tysiące jeśli nie miliony ofiar, a te napoleońskie z libretta oryginału nie należały do wyjątku tyle, że miliony ich ofiar bardziej są od nas oddalone w czasie, a autorom oryginalnego libretta czy obecnemu zespołowi produkcyjnemu

chodziło przecież bardziej o „umowność” czasu. Wytykano też nieścisłości historyczne, które pojawiły się w uwspółcześnionym dialogu. M.in. to, że wspomniany przez Księżną samochód marki Bentley nie istniał podczas trwania I Wojny Światowej, ponieważ firmę Bentley Motors założono w Angli w 1919 r., albo wspomniana drużyna olimpijska, w której brał udział syn Księżnej, co miało tłumaczyć jego nieobecność podczas ceremonii zaślubin, też jest nieprawdą historyczną, jako że były to lata pomiędzy dwoma olimpiadami: tej ze Sztokholmu w 1912 r. i tej w Antwerpii w 1920 r. Myślę, że można jednak przymknąć oko na owe „błędy” i dać twórcom pro-

dukcji *Córki putku* pozwolenie na teatralną licentia poetica.

Pomimo giagntycznego sukcesu, byli jednak też i tacy, którzy krytykowali zbytnią ich zdaniem „klownadę” sceniczną. Ci, z tezką w oku wspominali spektakle z Luciano Pavarotim i Joan Sutherland na zawsze pozostaną „klastyką”, a Florez/Dessay to ujęcie operowe z XXI w., w którym młodzi, atrakcyjni fizycznie i doskonali aktorsko śpiewacy mogą zaoferować oprócz perfekcyjnej wokalistyki również teatr. 

sano np.: „wstyd, gdy mówi się swym lojalnym od wielu lat klientom, że są zbyteczni”.

Peter Gelb odpowiadał publicznie na owe „zarzuty i oskarżenia” mówiąc, że są szalenie emocjonalne, oraz dodał: „muszę widzieć większy obraz interesów MET (...) Poczuliśmy, że należy wynagrodzić ludzi, którzy są patronami i subskrybentami. Z pewnością nie chcemy obrażać wielbicieli Wagnera, ale mieliśmy nadzieję, że zrozumieją, iż staramy się zmaksymalizować ilość sprzedanych biletów i dochodów z ich sprzedaży w MET”.

Kolejne „dantejskie sceny” miały miejsce przed kasami MET w poniedziałek 11 VIII, kiedy to niemal doszło do zamieszek. Ustawiała się bowiem


kolejka do wymiany biletów z subskrypcji na nowy sezon, na inne przedstawienia czy daty, a był to pierwszy dzień tej wymiany. Ochrona MET wystawiła wiele krzeseł dla starszych osób, ponieważ pierwszy „klient” ustawił się w kolejce o 5 rano czyli na 5 godzin przed otwarciem kas. Lincoln Center jest w trakcie renowacji wykluczone było więc uformowanie kolejki w lobby. Skierowano ją do podziemi.

MET przestała też pozwalać subskrybentom na natychmiastowe zamiany przy zakupie subskrypcji przez internet, pocztą lub przez telefon. Dodano też 5 \$ opłatę za każdą wymianę biletu w kasie.

Patroni MET mieli owego dnia specjalną kolejkę do kasy, co oczywiście

wywołało oburzenie, gniew i wręcz furję tych „gorszych”.

Tak więc MET padła ofiarą swego własnego sukcesu. Peter Gelb wyjaśniał, że owe „natychmiastowe wymiany” były popularne w czasach kiedy sprzedaż biletów była niska. Postanowiono więc wrócić do polityki, według której subskrypcja – to subskrypcja, a owa 5 \$ opłata miała być tego dobitnym sygnałem. Dla wyjaśnienia dodam tylko, że subskrypcja to zazwyczaj 6-8 przedstawień w sezonie, a koszt jej zakupu waha się od 90 do 2 880 dolarów.

Tak naprawdę jest się o co „bić” – 18 kompozytorów i 26 oper jeśli policzymy *Ring* Wagnera jako całość. 

Wszystko zaczęło się od Haydna, Mozarta i Beethovena



fol. Felix Broede/Deutsche Grammophon

ze znakomitym polskim pianistą Rafałem Blechaczem rozmawiają Magdalena Todynek i Arkadiusz Jędrasik

Minęły już trzy lata od zwycięstwa Rafała Blechacza w Konkursie Chopinowskim. Od tego czasu w jego życiu zmieniło się właściwie wszystko. Podróżuje po całym świecie zdobywając coraz większą liczbę wielbicieli, gra z najlepszymi orkiestrami na świecie, 3 października wychodzi jego druga płyta, tym razem z sonatami klasycznymi. Przez te trzy lata z cichego i małomównego chłopca przemienił się w dojrzałego artystę, który z radością i pasją opowiada o swojej muzyce. Na szczęście nie zmienił się pod jednym względem – mimo ogromnego sukcesu, nadal pozostaje człowiekiem skromnym, który z dystansem podchodzi do własnej osoby. Rozmawiamy w przededniu wydania jego najnowszej, drugiej płyty nagranej dla Deutsche Grammophon, gdzie znajdują się sonaty klasyczne Józefa Haydna, Ludwiga van Beethovena oraz Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Jak radzi sobie pan z zainteresowaniem medialnym pańską osobą?

Już się do tego przyzwyczaiłem. Kiedy byłem ostatnio w Salzburgu miałem po siedem, osiem wywiadów dziennie. Zdaję sobie sprawę, że w naszym współczesnym muzycznym świecie ciężko jest istnieć bez takiej formy promocji. Staram się współpracować z mediami, aby przybliżyć ludziom nie tylko swoją sylwetkę, ale także muzykę, którą wykonuję.

Jak zmieniło się pan życie po wygranej w Konkursie Chopinowskim?

Całkowicie. Zaraz po zakończeniu konkursu trochę czasu upłynęło zanim zdałem sobie sprawę, co tak naprawdę się stało. Na początku byłem oniesmielony ogromnym zainteresowaniem swoją osobą. Wszystko spadło na mnie właściwie z dnia na dzień: zainteresowanie mediów, liczne koncerty, przeróżne oferty współpracy. Ciężko było mi się w tym wszystkim odnaleźć. W pewnym momencie zrozumiałem, że spełniło się moje ogromne marzenie. Dzięki wygranej w Konkursie mogę pracować z najlepszymi artystami, grać w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, go-

ścić na znakomitych festiwalach. O tym marzy przecież każdy muzyk.

Pani Profesor Zydroń mówiła jak bardzo starała się pana chronić przed światem zewnętrznym podczas Konkursu.

Faktycznie, ustaliliśmy strategię, aby wyłączyć się ze świata zewnętrznego, nie czytać gazet, nie oglądać telewizji, nie słuchać radia. To rozwiązanie bardzo się sprawdziło. Pozwoliło zachować dystans do wszelakich wydarzeń, jak i zachować wewnętrzny spokój. Skoncentrować się na swojej osobie, muzyce, programie i potrzebach.

Jak został pan przyjęty na swojej uczelni – Akademii Muzycznej w Bydgoszczy?

Niezwykłe sympatycznie. Wszyscy bardzo przeżywali Konkurs razem ze mną. Władze Uczelni zorganizowały dla mnie nawet uroczystość powitalną w Sali Senatu. Odbył się także koncert w Filharmonii Pomorskiej, który był transmitowany przez Telewizję Polonia. Całe środowisko jednoczyło się ze mną w tym czasie i wszyscy bardzo się cieszyli z mojego sukcesu.

Czy po tych trzech latach czuje się

pan już gwiazdą, osobą znaną na całym świecie?

Śława jest skutkiem ubocznym tego zawodu. Oczywiście po Konkursie zainteresowanie moją osobą narosło. Musiałem się jakoś odnaleźć w tej sytuacji. Pojawiły się różne propozycje, ze strony agencji koncertowych, mediów – wybrać te najlepsze było trudno. Było to oczywiście niezwykle radosne. To, co się stało było przecież spełnieniem mojego marzenia. Dzięki wygranej mogę grać w najlepszych salach koncertowych, na ciekawych festiwalach, z wyśmienitymi orkiestrami.

Czy nadal współpracuje pan z panią profesor Popową-Zydroń?

Zawsze mogę liczyć na pomoc pani profesor, również teraz po skończonych studiach. Jest osobą niezwykle otwartą i życzliwą. Jestem pewny, że teraz, kiedy prowadzę ożywioną działalność koncertową, pani profesor myślami jest zawsze ze mną i wspiera moje artystyczne poczynania. Pamiętam, że już na samym początku skierowała moją uwagę na muzykę Claude'a Debussy'ego, dzięki której rozwinąłem swoją wrażliwość na brzmienie. Współ-

nie przygotowaliśmy program na Konkurs Chopinowski.

Inną, niezwykle ważną postacią w pana życiu jest Krystian Zimerman. Kiedy po raz pierwszy spotkał pan się z tym wielkim artystą?

Po raz pierwszy spotkałem się z Krystianem Zimermanem jeszcze przed Konkursem, w marcu 2005 r., kiedy gościł w swojej uczelni w Katowicach i odbierał tytuł doktora honoris causa. Dzień później odbyła się master class dla kandydatów na Konkurs Chopinowski. Zagrałem wówczas dwa utwory Fryderyka Chopina. Po konkursie Krystian Zimerman przysłał bardzo piękny list do hotelu. Po jego przeczytaniu niezwykle się wzruszyłem. Zimerman przede wszystkim gratulował sukcesu, ale także w bardzo ciepłych słowach oferował swoją pomoc. Jak się później okazało, nie były to puste obietnice. Podzielił się ze mną swoim bogatym doświadczeniem muzycznym, ale przede wszystkim życiowym. Radził, jak poruszać się w tej nowej dla mnie rzeczywistości. To było dla mnie bardzo cenne. W lutym 2007 r. spotkaliśmy się w Bazylei, w Szwajcarii, gdzie mieliśmy okazję podyskutować bezpośrednio o muzyce, aspektach wykonawczych. Jesteśmy w kontakcie, przede wszystkim sms-owym. Krystian Zimerman lubi kontaktować się poprzez pisanie sms-ów.

To zaskakujące. Czy poczuł pan podczas tego spotkania Krystian Zimerman jest pana bratnią duszą? Wasze historie są przecież tak do siebie podobne.

Zdecydowanie. Już od pierwszego spotkania, tego przed konkursowego czułem, że jest mi bliski. Przedtem znałem go przecież jedynie z nagrań. Jest on fantastycznym człowiekiem, jednocześnie niezwykle skromnym i twardym, który wie, czego chce. Te wszystkie rozmowy, które odbyliśmy po Konkursie bardzo nas do siebie zbliżyły. Mam świadomość, że mam prawdziwego przyjaciela.

Jaką najważniejszą radę usłyszał pan od Zimermana?

Dosyć przewrotnie zaczął naszą rozmowę od stwierdzenia, że nie chce, abym postrzegał go, jako największy autorytet – wyrocznię. Skłaniał się do tego, aby cały czas być wiernym swojej intuicji, i to zarówno w życiu, jak i w sprawach zawodowych. To właśnie jest dla mnie najważniejsza przesłanie – aby w ostatecznym rozrachunku zachować siebie i pozostać sobie wiernym. Wówczas człowiek jest bardziej przekonujący.

W niedługim czasie wybrał pan swój fortepian marki Steinway? Czy to była ciężka decyzja, który instrument wybrać?

Fortepian został zakupiony przez firmę Orlen. Wybierałem go w Hamburgu w maju 2006 r., czyli stosunkowo w niedługim czasie po Konkursie. To był niezwykle ważny dla mnie moment. Miałem do wyboru 9 instrumentów, ale od razu wiedziałem, który będzie mój. To była miłość od pierwszego wejrzenia. To był pierwszy fortepian, przy którym usiadłem.

I zaraz po fortepianie pojawiła się firma Deutsche Grammophon.

Tak, i to dosłownie. O 12⁰⁰ wybrałem fortepian, a o 15⁰⁰ podpisałem kontrakt z tą firmą.

Czy współpraca z tą firmą spełnia pana oczekiwania? Czy tak pan sobie ją wyobrażał?

Zdecydowanie tak. Deutsche Grammophon jest bardzo otwarte na wszelkie propozycje repertuarowe. Nie ma żadnych nacisków z ich strony. Decyzje o wyborze repertuaru są podejmowane w formie dialogu. Biorę pod uwagę ich upodobania repertuarowe, ale głos decydujący należy do mnie. Jest to niezwykle ważne, aby firma, z którą się współpracuje nie ograniczała wolności artystycznej.

Czy nagranie „Preludiów” było pana pomysłem?

Dla mnie było naturalne, że pierwsza płyta po Konkursie będzie związana z Chopinem. Preludia w Deutsche Grammophon od bardzo dawna nie były nagrywane. Po raz ostatni nagrał je Iwo Pogorelich w 1990 r. Trzy lata wcześniej nagrała je Martha Argerich. Deutsche Grammophon od razu zaakceptowało ten pomysł. Pozytywnie też odniósł się do niego Krystian Zimerman.

Pańska druga płyta poświęcona została sonacie klasycznej. Skąd taki wybór?

Na swoją płytę wybrałem trzy sonaty: *Sonatę Es-dur* Hob. XVI:52 Józefa Haydna, *Sonatę A-dur* op. 2 nr 2 Ludwiga van Beethovena oraz *Sonatę D-dur* K. 311 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Jestem niezwykle zżyty z tymi utworami. Pracowałem nad nimi podczas przygotowań do swoich pierwszych międzynarodowych konkursów, m.in. Hamamatsu w Japonii w 2003 r. Już po konkursie, często włączałem je do swojego koncertowego repertuaru. Jest to repertuar sprawdzony, chętnie przyjmowany przez publiczność, uznany przez krytyków muzycznych. Dla mnie zawsze było ważne, aby nagrywać sprawdzony repertuar, już po doświadczeniach estradowych. Te argumenty przeważały, że zdecydowałem się zarejestrować właśnie ten materiał. W ogóle styl klasyczny odgrywa bardzo ważną rolę w moim repertuarze. Razem z nim dorastałem. Swoją muzyczną edukację rozpocząłem właśnie od Haydna, Mozarta i Beethovena.

W jaki sposób styl klasyczny wiąże się z muzyką Fryderyka Chopina?

Styl klasyczny pomaga mi ominąć czasami stosowaną tendencję w interpretacji utworów Chopina, charakteryzującą się pewnym przeromantyzowaniem tej muzyki. Mam świadomość, iż to właśnie utwory klasyczne były dla młodego Chopina źródłem i punktem wyjścia do rozwijania własnego, indywidualnego stylu.

Jak się pan odnajduje w procesie nagrywania płyty? Nie każdy artysta to lubi...

Swoją pracę dyplomową pisałem na temat trzech aspektów wykonawstwa muzycznego: podczas koncertu publicznego, na konkursie i w studiu na-

graniowym. To są trzy różne podejścia, aczkolwiek proces przygotowywania interpretacji muzycznej jest taki sam. Na pewno ciężko jest wykreować atmosferę pewnej spontaniczności i radości w studiu nagraniowym, jaka wytwarza się sama z siebie podczas koncertu. Publiczność działa mobilizująco. Podczas nagrania tego czynnika nie ma, trzeba go szukać w mikrofonach. Myślę, że udaje mi się osiągać ten stan, który potrzebny jest do zrealizowania dobrego nagrania. Bardzo ważną rzeczą jest spokój. W tym przypadku Deutsche Grammophon daje mi ogromny komfort. Mam dużo czasu na nagranie, nigdzie nie muszę się spieszyć, jest też czas na eksperymenty. To dla mnie duży komfort.

Ille czasu zajęło panu nagranie sonat?

Miałem przeznaczony na to tydzień. W moim przypadku jest to wystarczająca ilość czasu. Miałem do dyspozycji cały dzień, od rana do wieczora. Nie wykorzystywałem tego czasu jednak maksymalnie. Musiałem robić sobie przerwy, trzeba było także pracować nad instrumentem, aby zawsze brzmiał na właściwym poziomie. Dużo przesłuchiwałem różne wersje, poszczególne fragmenty, no i wybierałem te najlepsze.

Do swojej najnowszej płyty sam napisał pan komentarz. Rzadko się zdarza, aby artyści w taki właśnie sposób opowiadali o repertuarze, który prezentują.

Ten tekst był nieco dłuższy, ale na potrzeby książeczki do płyty został nieco skrócony. Staratem się ująć w nim najważniejsze dla mnie rzeczy. Chciałem przybliżyć prezentowane utwory melomanom, jak i opowiedzieć o swoich odczuciach, przyczynach wyboru tego repertuaru.

Czy słucha pan dużo interpretacji innych artystów?

Czasami tak. Mam dosyć bogatą pływotekę. To bardzo cenne móc skonfrontować swoje interpretacje z innymi wykonaniami

Nie obawia się pan tego, że może się pan później sugerować tymi wykonaniami?

Zdecydowanie nie. Jeśli mam opracowaną swoją interpretację, to takie ryzyko jest znikome. Byłoby inaczej gdybym słuchał innych interpretacji przed lub w trakcie pracy nad danym utworem, ale kiedy już jestem pewien swojej muzyki, nie mam się czego obawiać. Warto czasem posłuchać innych artystów. To nas w jakiś sposób wzbogaca.

Kogo podziwia pan wśród pianistów młodego pokolenia?

Uważam, że interesującym pianistą jest Yundi Li. Jego interpretacje są naturalne i niewymuszone. Wydaje mi się, że prezentuje muzykę w sposób zgodny z jego podejściem, z jego osobowością. Nie szkodzi. Wszystko jest zgodne z intencjami kompozytora. Także mądrze prowadzi swoją karierę, pokazuje się w ważnych miejscach, dokształca się.

Dużo pan koncertuje. Powszechnie wiadomo jak ważny jest debiut w

Stanach Zjednoczonych. Wystąpił pan już w San Francisco, zaś niedługo czeka pana koncert w Nowym Jorku. Kiedy przyjdzie czas na ostawioną Carnegie Hall?

Owszem, w październiku gram koncerty w Nowym Jorku. Co ważne, podczas jednego z nich, w Avery Fisher Hall będą mi towarzyszyć Filharmonicy Nowojorscy, z którymi wykonam *Koncert fortepianowy f-moll* Fryderyka Chopina. Przed koncertem z orkiestrą będzie miał miejsce mój debiut solowy w Metropolitan Museum, który także jest niezwykle prestiżowym miejscem. Mam nadzieję, że następnym nowojorskim miejscem, w którym zagram będzie właśnie Carnegie Hall. Są już pewne plany, aby w 2010 r. zorganizować tam mój recital. Trzeba jednak pamiętać, że rynek amerykański jest niezwykle specyficzny. Lepiej zdobywać go powoli, od tych mniejszych sal, aby później łatwiej było zdobyć te największe i najbardziej prestiżowe. Cieszę się jednak z możliwości współpracy z tak wybitną orkiestrą, jak nowojorska. Jest to dobry sposób na wyrobienie sobie nazwiska na amerykańskim rynku.

W pana repertuarze znajdują się kompozycje Szymanowskiego, kompozytora wciąż za mało docenianego. Czy włącza pan jego utwory do swoich koncertów?

Jak najbardziej. Na październikowych koncertach w Stanach Zjednoczonych będę prezentował jego utwory. Nawet jest taki pomysł w Deutsche Grammophon, abym zarejestrował niektóre utwory Szymanowskiego, połączone z utworami Debussy'ego, które kolorystycznie przecieży do siebie pasują. To wszystko jest jednak ciągle w fazie projektu i nie chciałbym przedwcześnie zdradzać szczegółów. Planuję jednak w niedługim czasie rozpocząć pracę nad niektórymi utworami Szymanowskiego, jak chociażby *Metopy*.

A inni polscy kompozytorzy, nieco zapomniani?

Może Aleksander Tansman, a może Grażyna Bacewicz...? Pamiętam, że grałem kiedyś *Sonatinę* Tansmana. Nie wykluczam powrotu do niej lub innych utworów tychże kompozytorów.

A Noskowski, Żeleński, Nowowiejski...

... Zarębski. Moja Pani Profesor zajmowała się muzyką tego kompozytora. Nagrała płytę z jego utworami. Znam tych wszystkich kompozytorów, ale nigdy nie wykonywałem ich muzyki publicznie. To wszystko jest do rozważenia, ale myślę, że w nieco dalszej przyszłości.

Nad czym pan obecnie pracuje?

Nurt impresjonistyczny, a więc przede wszystkim Debussy, Szymanowski, także *Suity* Bacha, *IV Koncert* Beethovena. Poszerzam też swój repertuar chopinowski, chociażby o *II Sonatę* czy *Mazurki*. Moim marzeniem jest zresztą zarejestrowanie wszystkich mazurków Chopina.

Kiedy będzie pan mógł się zaprezentować przed polską publicznością?

Zapraszam już teraz na swoje koncerty do Filharmonii Narodowej w Warszawie w marcu 2009 r.

Podobno planował pan studiować estetykę i filozofię. Czy to prawda?

Owszem, interesuję się filozofią i estetyką. Na razie są to indywidualne spotkania, wykłady i rozmowy z różnymi profesorami, którzy przybliżają mi interesującą mnie tematykę. Interesuję mnie fenomenologia, m.in. teksty Romana Ingardena. Nie wykluczam możliwości podjęcia studiów na którymś z uniwersytetów. Nie potrafię jeszcze jednak określić dokładnego terminu realizacji tego planu.

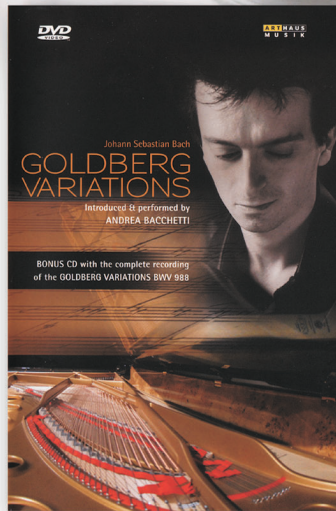
Jak pan sobie wyobraża swoje życie za 20 lat?

To bardzo trudne pytanie. Będę miał wówczas 43 lata. Chciałbym pozostać w zdrowiu, bo to jest warunek, aby stworzyć piękną muzykę i móc egzystować w wydajny sposób. Największe szczęście daje mi możliwość dzielenia się moją muzyką z innymi ludźmi. Kiedy będę mógł to robić za 20, 30 czy 40 lat będę bardzo szczęśliwy. Muzyka jest istotą mojego życia. Kiedy pozostanę z muzyką do końca swojego życia, zapewne pozostanę szczęśliwym człowiekiem.

I tego właśnie panu życzymy. Dziękujemy za rozmowę. ☺

Składamy bardzo serdecznie podziękowania Pani In-dze Chmielewskiej i Panu Piotrowi Rzeczyckiemu z Universal Music Polska za pomoc w organizacji wywiadu.

www.muzyka21.com



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

www.andreabacchetti.net

Pierre Schaeffer

60 lat muzyki konkretnej (II)

Dariusz Mazurowski

Muzyka konkretna

Pierre Schaeffer nie tylko wymyślił nową muzykę, ale postanowił ją także nazwać i obudować niezbędną warstwą teoretyczną. Jeszcze w 1950 r. periodyk *Polyphonie* opublikował jego artykuł zatytułowany *La musique mécanisée – Introduction à la musique concrète*. Kluczem do zrozumienia przytoczonej definicji jest przeciwstawienie sobie muzyki dotychczasowej i nowej. Pierwsza z nich jest z zasady abstrakcyjna, istnieje najpierw w umyśle kompozytora, a potem jako zapis nutowy – konkretna staje się dopiero poprzez wykonanie. Nowa, konkretna muzyka powstaje z istniejących już elementów – nagrań dowolnych dźwięków, także instrumentalnych. Proces komponowania jest tożsamy z techniczną realizacją dzieła, odbywa się bez partytury. Gotowy utwór funkcjonuje stale, jako zmontowane nagranie (proces można opisać jako odwrócenie dotychczasowych metod – od konkretnego do abstrakcyjnego). To oczywiście uproszczona postać autorskiej definicji. Wkrótce zresztą okazało się, że zakreślone przez Schaeffera ramy teoretyczne są zbyt ciasne dla dynamicznie rozwijającej się muzyki konkretnej. Nowsze dzieła (także samego Pierre Schaeffera!) znacznie wykroczyły poza tak sformułowaną definicję.

Na początku lat 50. paryskie studio zyskało potężnego rywala. W Kolonii rodziła się muzyka elektroniczna i początkowo obie szkoły zdawały się pozostawać w opozycji. W istocie różniło je pochodzenie wyjściowego materiału, bo techniki obróbki dźwięku były praktycznie takie same, podobnie jak stosowana aparatura. Kwestią czasu było połączenie obu kierunków w jedno¹ – dziś termin „muzyka konkretna” ma wyłącznie znaczenie historyczne. Na całym świecie przyjęło się określać taką twórczość muzyką elektroniczną (w języku francuskim funkcjonuje określenie „muzyka elektroakustyczna”, bodaj najbardziej trafnie oddające istotę tego gatunku). Jednak bez względu na stosowaną terminologię, nikt nie odbierze pierwszeństwa Pierre'owi Schaefferowi.

Dalsze losy naszego bohatera

W 1951 r. na miejsce Club d'Essai powołano Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC), która miała umożliwić innym kompozytorom tworzenie utworów na taśmę. Od tego cza-

su można zaobserwować bardzo dynamiczny rozwój studia – przede wszystkim rozbudowę zainstalowanej w nim aparatury. Wiele urządzeń trzeba było konstruować specjalnie na potrzeby GRMC, jak choćby słynny *phonogène*, pierwszy sampler². Nieocenioma okazała się pomoc inżyniera Jacquesa Poullina, który współpracował z Schaefferem praktycznie od początku istnienia Club d'Essai.

Wśród pierwszych kompozytorów, którzy zrealizowali swoje utwory w omawianym studiu byli między innymi: Pierre Boulez, Jean Barraqué, Olivier Messiaen, czy Karlheinz Stockhausen. Oczywiście nadal tworzył sam Schaeffer – spod jego ręki wyszła pierwsza konkretna muzyka filmowa (*Masquérage*, 1952) oraz miniatura *Les paroles dégelées*. Najważniejszym przedsięwzięciem była jednak monumentalna opera *Orphée* 53³, skomponowana wspólnie z Pierrem Henrym. Ambicje twórców okazały się niestety większe niż ówczesne możliwości muzyki konkretnej, czy też cierpliwość publiczności. Pierwsza i ostatnia prezentacja dzieła w całości, na festiwalu Donaueschingen Musiktage (październik 1953), zakończyła się głośnym skandalem. Z całej opery uratował się jedynie finał, samodzielna kompozycja Pierre'a Henry *Le voile d'Orphée* szybko stała się klasykiem gatunku, w pełni zasługując na miano arcydzieła⁴.

Pierre Schaeffer zapewne bardzo przeżył tę porażkę i być może miała ona wpływ na decyzję o czasowym opuszczeniu GRMC (kierownictwo grupy objął Pierre Henry). Ten czas spędził w Afryce, podróżując i oddając się swemu drugiemu zajęciu – publicystyce. Kiedy w 1958 r. powrócił do Paryża, sytuacja muzyki konkretnej, czy też elektronicznej była już zupełnie inna niż przed pięć laty. Doskonalsza technologia, akceptacja ze strony słuchaczy i coraz liczniejsze grono kompozytorów tworzyły dobrą atmosferę do dalszej pracy. GRMC zmienia nazwę na Groupe de Recherches Musicales, a jej szefem zostaje ponownie Schaeffer⁵. Powraca także do komponowania – zrealizowane w latach 1958-59 etiudy (najwyraźniej była to ulubiona forma artysty) są bez wątpienia jego najlepszymi utworami. Ta uwaga odnosi się przede wszystkim do trwającej ponad 17 minut *Etude aux objets*, dzieła mistrzowskiego, którego autor maksymalnie wykorzystał możliwości ówczesnej technologii oraz swoje bogate doświad-

czenie. Niezaprzeczalny sukces wspomnianych dokonań nie zmienił jednak decyzji Schaeffera, który w 1960 roku zakończył działalność kompozytorską i poświęcił dalszym badaniom natury dźwięku. Ich efektem było wydanie w 1967 r. dzieła życia Pierre Schaeffera, *Solfège de l'objet sonore (Traktat o przedmiotach muzycznych)*. Oryginalna edycja składała się z czterech płyt winylowych, które zawierały fascynujący wykład o naturze dźwięku i muzyki. Mimo upływu ponad 40. lat nie tylko nie stracił, ale wręcz zyskał na wartości, w pełni zasługując na miano lektury obowiązkowej dla wszystkich muzyków, realizatorów dźwięku, producentów, a nawet ambitnych melomanów. Choć sama narracja prowadzona jest w języku francuskim, w dołączonej książce umieszczono tłumaczenie tekstu na angielski i hiszpański.

Solfège de l'objet sonore nie powstałby bez pomocy oddanych współpracowników, w tym gronie znalazło się kilku znakomitych kompozytorów: Guy Reibel (współautor przykładow dźwiękowych), Beatrix Ferreyra, François Bayle i inni. Walory dydaktyczne i znakomitą jakość nagrania docenili fachowcy, przyznając albumowi Grand Prix de l'Académie Charles-Cros (za 1967 r.).


Jeszcze w 1960 r. Pierre Schaeffer założył Le Service de la Recherche, placówkę której podlegała GRM – od 1966 r. skupił się wyłącznie na niej, przekazując kierownictwo grupy François Bayle'owi. Dwa lata później paryskie konserwatorium (Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris) powierza mu stanowisko profesora, a także prowadzenie zajęć z zakresu muzyki eksperymentalnej. W 1975 r. zasłużony twórca i pedagog przechodzi na emeryturę, co zbiega się w czasie z generalną reorganizacją francuskiego radia. W miejsce Le Service de la Recherche powstaje Institut National de l'Audiovisuel (INA), któremu podlega również GRM.

Dla Schaeffera uwolnienie się od ciężaru licznych obowiązków jest okazją do krótkotrwałego powrotu do komponowania. W 1975 r. realizuje utwór *Le trièdre fertile*, który w jego dorobku zajmuje szczególną pozycję. Pierre Schaeffer jako kompozytor zawsze korzystał wyłącznie z materiału akustycznego, innymi słowy – nagrań mikrofonowych. *Le trièdre fertile* jest dziełem stricte elektronicznym, bowiem jedynym źródłem dźwięku są tu syntezatory. Ponieważ

były one czymś zupełnie nowym dla autora, zaprosił do współpracy Bernarda Durra. Pierwotnie utwór składał się z siedmiu części, ale częściej jest prezentowany w wersji skróconej do pierwszej i ostatniej – w tej postaci doczekał się też wydań płytowych.

Kompozytorski dorobek Schaeffera definitywnie zamyka muzyczny żart na fortepian i taśmę – *Bilude* z 1979 r. Niekwestionowany ojciec muzyki konkretnej był jednak postacią zbyt ważną i ciekawą, by tak po prostu spocząć na laurach. Nadal pojawiał się na koncertach muzyki elektronicznej, brał udział w seminariach i spotkaniach ze słuchaczami. Niestety tę aktywność istotnie ograniczyły problemy zdrowotne, przed wszystkim rozwijająca się choroba Alzheimera. Pierre Schaeffer zmarł 19 sierpnia 1995 r. Do historii przeszedł nie tylko jako twórca i klasyk nowego gatunku muzyki, ale także wspinały człowiek, który przez całe swoje życie przekonywał wszystkich, że tworzenie i słuchanie muzyki to także wspinała zabawa.

Pierre Schaeffer na płytach

Pojedyncze utwory kompozytora można znaleźć na wielu składankach poświęconych muzyce elektronicznej, ale dla kolekcjonera najcenniejsze są wydania autorskie. Potrójny album CD *L'oeuvre musicale* zawiera praktycznie wszystko, co należałoby posiadać w domowej płytotece – komplet wczesnych etiud, *Symphonie pour un homme seul* oraz utwory z późniejszego okresu twórczości. Poza zapomnianym już *Orphée 53* jest tu po prostu wszystko. Drugą pozycją obowiązkową jest nowe wydanie *Solfège de l'objet sonore*, składające się z trzech płyt kompaktowych i książki. Oba tytuły należą oczywiście do katalogu INA-GRM. 

Przypisy :

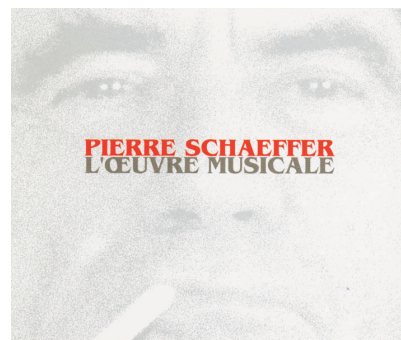
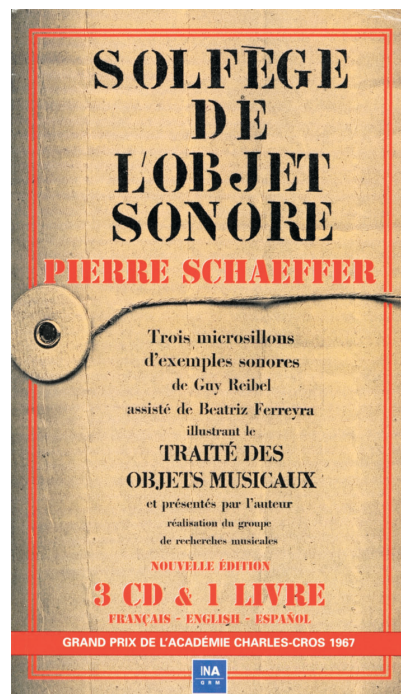
¹ Stało się między innymi za sprawą takich utworów, jak *Gesang der Jünglinge* Karlheinz Stockhausena.

² Był to w istocie specjalny magnetofon, który dzięki układowi rolek i wbudowanej klawiaturze pozwalał na transpozycję nagranych materiałów (pętli taśmy) o 12 półtonów w górę. Ponadto można było zmieniać prędkość silnika na dwukrotnie większą lub mniejszą od podstawowej (co za tym idzie transponować materiał o oktawę). Autorem pomysłu był zresztą sam Pierre Schaeffer.

³ W pierwotnej wersji z 1951 roku zatytułowana *Orphée 51 – Toute la Lyre*.

⁴ Pierre Henry wykorzystał później ocalałe fragmenty opery do skomponowania muzyki baletowej dla Maurice'a Béjarta (finałem suit baletowej jest skrócona wersja *Le Voile d'Orphée*), a w 1988 roku złożył hołd swojemu mistrzowi tworząc z tychże fragmentów obszerny utwór *Écho d'Orphée*.


⁵ W tym czasie Pierre Henry odszedł by założyć prywatne studio elektroniczne APSOME.



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




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



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

www.acteprealable.com

Moja fascynacja Szymanowskim

z japońską pianistką Eri Iwamoto
rozmawia Arkadiusz Jędrasik



fot. Agnieszka Indyk

Kiedy postanowiła pani zostać pianistką?

Właściwie nigdy nie powzięłam takiego postanowienia. Kiedy miałam dwa lata moja matka, która jest pianistką, odkryła u mnie słuch absolutny (byłam w stanie idealnie powtórzyć na fortepianie sygnał przejeżdżającej karetki) i postanowiła uczyć mnie gry. Niemniej jednak zamiłowanie do sportu nie pozostawiało mi wiele czasu na myślenie o muzyce. Dopiero w wieku osiemnastu lat poznałam stare nagrania Arturo Benedetti Michelangeliego, które wywarły na mnie piorunujące wrażenie. Od tamtego momentu zaczęłam się poważnie zajmować grą na fortepianie, lecz nie myślałam o niej w kategoriach zawodowych.

Kiedy miałam dwadzieścia dwa lata rozpoczęłam studia w Warszawie. Zaraz potem pojechałam do Paryża na Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Miłosza Magina, mój pierwszy konkurs w życiu, i otrzymałam Grand Prix. Czulałam wtedy, że moje życie ulegnie zmianie.

Studiowała pani w Japonii, Polsce, Szwajcarii, Włoszech. To cztery kraje, cztery różne sposoby muzycznej edukacji. Jak pani wspomina czas studiów w tych krajach?

Japonia umożliwiła mi studia w swobodnej i bezstresowej atmosferze. Pobyt w Polsce był pełen nowych doświadczeń. Spotkanie z panią profesor Barbarą Hesse-Bukowską wywarło na mnie ogromny wpływ i w największym

stopniu ukształtowało moją osobowość artystyczną. Obcowanie z geniuszem tego pokroju ubogaca i inspiruje. Podobne odczucia mam ze spotkania wielkiego wiolonczelisty Iwana Monighettiego, u którego studiowałam muzykę kameralną w Bazylei. Żyjąc pośród Polaków nauczyłam się szacunku dla historii. Zaczęłam także samodzielnie myśleć i wierzyć w swoje możliwości, co okazało się bardzo przytecz-

ne podczas pobytu w Szwajcarii. Był to dla mnie wymagający okres. Musiałam tam sprostać wielu nowym wyzwaniom. Myślę, że po tych zmaganiach stałam się silniejsza psychicznie.

W Szwajcarii spotkałam wielu wybitnych artystów z całego świata. Miałam okazję studiować w Bernie, Bazylei, Genewie, zarówno w niemieckojęzycznej jak i francuskojęzycznej części tego kraju. Dzięki temu poznałam różnice w kulturze i temperamencie, które są ponieważ jakby odzwierciedleniem odwiecznych różnic w kulturze europejskiej. Na początku studiowałam przez dwa lata w Bernie w klasie polskiego pianisty Tomasza Herbuta. Dzięki niemu rozwijałam moje zainteresowania muzyką polską. Artysta ten doskonale łączy w sobie cechy polskiej spontaniczności i szwajcarskiej precyzji.

Studia we Włoszech pozwoliły mi na głębsze myślenie o istocie sztuki. Odkryłam znaczenie pojedynczego dźwięku. Włosi odnoszą się z ogromną pasją do kształtowania brzmienia.

Brała pani też udział w kursach mistrzowskich u uznanych pedagogów i koncertujących znakomitych pianistów. Jak to wpłynęło na pani warsztat i wrażliwość muzyczną?

Spotkania z wielkimi artystami inspirują na całe życie nie tylko na płaszczyźnie czysto muzycznej, lecz także międzyludzkiej. Piotr Anderszewski, Fou Tsong czy Filippo Gamba to artyści posiadający swój własny, niepowtarzalny rodzaj brzmienia. Są oni także bez

wyjątku wspaniałymi i szlachetnymi ludźmi. Ja także poszukuję oryginalnego dźwięku, po którym będę rozpoznawana oraz pragnę stale pogłębiać swoje człowieczeństwo.

Właśnie ukazała się pani debiutancka płyta z muzyką Szymanowskiego. Dlaczego akurat tego kompozytora wybrała pani na debiut?

Muzyka Szymanowskiego dotyka najbardziej wrażliwych punktów mojej osobowości. Gdy usłyszałam ją pierwszy raz, miałam wrażenie, że znam ją od dawna. Może w poprzednim życiu byłam Polką? Otrzymanie nagrody za najlepsze wykonanie utworów Szymanowskiego na Międzynarodowym Konkursie im. K. Szymanowskiego w Łodzi utwierdziło mnie w przekonaniu, że mój sposób rozumienia tej muzyki jest słuszny, ponieważ został doceniony przez rodaków kompozytora.

Pani nagranie dzieł Szymanowskiego jest kolejnym na rynku. Ma tu pani sporą konkurencję. Jak pani zmierzyła się z takim problemem?

Terminologia marketingowa w odniesieniu do muzyki poważnej brzmi trochę dziwnie. Gdybym myślała kategoriami rynku czy konkurencji, nagrywałabym wyłącznie muzykę rozrywkową. W przypadku Szymanowskiego lepiej mówić o współpracy w promowaniu tej muzyki niż o konkurencji na rynku. Jeżeli będzie więcej nagrań, być może również wzrośnie zainteresowanie. Moim marzeniem jest sytuacja, kiedy w sklepach płytowych za granicą będzie stał cały regał z nagraniami dzieł Szymanowskiego, tak jak dziś z utworami Bacha czy Mozarta.

Jaki znalazła pani klucz do interpretacji dzieł Szymanowskiego?

Moim zdaniem muzyka jest zjawiskiem otwartym, nie ma drzwi, a zatem nie potrzeba kluczy. Chociaż z drugiej strony poznanie języka polskiego pomaga w prawidłowym akcentowaniu Mazurków.

Jak pani odbiera muzykę Szymanowskiego, co panią w niej najbardziej urzeka?

Dzieła z pierwszego okresu jego twórczości przypominają powieść, w

ktořej autor zwierra się czytelnikowi, jakby w sekrecie, z najskrytszych przemyśleń i odczuć. Utwory z okresu őrodkowego, impresjonistycznego to muzyka programowa, lecz odbierana w stanie największego transu i uniesienia. Ostatni okres narodowy zachwyca mnie energią i żywiołowością muzyki ludowej ujętą w wyszukane formy klasyczne.

Zna pani język polski. Co skłoniło panią do jego nauki i czy pomagają to w zrozumieniu naszej muzyki?

Na decyzję o rozpoczęciu nauki języka polskiego złożyło się kilka przyczyn. Po pierwsze, większość tekstów o Szymanowskim jest napisana w języku polskim. Poza tym Polacy prowadzą często ciekawe dyskusje o muzyce i sztuce, w których chciałam aktywnie uczestniczyć. Wreszcie fascynuje mnie sama materia języka polskiego, jego rozbudowana fleksja.

Związek języka i muzyki danego kraju jest oczywisty. Znajomość języka niemieckiego może na przykład pomóc w interpretacji Beethovena czy Schuberta.

W pani zainteresowaniach osobą Szymanowskiego było mieszkanie na ul. Kruczej w Warszawie, zakopiańska Atma...

Mieszkanie na Kruczej to zupełny przypadek. O tym, że mieszkał tam Szymanowski dowiedziałam się później. Podobnie o Witkacym, który urodził się na ul. Hożej. Niestety, oprócz nazw ulic niewiele pozostało z tamtego okresu. Lecz samo przebywanie w miejsku, gdzie żyli wielcy artyści bywa inspirujące. Na przykład w Zakopanem. Cała okolica jest przepelniona atmosferą Młodej Polski. Uwielbiam chodzić po tamtejszych górach.

Czy to był pani pierwszy profesjonalny kontakt ze studiem nagrań i nagrywaniem? Jak pani wspomina sesje nagraniowe i prace nad ostatecznym kształtem płyty?

Nagrywałam już wiele razy, lecz po raz pierwszy miałam okazję pracować z tak doświadczonym reżyserem, panem Jackiem Złotkowskim. Jego sugestie i uwagi bardzo mi pomagały. Podczas pracy czułam przez mikrofony jego koncentrację.

Co skłoniło panią, japońską pianistkę do wydania płyty w Polsce?

Nie było specjalnego powodu. Po prostu tak się ułożyło.

Jaki ma sposób na dobrą interpretację dzieła muzycznego?

Tak zwana dobra interpretacja to pojęcie względne. Každy ma swój sposób na poszukiwanie prawdy artystycznej. Osobiście odnajduję prawidłowe podejście do muzyki przebywając pośród natury.

Który z kompozytorów jest pani ulubionym?

Cięzko mi wytypować jedno nazwisko. Lubię Bacha, Scarlattiego, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Chopina, Debussy'ego, z kompozytorów współczesnych Alfreda Schnittke, Sofię Gubajdulinę, Witolda Lutosławskiego oraz Krzysztofa Pendereckiego. Ostatnio najwięcej słucham Marin Marais'a i Jean-Baptiste Lully'ego.

Jaki wielki pianista lub pianistka jest dla pani inspiracją i wzorem?

Moje muzyczne wzorce nie ograniczają się do grona pianistów, chociaż tworzą oni tu najliczniejszą grupę. Inspirują mnie: Artur Rubinstein, Arturo Benedetti Michelangeli, ze skrzypków Dawid Oistrach, ze śpiewaków Fritz Wunderlich, a z dyrygentów Carlos Kleiber. Niestety wszyscy ci już nie żyją. Z dzisiejszych artystów wzorem jest dla mnie Orfeusz naszych czasów Marc Minkowski, pianista Piotr Anderszewski oraz Zubin Mehta.

Jakie ma pani pozamuzyczne pasje?

Mieszkałam w wielu krajach i może dlatego lubię poznawać kulturę „od kuchni”. Uwielbiam gotować i komponować nowe dania. To czynność bardzo zbliżona do uprawiania muzyki. Oprócz tego podobają mi się filmy Andrzeja Wajdy i Krzysztofa Kieślowskiego.

Jakie są pani plany koncertowe i nagraniowe?

W najbliższym czasie mam tournée w Japonii z utworami Szymanowskiego. Poza tym planuję dokonać nagrania wszystkich dzieł Szymanowskiego. W lipcu tego roku wystąpiłam w Łazienkach Królewskich w Warszawie pod pomnikiem Chopina.

Dziękuję za rozmowę. ☺



**skrzypce solo – część 4
Renate Eggebrecht - skrzypce**

**kompozytorzy:
Grażyna Bacewicz, Strawiński,
Bloch, Chaczaturian i Sznittke**

CD/SACD – nowa publikacja:

skrzypce solo – część 4

Grażyna Bacewicz: cztery kaprysy (1968)

Ernest Bloch: Suita Nr. 1 & 2 (1958)

Igor Strawiński: Elegia (1944)

Aram Chaczaturian: Sonata-monolog (1975)

Alfred Sznittke: a paganini (1982)

TRO-SACD 01433

skrzypce solo – część 2

Grażyna Bacewicz: Sonata na skrzypce solo (1958)

poza tym Erwin Schulhoff, Béla Bartók, Darius

Milhaud oraz Dimitri Nicolau

TRO-SACD 01429 »... nieograniczona paleta

możliwości wyrazu artystycznego, godne podziwu ...«

Klassik heute



Dalsze informacje i zamówienia: www.troubadisc.de

TROUBADISC Musikproduktion, Wessobrunnerstr. 37, D-81377 München
Tel: ++49-89-71 42 357 · Fax: ++49-89-71 00 08 50 · eMail: troubadisc@online.de

fol. Agnieszka Indyk



Kołysanki Magdaleny Kożeny

Magdalena Todynek



fot. Mathias Bothor/DG

Magdalena Kożeną mówi, że tytuł jej nowego albumu *Piosenki, których nauczyła mnie matka* nie jest wyszukany. W istocie, znajdują się na nim piosenki, które matka artystki śpiewała jej, kiedy ta była małą dziewczynką. Jest tam też muzyka, którą słyszała na miejscowych festynach od muzyków żywo podtrzymujących tradycję Czech i Moraw.

„Szczególnie Janacek. Zaaranżował on owe pieśni w bardzo szczególny sposób, w który matka mogłaby śpiewać swoim dzieciom. Moja mama nie jest profesjonalną śpiewaczką, ale uwielbiała śpiewać i znała mnóstwo utworów! W moim kraju, inaczej niż na zachodzie, istnieje silna tradycja śpiewania piosenek dzieciom. Bardzo ważne jest, aby tę tradycję przekazywać dalej, aby uczyć jej swoje dzieci”.

Kożeną wychowała się w Brnie, gdzie żył Janacek i odczuwa, że „choć sam kompozytor nie urodził się w tym mieście, to jego obecność jest zauważalna. Niektóre z zaaranżowanych przez niego melodii ludowych są bardzo proste. Ale nawet najmniejsza zmiana nadaje im osobistego charakteru. Od razu wiadomo, że to jego dzieła – musiały one być dla niego niezwykle ważne. Wiele z tych motywów zostało wykorzystanych w jego późniejszych operach, były więc ogromnym źródłem inspiracji. Naprawdę żałuję, że nie napisał więcej ról dla mezzosopranu! Potrzebował jednak tej dodatkowej siły sopranu dramatycznego, impulsowości i emocjonalności, aby osiągnąć ogromną rozpiętość”.

W muzyce ludowej nie musi występować jeden rodzaj głosu. Każdy może się zaadaptować. Nie każdy słuchacz jest w stanie rozpoznać głos Kożeny w pierwszej pieśni na płycie, wykonanej a cappella. „Nie – mówi artystka – może nie. Chciałam wykonać jedną pieśń właśnie w takim stylu. W taki sposób mogliby śpiewać ludzie w winiarniach, być może nieznacznie ostrzej. Głosy są inaczej kształcone lub niekształcone w ogóle. Chciałam to zrobić, nie tylko dla zabawy, ale także aby uzyskać folklorystyczny nastrój, który przewija się przez całe to nagranie”.

Śpiewając zazwyczaj w obcych je-

zykach (francuski, niemiecki czy włoski), powrót do swojego ojczystego czeskiego musi być niezwykle relaksujący. „Oczywiście – odpowiada artystka – język ojczysty jest zawsze najwygodniejszym do śpiewania, można najwierniej oddać w nim kolorystykę głosu. Odchodzi problem korekty językowej. Wiele z pieśni, które pojawiają się na nagraniu, jest ze mną przez całe życie. Zawsze staram się włączać je do moich recitali. Są w mojej krwi, kiedy je śpiewam, wcale nie czuję, że jestem w pracy”.

Mówiąc o tle recitalu inspirowanego czeską muzyką ludową i poezją Kożeną wyjaśnia: „Na Morawach istnieją dziesiątki dialektów. Praktycznie każda wioska posiada swój własny. Czasem nawet Czesi mają problem z ich zrozumieniem. Jest to częścią tradycji ludowej, dumą regionu”. Artystka wspomina, że kiedy była dzieckiem, często bywała na miejscowych festynach, gdzie wszyscy gromadzili się ubrani w stroje ludowe i z przyjemnością degustowali wina w winiarniach. „Przychodzili muzycy grający na modłę cygańską, a wszyscy pili i śpiewali. To było zawsze bardzo miłe”.

Jedną z czeskich piosenek jest dużo popularniejsza od innych. To *Pieśń, którą nauczyła mnie matka* Dworzaka. Dlaczego tak jest? „Trudno powiedzieć. Melodia jest bardzo chwytliwa, a to pomaga. Została ona opublikowana po raz pierwszy w Niemczech i szybko stała się popularna. Dołączono do niej także rewelacyjną aranżację na skrzypce”. Dworzak, Janacek i Martinu, którzy się ze sobą znali, przekazali tę tradycję Novakowi, Schulhoffowi i Ebenowi. Kożeną mówi: „Śpiewałam muzykę Martinu zaraz na początku studiów, jego pieśni są doskonałym materiałem dla adepta sztuki wokalne. Linia wokalna jest najczęściej bardzo prosta. Włączyłam kilka z nich do mojego pierwszego recitalu. Późniejsi kompozytorzy są o wiele bardziej wyrafinowani w swoim podejściu do muzyki ludowej, sposobu jej opracowania. Melodie jednak,

są wciąż niezwykle ważne. „Najstarszy utwór na płycie pochodzi z początku XIX w. i został skomponowany przez Jana Josefa Röslera. Większość jego muzyki jest utrzymana w tradycji niemieckiej opery i Singspielu. Chciałam włączyć ten utwór, ponieważ to prawdziwy klejnot”.

Najstarsze teksty to te użyte przez Petera Ebena w cyklu z akompaniamentem gitary. „Był niezwykle religijną osobą i sądzę, że tę duchowość można usłyszeć w jego muzyce. Uwielbiam ten cykl. Można by powiedzieć, że jest to absolutnie współczesna muzyka, ale kompozytor ten chciał użyć średnio-wiecznej poezji, przedstawić ją w osobisty sposób. Śpiewałam jego muzykę będąc jeszcze studentką. Jest niezwykle ważnym kompozytorem dla Czechów. Jego pieśni są bardzo dobrze napisane, zaś wybór poezji zawsze fascynujący”.

Schulhoff, który zginął w obozie koncentracyjnym, wykorzystuje czeskie tematy w swoich pieśniach z czeskiego Śląska z 1936 r. w bodajże najbardziej wyszukany sposób. Był uczniem Debussy'ego i jako jeden z pierwszych czeskich kompozytorów wykorzystał muzykę jazzową w swojej twórczości symfonicznej. „W aranżacjach pieśni ludowych jego autorstwa, które są czasami bardzo dowcipne, słysząc ogromne pokłady nadziei, nawet jeśli historia jego życia zakończyła się tragicznie”, mówi Magdalena Kożeną.

„Mnóstwo czeskiej muzyki nie jest jeszcze w ogóle znane – zauważa śpiewaczka. Moim pomysłem na ten recital było zebranie tych pieśni razem, aby pokazać ich różnorodność. Jest wielka różnica, powiedzmy, pomiędzy prostotą niektórych aranżacji Janaczka i Martinu, a o wiele bardziej wyszukany stylem Novaka. Ale nawet w tych pieśniach można usłyszeć coś bardzo czeskiego, coś niezwykle bliskiego nam wszystkim”.

Tekst powstał w oparciu o materiały DG

Świat odkrywa muzykę Szymanowskiego



fot. Alan. L. Solomon

rozmowa z Leonem Botsteinem

Leon Botstein znany jest z jednoczesnego pełnienia wielu odpowiedzialnych funkcji. Od 1975 r. działa jako rektor prestiżowego Bard College, oddziału Columbia University w Nowym Jorku. Od 1992 r. jest dyrektorem artystycznym American Symphony Orchestra. Z tym zespołem prowadzi wiele abonamentowych koncertów w nowojorskim Lincoln Center. Ostatnio został mianowany szefem Jerusalem Symphony Orchestra w Izraelu. Jest założycielem i szefem artystycznym Bard Music Festival. Gościnnie dyrygował znanymi orkiestrami, między innymi London Philharmonic, St. Petersburg Philharmonic, Royal Scottish National Orchestra, Budapest Festival Orchestra i Wrocławską Orkiestrą Symfoniczną. Jego ostatnie nagranie z American Symphony Orchestra mało znanej opery Straussa *Die ägyptische Helena (Egipska Helena)* z Deborah Voigt w partii tytułowej zdobyło wielkie uznanie krytyków muzycznych. Ponadto artysta nagrał dzieła operowe i symfoniczne Straussa, Bartoka, Brahmsa, Schuberta, Mendelssoona, Szymanowskiego, Hartmanna i Brucknera. Leon Botstein przez siedem lat studiował grę na skrzypcach pod kierunkiem Romana Totenberga i dyrygenturę u Jamesa Yannatosa, Richarda Wernicka i Harolda Farbermana. Jest cenionym muzykologiem i historykiem, wydawcą czasopisma *Musical Quarterly* oraz autorem wielu artykułów i książek. Niezwykły erudyta i utalentowany wykładowca, wielokrotnie prowadzi fascynujące pogadanki na temat muzyki, poprzedzające jego koncerty. Dzięki uprzejmości biura prasowego Bard Summer Scape miałem przyjemność przeprowadzenia wywiadu ze znakomitym dyrygentem. Naszą rozmowę rozpoczęliśmy w języku polskim.

Witam serdecznie, Maestro. Jestem mile zaskoczony pana znajomością języka polskiego. Jakie są pana powiązania z Polską?

Urodziłem się już po wojnie, w Szwajcarii, w rodzinie polsko-żydowskiej. Rodzice pochodzą z Łodzi. Wybuch wojny zastał mojego ojca-lekarka, oficera polskiej armii, w kraju. Wkrótce udało mi się szczęśliwie przedostać na zachód. Moja matka, także lekarka, po studiach w Szwajcarii, wyjechała tam ponownie tuż przed okupacją niemiecką. W ten sposób ocalała. Większość mojej rodziny zginęła w obozach koncentracyjnych. W domu rodzice mówili zawsze po polsku. Biblioteka wypełniona była arcydziełami polskiej literatury klasycznej. Żeromski, Sienkiewicz, Słowacki, Mickiewicz, Tuwim, Boy-Zeleński byli moimi ulubionymi autora-

mi. Z kolei moja babcia pochodziła z Rosji i mówiła do mnie po rosyjsku. Nauczyła też mnie czytać. Dzięki temu opanowałem obydwa języki.

Jak postępowała pana kariera muzyczna?

Po kilku latach pobytu w Szwajcarii, przenieśliśmy się do Nowego Jorku. Muzyka była zawsze w tradycjach rodzinnych. Zacząłem naukę gry na skrzypcach u Romana Totenberga, wybitnego polskiego skrzypka i ucznia Karola Szymanowskiego. Był jednym z pierwszych wykonawców jego koncertów skrzypcowych. Jako nauczyciel prof. Totenberg był bardzo krytyczny i zarazem bardzo szczerzy. Grałem dobrze na skrzypcach. Nie byłem jednak wielkim wirtuozem, aby na tym instrumencie zrobić karierę. W przyszłości mógłbym może dostać pracę w jakiejś

orkiestrze lub kwartecie smyczkowym. Dlatego zaczęła mnie interesować kompozycja, dyrygowanie oraz teoria muzyki. W wieku szesnastu lat, zostałem przyjęty na Uniwersytet w Chicago. Prawie przypadkowo wziąłem tam udział w konkursie dyrygenckim. Przeszedłem kilka etapów eliminacyjnych. Między innymi egzaminy z czytania partytury, gry na fortepianie i dyrygowania z dwoma fortepianami. Do finału doszła nas trójka. Wylosowaliśmy nasze egzaminacyjne utwory. Dano nam pół godziny czasu na studiowanie partytury, aby utwór poprowadzić z profesjonalną orkiestrą. Dopisał mi los szczęścia, bo mi przypadło mi przygotowanie uwertury do *Rustana i Ludmiły* Glinki. Była to moja ulubiona kompozycja. W ten sposób wygrałem konkurs i zostałem asystentem dyrygenta uniwersytec-

kiej orkiestry. Po ukończeniu studiów, spędziłem pracowite lato w Tanglewood. Brałem udział w seminariach dyrygenckich i próbowałem sił z mniejszymi zespołami symfonicznymi.

Ukoronowaniem pana wysiłków dyrygenckich była nominacja na kierownika muzycznego American Symphony Orchestra. Jak ocenia pan tę współpracę?

Orkiestra została założona w 1962 r. przez niezwykle utalentowanego, 80-letniego wówczas dyrygenta Leopolda Stokowskiego. Prowadził ją przez 10 lat. Miała stanowić alternatywę do nowojorskiego zespołu filharmoników, między innymi ze względu na niską cenę biletów. Prawdę mówiąc, na początku by-

nizmu w muzyce. Interesował mnie koniec XIX i początek XX w., zwłaszcza szkoła wiedeńska. Przystudiowałem wiele partytur niestandardowego repertuaru i znalazłem tam niezwykłą ilość wartościowych kompozycji. Z różnych względów, te utwory nie są regularnie wykonywane na koncertach. Po objęciu kierownictwa muzycznego American Symphony Orchestra, zaproponowałem Zarządowi, aby układać programy koncertów tematycznie i włączać w repertuar dzieła niesłusznie zapomniane. Tematyka koncertów ma odnośniki w literaturze, sztuce, historii lub innych źródłach. Myślę, że był to dobry pomysł, o czym świadczy wypełniona po brzegi widownia na naszych koncertach. Tymi kunsz-

czteroletnim programie. Zostałem mianowany rektorem tej uczelni w 1975 r. Wielu kolegów twierdzi, że dzięki mojej inicjatywie, ta prowincjonalna szkoła przekształciła się w wiodący ośrodek akademicki. Od 1989 r. prowadzę tam letni festiwal muzyczny, zwany Bard SummerScape. Co roku wybieramy wiodący temat, związany z życiem i twórczością wybitnych kompozytorów. W ciągu ostatnich lat, festiwale poświęcone były takim twórcom, jak Haydn, Mendelsson, Ryszard Strauss, Debussy, Bartok, Janacek, Szostakowicz, Gopland i Ives. W tym roku, tematem festiwalu jest *Prokofiew i jego czasy*. Przez siedem tygodni, letnie wieczory wypełniają koncerty, przedstawienia teatralne i baletowe, 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.

Kulminacyjnym punktem tegorocznego Festiwalu jest prezentacja oryginalnej wersji muzycznej baletu „Romeo i Julia”. Czy może nam pan podać kilka szczegółów o tym projekcie?

Projekt ten rozpoczął znany muzykolog z Uniwersytetu Princeton, Simon Morrison. Dzięki jego staraniom, umożliwiono mu dotarcie do Rosyjskiego Archiwum Literatury i Sztuki. Znalazł w nim oryginał kompozycji baletu *Romeo i Julia*, który w tej wersji nigdy nie był wystawiany. Manuskrypt zawiera dokładne instrukcje sceniczne i orkiestracyjne oraz posiada dodatkowo 20 minut muzyki. Prokofiew zaczął pracować na tym baletem w 1935 r. współpracując ze znanym dramaturgiem Sergiuszem Radiowem. W ich pierwotnym zamierzeniu, balet kończył się happy endem. Zakończenie miało stanowić triumf miłości wobec feudalnej tradycji ówczesnej rodziny. W końcowej scenie, dwójka ocalałych kochanków wyraża swoje uczucia w ekstatycznym tańcu miłosnym. Niestety, ta wersja sceniczna nigdy nie była wystawiana. Prokofiew musiał wcześniej przedstawić partyturę sowieckim biurokratom i premiery w Leningradzie i Moskwie zostały odwołane na skutek zakazu Stalina. Mimo protestów kompozytora, że „umarli nie mogą tańczyć”, Prokofiew został zmuszony do znacznych poprawek w dziele, które wystawiono w 1940 r. w zmienionej wersji. Odkryty pierwotny wariant baletu został wystawiony podczas tegorocznego letniego festiwalu w Bard College przy współudziale tancerzy z zespołu Mark Morris Dance Company. Koszt tej produkcji wynosi 1,3 miliona dolarów.

Jak doszło do prezentacji muzyki Szymanowskiego podczas tegorocznego Festiwalu?

Muzyką Szymanowskiego byłem oczarowany dzięki mojemu nauczyciel-



fol. Steve Pyle

łem raczej niedoświadczonym dyrygentem. Tej sztuki nie można nauczyć się w domu, tak jak gry na fortepianie. Konieczna do tego jest współpraca z zespołem, rozpoznanie słabych i mocnych stron. Nawiązałem z nimi szybko bliski kontakt psychologiczny. Orkiestra stała się dla mnie wyjściowym warsztatem muzycznym.

Dużym zainteresowaniem cieszą się pana koncerty tematyczne. Wiele z nich poświęconych jest nieznanym kompozytorom współczesnym. Skąd takie zainteresowanie?

Zainteresowanie nieznanymi repertuarem wywodzi się z czasów moich studiów oraz późniejszej dysertacji doktorskiej poświęconej przejściu do moder-

townie przygotowanymi cyklami tematycznymi przyciągam także środowisko akademickie, muzykologów, krytyków i historyków muzyki.

Pana kariera akademicka związana jest z Bard College. Jaka jest historia muzycznego Festiwalu, związanego z tą szkołą?

Bard College jest filią Columbia University w Nowym Jorku. Oddalony jest około 1,5 godzinnej jazdy samochodem od tej wielkiej metropolii. College posiada wiele programów poświęconych naukom humanistycznym, z naciskiem na wychowanie muzyczne. Na pięknie położonym kampusie w dolinie rzeki Hudson, otoczonym górami Catskill Mountains, studiuje ponad 2000 studentów w

lowi gry na skrzypcach, Romanowi Totenbergowi. Wiele kompozycji wykonywał w obecności kompozytora. Był wielbicielem i zarazem propagatorem twórczości polskiego kompozytora. Nic dziwnego, że przed laty American Symphony Orchestra pod moim kierownictwem zaprezentowała koncert w słynnej nowojorskiej Avery Fischer Hall, całkowicie poświęcony twórczości symfonicznej Szymanowskiego. W tym roku, SummerScape Festival poświęcony jest twórczości Sergiusza Prokofiewa. Szymanowski był jemu współczesny. Obdarzał go serdeczną przyjaźnią. Spotkali się kilkakrotnie na Ukrainie, w Paryżu i Wiedniu. Łączyła ich przyjaźń ze skrzypkiem Pawłem Kochańskim. Tradycyjnie na Festiwalu prezentujemy rzadko wystawiane opery, pochodzące z omawianego okresu. Wybór padł na *Króla Rogera* oraz nieznaną w Ameryce balet *Harnasie*. Do wykonania tego arcydzieła zaprosiliśmy najlepszych polskich solistów oraz chór opery wrocławskiej. Umożliwiło to nam wystawienie dzieła w oryginalnej wersji językowej. Niezwykle cenną w tych kontaktach była pomoc rządu polskiego i Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku. Zainteresowanie *Królem Rogerem* rośnie w świecie operowym. Wiadomo mi, że w przyszłym roku opera paryska planuje wystawienie *Króla Rogera* ze znakomitym polskim barytonem Mariuszem Kwietniem w roli tytułowej. W sezonie 2009/10 ta opera znajduje się w planach New York City Opera. Twierdzą, że obecnie świat odkrywa muzykę Szymanowskiego.

Z niezmiernym zainteresowaniem słuchałem pana odkrywczego wykładu przed przedstawieniem „Króla Rogera”. W jakim wymiarze odbiera pan to arcydzieło?

Dziękuję za przemiły komplement! Myślę o sobie, nie bez kozery, że należę do wymierającego powoli gatunku dyrygentów. Przywiązuję bowiem wagę nie tylko do strony muzycznej kompozycji, ale także do aspektu historycznego, tworzonej w tym okresie literatury i sztuki. Pozwala mi to na lepsze odczucie intencji kompozytora. Pod względem formalnym, dzieło Szymanowskiego łączy w sobie cechy opery, dramatu muzycznego i misterium. Myślę, że dobrym określeniem jest nazwa „opera filozoficzna”. Brakuje w niej wyraźnej akcji dramatycznej. Wszystkie trzy akty są statyczne. Różna jest tylko sceneria i nastrojowość. Muzyka prowadzona jest płynnym tokiem i stwarza obraz nierealności, wręcz mistycznego snu. Każdy z aktów rozgrywa się w odmiennej przestrzeni kulturowej, odzwierciedlanej muzyką. Przebijają z niej elementy muzyki staroecerkiewnej, persko-arabskiej i orientalnej. Podczas bachanaliów pulsuje energia, erotyka i dzikość. Wprowadza nas w nastrój gorączkowego oczekiwania, wręcz napięcia. Muszę przyznać, że *Król Roger* jest dziełem niezwykłym, oryginalnym i dlatego uważam je za jedną z najważniejszych oper początku XX w.

Jakie są pana obecne powiązania z Polską?

Moje pierwsze dwie wizyty przed laty w Polsce były związane z filantropijną działalnością Instytutu George'a Sorosa, długoletniego sponsora Bard College. W 2002 r., zaproszony zostałem do Wrocławia, aby w tamtejszej katedrze 11 września dyrygować *Requiem* Verdiego. Była to pierwsza rocznica ataku na World Trade Center w Nowym Jorku. Później przygotowałem warszawski koncert poświęcony Szyma-

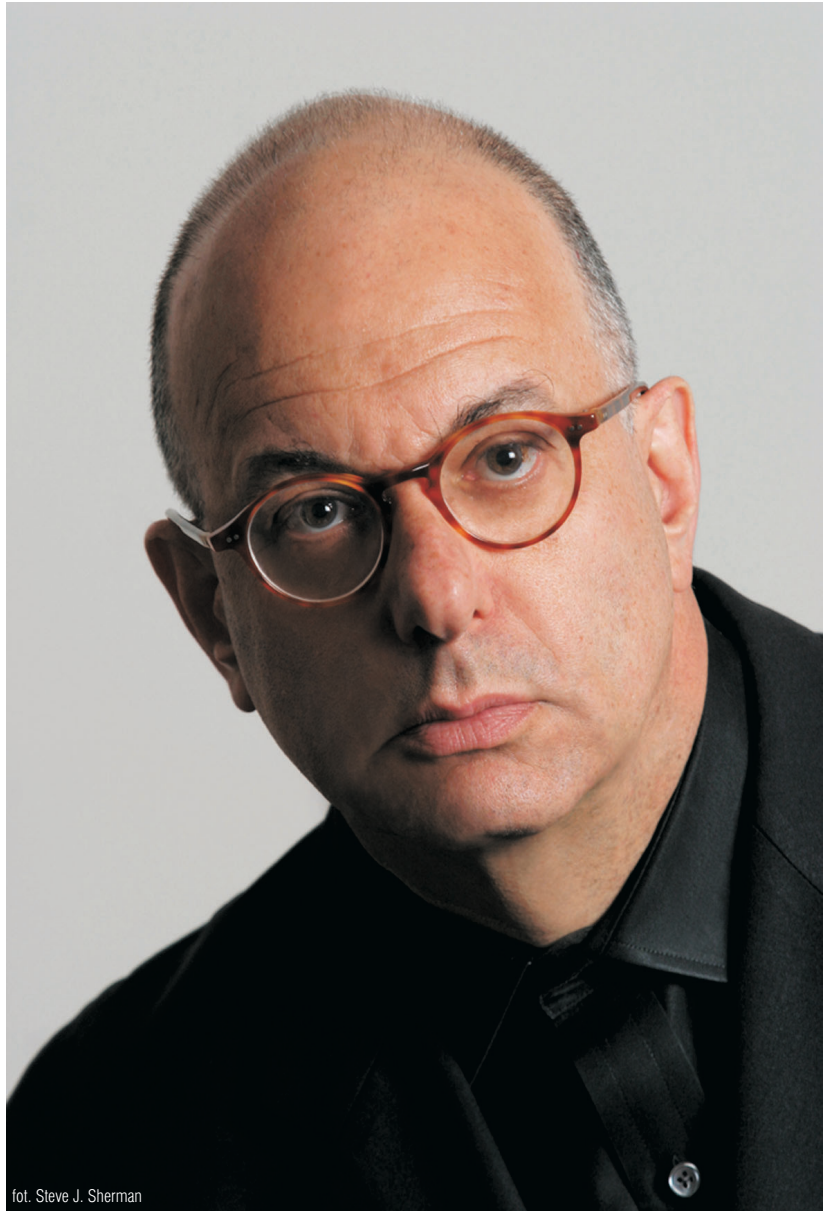
nowskiemu i amerykańskiemu kompozytorowi Charlesowi Ivesowi. Ponownie dyrygowałem koncertem we Wrocławiu z programem do muzyki Lutosławskiego. Od lat koncertuję ze znakomitym polskim kontraltem Ewą Podleś. Łączy mnie przyjaźń z jej mężem, pianistą, prof. Jerzym Marchwińskim. Podleś obdarzona jest niezwykłym, wręcz niezmiernym głosem. Do tego ma niezwykle talent artystyczny. W 1997 r. brała udział w dyrygowanym przeze mnie oratorium Józefa Haydna *Il Ritorna di*

Jaki jest temat przyszłorocznego festiwalu w Bard College?

Tematycznie będzie to cykl koncertów i wykładów poświęconych Ryszardowi Wagnerowi i jego czasom. Planujemy wykonanie sceniczne *Hugenotów* Giacomo Meyerbeera. Jego muzyka miała poważny wpływ na twórczość Wagnera. Zamierzamy w ten sposób ocalić od zapomnienia nieznaną i rzadko grywaną operę.

Dziękuję serdecznie za rozmowę i życzę dalszych sukcesów.

Rozmawiał: Kazik Jedrzejczak



fol. Steve J. Sherman

Kolejne nagrania Twardowskiego

z kompozytorem rozmawia Arkadiusz Jędrasik



fot. archiwum kompozytora

Dopiero co ukazał się album z pańską „Liturgią św. Jana Złotoustego” (Muzyka21, 9/(98)/2008), a już kolejne albumy miały swoją premierę. Na jednym z nich znajdują się utwory koncertowe, na drugim – muzyka organowa. Co może pan powiedzieć o tych nowych edycjach wydawnictwa Acte Préalable? Może na początek coś o „Koncercie skrzypcowym”.

Koncert skrzypcowy otwierający płytę powstał za namową mojego ulubionego skrzypka, Andrzeja Gębskiego, pragnącego włączyć do swego repertuaru utwór, który mógłby wykonać z prowadzoną przez niego znakomitą orkiestrą smyczkową. Koncertów tego typu w muzyce współczesnej jest bardzo mało, stąd moje zainteresowanie tym pomysłem. Jako niegdyś grający na skrzypcach chciałem wreszcie zmierzyć się z tą formą i wypełnić lukę w serii moich utworów orkiestrowych – posiadam już koncerty na fortepian, wiolonczelę i klawir (Melodie hebrajskie), a skrzypce, przecież mój ulubiony instrument, wciąż czekały na swoją kolej. W roku 2006 3-częściowy koncert był już gotów, by w lipcu następnego roku doczekać się swego prawykonania w Filharmonii Rzeszowskiej.

Kolejny utwór to „Koncert nr 1 na fortepian” skomponowany w roku 1956...

Spłot różnych wydarzeń sprawił, iż utwór ten skazany na zagładę udało się, mimo wszystko, uratować! Skomponowany wiosną 1956 r. koncert był wykonany i nagrany w Wilnie, kiedy jeszcze studiowałem w tamtejszym konserwatorium; stanowił on swego rodzaju manifestację mojej polskości. W czasach, kiedy przynajmniej się do niej było bardzo źle widziane, a pamiętki naszej kultury świadomie niszczone, taka postawa była wówczas świadectwem przynależności narodowej.

Partytura utworu podczas przygotowań do wyjazdu z Wilna gdzieś się zawieruszyła i pamięć o niej pozostała jedynie w różnych encyklopediach i leksykonach. Wszystko zmieniło

się w 2005 r., kiedy to podczas pobytu w Wilnie wpadłem na pomysł wydostania z fonoteki Litewskiego Radia nagrania *Koncertu*. O dziwo, było ono tam przechowywane i po pewnym czasie mogłem się z nim zapoznać. Utwór brzmiał świeżo i, co ciekawe, miał dobrą, jednoczęściową formę będącą pierwowzorem moich późniejszych koncertów.

Wspierany i zachęcany przez wybitną naszą pianistkę, Joannę Ławrynówic, postanowiłem na podstawie zachowanego nagrania i wyciągu fortepianowego zrekonstruować partyturę i doprowadzić do wykonania i nagrania tego młodzieńczego *Koncertu*. Stało się to 16 grudnia 2007 r. w Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku. Wydarzenie zrelacjonował Czesław Rutko w tegorocznym, styczniowym numerze *Muzyka21*.

„Melodie hebrajskie” to chyba jedyny pański utwór skomponowany na klawir?

Tak jest. *Melodie hebrajskie* to rodzaj repliki wcześniejszych *Melodii Chasydów* na skrzypce i orkiestrę. W odróżnieniu od tamtego utworu opartego na oryginalnych melodiach i motywach w *Melodiach hebrajskich* posłużyłem się wyłącznie własną inwencją. Podobnie jak niegdyś Chopin, unikający w swoich mazurkach dosłownych cytatów, również ja komponowałem w duchu pewnej tradycji żydowskiej, nb. dobrze mi znanej jeszcze z lat dzieciennych.

A co może pan powiedzieć o swoim młodzieńczym balecie – pracy dyplomowej w warszawskiej PWSM?

Balet *Nagi Król* powstał 4 lata po *Koncercie fortepianowym*. Oba utwory dzieli przepaść stylistyczna. Balet skomponowany pod okiem Bolesława Woytowicza, stracił zabarwienie narodowe – ta cecha mojej twórczości przesunęła się w strefę muzyki chóralnej i pedagogicznej – i stylistycznie zbliżył się do nurtu neoklasycyzmu europejskiego.

Wystawiony w Polsce i Niemczech posiada wciąż aktualne przesłanie: prawda to najsilniej strzeżona tajemnica świata. Umieszczone na płycie 3 fragmenty baletu dają chyba jakieś świadectwo moim ówczesnym umiejętnościom w zakresie instrumentacji. Był to już jednak „łabędy śpiew” – rok później pojawiły się orkiestrowe *Antyfony*, świadectwo przelotu i nowego myślenia kompozytorskiego.

Pańska płyta organowa dla wielu odbiorców może być pewną niespodzianką. Niewielu bowiem wie, że posiada pan także bogaty dorobek w tej dziedzinie.

Ta płyta jest mi szczególnie bliska, gdyż pierwsza moja kompozytorska „próba pióra” popelniona przed 60. laty to było przecież organowe *Preludium*. Popelnili je w 1947 r., kiedy byłem organistą w wileńskim kościele św. Jana, świątyni uniwersyteckiej znaczonej nazwiskami ks. Skargi, Wujka i ... Moniuszki, który tu organistował 100 lat przede mną. Nb. do dziś na balkonie chóru widnieje jego popiersie. Organy, dzieło Caspariniego, były ogromne, chociaż, niestety częściowo zdezastrowane. Tu właśnie w listopadzie zmajstrowałem moje *Preludium*, a potem jeszcze jakiś utwór, którego, jak pamiętam, w żaden sposób nie mogłem ukończyć. Potem nastąpiła długa przerwa i dopiero w roku 1982 zabrałem się do komponowania *Fantazji*. Zaraz potem pojawił się *Temat z Wariacjami* i *Elegia*. Kolejne utwory to już lata 2000. Wtedy właśnie zakiełkowało we mnie myślenie o utrwaleniu mego organowego dorobku na płytach. Od samego początku widziałem wykonawcę w osobie znanego i cenionego wirtuoza, prof. Mirosława Pietkiewicza z Łodzi. Po różnych przymiarkach i poszukiwaniach odpowiedniego instrumentu wybór padł na doskonałe koncertowe organy Akademii Muzycznej w Warszawie. Tam też w końcu grudnia 2007 r. zostało dokonane nagranie.

Dziękuję za rozmowę. ☺

O muzyce Brahmsa

mówi John Eliot Gardiner

Dla mnie dzieła wielkiego kompozytora, jakim był Brahms są przepięknie niesamowitą siłą oddziaływania, dramatycznością i ogromną pasją. Jose Luis Borges określił ją kiedyś jako „fuego y cristal”. Jaki w takim razie jest najlepszy sposób uwolnienia tego ognia i kryształu? Jednym z nich jest połączenie jego symfonii ze znakomitą, choć często lekceważoną, muzyką chóralną, a także z muzyką uwielbianych przez niego mistrzów przeszłości (Schütz i Bach) oraz współczesnych mu bohaterów (Schubert, Mendelssohn i Schumann). Daje to nam nowe spojrzenie na jego twórczość symfoniczną, zwraca uwagę na wewnętrzną wokalnosc jego dzieł orkiestrowych. Jego większe pozycje na chór i orkiestrę, takie jak *Rapsodia*, *Nianie* i *Niemieckie Requiem* były bezcennymi doświadczeniami w zakresie pisania muzyki orkiestrowej na wiele lat przed stworzeniem pierwszej symfonii. To w tych dziełach zaczął realizować swoje przemyślenia, próbując zakomunikować odbiorcy to co najważniejsze. Doświadczamy podniosłości, patosu i świętowania zanim zdamy sobie z tego sprawę w finale op. 68. Aby przygotować się do wykonania jego 5 najważniejszych i najpopularniejszych dzieł – *Niemieckiego Requiem* i 4 symfonii – wykonaliśmy wiele prób z ulubionymi przez Brahmsa instrumentami, by znaleźć odpowiedni rozmiar, wyposażenie, a także wszelkie zapomniane sposoby grania, używane w orkiestrze brahmsowskiej. Brahms miotał się pomiędzy rozpaczą i radością. I w ten sposób jego symfonie były wykonywane przez dyrygentów w jego czasach: „naprawdę straszne” (Richter), „zawsze nastawione na efekt” (Hans von Bülow), lecz „uduchowione i eleganckie” (Fritz Steinbach). On nie lubił „metronomicznej dokładności i braku alteracji z jednej strony, a także drobiazgowej ekspresyjności” (Walter Frisch). Pełno uwag dotyczących tych dzieł przekazał Steinbach swojemu uczniowi, Walterowi Blume’owi. Pozwala to nam odkryć elastyczność temp i giętkość pełną niuansów, co było preferowane przez Brahmsa. Alexander Berrsche, znany monachijski krytyk określał interpretację Steinbacha jako „klasyczną”, przez co najprawdopodobniej rozumiał wzorcową i autentyczną. Dla nas, muzyków z XXI w. interesujących się Brahmem, artykulacja i frazowanie Steinbacha wydają się klasyczne w bardziej historycznym znaczeniu: ten sposób kojarzy się nam z kompozytorami takimi jak Haydn, Mozart i Beethoven, choć przecież ten sposób został wprowadzony dużo później. Orkiestrowa muzyka Brahmsa stanowi ogromne wyzwanie dla wykonawcy by nie zakłócić napięć między delikatną strukturą na powierzchni i kłębiącymi się emocjami w głębi. Pomysł, że możemy zrekonstruować „oryginalnego” Brahmsa jest oczywiście utopijny. Gdy wszystko zostało powiedziane, naszym głównym celem jest to, jak Brahms może brzmieć w dzisiejszych czasach, co jego muzyka mówi nam dzisiaj.



fol. Tony Buckingham

Chciałbym zacząć od zacytowania wypowiedzi Charlesa Rosena. Nie wiem w jakim stopniu zgadza się Pan z tą opinią: „Idea przeszłości nie do odzyskania jest wszechobecna w muzyce Brahmsa wraz ze zrezygnowanym eklektyzmem, dwuznacznością pozbawioną ironii. Głębia jego uczucia straty nadaje twórczości Brahmsa intensywność, której nie udało się osiągnąć żadnemu innemu naśladowcy tradycji klasycznej. Można by powiedzieć, że jego muzyka wypływa otwarcie z wyraża-

nego żalu, że urodził się za późno”.

Bez wątplenia sens historii zaprezentowany przez Brahmsa został wyrażony bardziej niż przez jakiegokolwiek innego kompozytora XIX w. To co jest ważne, to cudownie twórczy sposób w jaki wykorzystał swoją wiedzę. Przenika to całą jego muzykę. Ale wbrew całej tej nostalgii, w postawie Brahmsa wobec muzyki swoich poprzedników uderza to, że tak naprawdę jest bardziej dynamiczna i pozytywna. Pan sam powiedział kiedyś, że „Brahms był przytłoczony przeszłością

tym bardziej, że ją kochał (te dwa stany są podobne), ale nie był przez nią pokonany”. I ja zgadzam się z tym stwierdzeniem. W finale *I Symfonii* jest taki fragment, który doskonale obrazuje tę sytuację, tam, gdzie „drugi temat” ukazuje się jako następstwo wariacji miniaturowych na motywie basowym (ground) czterech nut opadających – z całą pewnością jest to aluzja archaiczna, poddana jednak nowoczesnym rozwiązaniom Brahmsa, dokonanych z wielkim mistrzostwem, które prowadzą nas do dostrzeżenia w domniemanej

dominancie toniki (czasowej). Jest to doskonały przykład zastosowania przeszłości jako środka odrzucenia wtargnięcia przyszłości. I tak naprawdę jest to także istota naszego projektu dotyczącego opracowania czterech symfonii Brahmsa, jego *Requiem*, a także głównych dzieł chóralnych, chodzi nam o to, aby ukazać korzenie jego twórczej wyobraźni rozkoszując się przy tym z jednej strony sposobem w jaki napełnia młodym winem stare butelki, z drugiej zaś sposób w jaki powoduje ewolucję nowego i postępowego języka muzycznego, nie odrzucając przy tym nigdy swego poddaństwa wobec przeszłości. To Pan opowiadał tę cudowną historię o młodym Zemlinskim, który udał się na konsultację do Brahmsa z kwintetem smyczkowym w rękę, by użyć rady w sprawie kwintetów Mozarta, i który usłyszał od kompozytora dodatkowo taki komentarz: „A więc to robi się w taki właśnie sposób od Bacha aż do mnie!” – jednocześnie świetna uwaga jak i nader rzadka pochodząca od Brahmsa (zazwyczaj tak samokrytycznego) ukazująca jego całkowite poczucie własnej wartości jak i należnego miejsca w historii.

To co fascynuje u Brahmsa, to fakt, iż erudycja stanowiła dla niego drugi zawód. Zazwyczaj, osoba związana zawodowo z wiedzą nie jest jednocześnie kompozytorem, jedno nie wzbogaca drugiego. Jednak w przypadku Brahmsa tak się właśnie dzieje.

Zarówno Mendelssohn jak i Schuman wskazali mu dobry kierunek, jednak Brahms poprzez zglębienie ludowej pieśni niemieckiej, polifonii włoskiej epoki Odrodzenia, kontrapunktu, był dużo bardziej wykształcony niż oni i wszystko to było niesamowitym, niezwykle owocnym wstrząsem w jego podejściu zarówno praktycznym jak i innowacyjnym w dziedzinie materii muzycznej. Schuman mógłby także odegrać rolę katalizatora wywołując to pokrewieństwo z Bachem, które Brahms musiał tak wyraźnie odczuwać – podobieństwo to odnajdujemy nieustannie we wszystkich jego najpoważniejszych dziełach wokalnych, czasami także w pasażach symfonii. Na płaszczyźnie kontrapunktu, odnosi się wrażenie, że Brahms pochodzi od Bacha w swoim sposobie zastosowania krzyża jako symbolu dwóch nachodzących na siebie poziomów kompozycji muzycznej: jeden poziomy, łączący aktywność melodyczną i rytmiczną i drugi pionowy, mający związek z harmonią. Nie wiem w jaki sposób uczono was w szkole harmonii, ale ja pamiętam jak burzyłem się przeciwko nijakiej metodzie nauczania tego przedmiotu. Dla mnie harmonia nabrała sensu dopiero wtedy, kiedy zostałem uczniem Nadii Boulanger. Kazała nam pisać prace domowe z harmonii na czterech osobnych pięcioliniach z zastosowaniem czterech różnych kluczy, kładąc nacisk na fakt, aby głosy pośrednie były frazowane w taki sposób, aby uzyskać przekonujące kontury melodyczne. Próbowaliśmy sprawdzić, czy jesteśmy zdolni,

by myśleć jednocześnie na dwóch lub więcej płaszczyznach. Jest to oczywiście właśnie to coś, co Brahms robił niezwykle dobrze. Starał się jednak bardzo, aby ukryć swoją zręczność, swoje mistrzostwo i robił to tak dobrze, że słuchacz dostrzega nie jego erudycję, ale wprost przeciwnie, liryczny strumień wzmocniony ekspresywnym kontrapunktem. W taki sam sposób kamufluje swoje ślady tak, że nie od razu mamy świadomość tego w jaki sposób kreśli finały swoich dwóch pierwszych symfonii, wychodząc od komórek motywicznych tak niezwykle maleńkich.

Wszystko to, o czym mówi pan na temat tego pojawienia się na podstawie jednego motywu jest jeszcze prawdziwsze w przypadku „Requiem”, które obrazuje transformację tematów wykraczającą daleko poza to, o czym Liszt mógł tylko marzyć. Całość wykonana w sposób całkowicie naturalny.

To właśnie jest to, co tak niesamowicie urzeka: ta ogromna wiedza, lekkość i mistrzowskie opanowanie wszystkich składników strukturalnych muzyki, towarzyszy temu niezwykle lekkość i zręczność, jak w sztuce kuglarzkiej – to co Bach w najlepszej swojej częściej osiągał w pasjach i kantatach: zaangażowana przemowa i jednocześnie kontrapunkt pełen pasji. Pan sam sformułował taką opinię o kompozytorze: „Co sprawia, że Brahms jest nie tylko wielkim lecz także dobrym kompozytorem? To jego całkowity związek z »materia musicae«; jego bezgraniczna umiejętność opracowywania tej materii; jego postulat, tak samo zresztą jak i Bacha, domagający się, aby kontrapunktem rządziła pasja a nie wyliczenia, aby nie było konfliktu między techniką a charakterem ekspresywnym, lecz aby raczej te dwa elementy były od siebie zależne i wzajemnie się wzbogacały”.

Jeszcze mniej wiemy o tym, w jaki sposób Bach doszedł do tego. Wydaje się jednak, że to wszystko potoczyło się bardzo szybko.

I to z taką zdolnością, która cechuje niektórych mistrzów szachowych, pozwalającą wyprzedzić cztery lub pięć posunięć, zachowując jednocześnie w głowie wszystkie możliwe permutacje zwrótywa! Lubię sposób w jaki Brahms dzieli wiele tych cech z Bachem – poszukiwanie to prowadzi go do całkowitej eksploracji materiału, do optymalizacji liryzmu głosów pośrednich. Część pracy dyrygenta polega na tym, aby stymulować i podnieść wartość tych wewnętrznych linii, tak aby były słyszalne, zważając jednak na to, aby nie nadać im przesadnego blasku, co może się łatwo zdarzyć jeżeli brzmienie staje się zbyt gęste, podejście zbyt uroczyście lub emfaticzne.

Wiem, że jest pan przeciwko temu rodzajowi ciągłości wagnerowskiej, która jest pozabawiona wszelkiej modyfikacji brzmienia.

Rzeczywiście tak jest, ponieważ jeśli chodzi o Brahmsa wydaje mi się to zupełnie obce jego ideałom estetycznym. Wyrównując niejako powierzchnię

jego muzyki, chociaż złożonej, czasami wręcz gęstej, odkrywamy najczęściej ukryty strumień muzyki pochodzącej z tańca, lekkiej, z przeplatany akcentami rytmicznymi. Myślę tu o porywym pasażu z *Finalu*, w którym żąda, aby cała orkiestra powróciła na utarty, cichy szlak czy też o fragmencie w pierwszym takcie, gdzie podwaja tempo wymiany dwóch nut między instrumentami dętymi i smyczkowymi. Wystarczy, aby jego „danie” polać gęstym sosem, aby stracić połowę aromatu!

Czy to właśnie ten rodzaj zamaskowanego kontrapunktu nie podoba nam się najbardziej, czy całość wynika z faktu, że Brahms od najmłodszych już lat „kapał się” w muzyce ludowej?

To jest więcej niż prawdopodobne. Myślę ponadto, że Brahms czerpał ogromną przyjemność z drażnienia oczekiwań swoich słuchaczy. W trzecim takcie, na przykład, zaczynając jako substytut *Scherzo* dwoma frazami złożonymi z pięciu taktów, powtarzając później w formie jednostek złożonych z siedmiu taktów. Czy też należy wspomnieć dreszcz, jaki wywołuje między melodią i tekstem w cudownym *Begräbnisgesang*, pod wieloma względami prototypu w miniaturze *Requiem*, które było wówczas w stadium embryonalnym. Brahms zdecydował tutaj, aby dołączyć pierwszą linię melodii z jednego z najbardziej znanych hymnów Lutra (*Erhardt uns, Herr, bei deinem Wort*) – do którego zresztą Bach napisał muzykę (kantata BWV 6). Należy się tu domyślać całkowicie dowolnego zakłócenia harmonii struktury metrycznej. Brahms odwraca kolejność taktów mocnych i słabych, wprowadza do umysłu słuchacza progresję w formie uroczystego marszu żałobnego, następnie prowokuje zbliżenie między naturalną akcentuacją słów, konturami melodii i normalną hierarchią taktów. Po mistrzowski!

Czy dostrzega pan ścisły związek między dziełami chóralnymi Brahmsa a jego symfoniami? Czy są one w jakikolwiek sposób do siebie zbliżone?

Tak, niektóre aspekty twórczości symfonicznej Brahmsa wydają mi się zadziwiająco „wokalne” – przede wszystkim specyficzny sposób w jaki zbudowane są frazy melodyczne (znakomity przykład znajdujemy w przetworzeniu pierwszego taktu, 273-293), następnie sposób w jaki kreuje wymianę brzmieniową między dwoma odrębnymi „chórami” – z jednej strony instrumenty dęte z rogami, z drugiej strony smyczki – w odwróconym kontrapunkcie (pierwszy takt, 121-130). Wyczuwa się w tym jego umiłowanie do motetów na dwa chóry Gabrieliiego i Schütza, których muzyką regularnie dyrygował. Jest także inny przykład, wspaniały motet Mendelssohna *Mitten wir im Leben sind*. Za orkiestrą wypowiedział Brahmsa skrywa się ideał poetycki, który uznawał w podejściu do symfonii według Schumanna. Jest to przekonanie, że abstrakcyjna muzyka może być zastosowana z taką samą dozą elo-

kwencji jak poemat liryczny lub opowiadanie romantyczne, jako środek wyrażający wielkie emocje. Nie przeczy to w niczym idei, że *Finale* jego *Pierwszej Symfonii* jest w pewnym sensie jednocześnie ripostą i kopią *Finale* *Symfonii „chóralnej”* Beethovena – jest to sposób za pomocą którego Brahms oświadcza, że jego orkiestra nie potrzebuje wsparcia chóru, aby wspomóc stworzenie czarujących efektów, efektów o nieporównywalnej intensywności. Ironia sytuacji polega na tym, iż to Brahms, bardziej niż Beethoven związany był bardziej ze światem chóralnym, biorąc pod uwagę jego zamiłowanie do repertuaru chóralnego poczynszy od XVI w., jak i jego doświadczenie w dyrygowaniu tym repertuarem. Całe to bogate doświadczenie (chóralne), wzbogaciło *Requiem* a także inne wspaniałe dzieła na chór i orkiestrę (1869-1872): *Rinaldo*, *Rapsodia na kontralt*, *Schicksalslied* i *Triumphlied*. Utworom tym poświęcił wiele uwagi, zadbał o subtelne efekty koloratury orkiestrowej, by uzupełnić swój chór – są to dzieła, w których można usłyszeć najważniejsze zwiastuny jego dwóch pierwszych symfonii (1877-1878). W kodzie ze wspaniałego *Schicksalslied* odnajdujemy jasną wskazówkę obowiązujących wówczas zasad. Brahms nie zadowala się zwykłym odtworzeniem

dwóch, tak bardzo spolaryzowanych światów Hölderlina (błogi spokój bogów na górze, i zmienne koleje losu ludzkiego na dole). Odczuwając potrzebę poruszającej rekapitulacji, kompozytor odzruca ideę repriży (śpiewanej) początkowej strofy, przenosi wstęp orkiestrowy o kwartę wyżej, aby osiągnąć efekt jeszcze bardziej eteryczny i czysty – dosłownie poza zasięgiem słów. Sam Brahms komentuje: „Wyrażam nawet takie rzeczy, o których poeta nie mówi”.

Nie powinniśmy zapominać, że to Schumann odkrył „Symfonię C-dur Wielką” Schuberta, że zainteresował nią Mendelssohna i doprowadził do jej wykonania w Lipsku w 1845 r. Dzięki temu Schumann skomponował swoje symfonie, które następnie pchnęły Brahmsa w kierunku muzyki symfonicznej.

Oczywiście. To pokrewieństwo z Schumannem jest słyszalne w szczególności w jego pierwszej symfonii – w środkowych częściach, które słuchacze krytykowali, jako źle umieszczoną „muzykę kameralną”. W szczególności pierwsza część, pełna napięć i emocji, jest bardzo bliska schumannowskiej uwerturze *Manfred*, której drugi temat w taktach 130-124 jest bardzo podobny do drugiego tematu brahmsowskiego. Początkowo Brahms chciał, by pierwszą częścią symfonii było allegro. Proszę sobie wyobra-

zić, jak bardzo zaskakujący byłby taki początek w świecie symfoniki! Być może podobieństwo z *Allegrem IV Symfonii* Schumannu było zbyt widoczne. Tak czy inaczej, dzięki temu mamy wspaniałą introdukcję – muzyczne preludium – które Ivor Keys określił, jako duchowy postscript. Za długi proces tworzenia *I Symfonii* być może w części odpowiedzialne są skomplikowane relacje pomiędzy Brahmssem i Schumannem, o których pisze jego pierwszy biograf Max Kalbeck. Kiedy Clara Schumann powiedziała Brahmsowi, że *Manfred* przypomina jego *I Symfonię*, zdenerwowany kompozytor przyznał „Tak, wiem, oczywiście brak mi oryginalności”. Ciekawym jest, że Clara nigdy nie zrozumiała *Finale*. Sposób w jaki Brahms połączył pochodzący od Bacha główny motyw z tematem w roku alpejskim i cudowne przejście jednego w drugi w kodzie wyjaśnił jej w liście – „wysoko w górach, głęboko w dolinach, wysyłam tysiące życzeń”. Ona skrytykowała to jako „niepotrzebnie dodane” i świadczące o zaniku inspiracji. Jednakże podczas wykonania, gdy wszystko jest świetnie zagrane, uważam, że jest to drugoczące.

Rozmawiał: Hugh Wood/
© Soli Deo Gloria
tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek

Gram muzykę Nowowiejskiego

rozmowa z organistą Rudolfem Innigiem

Rudolf Innig koncertuje po całym świecie. Prowadzi kursy mistrzowskiej interpretacji organowej, m.in. z muzyki niemieckiego romantyzmu i Oliviera Messiaena. Jest wszechstronnym artystą. Jako organista nagrał m.in. komplet kompozycji Brahmsa, Mendelssohna-Bartholdego, Rheinbergera, a ostatnio Oliviera Messiaena. Jest pierwszym organistą, który nagrał wszystkie 9 symfonii organowych Feliksa Nowowiejskiego (na organach katedry w Bremie), aktualnie zaś rejestruje tamże komplet jego organowych koncertów. Jako kameralista (organista i klawesynista) ma również bogaty dorobek, m.in. wraz z hanowerskim zespołem *Musica Alta Ripa* występował i nagrywał dzieła Bacha, Goldberga i innych mistrzów baroku. Jest wykładowcą Uniwersytetów w Detmold i Paderborn, a od 1979 r. dyrektorem Szkoły Muzycznej w Coesfeld i organistą tamtejszego Kościoła Ewangelickiego.

Rozmawiamy w Olsztynie, gdzie był pan w latach 80. poprzedniego wieku wykonawcą wraz z japońską śpiewaczką Noriko Fuji recitalu, w ramach letniego festiwalu. Tym razem gościmy pana na XXX Olsztyńskich Koncertach Organowych. To pierwszy sezon z nowymi organami Sauera.

Najpierw chcę podziękować za zaproszenie na festiwal w 2008 r. Nie byłem tu z 15-20 lat. Samo spojrzanie na katedrę daje bardzo znaczący obraz, co się tu zmieniło. Stary zabytkowy kościół, ale w nowej szacie, pięknie odrestaurowany, a co szczególnie dla mnie interesujące, to oczywiście organy, które niejako na nowo tu

odkryłem. Naprawdę jestem pod wrażeniem tego wspaniałego instrumentu! Mogę wam pogratulować, że zdołaliście go doprowadzić do takiego stanu. Poza tym, Olsztyn jest miastem, które zupełnie się zmieniło: jest ciekawe, pełne życia, muzyki, widać bardzo wielu młodych ludzi na ulicach, to wszystko razem jest naprawdę, pod wieloma względami, interesujące!

Wybrał pan bardzo przemyślany program: Nowowiejski – „I Koncert organowy”, Messiaen – „Msza na Zielone Świąta”...

Mamy teraz 100 lat od urodzin Oliviera Messiaena, którego muzyka, zwłaszcza

organowa, odgrywa ważną rolę w moim życiu. Gram i studiuje tę muzykę od blisko 40 lat i po prostu czuję i zdaję sobie sprawę, że to bardzo ważna spuścizna. Chciałbym ją przynieść każdemu i sprawić, że to będzie muzyka dla każdego...

Studiował pan muzykę Messiaena także na jego kursach...

Studiowałem we wczesnych latach 70. w Niemczech, w konserwatorium w Detmold, a potem w Kolonii i słyszałem tę muzykę jako coś nowego, interesującego. Dlatego zdecydowałem się pojechać do Paryża i słuchać jej tam na żywo (w kościele St. Trinité, gdzie kompozytor grywał), zaś studia u słynnego organisty, Gastona

Litaize'a zaowocowały tym, że wszedłem w osobisty kontakt z Olivierem Messiaenem...

...którego organowe dzieła zarejestrował pan w komplecie!

... ponieważ to naprawdę ważna muzyka naszych czasów i myślę, że nie tylko dla mnie...

Twórczość Nowowiejskiego interesuje pana od dawna. Jest to kompozytor, który w I poł. XX w. utworzył coś w ro-



fot. Jacek Stróżyński

dzaju „pomostu” między muzyką organową niemiecką i francuską, zarazem umieszczając w swych kompozycjach elementy typowo polskie...

Początek był nieco przypadkowy. Byłem zaproszony do Świętej Lipki na koncert, a tam należy przygotować przynajmniej jeden utwór Feliksa Nowowiejskiego. Nie znałem wtedy tego nazwiska, to były wczesne lata 80. Wybrałem chyba coś z „mniejszych utworów” i pamiętam, jak spytałem mojego przyjaciela, Andrzeja Chorosińskiego, co tam można by zagrać, jaki tam jest instrument... W końcu (w 1994 r.) przekazał mi, wtedy jeszcze świeżą, edycję utworów pod red. Jerzego Erdmana – 15 tomów. Zarówno w Niemczech, jak i w innych zachodnich państwach, w leksykonach muzycznych odszukując hasło „Feliks Nowowiejski” – znajdujesz: „polski kompozytor”, a czasem też, że był „Chopinem organów w swoim czasie w Polsce”, i to wszystko. Występuje zatem wielki brak informacji o tym twórcy. Było dla mnie wielkim szokiem, gdy odkryłem, że istnieje np. dziewięć dużych jego symfonii na organy; zacząłem je ćwiczyć i ograć, interesować się nimi...

I zdołał je pan wszystkie nagrać w ciągu zaledwie trzech lat!

Tak, miałem to szczęście, że z dużą wytwórnią niemiecką (MDG) miałem już podpisany kontrakt i mogłem zasugerować także ten interesujący projekt, więc zaczęliśmy...

Nie byli do niego zbyt sceptycznie nastawieni...?

Oczywiście, to zawsze jest pytanie, jak to sprzedać jako produkt fonograficzny, ale z drugiej strony, przekonali się, gdy im to zasugerowałem! I to był spory sukces, to pierwsze nagranie, także przychylne recenzje krytyki. Ale to był dopiero tylko jeden krok, by uczynić tę muzykę, zwłaszcza w zachodnich krajach, coraz bardziej znaną. Następnym powinno być z pewnością doprowadzenie do nowego wydania jego dzieł.

Jak ocenia pan utwory Nowowiejskiego jako wykonawca i jeden ze słuchaczy?

Nowowiejski tworzy muzykę organową (i nie tylko) zmieszaną z różnych europejskich stylów, „uniwersalną”, opartą jeszcze na klasykach wiedeńskich, jak choćby na Haydnie, Mozarcie, Beethovenie. Ona zmieniała się wprawdzie w XIX w., ale słychać też u niego wpływ polskich melodii, kościelnych i ludowych – widać zresztą, jak wiele napisał muzyki wokalne, solowej i na chóry. Był bardzo wszechstronnym kompozytorem...

Odejdźmy na chwilę od samego wykonawstwa muzyki i zajmijmy się „stroną przyziemną”. Promocja sztuki związana jest, niestety, z coraz większymi nakładami finansowymi...

W Niemczech napotkamy dużą zmianę życia kulturalnego. Jak wiadomo, jest ono nie tyle „prywatne”, co traktowane „publicznie” – w ten sposób rządowe, stanowe czy miejskie pieniądze schodzą na dół i pomagają w tworzeniu twojej prywatnej aktywności twórczej. Są wprawdzie dotacje dla muzycznych, także prywatnych, stowarzyszeń, jednak – mogę to zauważyć m.in. jako dyrektor szkoły muzycznej, tak, przy okazji – środki te zmniejszają się. Mamy duże zainteresowanie muzyką u dzieci i młodzieży, ale to nie wszystko. Kryzys, jeśli jest, to jest prawdopodobnie kryzys „pieniędzy publicznych”. Dlatego musimy już szukać nowych dróg pozyskiwania środków, np. u sponsorów. Oczywiście, nie jest to łatwe, bo muzycy są cokolwiek nieśmiali... Myślę, że to typowe dla naszych czasów: musimy się tego uczyć: może to nie dla nas, ale dla promocji muzyki i sztuki w ogóle, dlatego trzeba to robić!

Jakie są, według pana, idealne organy dla dzieł Feliksa Nowowiejskiego, na koncercie w Olsztynie zdecydował się pan użyć obu katedralnych instrumentów...

Nowowiejski należy, jak wiemy, do kompozytorów późnego romantyzmu. W niemieckiej lub francuskiej tradycji mamy wtedy okazałe instrumenty, z dużym pudłem ekspresyjnym. Nowowiejski, co ciekawe, używa często francuskich określeń, sugerując użycie określonych barw... Z pewnością chciał on instrumentu 3-manuałowego, zawierającego m.in. duży Schwellwerk. I wiele rzeczy jest precyzyjnie zapisanych, tak naprawdę. Może nie

tyło o samych registrach, ale, na przykład, jak użyć manualów, jak przeprowadzić pewne „symfoniczne” myśli...

A jak to wygląda w Bremie, gdzie kontynuuje pan nagranie jego utworów?

Dla naszego nagrania udaliśmy się do tamtejszej katedry, gdzie jest duży instrument zbudowany przez Wilhelma Sauera, o 108 głosach; stąd wiele możliwości ich dobierania, gdyż są do tego bardzo nowoczesne udogodnienia techniczne – można zapamiętywać barwy i je ze sobą łączyć. Jednak, muszę tu dodać, w Olsztynie są w Waszym nowym instrumencie także doskonale proporcje i bardzo dobrze się na tych organach gra!

Twórczość organowa, nie tylko Nowowiejskiego, wydaje się dla wielu melomanów nadal zbyt hermetyczna. Jak widzi pan drogę do popularyzacji wartościowych dzieł... Czy może się pan podzielić z nami swoim doświadczeniem na tym polu?

Trudno powiedzieć. Z mojego „niemieckiego punktu widzenia” staram się grać muzykę Nowowiejskiego. Uważam, że jest ona bardzo istotna, interesująca, a moje doświadczenie z koncertów mówi, że ludzie słuchają tych dzieł z uwagą (oczywiście, także nabywają płyty CD, np. z symfoniami), ale to jest takie „koło”, pojawiające się też przy innych kompozytorach. Muzyka, która jest nie dość znana, jak w przypadku Nowowiejskiego, to problem, przynajmniej z mojego punktu widzenia, braku powszechnego wydania jego nut. Uważam i czuję, że obecnie to jest najważniejszy krok. Jest to echo moich nagrań płytowych. Dostaję czasem listy i telefony od organistów w Europie (np. z Włoch, Francji, Hiszpanii) z prośbą o nuty tej muzyki. Zwykle odsyłam ich do wydania Akademii Muzycznej w Warszawie, zapewne tam je dostaniecie... Ale przecież powinniśmy pójść do sklepu nutowego w Londynie, Paryżu, Lipsku czy gdziekolwiek indziej i zapytać np. o symfonię Feliksa Nowowiejskiego, słysząc odpowiedź: „a którą pan chce: nr 1, nr 9 czy może inną?” Teraz to nie jest możliwe. Powinna też być dostępna biografia, pełna lista dzieł itd. Niby coś jest w Polsce, ale, niestety, wszystko po polsku, raczej powinno być też po angielsku, wtedy ludzie z innych krajów badaliby jego utwory...

Prof. Jerzy Erdman uczynił przed 15 laty jakiś postęp, wydając z manuskryptów te dzieła, chociaż jeszcze z błędami i bez należytej rewizji. Mam nadzieję, że my też zdziałamy coś, mając w Olsztynie festiwal organowy jego imienia, filharmonię i stowarzyszenie chórów...

Jesteście tu „u źródła”, niemal w mieście Nowowiejskiego. I organy, na których grał, i cały festiwal jego imienia (od tego roku – przyp. JC), to niejako zobowiązanie dla was, żeby go promować! Mam nadzieję, że z sukcesem, choć nie można obiecać, że będzie jednakowe zainteresowanie w całej Europie...

Dziękuję za rozmowę i życzę wielu osiągnięć artystycznych, szczególnie na polu upowszechniania wartościowej muzyki.

Rozmawiał: Jarosław Ciecierski

W mojej muzycznej krainie (11)

Szeherazada: orientalny kobierzec Rimskiego-Korsakowa

Andrzej Osiński

Michał Martianow, przyjaciel Mikołaja Rimskiego-Korsakowa z Korpusu Morskiego w Petersburgu tak opisywał przyszłego twórcę *Złotego kogucika*: „Wyśpiewywał [on] z pamięci długie fragmenty, naśladował wykonawców, orientując się doskonale w mechanizmie muzycznym przedstawienia. Krytykował dyrygentów, oceniał śpiewaków, zajmując opowiadać o właściwościach muzyki (...). Najbardziej jednak charakterystyczna była (...) jedyna w swoim rodzaju umiejętność naśladowania orkiestry, imitowania głosów poszczególnych instrumentów. Już wówczas wydawało się nam, że rozumiał orkiestrę ze wszystkimi jej subtelnościami”.

Wzrastając w nowogrodzkim Tichwinie, przesiąkniętym cerkiewnym melizmatem i rubaszną polką, Mikołaj Rimski-Korsakow był – jak sam podkreślał – „dzieckiem, które namiętnie kochało muzykę i bawiło się nią”, admiratorem rodzimego folkloru i rosyjskiego pejzażu, pasjonatem bezkresu morza, opiewanego w listach i wspomnieniach starszego brata Woina, oficera floty i podróżnika; entuzjastą teatru i opery, przyswajanej w nader skąpych fragmentach. Już wówczas interesowały go raczej transkrypcje popularnych arii, aniżeli muzyka fortepianowa sensu stricto. „Nie uwierzysz, jak lubię przegrywać opery, nie lubię natomiast grać utworów fortepianowych – zdradzał młodociany kadet, zmuszony do przyjęcia marynarskiej służby – Wydają mi się takie nudne, oschłe, a przegrywając operę, wyobrażam sobie, że siedzę w teatrze: słucham, a nawet sam śpiewam i gram, wyobrażam sobie dekorację”.

„Mikołaj całymi godzinami przesiadywał przy fortepianie nie ćwicząc, ani studiując, lecz po prostu błędząc od jednej melodii do drugiej” – przywołuje brat Rimskiego-Korsakowa, Woin. Autor *Śnieżki* zafascynowany urzekającą partyturą *Rustana i Ludmiły*, nikiącą w powodzi zachwytów dla pogodnego kunsztu Rossiniego („Największą moją sympatią był Glinka – nadmieniam – Nie znajdowałem jednak wówczas poparcia w opiniach otaczających mnie ludzi”), z werwą dyrygujący chórem kolegów i oddający się instrumentacji antraktywów *Iwana Susanina*, odczuwał brak poważnej edukacji pianistycznej („Nikt mnie niczego nie nauczył i nikt nie pokierował!” – wyrażał rozżalenie) i pojmował, iż to nie w tej gałęzi sztuki dane mu będzie się wypowiedzieć. Będąc świadomym, iż „kompozytor bez wielkiego talentu muzycznego jest absurdem”, Korsakow oddał się praktyce operowej, która nie tylko silnie go pociągała, ale którą postrzegał w kategoriach tworów osiąganego środkami czysto orkiestrowymi. „Uważam muzykę za sztukę liryczną w samej swej istocie – napisze do Michała Wrubla (1856-1910), modernisty i ilustratora jego baśniowych wizji – i jeśli nazwą mnie lirycznym, to będę dumny z

tego, a jeśli nazwą kompozytorem dramatycznym – trochę się obrażę. W muzyce istnieje tylko liryzm i mogą być sytuacje dramatyczne, ale nie dramatyzm”.

Wieloletnia komitywa z Bałakiriewem, „świątynnym pianistą, znakomicie czytającym nuty, doskonałym improwizatorem, obdarzonym przez naturę poczuciem prawidłowej harmonii i instrumentacji”, którego „słuchano bez słowa sprzeciwu, bowiem czar jego osobowości był olbrzymi”, Borodinem („Wie pan, czym się teraz zajmuję? – zapyta w 1885 r. Kruqlikowa – Przepisuję poprzedni wyciąg fortepianowy *Igora* doprowadzając go do porządku (...) dopisuję recytatywy, oznaczam modulacje, co trzeba transponuję, układam głosy itd.”), Cuiem i Musorgskim – z którym łączy go zarówno wspólnota przekonań jak i zdyscyplinowana praca nad przedwcześnie osieroconym dziełem („Wczoraj skończyłem partyturę pierwszego aktu *Chowańszczyzny* – nadmieniam w 1882 r. – Robię z niego wyciąg fortepianowy (...) W ogóle tylko Musorgski, wciąż Musorgski, już mi się nawet wydaje, że nazywam się Modest Pietrowicz, a nie Mikołaj Andrejewicz, i że to ja skomponowałem *Chowańszczyznę* i bodaj nawet *Borysa*”) – wprowadziła go w krąg nowoczesnej estetyki, postępowej literatury i ważkich idei społeczno-politycznych.

„Sztuka rosyjska jest przede wszystkim sztuką serdeczną – scharakteryzuje burzliwy okres lat 1860. i 1870. Maksym Gorki – Pali się w niej niegasnąca romantyczna miłość do człowieka, tym ogniem miłości płonie twórczość naszych artystów wielkich i małych – »narodników« w literaturze, »pieriedwiżników« w malarstwie, »kuczkiśtów« w muzyce”. Autor Sadka chłonie rewolucyjne dogmaty Czernyszewskiego, głoszące potrzebę najcisłszego związku artysty z realiami życia i domagającego się wyrażania ducha ludu („Odtworzenie życia jest tą cechą sztuki, która stanowi jej istotę” – zauważa autor *Zasady antropologicznej w filozofii*), rozłącza uwielbienie dla Glinki, nazywając siebie „rustanistą” i propagując jego śpiewną frazę („Glinka jest zawsze szlachetny i wytworny – powtarza – Czysta melodia idąca od Mozarta poprzez Chopina i

Glinkę żyje dotychczas i żyć powinna, bo bez niej losem muzyki będzie dekadentyzm”), zagłębia się w realistyczną prozę Gogola, Turgeniewa i Tolstoja, przyjaźni z Riepinem, Pierowem i Stasowem, – „wędrownikami” – których malarski zmysł pobudza go do poetyckich impresji dźwiękowych. „Uważam, że w żądaniach melodyjności, śpiewności i rozległej skali, śpiewacy i publiczność mają rację – oceni u schyłku życia subtelny i fantazyjny ton swojej sztuki – Nie mają racji tam, gdzie żądają banału, a wydaje mi się, że Pan Bóg od takiego mnie wybrał i pod tym względem nie przystosowałem się do jej gustów”.

Praca kompozytorska „potężnej gromadki” przebiega pośród ożywionej dyskusji. „Nie trzeba przygotowań, należy po prostu komponować, tworzyć i uczyć się na własnej twórczości” – podpowiada autor Tamary. Ale dla Rimskiego-Korsakowa, związanego od 1872 r. węzłem małżeńskim z Nadieżdą Mikołajewną Purgold, talentowaną pianistką, interpretatorem i krytykiem jego sztuki, nadchodzi czas gwałtownego przyswajania elementarnych wiadomości z zakresu harmonii i kontrapunktu; kompozytor *Pskowianki* świetnie zdaje sobie sprawę, że ich nieznanomość zagraża zahamowaniem jego twórczej fantazji. „Zrobiłem wszystko, co mogłem, ze swym ograniczonym do wąskiego zakresu talentem – ubolewa – Mam wszystko, co mi jest przydatne; rusalki, diabła leśnego, rosyjską pastorałkę, korowody, obrzędy, czary, wschodnią muzykę, noce, wieczory, swity, ptaszki, gwiazdy, obłoki, burze, powodzie, złe duchy, odrażające potwory, polowania, tańce, kapłanów, modły do bożyszcz (...) nie mam o czym pisać, a powtarzać i rozwałkować dawnych rzeczy nie warto”.

„Wielbię i czczę pańską szlachetną skromność artysty i zdumiewająco silny charakter – wzruszał się Piotr Czajkowski, obdarowany przez autora *Legandy o niewidzialnym grodzie Kiteżu* plikiem fug, starannie zredagowanych podczas upalnego lata w Stielowie – Jestem szczerze przekonany, że przy ogromnym talencie Pana w połączeniu z tą idealną sumiennością, z jaką odno-

si się Pan do sprawy, spod pańskiego pióra powinny wyjść utwory, które wyprzedzą wszystko, co dotychczas było napisane w Rosji”. Wstrząśnięty latami zaniedbań („Twórczość, jako sprawa niezmiernie delikatna, subtelna jak kwiat, odsunięta jest przez życie na ostatni plan – rozważał – a tymczasem właśnie ona jest sprawą najważniejszą, dla której żyję lub co najmniej wyobrażam sobie, że dla niej żyję”), niewiarygodnie pracowity i sumienny, oddaje się wytężonej działalności pedagogicznej w Konserwatorium Petersburskim oraz Bezpłatnej Szkole Muzycznej Bałakiriewa.

Twórcę *Carskiej narzeczonej*, światłego humanistę i społecznika, charakter surowy, autokrytyczny i uderzająco skromny, żywo zajmował los młodocianych wychowanków, których wspierał – ryzykując własną karierą – także podczas gwałtownych wypadków 1905 r., kiedy to został usunięty z konserwatorium, a jego opery objęto carskim bojkotem („Odmawiając mi wystawienia *Sadka*, zrównano mnie z Glinką” – zauważył zgorzkniały). Z myślą o swoich uczniach opublikował w 1884 r. znamienity podręcznik harmonii i instrumentacji, który dał asumpt jej nowoczesnemu pojmowaniu i przygotował fertyczną sztukę Strawińskiego. „Ci, którzy chcą czegoś ode mnie się nauczyć – powtarzał – nie chcą zrozumieć, że tak zwana instrumentacja jest dla mnie wszystkim, to znaczy, że jest dla mnie tym samym, co utwór i pociąga mnie równie silnie jak twórczość w zakresie harmonicznym i melodyjno-rytmicznym (...) Instrumentacja jest dla mnie również kompozycja”. W istocie łączył ją z formą samego dzieła, które lśniąc migotliwym blaskiem i pastelową inwencją, krystalizuje się w logicznej fakturze, rytmicznej i precyzyjnej. „Ta muzyka rzeczywiście przenosi nas w głębinę fal – pisał o sucie symfonicznej *Sadko* Aleksander Sierow – jest tam coś tak »wodnego«, »podwodnego«, że żadne słowa nie potrafiłyby tego oddać”.

„Muzyka jest ostatnim tchnieniem ducha – pisał Ludwig Tieck – najsubtelniejszym żywiołem, z którego najtajniejsze marzenia duszy czerpią pokarm jak z niewidocznego strumienia”. Akwarelową sztukę mistrza Szeherazady, kontemplacyjną i powściągliwą w ekspresji, przenika malarsko-dźwiękowa synestezja, melodyjna intonacja wiążąca się z miękkim, łagodnym akompaniamentem. „Gdy podczas wykładu Rimskiego-Korsakowa przyszło do opisu instrumentów, – wspomina Borys Asafiew – mówił o nich, jak o drogich mu żywych stworzeniach, nosicielach subtelnych odczuć i odtwórcach najdelikatniejszych, nie dla każdego oka dostrzegalnych barwnych połączeń światła i koloru”. Rozedrgane suity urzekają barwnością i klarownością muzycznych obrazów skrywających odwieczne rozważania nad losem człowieka i historią narodu, przepelnione są najcudowniejszą poezją opiewającą piękno przyrody, potęgę szlachetnych uczuć i wolność ludzkiej woli. Ich literacka proweniencja sięga mitycznej przeszłości,

wzniosłej i bohaterskiej, pogańskich obrzędów i zagadkowych stworów, rosyjskiej „zuchowatości” i niewyczerpanych źródeł rodzimego folkloru.

Czysta, „bezprogramowa” muzyka jest Korsakowowi obca; demokratyczna sztuka Glinki, epatująca realistyczną prostotą, jasnością myśli i bogactwem barw orkiestrowych, zaszczepiła jej skłonność do operowania konkretnym programem, osobistej pojętym i odległym od dekoracyjnej romantyczności Berlioz czy filozoficznej abstrakcji Liszta. Muzyczne „oeuvre” twórcy *Antara*, promieniujące rubaszną ludowością, poetycką harmonią i afirmacją życia, wprowadza obfite motywy przewodnie – epickie i narracyjne – konstruując system niepowiązany z Wagnerowskim: ilustracyjno-muzyczny aniżeli dramatyczno-sceniczny, wyczelowany na kształt drogowego kobierca. Snuje się w nim nić ludowego rubato, szmerze przyroda, szepcząca w wiosennym tajaniu śniegów, leśnych echach i gwarze strumieni, śpiewają ptaki – towarzysze ludzkiej doli, burzą się morskie widma, opadając piśczętliwie to pnąc się gwałtownie ku górze – malarskie dźwięki ewokują subtelne wrażenia, tajemne, mgliste i delikatne, prowadząc muzyczną frazę na kształt koronkowego haftu bądź architektonicznego detalu o niebywalej przejrzystości.

„Nic, co zrodziło się w czystym pięknie, nie jest odwane od świata – pisał Johann Joseph von Görres – wszystkie rzeczy rozpalają się żarem miłości ku takiemu dzięciu, i chcą je wchłonąć w siebie”. Sztuka autora *Nieśmiertelnego Kościeja* jest zakorzeniona we współczesności znacznie bardziej, aniżeli wskazuje na to kostium jej kreacji. Pochłonięta czarownym rostrum ludowej baśni, nie ucieka od świata zdarzeń, acz objaśnia go w formie, która zachowując pozór nie-realności jest kwintesencją samego życia. „Nawet najbardziej fantastyczna koncepcja w sztuce uda się tylko wtedy, gdy korzenie jej stanowią normalne ziemskie uczucia” – deklaruje. Przepyszne motywy orientalne, kulminujące w sułtańskiej *Szeherazadzie* i bajronicznym *Antarze*, rozwijają się na podłożu starożytnej kultury kaukaskiej i według zasad wrażliwej sztuki rosyjskiej, znaczonej romansami Puszkina i poematami Lermontowa, lśniącej okrutnymi wizjami Wereszczagina, rozplomienionej nietscheanizmem Gorkiego. „Tylko ci są prawdziwymi ludźmi, którzy zrywają łańcuchy krępujące rozum człowieka” – wołał jeden z bohaterów *Matki*, prostując się w boju „przeciwko wszelkim formom fizycznego i moralnego ujarzmiania człowieka”. Majestatyczna *Szeherazada* i Berliozowski *Antar* – heroiczne istoty poddane nieugiętemu fatum – ilustrują panteistyczne odczucie Wszechświata i budują romantyczny traktat o losie wędrowca; jednocześnie wyrażają ten program środkami rosyjskiego ducha. „Poeta może być nawet wtedy narodowy, gdy opisuje zupełnie obcy świat, – zauważał Mikołaj Gogol – ale patrzy nań oczami swojego narodu, gdy czuje i mówi tak, że zdaje się jego rodaka-

kom, jak gdyby mówili to i odczuwali oni sami”, a Gorki tuż przed śmiercią zaznaczał: „Nasza sztuka powinna wzbic się ponad rzeczywistość wynieść człowieka ponad tę rzeczywistość, nie odrywając go od niej. Czy to jest romantyzm? Tak”.

W *Szeherazadzie* (1888), odwołującej się do fantastycznych retrospekcji *Baśni z tysiąca i jednej nocy*, krzyżują się wszystkie wątki Korsakowskiego kunsztu, skrząc „rozkosz, jaka panuje na wyżynach (...) pośród bezkresnych horyzontów i mas rozproszonego światła” (Baudelaire). Tło kompozycji stanowi legenda o sultanie Szachrijarze – przeświadczonym o niewierności kobiet – który przysięga śmierć każdej ze swoich żon tuż po nocy poślubnej. Szeherazada, ostatnia małżonka króla, unika okrutnego losu swych poprzedniczek, snując cudowne opowieści wypełniające tysiąc i jedną noc; z ich obszernego kompendium wydestylował był Korsakow cztery urzekającej barwy stacje: I. *Morze i okręt Sindbada*, II. *Opowiadanie o księżu kalenderze*, III. *Młody książę i młoda księżniczka*, IV. *Święty w Bagdadzie. Morze. Okręt rozbija się o skałę*. „Obrazy muzyczne całkowicie mię zadowolaly – zachwycał się Aleksander Glazunow – wyobrażałem sobie sine morze, odległą wyspę, lot straszego ptaka i świąteczną hulatkę w Bagdadzie, i burzę, podczas której tonie okręt, słowem – to wszystko, o czym autor mi osobiście opowiadał”.

Malownicze impresje poprzedza introdukcja, znacząca potężną frazą orkiestry, w której temat okrutnego Szachrijara przeplata się z przeciągłym i miękkim akordem czulej Szeherazady. Śpiewne solo skrzyk pierzenia rozmarzonego żegluga niestrudzonego Sindbada przemierzającego morskie odmęty („Cudowny jest Ocean Południowy ze swym szafirem i fosforyzującym światłem, cudowny jest podzwrotnikowe słońce i obłoki, ale podzwrotnikowe nocne niebo nad oceanem jest najcudowniejsze na świecie” – radował się młodzieńki Korsakow podczas rejsu na „Almazie”), peregrynujący kalender gawędzi o mitycznym Roku, książęca para rozplywa się w wytwornym tańcu a hulaśliwe pospólstwo zapewnia bagdadzkie place wrzawa, nikoną w obliczu rozszalałego huraganu, który pochłania morskich śmiałków... opowieść skończona. Tkliwa linia skrzyk niesie się jeszcze nad fatalnymi wodami, milknie Szeherazada, koi się groźny Szachrijar, poruszony baśniową opowieścią, tęskną, urzekającą i transcendentną; nikoną wrażenia, odchodzą dźwięki. „Tak oto natura bawi się sama z sobą w wiecznie żywej, ruchliwej jasności. Kiedy chmury zasnują słońce, wtedy wszystkie płomienne światła znikają, blask wypełniający drzewa i kwiaty gasnie, barwy stają się matowe; cień i czerń pochłaniają i tłumią okrzyki triumfującej radości płonącego światła” (Ludwig Tieck). ☼

Moja Szeherazada:

Schéhérazade; Antar • L'Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet • Dec- ca 470 2532, 1960

JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji

nowy znakomity
album chopinowski



FONOGRAFICZNE REWELACJE ROKU!



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania • promocja talentów

www.acteprealable.com

Palcem po piycie

Koncerty Melcera

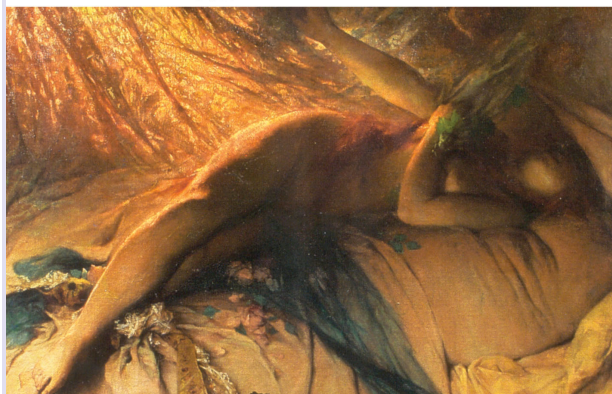


Acte Préalable



Henryk Melcer Piano concertos

No. 1 in E minor & No. 2 in C minor



Joanna Ławrynowicz • Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej • Ruben Silva

HENRYK MELCER 1869-1928

Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
Joanna Ławrynowicz, fortepian ·
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii
Koszalińskiej · Ruben Silva, dyrygent
Acte Préalable AP0163 · w. 2008, n.
2007 · DDD, 76'04''

cydowana i konkretna, potrafi przy
tym zaimponować subtelnością i
romantyzmem (jak w początku II
cz. I Koncertu).

Orkiestra pod batutą Silvy skrzy-
się bogactwem odcieni. Bywa za-
równo patetyczna, jak i tajemnicza
(tu prym wiodą fagoty doskonale
oddające „skradanie się” dźwię-
ków), a także figlarna (flety w koń-
cówce I cz. II Koncertu). Zdarza się
nawet, że brzmi jak ludowa kapela
(początek III cz. I Koncertu), co
należy uznać zarówno za osiągnię-
cie dyrygenta (wycucie stylu), jak
i samego Melcera – w obu koncer-
tach nie brak rytmów polskich tań-
ców narodowych.

Na szczególną uwagę zasługu-
je początek reprzy I cz. I Koncer-
tu, gdzie Melcer zdecydował się
zastosować fugato. Orkiestra Sym-
foniczna Filharmonii Koszalińskiej
wykonuje je bardzo selektywnie.
Dyrygent starannie wprowadza
każdy pokaz tematu, dzięki czemu
słuchacz z łatwością śledzi polifoni-
czną formę.

Całości płyty harmonijnie do-
pełnia książeczka (w języku pol-
skim i angielskim), w której za-
mieszczono rzetelne informacje
dotyczące sylwetki kompozytora,

kondycji formy koncertu fortepia-
nowego u schyłku XIX w. oraz obu
Koncertów Melcera. Można w niej
również znaleźć biogramy i foto-
grafie wszystkich wykonawców:
pianistki Joanny Ławrynowicz, dy-
rygenta boliwijskiego pochodzenia
– Rubena Silvy oraz Orkiestry Sym-
fonicznej Filharmonii Koszaliń-
skiej. Ponadto książeczka zawiera
informacje o Witoldzie Pruszkow-
skim – autorze obrazu *Bachantka*,
którego fragment trafił na okładkę
płyty z *Koncertami*. Wybór malar-
za jest nieprzypadkowy: określa
się go jako „spóźnionego romanty-
ka”, co można odczytać jako odwo-
łanie do twórczości Melcera.

Reasumując: *Koncerty fortepia-
nowe* Melcera + Joanna Ławryno-
wicz + Orkiestra Symfoniczna Fil-
harmonii w Koszalinie pod batutą
Rubena Silvy + (w tym miejscu na-
leży umieścić wszystkich, którzy
przyczynili się do powstania płyty)
= przyjemność słuchania.

Anna Munia

Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk



Muzyka21
płyta miesiąca

Długo zastanawiałam się, jak
napisać recenzję płyty z *Koncertami*
Melcera, żeby nie stworzyć primo –
laurki, secundo – tekstu o wydzwięku
ironicznym. Laurek nie lubię, a zbyt
pochlebny tekst mógłby zostać zinter-
pretowany jako ironia, co w tym wy-
padku byłoby zdecydowanie niewskazane.
Mamy bowiem do czynienia z propozycją
wyjątkową, bo wybitnie polska.

Doskonały jest nie tylko sam
wybór nagranych materiałów (zain-
teresowanych historią rejestracji
Koncertów Melcera odsyłam do re-
cenzji płyty Jonathana Plowrighta
pióra Marcina Zglińskiego – *Muzy-
ka21* 2008 nr 3 s. 43), ale przede
wszystkim jego wykonanie. Partia
fortepianu, naszpikowana trudno-
ściami technicznymi, nie stanowi
dla Ławrynowicz najmniejszego
problemu. Z łatwością pokonuje
ona karkołomne figuracje, grając
precyzyjnie i swobodnie. Jest zde-

rzetelne muzykowanie w obrębie twórczości Bacha. W niecodziennej jak na dzisiejsze czasy (w których nagrywa się całe utwory, a nie ich fragmenty) formie prezentują bogactwo muzyki lipskiego kantora, co wydaje się głównym celem tych wydawnictw. Na pierwszy rzut ucha te interpretacje mogą wystarczyć, ale wiadomo jakie skłonności ma apetyt. Pełne religijnej żarliwości interpretacje nie są w stanie go zaspokoić. Dlatego osobiście będę dalej poszukiwał nagrań kantat w wykonaniu muzyków prezentujących więcej ikry, a mniej kadzidła, jak się niegdyś wyraził o szkole flamandzkiej Stefan Rieger.

Piotr Wolanin



LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Sonaty fortepianowe: nr 8, 12, 23, 7, 24, 32

Christian Leotta, fortepian
Atma Classique ACD2 2486 · w. 2008, n. 2005/6 · DDD, 142'16"

Muzyka21
plyta miesiaca

Pojawienie się albumu wytwórni Atma Classique, będącego pierwszym woluminem *Sonat fortepianowych* Ludwiga van Beethovena w wykonaniu Christiana Leotta, jest wydarzeniem wielkiej wagi, które powinno poruszyć nie tylko wielbicieli genialnego kompozytora, ale także koneserów wybitnej pianistki. Proszę Państwa, w osobie 28-letniego Włocha narodził się jeden z najwybitniejszych beethovenistów naszych czasów, na grę którego powinni zwrócić uwagę wszyscy, nawet najwięksi sześćdziesięciolatekowie... Jest bowiem pierwszym od czasów Daniela Barenboima wykonawcą, który w tak młodym wieku podjął się ambitnego zadania: wykonania na koncertach pełnego cyklu *Sonat*, a jak dowodzą entuzjastyczne krytyki oraz nagranie, będące przedmiotem niniejszej recenzji, decyzja Christiana Leotta jest tyleż odważna, co jak najbardziej uzasadniona.

Jego pierwszy w barwach Atmy album, który mam niewątpliwą przyjemność przedstawić, powinien zyskać uznanie nawet wśród najbardziej wymagających miłośników pianistycznej sztuki; mam na-

dzieje, że nie będzie mi dane długo czekać na kolejne pozycje tego cyklu: jeśli ma być wyznacznikiem całości, to na wszystkie tytuły należy czekać z ogromną niecierpliwością. Leotta w sposób zapierający dech w piersiach zanurza się w świat twórczości wielkiego kompozytora, by pokazać go jakby na nowo, od siebie, przez swoją wrażliwość, wyobraźnię, szacunek dla intencji twórcy, co przynosi fascynujący rezultat. Bardzo mi się spodobało fenomenalne wprost odczytanie partytury, wydobywanie jej całego bogactwa, ukazanie wielu szczegółów, umykających zwykle w powierzchownych bądź zbyt szybkich interpretacjach. Dzięki temu, jak również odpowiednim, nieprzegonionym tempom, jego wizaż oszałamia siłą wyrazu, integralnością formy, zwartością przebiegu. Imponuje stosowana przezeń skala dynamiki; od najcichszych, poruszających ustępów pianissimo, subtelnych, acz wyrazistych, po potężne, pełne blasku i mocy fortissima, które np. we wspaniale zagranej *Appassionacie* zdają się wprost rozsadać instrument. Umiejętność stosowania kontrastu przez Leottę zasługuje na szczególną uwagę, gdyż jest bardzo ważną cechą określającą jego podejście do muzycznej materii, jak też czynnikiem wzbogacającym formę – dotyczy zresztą nie tylko wspomnianej powyżej rozpiętości wolumenu brzmienia. Pianista umiejętnie różnicuje utwory; części skrajne, utrzymane w żywych tempach, są pełne wigoru, radości, energii, elementów tanecznych i żartu, jak też rytmicznej wyrazistości; ogniuwa powolne są, nie waham się tego określić, wykreowane genialnie, zachwycają i porywają swoją głębią, nastrojem, logiką rozwoju, a nierzadko wprost wprawiają słuchacza w zdumienie, jak np. *Largo z Sonaty D-dur* op. 10 nr 3, czy też imponująca bogactwem myśli, nastrojów i pomysłów, dalekich już zresztą od problemów materialnego świata, ostatnia *Sonata c-moll* op. 111. Pianista tempa daje raczej niespieszne, mądrze dopasowując je do wyrazu i konstrukcji danych utworów, dzięki czemu muzyka wydaje się być bogatsza w detale, wyraźniej przy tym słychać wszystkie harmonie, kontrapunkty, słowem całą strukturę. Wyznacwcom efektywnych, szybkich temp to rozwiązanie może się nie spodobać, ja je jednak bardzo doceniam, tym bardziej, że Włoch nie robi wszystkiego na jedno kopyto: w odpowiednich miejscach nadaje kompozycjom żywy puls i dramatyczny przebieg, dzięki czemu jego koncepcje idealnie pasują do autorskich zamysłów. Uważne wczytanie się w partyturę i wierność jej zapisowi, skrupulatne przeniesienie zapisane-

go w nutach bogactwa na klawisze instrumentu, niezwykła mądrość, wrażliwość i muzykalność, jak również nie pozostawiająca żadnych wątpliwości technika i wirtuozeria, zdają się świadczyć, że w osobie młodego włoskiego pianisty *Sonaty fortepianowe* Ludwiga van Beethovena znalazły wiernego, zaangażowanego i bardzo kompetentnego wykonawcę.

Jest wiele słów, które chciałoby się jeszcze napisać o tej dojrzałej – muzycznie i czysto ludzko – kreacji Christiana Leotta. Jego trzeba po prostu posłuchać i dać się porwać fascynującym, przykuwającym uwagę słuchacza od początku do końca, występem. Już od dawna nie słyzałem tak doskonale zagranych dzieł Beethovena, z którymi mierzą się przecież wszyscy mistrzowie klawiatury. Jestem przekonany, że włoski pianista po nagraniu wszystkich sonat trafi do grona najwybitniejszych interpretatorów dzieł genialnego twórcy. Czekając z niecierpliwością na kolejne części fonograficznego cyklu i stale zachwycając się zapisanym na pierwszym albumie wykonaniem, można tylko powiedzieć jedno: „Brawo!”

Paweł Chmielowski

VINCENZO BELLINI 1801-1835

Bianca & Fernando

Young Ok Shin (*Bianca*), Gregory Kunde (*Fernando*), Aurio Tomicich (*Carlo*), Haijing Fu (*Filippo*), Armando Caforio (*Clemente*), Sonia Nigoghossian (*Viscardo*), Walter Coppola (*Uggero*), Emily Manhart (*Eloisa*) · Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini di Catania · Andrea Licata – dyrygent
Nuova Era 231121 · w. 2008, n. 1991 · DDD, 132'19", 2CD

☆☆☆

Opera skomponowana w 1826r., na zamówienie Domenico Barbai, dla neapolitańskiego Teatro San Carlo tam miała swoją prapremierę. Dwa lata później Bellini opracował drugą wersję dzieła, dla otwieranego właśnie Teatro Carlo Felice w Genui, gdzie 7 kwietnia 1828 r. odbyła się jej premiera. Mimo początkowych sukcesów *Bianca & Fernando* nigdy nie dorównała popularnością *Normie*, *Lunaticze* czy *Purytanom*. I tak już pozostało, dzisiaj bardzo rzadko można spotkać to dzieło na scenie. O niewielkiej popularności tej opery niech świadczy fakt, że jej dyskografia liczy zaledwie dwie pozycje. Pierwsze nagranie, dokonane pod batutą Gabriele Ferro, pochodzi z 1976 r., drugie mamy właśnie do poznania i oceny. Dokonano go w 1991 r., a wydano (Nuova Era) pierwszy raz w 1993 r., osiem lat później wydano je ponownie (Char-

les Handelman – Live Opera). W tym roku nagranie pojawiło się ponownie.

Nie ma co ukrywać, nie jest to nagranie mogące sprawić dużą satysfakcję, szczególnie wymagającemu słuchaczowi, który ceni piękny śpiew. O obsadzie można powiedzieć, że wykazała nadmiar optymizmu podejmując się zaśpiewania partii w tej operze, ponieważ większość z nich obca jest umiejętności sztuki bel canta. Najgorzej w tym względzie wypada Gregory Kunde, którego głos pozbawiony jest blasku i swobody emisji. Płaskie brzmienie i wyciskana na siłę „góra” też nie wystawiają mu najlepszego świadectwa. Do tego należy jeszcze dodać niedobre operowanie barwą. Nieco lepiej wypada, obdarzona srebrzyście brzmieniem sopranem, Young Ok Shin, gdyby jeszcze udało się jej opanować nadmierne vibrato, szczególnie w środkowych rejestrze. Mocną stroną jej kreacji jest koloratura. Zdaje się też, że oboje wierzą w siłę przerysowanej ekspresji wokalne. Byłbym jednak niesprawiedliwy, gdybym pominął pięknie zaśpiewany duet Bianci i Fernanda w II akcie (CD 2, ścieżka 8). O nadmiernym vibrato można mówić też w przypadku Aurio Tomicicha, którego basowy głos ma wyrównane brzmienie i ciekawą barwę. Wypada też zaznaczyć, że interesująco w tym nagraniu wypadają sceny zbiorowe, w których występuje chór.

Andrea Licata przy dyrygenckim pulpicie też nie zachwyca. Prowadzi całość bez większego zaangażowania i dynamiki, skupiając uwagę na dostosowaniu brzmienia orkiestry do możliwości solistów.

Adam Czopek



MEL BONIS 1858-1937

Kwartet nr 1 op. 69; Kwartet nr 2 op. 124; Soir, matin op. 76

Mozart Piano Quartet
MDG 643 1424-2 · w. 2008, n. 2006 · DDD, 56'36"

☆☆☆☆

Kolejne odkrycie niemieckiego MDG – Mel Bonis. Naprawdę nazywała się Mélanie Bonis, była żoną przemysłowca Alberta Domange'a, którego poślubiła raczej

kolejnych pokoleń również sięgają po „symfonię-olbrzym” rejestrując współczesne spojrzenie na twórczość wielkiego romantyka.

Dyrektor Bamberger Symphoniker – Jonathan Nott dla wytwórni Tudor zarejestrował trzecią symfonię Brucknera, którą autor zadedykował Wagnerowi. Otwierające cykl *Gemässigt, misterioso* pod batutą Anglika uzyskało obiecujący kształt brzmieniowy, pełen wycucia stylu i dramaturgii ścierających się ze sobą tematów. Na szczególnie uznanie zasługuje przy tym orkiestra z Bambergu, prezentująca głębokie, aksamitne i selektywne brzmienie. Niestety w następnym *Adagio* dyrygent nie skorzystał z dobrodziejstwa orkiestry. Wolne tempa zacierają czytelność elementów formatowrzących, brakuje skontrastowania poszczególnych planów, a przydługawe pauzy generalnie wybijają z toku narracji. Dopiero utrzymanie w wyższym tempie zakończenie, w którym dochodzą do głosu reminiscencje z twórczości Wagnera, narracja muzyczna nabrała niezbydnej płynności. Na *Scherzo* Nott również nie miał pomysłu. Zawarta w tym fragmencie bogata obrazowość muzyczna wybrzmiewa jakby mimochodem, bez wyraźnego celu. *Finał* to już tylko następstwo poszczególnych fragmentów z tematami występującymi na zasadzie deus ex machina. Słowem obiecujący początek zaowocował wielkim rozczarowaniem, a co za tym idzie nieznośną nudą – bo ileż można poddawać się urokowi pięknie brzmiącej orkiestry? Dziwi mnie fakt, że dyrygent nie mając skryształowanej koncepcji wykonawczej zdecydował się na pierwszą, najdłuższą wersję tej symfonii. Tylko czy wybór jednego z krótszych opracowań by coś zmienił? Pewnie znużenie nie trwałoby tak długo. Dla dyrygenta dwie gwiazdki, dla orkiestry pięć.

V Symfonia wiedeńczyka pod batutą Marcusa Boscha, prowadzącego Orkiestrę Symfoniczną z Aachen, została zarejestrowana podczas jednego z koncertów we wnętrzu kościoła św. Mikołaja w mieście rezydentów. Muzyka zawarta na krążku od pierwszych taktów przenosi słuchaczy w nastrój skupienia, zadumy, modlitwy. Dzieje się tak za sprawą wnikliwego odczytania partytury Brucknera i świadomego wykorzystania specyficznej akustyki kościoła przez dyrektora orkiestry z Aachen. Bosch z wycuciem ekspresji poszczególnych sekwencji przeprowadza przez zawiłości błędnych myśli zmierzających ku duchowemu oczyszczeniu. Z godną podziwu cierpliwością bada zakamarki labiryntu formalnego poszczególnych części, niejednokrotnie wynosząc słuchacza w przestrzeń ezote-

ryczną. Takie, niemal sakralne ujęcie cyklu wyklucza ekspozycje monumentalizmu, czy nawet efektowności brucknerowskiej symfoniki. Jednak *V Symfonia* (obok *IX*) wydaje się być najbardziej osadzone na wyrazowo w sferze kontemporyjnej, stąd brak ostrych kontrastów można co najwyżej odczuwać w scherzu roztańczonym w rytmie walca. Solidna orkiestra sprawnie realizuje założenia dyrygenta, a swym stopliwym i czytelnym brzmieniem ukazuje wysoki poziom kultury muzycznej niemieckiej prowincji. W solowych partiach oczywiście słychać, że nie jest to symfoniczny szczyt, ale nie sposób zignorować szczerego zaangażowania muzyków. W finale zamykającym cykl powracają tematy znane z pierwszego ognia i znowu trafiamy przed muzyczny ołtarz, tym razem jednak mądrzejsi o wcześniejsze doświadczenia.

Karl Böhm prowadząc Monachijską Orkiestrę Symfoniczną przy wykonaniu *VIII Symfonii* Brucknera wspiął się na wyżyny artyzmu dyrygenckiego, co właściwie nie powinno dziwić – słynny Niemiec uchodził do dziś za jednego z luminarzy batuty repertuaru wagnerowskiego. Naturalność, z jaką pokonuje kolejne pułapki drzemiące w tym wielce złożonym dziele, pozwala zapomnieć o trudnościach interpretacyjnych, jakie następcza może ten repertuar. Niezapomnianą przygodę muzyczną zapowiadają już pierwsze takty motywów wyłaniających się ze słynnej mgiełki brucknerowskiej niczym żagle posepne go galeonu. Następnie tutti orkiestrowe potężną dynamiką ukazują imponujące możliwości Monachijskich i ich kapitana, którzy wspólnie prowadzą nas przez dźwiękową opowieść pełną dramatycznych zwrotów. W *Scherzu* odkrywa przewrotność Brucknera, który z jednej strony masywnością instrumentacyjną zaprzecza idei tej żartobliwie lekkiej części, a z drugiej ukazuje przerysowany, nadyman obraz skocznych masywów dźwiękowych przypominających balet słońi (!). Dodatkowo przygotowanymi przejściami z jednego motywu do drugiego zarysowuje logicznie postępującą narrację. Majestatyczny motyw w spiętrzających się repetycjach ukazuje potęgę brzmienia orkiestry kojarząc się nico z muzyką minimal. *Adagio* to niekończące się dialog ścierających się idei, a zamykający finał stanowi heroiczny fresk jakby wyrwany z któregoś dramatu Wagnera. Böhm zdaje się nie odczuwać ciężaru gantkowego tego skomplikowanego dzieła. Prowadzi widząc celowość każdej frazy i mając jasny określony cel każdego z ogniw cyklu. Pod jego batutą symfonia brzmi efektownie, jak koncert na orkiestrę. Jak

dobrze, że mimo odległego czasu rejestracji nagrania (rok 1971) jej stan techniczny pozwala cieszyć się również wspaniałą barwą orkiestry.

Piotr Wolanin



**JOHN CAGE
1912-1992**

Trombone & Piano: Two, Variations I, Music for Two

Mike Svoboda, puzon; Steffen Schleiermacher, fortepian
MDG 613 1510-2 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 72'45''
☆☆☆☆☆

Chyba każdy, kto choć odrobinię interesuje się muzyką, wie kim był John Cage. Ale nawet 16 lat po śmierci kompozytora trudno jednoznacznie ocenić jego bogaty dorobek. Nie podlega dyskusji, że był artystą niezwykle ważnym. Choć niekiedy złośliwie dodawano – by to docenić, nie trzeba w ogóle słuchać jego utworów... Cage, jak sam przyznawał, całe życie walił głową w mur (tak konserwatyści postrzegali nową muzykę) i nie jeden w ten sposób skruszył. Był mistrzem sztuki niezdefiniowanej, a wiele jego kompozycji można wykonać na dowolnym instrumencie i w niemal dowolny sposób. Jak czasem żartował, niektóre brzmia ciekawie nawet gdy są łąe zagrane. Tak czy inaczej, bez Johna Cage'a współczesna sztuka na pewno wyglądałaby inaczej. Skupmy się jednak na repertuarze omawianej płyty.

Obaj wykonawcy, którzy są także aktywnymi kompozytorami, specjalizują się w muzyce współczesnej. Mike Svoboda ma przy tym na koncie m.in. rejestrację wielu utworów Stockhausena. Trudno oprzeć się wrażeniu, że doskonale wiedzą o co chodzi w niełatwej przecież twórczości Cage'a. Co więcej, świetnie się czują w takim repertuarze. Wbrew pozorom wymagającym sporej dyscypliny wykonawczej – mimo ogromu swobody pozostawionej przez kompozytora.

Cechą charakterystyczną utworów opublikowanych na tej płycie jest szczególna rola ciszy. Stanowi integralny element składowy i ważny środek wyrazu. Choć, przynajmniej zdaniem Cage'a, cisza absolutna nie istnieje... Każdy dźwięk jest zatem wyraźnie zaakcentowany, niemal celebrowany przez wy-

konawcę. Omawiana płyta zasługuje zresztą na uwagę z wielu innych powodów. O ile kompozycje na fortepian należą do najliczniejszych w katalogu Cage'a, puzon z pewnością nie był jego ulubionym instrumencie. W każdym razie takim, który w szczególny sposób zaprzętałby jego wyobraźnię. Trzeba przy tym zauważyć, że *Variations I* to właściwie utwór dla dowolnej liczby wykonawców grających na dowolnych źródłach dźwięku (niekoniecznie instrumentach sensu stricto)... *Music for Two* z kolei jest dość ambitnie pomyślanym przedsięwzięciem – w istocie rozpisany na 17 oddzielnie prowadzonych partii, które można dowolnie łączyć. W tym wypadku wykonawcy wykorzystali partię puzonu i fortepianu (a konkretnie oznaczoną jako pierwszą z dwóch).

Bez względu na to jak oceniamy walory artystyczne dokonania Johna Cage'a, jest on zbyt ważną postacią muzyki XX w., by przejść obojętnie obok tej płyty. Interesujący wybór utworów, świetne wykonanie i dobra realizacja nagrań stanowią dodatkową zachętę.

Dariusz Mazurowski



**FRYDERYK CHOPIN
1810-1849**

Preludia op. 28; Polonez op. 26 nr 1; 4 Mazurki op. 33; Nokturn op. 9 nr 2 i op. 15 nr 3

Jean-François Latour, fortepian
Atma Classique ACD2 2560 · w. 2007, n. 2006 · 81'30''
☆☆☆☆☆

Kolejny już raz mam przyjemność przedstawić znakomitą produkcję z katalogu kanadyjskiej Atmy, wytwórni, która z biegiem czasu wzbudza u mnie coraz większe uznanie i staje się swego rodzaju faworytem wśród licznych firm fonograficznych nadsyłających swoje tytuły do Redakcji *Muzyka21*. To znowu jest krążek – po fenomenalnej wizji *Sonat* Beethovena Christiana Leotty – wypełniony muzyką fortepianową, a mianowicie kompozycjami Fryderyka Chopina pod palcami Jeana- François Latoura.

Rzadko kiedy można się spotkać z tak zachwycającym debiutem płytowym, opartym na doskonale przecież znanym repertuarze. Kanadyjski pianista wybrał formy

W ostatnich kilku latach wielu znanych śpiewaków sięgnęło do bogatej twórczości Jerzego Fryderyka Haendla – płyty z jego kantatami, ariami operowymi czy oratoryjnymi wydały tak renomowani artyści, jak np. Carolyn Sampson i Robin Blaze, Andreas Scholl, Ian Bostridge, Mark Padmore, Cecilia Bartoli, Renée Fleming, Sandrine Piau czy Magdalena Kozena. Lista to zaiste imponująca i wciąż uzupełniana przez kolejnych wykonawców, którzy w muzyce wielkiego kompozytora widzą doskonałą okazję do zaprezentowania swojego wokalnego kunsztu. Ostatnią propozycją fonograficzną tego rodzaju jest niedawno wydany przez Deccę recital wschodzącej gwiazdy barokowej opery, robiącej już furorę na zagranicznych scenach, Danielle de Niese, której towarzyszą muzycy z doskonale znanego zespołu instrumentów dawnych Les Arts Florissants pod dyrekcją Williama Christie.

To wręcz idealni partnerzy na fonograficzny debiut młodej Australijki, co dowodzi jak wielką wagę wytwórnia przykłada do znaczenia tego albumu. Jednocześnie dział marketingu myśli o maksymalnych zyskach ze sprzedaży, bezlitośnie wykorzystując fenomenalną prezencję artystki, godną modelki, oficie racząc jej zdjęciami książeczkę płytową oraz stroną internetową. Jednak uważnie zapoznając się z tym krążkiem, można dojść do wniosku, że te zabiegi mają na celu zasłonić pewien przodost formy nad treścią, albowiem pod względem muzycznym jest to produkcja na przyzwoitym poziomie, ale bynajmniej nie zachwyca.

Artystka zaśpiewała wybrane arie Haendla, kompozytora, z którym związana jest już od kilku lat, z sukcesami występując w jego dziełach na prestiżowych scenach (jak np. MET czy Festiwal w Glyndebourne – tam też sensacyjnie zadebiutowała jako Kleopatra w towarzystwie tych samych artystów, co w nagraniu). Dobór repertuaru oparła na fragmentach z bardziej popularnych i znanych utworów (*Rinaldo*, *Juliusz Cezar*, *Serse*), jak też takich, które rzadko można usłyszeć w teatrze operowym czy na płycie (*Semele*, *Teseo*, *Apollo e Dafne*, *Amadigi di Gaula*, *Ariodante*). To partie haendlowskich heroin, kobiet obdarzonych silną osobowością, targanych rozmaitymi uczuciami. W przypadku właśnie tego kompozytora i recitalu wypełnionego jego muzyką sceniczną istnieje zawsze pewne niebezpieczeństwo; artysta musi przekonująco wykonać niekiedy całkiem odmienne wyrazowo i muzycznie role. Danielle de Niese obdarzona jest sopranem lirycznym, lekkim i o charakterystycznej barwie. Najlepiej brzmi jej górną i środkową rejestr, gorzej jest z dołem, poza tym nie-

kiedy nie cofa się przed użyciem dość wątpliwego wibrata. Głos ma pełen wyrazu, ale zastosowana przez nią ekspresja może nużyć monotonią; zapomina o subtelnych dynamicznych niuansach, brakuje jej nieco powściągliwości i intymności, zdarza jej się przesadzić z doбором środków, zbyt wielkimi efektami, niekiedy jest po prostu za głośna. Jest to dość jednorodna interpretacja, opierająca się na wielkich gestach, a przecież można by spróbować użyć prostsze emocje – prawdziwy smutek czy czystą radość. Tego mi w jej kreacji zabrakło. Udało jej się zaś odpowiednio „ustawić” gradację dynamiki, oraz jasno i bez niepotrzebnej maniery wykonać potrzebne koloratury i ozdobniki, które nota bene ułożyła sama do większości arii. Udział zaś znanego historycznego zespołu i doświadczonego dyrygenta jest niewątpliwym atutem tej produkcji, jako że tak renomowani artyści są rękojmią wyczuwania właściwego stylu, ale ma się też wrażenie, że pozostają nieco z tyłu, są jakby przyciszeni, nie pokazują wszystkiego, na co ich stać.

Jest to w sumie płyta ciekawa, sympatyczna, pozwalająca mieć nadzieję na dalszy artystyczny rozwój młodej, bardzo rozchwytywanej śpiewaczki.

Paweł Chmielowski



**JÓZEF HAYDN
1732-1809**

Koncerty skrzypcowe
Augustin Hadelich, skrzypce · Cologne Chamber Orchestra · Helmut Müller, dyrygent
Naxos 8.570483 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 60'20"
☆☆☆☆☆

W przebogatej twórczości Józefa Haydna jego koncerty instrumentalne pozostają bardzo ważnym, aczkolwiek mniej znanym rozdziałem. Z wyjątkiem popularnego *Koncertu na trąbkę*, *Koncertu fortepianowego D-dur* czy *Koncertów wiolonczelowych*, dzieła tego rodzaju niezwykle rzadko można usłyszeć na koncertach i płytach. Tę dziwną lukę wypełniła niedawno jak zwykle niezawodna wytwórnia Naxos, wydając album zawierający 3 zachowane do dziś *Koncerty skrzypcowe*.

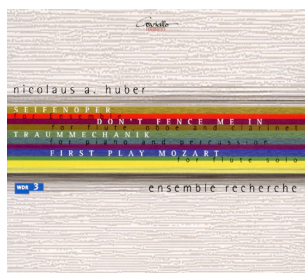
Charakteryzują się klasyczną, trzyczęściową konstrukcją, zaś par-

tia solowa nie obfituje być może w jakieś szczególne trudności techniczne, za to wykazuje inne, ciekawe cechy, takie jak np. użycie rzadziej używanego rejestru, podwójne dźwięki, liczne ornamentalne figuracje. Skład orkiestry zredukowany jest do smyczków oraz basso continuo. Dzieła te zostały napisane dla „wewnętrznego użytku” dworskiej kapeli w Eisenstadt, a dokładnie rzecz ujmując dla jej koncertmistrza Luigiego Tomasiego.

Na płycie Naxosu jako solista występuje młody, acz bardzo już utytułowany, niemiecko-włoski skrzypek, Augustin Hadelich. Jego gra sprawiła mi dużo satysfakcji. Ton ma jasny, „srebrzysty”, lekki, intonację niezawodną, słychać u niego niektóre przymioty znane z historycznych wykonania Vivaldiego: efektywność, temperament, entuzjazm. Dzieła Haydna dają mu okazję do zaprezentowania swoich umiejętności warsztatowych, jak też interpretacyjnych: potrafi niezwykle trafnie wykonać odcinki wolne, liryczne (ujmująca nastrojem i subtelnością, piękna kantylena w drugiej części *Koncertu C-dur*). Solista, dobrze obeznany z materiałem partytury, sam stworzył kadencje do poszczególnych części, bardzo dobrze pasujące do ich charakteru i zawartości tematycznej. Tak więc znajomości stylistyki niewiele się da zarzucić, choć zarówno Augustin Hadelich, jak też towarzysząca mu, dobrze znana z licznych nagrań Naxosu, Orkiestra Kameralna z Kolonii pod dyrekcją Helmutha Müllera-Brühla, posługują się współczesnym instrumentarium.

W niczym to wszak nie umniejsza wysokiej wartości nagrania, które sprawiło mi naprawdę dużo satysfakcji.

Paweł Chmielowski



**NICOLAUS A. HUBER
1939**

Seifenoper, Don't fence me in, Traummechanik, First play Mozart
Ensemble Recherche
Coviello COV 60606 · w. 2006, n. 1995-7 · DDD, 67'43"
☆☆☆☆☆

Jest przynajmniej kilka powodów, dla których warto sięgnąć po tę płytę. Nicolaus A. Huber to kompozytor penetrujący różne obszary muzyki i zawsze proponujący słu-

chaczom ciekawą przygodę. Podczas swoich poszukiwań stara się jednak nie przekraczać granic akceptowanych przez szerokie grono melomanów, zatem obcowanie z jego twórczością nie wymaga szczególnych ofiar. Na płycie znajdziemy zresztą cztery kompozycje, które bez wątpienia należą do ważniejszych pozycji z katalogu autora. Jeśli zaś ich wykonawcą jest Ensemble Recherche, trudno o lepszą rekomendację. Ten, istniejący od 1985 r., zespół ma w repertuarze wiele różnorodnych dzieł, datujących się od końca XIX w. po czasy nam współczesne. I właśnie najnowsza, często awangardowa muzyka jest polem, na którym wydaje się nie mieć równych sobie.

Dla melomanów pragnących poznać indywidualny język kompozytora, omawiana płyta może być idealnym punktem wyjścia. Zawiera kwintesencję estetyki Nicolausa A. Hubera, dowód jego inwencji i biegłości w posługiwaniu się środkami muzyki współczesnej.

Seifenoper stanowi swoisty komentarz na temat plagii „mydlanych oper” (stad zresztą tytuł). Huber posługuje się tu umiejętnie wyselekcjonowanymi środkami, które podkreślają zawarte w utworze emocje. Warto zwrócić uwagę na sposób w jaki operuje ciszą – nie jest ona tylko przerywnikiem, ale istotnym elementem dramaturgii (chwilami zresztą niemal „filmowej”), często przygotowującym słuchacza na nadejście kolejnych zdarzeń dźwiękowych.

Don't fence me in, trio na flet, obój i klawet, z początku jawi się jako monolit, z czasem jednak faktura staje się bardziej poszarpana i misternie zbudowany świat ulega zburzeniu.

Traummechanik, duet perkusji i fortepianu to kolejna misterna konstrukcja, zbudowana w oparciu o niezbyt gęste, lecz precyzyjnie artykułowane dźwięki. Partytura utworu jest zresztą pełna szczegółowych instrukcji, autorskiego komentarza adresowanego do wykonawców.

First play Mozart na flet solo należy do najciekawszych kompozycji jakie napisano w ostatnich latach na ten instrument. Choć ekspozuje szereg niebanalnych sposobów gry, a w efekcie intrygujących barw, nie ma cech eksperymentu. To w pełni dojrzałe dzieło, zasługujące na miano kanonu naszych czasów.

Nagraniami patronowała znana niemiecka stacja radiowa WDR 3, od lat promująca nową muzykę. Przeglądając się repertuarowi jej audycji, trudno nie zauważyć, że Nicolaus A. Huber zalicza się do grona jej faworytów – w czym zresztą nie widzę nic złego.

Dariusz Mazurowski



VITEZSLAVA KAPRALOVA 1915-1940

Utwory na fortepian oraz skrzypce i fortepian.

Virginia Eskin, fortepian; Stephanie Chase, skrzypce

Koch International Classics 7742 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 64'42"
☆☆☆☆

Jaka by była pozycja Vitezslavy Kapralovej na firmamencie muzycznym, gdyby nie zmarła przedwcześnie w wieku 25 lat? Czy uznano by ją za najwybitniejszą kompozytorkę XX w., czy jak nasza Grażyna Bacewiczówna dopiero w obecnych czasach doczekałyby się większego zainteresowania ze strony wykonawców i melomanów? Wywodziła się z kulturalnego establishmentu międzywojennego Brna, szlify muzyczne zdobywała w Pradze u Novaka i Talicha, a po wyjeździe do Paryża w 1937 r. u Charlesa Muncha, stając się jedną z pionerek dyrygentury wśród kobiet. W stolicy Francji trafiła też pod skrzydła czolegowe czeskiego kompozytora tej doby, Bohuslava Martinu, a wkrótce poślubiła syna najsztywniejszego wówczas z czeskich malarzy, Alfonsa Muchy – Jiriego. Gdy w 1940 r. pokonała ją nie do końca rozpoznana choroba, zostawiła całkiem pokaźny, jak na swój młody wiek, dorobek. Na omawianej płycie znalazły się utwory fortepianowe i skrzypcowe, powstałe na przestrzeni ośmiu lat. To krótki okres, jednak w przypadku Kapralovej obejmuje on praktycznie niemal cały czas aktywności kompozytorskiej. Gdy słucha się *Pięciu utworów na fortepian* op. 1, z których część wyszły spod ręki szesnastolatki, uderza nie tylko dojrzałość formy, ale też niezwykłe dla podlotka skupienie i oszczędność wyrazu. Mimo późnoromantycznych reminiscencji i ewidentnych ukłonów w stronę muzyki Janaczka, jest to głos indywidualny i oryginalny. Rok późniejsze utwory na skrzypce i fortepian – *Legenda* i *Buletka* są może nieco naznaczone duchem salonowym, przypominając tego typu miniatury Novaczka czy Kubelika, odwołują się też do muzyki ludowej, jednak nie zmniejsza to ich wartości. Najbardziej monumentalne z nagranych na omawianym krążku dzieł stanowi *Sonata Appassionata* op. 4, którą

osiemnastolatka naszkicowała z rozmachem – widać tu zaciecie wirtuozowskie typowe dla młodych kompozytorów-pianistów, ale także próby wykształcenia bardziej indywidualnego języka harmonicznego, przy wciąż czytelnym odwoływaniu się do rodzimego melosu. Kontynuacją tych poszukiwań są dzieła powstałe podczas studiów w Pradze, stanowiące syntezę muzycznego impresjonizmu i ekspresjonizmu, zwłaszcza oryginalne *Preludia kwietniowe* op. 13, które wykonywał potem Rudolf Firkušny. Wreszcie mamy na płycie dzieła ostatnie, napisane już we Francji: *Wariacje n. t. carillonu kościoła St. Etienne du Mond* op. 16, utwór prawdziwie już mistrzowski oraz *Elegię na skrzypce i fortepian*, poświęconą pamięci Karela Czapka. W *Wariacjach* wpływ neoklasycyzmu Martinu jest widoczny, ale nie dominujący – stąd wnioskować można, iż Kapralova nie została epigonką uznanego mistrza, ale podążała własną, indywidualną drogą. Utwór wieńczący recital, *Pisnickska* (czyli piosenka) nadaje całości pewnej pikanterii. W komentarzu do płyty nie ma słowa o szalonej miłości Bohuslava Martinu do dwa razy młodszej kompozytorki-uczenicy. Dojrzały mistrz był gotowy dla niej rzucić żonę, a w prywatnej korespondencji nazywał ją pieścizotliwie właśnie swoją *Pisnickska*.

Doświadczona i uznana instrumentalistka, pianistka Virginia Eskin i skrzypkaczka Stephanie Chase są dobrymi adwokatami tej zapomnianej muzyki. Większe pole do popisu ma Eskin, która zresztą posiada na koncie liczne wykonania repertuaru zapomnianego, zwłaszcza autorstwa kompozytorek (Amy Beach, Rebeca Clark). Gra utwory Kapralovej z przekonaniem oraz nie bez rozmachu, choć miejscami może przydałoby się trochę więcej lekkości i poezji. Wreszcie na koniec miło skonstatować, że – jak świadczy omawiana płyta – firma Koch powróciła do wydawania płyt z muzyką poważną, zwłaszcza z zapomnianym repertuarem.

Marcin Zgliński



JURGIS KARNAVIČIUS 1884-1941

Poematy symfoniczne Ulatume i

Portret owalny; 6 Romansów do słów Shelleya; 2 Romanse-kaprysy na skrzypce solo; Poemat na wiolonczelę i fortepian; Kołysanka na fortepian.

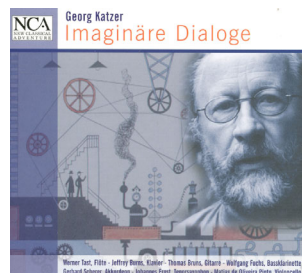
Sigitė Stonyte, sopran; Ingrida Armonaitė, skrzypce; Dainius Palauškas, wiolonczela; Jurgis Karnavičius, fortepian · Lithuanian National Symphony Orchestra · Robertas Servenikas, dyrygent
Lithuanian Music Information & Publishing Centre 046 · w. 2007, n. 2005/7 · DDD, 59'00"
☆☆☆☆

Oto kolejna już interesująca płyta wydana przez Litewskie Centrum Informacji Muzycznej w serii *Lithuanian Classics* i kolejna niespodzianka. Nie podejrzewam, by nazwisko Jurgisa Karnavičiusa kojarzyło się z czymkolwiek, nawet bardziej wyrafinowanym melomanom spoza Litwy. Jednak nawet ci ostatni nie mieli raczej dołąć o swym kompozytorze większego pojęcia, bo omawiana tu płyta to bodaj pierwszy krążek z muzyką kompozytora. Karnavičius przynależy do kultury litewskiej i rosyjskiej, a jego biografia dobrze oddaje skomplikowane koleje historii naszego regionu. Urodzony w Kownie, w rodzinie Litwina w służbie carskiej administracji, uczęszczał do szkół w Wilnie, potem studiował prawo w Petersburgu, zaś w tamtejszym konserwatorium był uczniem m.in. Liadowa, Rimskiego-Korsakowa i Głazunowa, a w 1913 r. za *I Kwartet smyczkowy* otrzymał stypendium Bielajewa. Podczas I Wojny Światowej dostał się do niewoli austriackiej – w obozie jenieckim w Czechach intensywnie zajmował się kompozycją i grał w kwartecie smyczkowym. Po 1918 r. wrócił do Rosji i do 1927 r. wykładał w Konserwatorium Leningradzkim. Dopiero wówczas przedniósł się do Kowna, gdzie obok pracy pedagogicznej i gry w miejscowej orkiestrze intensywnie komponował, zwłaszcza opery (m.in. *Grażyna* wg Mickiewicza). Zdążył jeszcze zaangażować się intensywnie w sowieckie instytucje kulturalne po wchłonięciu Litwy przez ZSRR, jednak po rozpoczęciu okupacji niemieckiej zaprzestął się i zmarł. Dziś Litwini, mimo tych niezbyt chlubnych (z ich punktu widzenia) kart w biografii, przypominają jego muzykę, głównie z wcześniejszego okresu twórczości (z lat 1915-1929). Nie jest to twórczość, jak na owe czasy, awangardowa, jednak nie ma w niej nic z prowincjonalizmu. Nie mówił też Karnavičius całkiem własnym głosem, ulegając wpływom tak swoich rosyjskich nauczycieli, jak i wczesnych modernistów niemieckich, z Ryszardem Straussem na czele. Największą atrakcją płyty są dwa poematy symfoniczne. Wybór

jako tematu *Ulatume* E. A. Poe'go znakomicie mieści się w klimacie epoki, wszak poematy symfoniczne pod tym samym tytułem napisali nieco tylko starsi Joseph Holbrooke i nasz Eugeniusz Morawski. Dzieło to, napisane w niewoli, w 1917 r., brzmi nieco jak *Romeo i Julia* Czajkowskiego w postwagnerowskich harmoniach, jest jednak całkiem zgrabnie skrojone i efektowne. Dekadę późniejszy *Portret owalny*, też oczywiście wg Poe'go, reprezentuje nieco bardziej nowoczesny język harmoniczny i efektowną instrumentację, wciąż jeszcze mieści się jednak znakomicie w postromantycznym idiomie trochę już wówczas przebrzmiałego muzycznego symbolizmu. Podobną stylistykę reprezentują *Pieśni do poematów Shelleya* – śpiewająca je Sigitė Stonyte dysponuje przyjemnym sopranem, jednak jej angielska wymowa pozostawia wiele do życzenia. Obszerny *Poemat* na wiolonczelę i fortepian (1917) zyskałby pewno, gdyby zorkiestrować partię fortepianu. Ciekawą pozycją repertuarową dla wiolinistów mogą być dwa *Romansy-kaprysy* na skrzypce solo, z 1915 r. – świadczące o wysokich kwalifikacjach Karnavičiusa jako wykonawcy. Bliższe są one chyba jednak jeszcze Paganiniego i Lipińskiego, niż np. Ysaÿe'a. Wreszcie napisana już po powrocie do Kowna *Kołysanka* jest bezpretensjonalną, prostą, wciąż postromantyczną, miniaturą, która spokojnie mogłaby powstać parę dekad wcześniej.

Wykonania są ogólnie dobre i rzetelne; nasi sąsiedzi zaangażowali do nagrania swe dobrej woli. Ciekawostką jest udział wnuka kompozytora, pianisty Jurgisa Karnavičiusa. Może nie jest to jakieś wielkie odkrycie, ale całkiem interesująca, rzetelnie wykonana muzyka, poszerzająca naszą wiedzę o kulturze muzycznej sąsiadów i dająca asumpt do porównań z twórczością naszych kompozytorów tej epoki. Będąc w Wilnie, warto kupić sobie tę płytę.

Marcin Zgliński



GEORG KATZER 1935

Imaginäre Dialoge nr 1-7
Werner Tats, Jlet; Jeffrey Burns, fortepian; Thomas Burns, gitara; Wolfgang Fuchs, klarnet basowy; Ger-

hard Scherer, akordeon; Johannes Ernst, saksofon tenorowy; Matias de Oliveira Pinto, wiolonczela
 NCA 60153-314 · w. 2006, n. 1979-2004. ADD, 92'23", 2CD
 ☆☆☆☆☆

Z dużą przyjemnością odnotowuję autorski album Georga Katzera, artyści chyba ciągle mało znanego polskiej publiczności, a przecież mającego w dorobku wiele znakomitych utworów. *Imaginäre Dialoge* wypełnia najbliższa jego sercu muzyka elektroniczna – w przeciwieństwie do „zachodnich” kolegów (kompozytor mieszkał w dawnej NRD) miał zresztą pewne problemy z uprawianiem tego gatunku – dość powiedzieć, że pierwsze wyspecjalizowane studio udało mu się założyć dopiero w 1982 r. (nasze Studio Eksperymentalne PR miało wówczas już 25 lat!).

Na dwóch płytach znajdziemy w sumie 7 utworów tytułowego cyklu. Wszystkie bazują na tym samym pomysle – dialogu „żywego” instrumentu z warstwą elektroniczną. Na pozór nie jest to szczególnie odkrywcze rozwiązanie, ale w wersji Georga Katzera nad wyraz udane. Owe dialogi chwilami stają się monologami, by za moment przerodzić się w gorącą dyskusję, albo idealnie zręgany dwugłos. Warto przy tym podkreślić, że warstwa elektroniczna powstała w wyniku transformacji nagrań tego samego instrumentu – w tej roli kolejno występują flet, fortepian, gitara, klarnet basowy, akordeon, saksofon tenorowy i wiolonczela. Kompozytor kładzie równie silny nacisk na eksponowanie wielu nietypowych technik artykulacji, jak i na odpowiadające im elektroniczne transformacje. Nie sposób nie zauważyć szczególnego upodobania do dźwięków o charakterze perkusyjnym – krótkich i agresywnych. A także umiejętnego operowania przestrzenią stereo. Słuchacz chwilami może mieć wątpliwości czy to jeszcze instrument, czy już taśma z jego elektronicznym alter ego. Generalnie w tego typu utworach często daje się zauważyć wyraźny kontrast między obiema warstwami – w omawianym wypadku jest jednak inaczej – zastosowany materiał i sposoby jego obróbki zaowocowały swoją symbiozą składników. Pewnym ubarwieniem są wkomponowane tu i ówdzie dźwięki otoczenia (w *Dialog imaginär Nr. 5* nagrania z francuskich ulic i kawiarni) lub głos (monolog w *Dialog imaginär Nr. 3*). Uważny słuchacz odnajdzie także odległe skojarzenia z klasycznymi formami, na przykład *Dialog imaginär Nr. 1* przypomina nieco sonatę, kompozytor często zestawia także fragmenty wolne z szybkimi.

Niepodważalną zaletą cyklu

Georga Katzera jest umiejętnie budowana dramaturgia poszczególnych kompozycji i oszczędne eksponowanie środków wyrazu. Pierwszy z *Dialogów* dzieli od ostatniego 25 lat (utwory powstawały w latach 1979-2004) – w muzyce elektronicznej to bardzo dużo, zważywszy na zmiany w jej estetyce, a także gwałtowny postęp techniczny. Jednak cykl jest wyjątkowo spójny, co także trzeba zapisać na korzyść kompozytora, który znakomicie radzi sobie zarówno z technologią analogową, jak i cyfrową, przy tym nie epatując słuchaczy tanim efekciarstwem – tak częstym w przypadku wielu współczesnych utworów. I choć całość trwa ponad półtorej godziny, z łatwością daje się przyswoić za jednym zamachem i nie ma mowy, by słuchacz się nudził. Pozycja godna polecenia wszystkim melomanom.

Dariusz Mazurowski



**GUSTAV MAHLER
 1860-1911**

IV Symfonia
Juliane Banse, sopran · Staatskapelle Dresden · Giuseppe Sinopoli, dyrygent
 Profil PH07047 · w. 2008, n. 1999 · DDD, 79'38"
 ☆☆☆☆☆

Przedstawiam Państwu kolejną już pozycję z ukazującej się w barwach Profilu serii *Edition Staatskapelle Dresden*. Tym razem zapraszam na koncert, który odbył się 29 maja 1999 r. w ramach tamtejszego Festiwalu Muzycznego. Przed wykonaniem *IV Symfonii G-dur* Gustawa Mahlera, szef orkiestry, Giuseppe Sinopoli, dokonał dla publiczności dość długiego wprowadzenia do dzieła, analizując jego części, pokazując poszczególne tematy, tłumacząc jego świat. Jak się można przekonać, czytając w książeczce ów wykład, pomysł dyrygenta nie znalazł wśród słuchaczy samych tylko entuzjastów. Inaczej było po zagranii utworu, doceniono przez publiczność serdeczną owacją. Nie dziwi mnie to, zważywszy na naprawdę wysoki poziom wykonania.

Artyści włożyli wiele wysiłku w wypracowanie różnorodnych: kontrastowych, harmonicznych i dynamicznych detali tworzących

wielowątkową strukturę całości. Część pierwsza imponuje bogactwem fakturalnym oraz inwencją. Następna, mająca charakter scherza, odznacza się nieco groteskowym, tajemniczym nastrojem, pełno w niej jest interesujących dialogów między instrumentami, dzięki czemu w szczególnej krasie może zaprezentować się sekcja dęta. Mój zachwyt wzbudziło trzecie ogniwo – *Poco adagio*, z szerokim oddechem, ujmuje głębią myśli i intensywnością wyrazu. Wykonanie tego fragmentu, podobnie jak całej *Symfonii*, sprawiło mi ogromną radość. Również niedługi finał bardzo mi się spodobał, jako że do orkiestry dołączyła znana sopranistka Julianne Banse, i był to trafny wybór. Jej głos i artystyczne kompetencje wybornie wtapiają się w mahlerowską materię. Znakomicie się też układa współpraca między nią a dyrygentem; temu udanemu porozumieniu zawdzięczać należy fakt stworzenia tak udanej i zgranej kreacji.

Dobrze dobrane tempa, wydłużające czas trwania do 61 minut, twórczo wypracowane frazy, właściwa konstrukcja formalna dzieła i nadanie mu wysokiej temperatury emocjonalnej, pokazanie wszystkich barw, liryzmu i melodycznego bogactwa przez Staatskapelle Dresden i Giuseppe Sinopolego, sprawiają, że nagranie to jest utrzymane na naprawdę wysokim poziomie i powinno zadowolić miłośników wielkiej symfoniki.

Paweł Chmielowski



**WOLFGANG AMADEUSZ
 MOZART
 1756-1791**

Koncerty skrzypcowe nr 1, 2, 5
Julia Fischer, skrzypce · Netherlands Chamber Orchestra · Yakov Kreizberg, dyrygent
 Pentatone PTC 5186 094 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 69'46"
 ☆☆☆☆☆

We wczesnych koncertach skrzypcowych młodego Mozarta nr 1 i nr 2 można zauważyć wpływ włoskich wirtuozów z okresu baroku. W kompozycji partii skrzypiec znalazły się szesnastki oraz przejścia, których nie spotkamy w późniejszych koncertach. Z mistrzowskim zacięciem wykonała je mają-

ca zaledwie 23 lata Julia Fischer. Podstawowe tempa dla baroku mają zapisy dotyczące znaków ruchu m.in. zawierających moderato oprócz zwykłego allegro, ale i z tym młoda wirtuozka świetnie sobie poradziła. Dotyczy to również orkiestry, w której jedynie altówki i wiolonczele mają mniejszą niezależność niż w późniejszych koncertach. Taka niezależność w orkiestrze wymienionych grup instrumentów powstała w wyniku rozwoju technik kompozycji podczas okresu klasyki. Z tego względu koncerty nr 1 i 2 realizatorzy postanowili zarejestrować z akompaniamentem klawikordu. Jedną z najlepszych obecnie skrzypaczek, Julia Fischer oraz Pieter-Jean Belder (klawikord), niewątpliwie kierowali się również faktem, iż Mozart omawiane koncerty komponował po powrocie z Włoch, bowiem w swej interpretacji ukazał wirtuozowską akrobatykę z częściowym zastosowaniem wrażliwego stylu (*Stil empfindsamer*). Aczkolwiek widoczna troska o wszelkie muzyczne niuansy oraz wirtuozeria stały się nieodłącznym elementem profesjonalnego wykonawstwa. I na omawianym krążku z profesjonalizmem oraz biegłością techniczną mamy do czynienia od początku do końca.

Oba wyżej omówione jak i *Koncert nr 5*, choćby ze względu na orkiestrowe wprowadzenie służące za uverture, można przynajmniej do części opery przed podniesieniem kurtyny. Po takim wstępie następuje popis solistki przechodzącej z wesołego allegro do adagio rozpoczynanego sennym tematycznie materiałem. Fischer osiąga bezprecedensową głębię dialogu z orkiestrą. Brawurowo wykonuje biegniki, arcytrudne flażolety, nie zominając o artystycznej wrażliwości. W ostatniej części *Rondeau* elegancko i z wyczuciem wpisuje się w tempo menueta. Niemieckiej skrzypaczce można pogratulować osobowości artystycznej, wspaniałej interpretacji i niepospolitej duszy. W jej grze instrument solowy zyskał dużo blasku (Fischer gra na instrumentcie Guadagniniego z 1750 r.). O wysoką jakość całości z powodzeniem zadbał również dyrygent Yakov Kreizberg po mistrzowsku prowadzący Netherlands Chamber Orchestra. Miłośnicy muzyki Mozarta powinni posiadać tak wspaniałą prezentację koncertów skrzypcowych nr 1, 2 i 5.

Wilfried Górny

**KENT OLOFSSON
 1962**

Corde na gitary i orkiestrę; Dzwony na solistów, chór, zespół instrumentalny i instrumenty elektroniczne i orkiestrę



Stefan Östersjö, gitary · Gothenburg Orchestra · Mario Venzago, dyrygent
 Phono Suecia PSSACD 170 · w. 2007, n. 2007 · SACD, 74'09"
 ☆☆☆☆

Kent Olofsson to klasycznie wykształcony kompozytor, który w młodzieńczym okresie udzielał się także jako gitarzysta w grupie Opus Est. Ten fakt jest o tyle istotny, że wpływ muzyki rockowej jest w jego twórczości dość wyraźny, także w *Corde*.

Pierwsza część utworu – *Fascia* – intryguje sposobem w jaki kompozytor związał ze sobą orkiestrę i instrumenty solowe – gitarę MIDI i charango. O ile partie orkiestrowe są stylistycznym monolitem, gitary odbywają osobliwą podróż w czasie i przestrzeni. Zastosowanie MIDI pozwoliło na jednoczesne sterowanie samplerem – często słyszymy unisono z próbkami (także o gitarowym rodowodzie).

Collagène/Fascia II eksponuje partię solową, wykonaną na dwóch modelach 11-strunowych gitar. Kompozytor nie kryje swojej fascynacji twórczością Györgi Ligetiego – schowane nieco w tle partie orkiestrowe wyraźnie nawiązują do jego twórczości. Ligeti zresztą zmarł w okresie prac nad tym fragmentem i właśnie jemu został on zadedykowany.

Finałowa i najkrótsza część stanowi logiczne podsumowanie całości, zapoznające nas z kolejnym instrumentem – pięciostunowym banjo.

Bez wątplenia *Corde* jest utworem wirtuozerskim. Solista musi się wykazać biegłym opanowaniem różnych technik gry: arpeggia, rasqueado, czy tremola. I trzeba przyznać, że Stefan Östersjö znakomicie wywiązał się z tego zadania.

Inspiracją do napisania *The Bells* był wiersz autorstwa Allana Edgara Poe'go. Oba kluczowe elementy – głosy i dźwięk tytułowych dzwonów – przewijają się przez cały utwór, choć warstwa tekstowa nie ogranicza się do pierwowzoru, sięgając po urywki artykułów prasowych, fragmenty dzieł literackich z różnych epok (w tym Baudelaire'a i Mallarmé'a), a nawet... inskrypcje na wykonanych we Francji czterech dzwonach kościelnych, które stały się zresztą bohaterami

poszczególnych części. Utwór jest dość typowy dla głównego nurtu twórczości Olofssona, łącząc kameralny skład ze środkami elektronicznymi. Ostatnie z wymienionych stanowią z reguły drugi plan, tak doskonale zasymilowany z warstwą instrumentalną, że niemal niedostrzegalny dla mniej uważnego słuchacza. Dzięki temu, mimo zastosowania wielu różnorodnych składników, nie mamy wrażenia obcowania ze sztucznie zestawionym kolażem.

Trudno dziś wyrokować czy wydane na tej płycie utwory Kenta Olofssona staną się klasyką początku XXI w. Bez wątpienia ich niezbyt krzykliwa estetyka przypadnie do gustu znacznie szerszemu gronu odbiorców niż najwierniejsi konesery sztuki współczesnej. Warto jeszcze dodać, że album wydano w wersji hybrydowej – posiadacze odtwarzaczy akceptujących format SACD usłyszą płytę w wersji 5.1 surround, dla pozostałych będzie ona zwykłym, stereofonicznym kompaktem.

Dariusz Mazurowski



Thierry Pécou 1965

L'Oiseau Innumérable; Outre-mémoire; Petit Livre; Après Rameau, une sarabande?

Alexandra Tharaud, fortepian, pozitywy, klawesyn, szpinet · Ensemble Orchestral de Paris · Andrea Quinn, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 901974 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 64'02"
 ☆☆☆☆

Biografia Thierry'ego Pécou wyraźnie wskazuje, że kompozytor wypracowywał swój indywidualny język podróżując w czasie i przestrzeni – o ile w pierwszym wypadku przemieszczanie ma raczej wymiar symboliczny, w drugim było faktem. Po okresie studiów w Paryżu zjeździł świat jako członek zespołu Ars Antica de Paris, a następnie przez cztery lata pracował w kanadyjskim Banff Centre for the Arts. Potem było stypendium w Rosji, okres spędzony w Hiszpanii i liczne wyjazdy do Ameryki Południowej. Pécou od dziesięciu lat jest liderem zespołu muzyki współczesnej Zellig, w którym udziela się także jako pianista. I właśnie fortepian jest głównym bohaterem oma-

wianej płyty, w dalszej zaś kolejności inne instrumenty klawiszowe.

Można zastanawiać się nad wpływem różnych epok i kultur na twórczość kompozytora. Niewątpliwie jest twórcą sprawnym, łatwo poruszającym się po wyznaczonych sobie obszarach – może i nieco eklektycznym, choć w sposób dający się bez trudu zaakceptować. Reprezentując muzykę współczesną, tworzy dzieła łatwo przyswajalne przez stosunkowo szeroką publiczność, potrafiąc przy tym zaspokoić oczekiwania bardziej wymagających melomanów.

L'Oiseau innumérable ma formę koncertu na fortepian i orkiestrę. Muzyka jest zaskakująco przejrzysta, pełna oddechu – partia solowa ma w sobie lekkość Mozarta i Ravela – co zresztą było intencją kompozytora. W odróżnieniu od klasyków Pécou znacznie silniej akcentuje element rytmiczny. Niektóre pasażer fortepianu swoim charakterem wywołują nawet odległe skojarzenia z minimal music, choć jest to zapewne efektem odwołania się do podobnych źródeł – muzyki egzotycznych (dla nas, Europejczyków) kultur.

Outre-mémoire, variances na fortepian wywodzi się z utworu oryginalnie wykonywanego z towarzyszeniem fletu, klarnetu i wiolonczeli, a związanego z instalacją (zresztą identycznie zatytułowaną) autorstwa Jean-François Boclé'a. W szczególny sposób przywoływała ona mroczną kartę z historii świata, okres niewolnictwa i handlu żywym towarem. Jakże ma to znaczenie dla odbioru wspomnianej kompozycji? Otóż zawiera ona motywy nawiązujące do rytualnych pieśni różnych plemion afrykańskich, choć dla wielu słuchaczy będzie to dość trudne do uchwycenia. Pécou i tym razem eksponuje element rytmiczny, niemal transowy – tony fortepianu są mocne, wyraziste. Używając terminologii plastycznej – kompozytor posłużył się przede wszystkim grubą kreską.

Petit Livre pour clavier to przegląd interesujących miniatur na różne instrumenty klawiszowe: organy, szpinet i klawikord. W jakis szczególny sposób przywołują ducha minionych epok, nie oddalając się przy tym od czasów współczesnych. Abstrahując od walorów kompozycji, warto docenić biegłość z jaką Alexandre Tharaud gra na wspomnianych instrumentach. Pécou ujawnia także, przynajmniej w pewnym stopniu, swoje inspiracje. Jego płytę kończy krótki fragment (*Sarabande*) z *Nouvelles Suites* Jeana-Philippe Rameau, poprzedzony wariacją własnego autorstwa.

Dariusz Mazurowski



HENRY PURCELL 1659-1695

Pieśni i muzyka kameralna

La Reveuse
 Mirare MIR 033 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 60'00"
 ☆☆☆☆☆ utwory instrumentalne
 ☆☆☆☆☆ sopran

Krwawa wojna domowa, kulminująca ścięciem Karola I Stewarta, prócz traumatycznych ekscesów natury społecznej, przyniosła rewoltę na gruncie angielskiej Melpomeny, która dotknięta purytańską prohibicją prezentacji w miejscach publicznych, wycofała się w zacisze kameralnych buduarów. Purcell, dojrzewiający w dobie tej transformacji, był świadkiem zamierania historycznych gatunków muzycznych, takich jak improwizowana fantazja czy koncertujący consort viol, ustępujący pod naporem włoskich arii oraz francuskich figur tańecznych. Sztuka wokalna, zrewolucjonizowana przez przybyszów z włoskiego Południa, podążała w kierunku wysublimowanej sensualności, ujętej obfitą ornamentyką i żeglującej po niewiarygodnych rejestrach głosowych. Precedensowy *Traktat o kunszcie śpiewu* (1677) pióra Pietra Reggio ustalił jej wyśmakowane kanony, odzwierciedlając brytyjską muzę na przestrzeni nadchodzących dekad. Włoskie kantaty, rozkoszujące gusta londyńskiej socjety, wywarły niebagatelny wpływ na finezyjną spuściznę twórcy *Króla Artura*, nie ustającego tak w składaniu hołdu bujnej przeszłości, jak i wypełnianiu zadań czasu mu współczesnego. Entuzjastyczny wobec importowanych wyznań, w których partie recytatywu pełniły rolę równie eminentną, co uduchowione arie, Purcell – wbrew arystokratycznym oczekiwaniom chlebowdawców – nie zaprzestał sięgać do rozruttnej tradycji ballady oraz wyspiarskiej pieśni stroficznej.

Galijska formacja La Reveuse, zainaugurowana z woli teorbaniisty Benjamin Perrota, który nie zaniebując swojego instrumentu umiejętnie jej dyktuje, zanurza się w dyskretny świat szepotów i westchnień późnej doby Stuartów, posilując się intymnym i eterycznym sopranem Julie Hassler. Starannie wyselekcjonowany, wszechstronny program nagrania, skrzyżnięty z zaczerpniętymi ze znamienitych zbiorów (*Orpheus Britannicus*, *The*

JUSTYNA JARA

młoda · zdolna · utalentowana · pełna pasji · najlepsza



Pierwsze światowe nagranie dokonane przez jednego artystę!

fol. © archiwum artystki
© proj. graf.: Studio Jeremi



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania • promocja talentów

www.acteprealable.com



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

Sala im. G. Fitelberga, pl. Sejmu Śląskiego 2, Katowice

INAUGURACJA SEZONU 2008/2009 • 10 października 2008 • godz. 19.30

z cyklu *Brahms w interpretacji Jerzego Semkowa*

dyrygent

Jerzy Semkow

Brahms

I Koncert fortepianowy
III Symfonia

solista

Rudolf Buchbinder

PORANEK • 26 października 2008 • godz. 12.00

dyrygent

Jerzy Salwarowski

Czajkowski

Kaprys włoski

Kreisler

Kaprys wiedeński
na skrzypce i orkiestrę

solista

Krzysztof Jakowicz

Saint-Saëns

Introdukcja i Rondo capriccioso
na skrzypce i orkiestrę

komentator

Marcin Majchrowski

Rimski-Korsakow

Kaprys hiszpański

Sprzedż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkty Ticketportal

www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

Informacje: tel. 032 251-89-03, 032 255-32-61, e-mail: nospr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

zachwycę wyłaniające się jak z niebytu solo smyczków. Sam kompozytor zrezygnował z konfliktowego pokazania materiału tematycznego przez co dzieło sprawia wrażenie bardziej surowego. Sposób odtworzenia również jest inny niż wcześniej mi znane – elegijny. Symfonia utrzymana jest w dynamice piano – mezzo forte, oszczędnej, jakby powstrzymującej emocje i utrzymującej ciągłe napięcie. Nawet momenty kulminacyjne, centralne – jak *9 stycznia* – dalekie są od nieokiełznanej żywiołowości, choć żaru im nie brakuje. Kofman postawił tym razem na stronę liryczną poszczególnych partii instrumentalnych i na swobodne rozwijanie dynamiki brzmieniowej. W rezultacie nagranie prezentuje się niezwykle oryginalnie – choć porównując je do wolumenu brzmienia innych – daje efekt zaskakująco delikatny. Niestety w zderzeniu z niektórymi odtwarzaczami starego typu nie daje to zadowalających rezultatów, gdyż momentami ścieżka dźwiękowa jest tak cicha, iż zwyczajnie zanika. Całe szczęście, że te „innowacje” bez problemu niwelowane są przez słuchawki, ponieważ w to „piano” naprawdę warto się wstuchać. Frapująca interpretacja w chłodnym i przejmującym wykonaniu.

Katarzyna Musiał



FEDERICO MORENA TORROBA
1891-1982

Luisa Fernandez

Plácido Domingo, tenor; Nancy Herrera, mezzosopran; Mariola Cantarero, sopran; José Bros, tenor · Coro y Orquesta Titular del Teatro Real · Jesus López Cobos, dyrygent

Deutsche Grammophon 476 5825 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 75'29"

☆☆☆☆

Zarzuela jest typem opery hiszpańskiej (z mówionymi dialogami). Nazwa wywodzi się od pałacu La Zarzuela, w którym od połowy XVII w. odbywały się przedstawienia i widowiska sceniczne. Ten typ muzyki scenicznej na przestrzeni wieków przeżywał oczywiście swoje wzloty i upadki. Swój renesans przeżył w drugiej połowie XIX w., zwłaszcza gdy w 1856 r. powstał Teatro de la Zarzuela, w



HENRYK WIENIAWSKI
1835-1880

L'École moderne Etudes-Caprices Op. 10; Etudes-Caprices Op. 18

Jara Justyna, skrzypce; Koprowski Wojciech, skrzypce

Acte Préalable AP0170 · w. 2008, n. 2007 · DDD, 47'49"

☆☆☆☆

„Kaprys był bodajże ulubioną formą Profesora” – pisze Justyna Jara w krótkim wstępie do płyty. Wspomnianym profesorem jest niezjący już prof. Mirosław Ławrynowicz, a zdanie nakreślone przez skrzypaczkę wyjaśnia genezę nagrania w wszystkich *Etiud-Kaprysów* z op. 10 i 18 Henryka Wieniawskiego. Otóż album powstał jako swoisty hołd złożony Mistrzowi przez uczennicę.

Płyta stanowi wydawnictwo dość oszczędne. Prezentowane są na niej utwory jednego kompozytora, jednego gatunku, przeznaczone na jeden instrument i grane przez jednego wykonawcę. Warto zaznaczyć, że jest to pierwsza realizacja fonograficzna obu cykli *Etiud-Kaprysów* Wieniawskiego dokonana przez jednego artystę. W utworach z op. 18 pojawia się dodatkowo partia drugich skrzypiec, powierzona Wojciechowi Koprowskiemu.

Muzycy prezentujący trudne technicznie kompozycje należą do

którym swe dzieła wystawiali m.in. Chapi, Caballero, Bréton. Z latami wykształciły się dwa typy zarzueli: zarzuela genero chico (komiczna, jednoaktowa) i zarzuela grande (o tematyce poważnej, zwykle w 3 aktach).

Federico Moreno Torroba należy do czołowych twórców tego drugiego gatunku. Choć w swej działalności kompozytorskiej nie ograniczył się do zarzueli, skomponował ich kilkanaście. A do najlepszych należą niewątpliwie *Luiza Fernanda* (1932) i *La Chulapona* (1934).

wiolinistów młodego pokolenia. Oboje urodzili się w roku 1987; obecnie doskonali swoje umiejętności w warszawskiej Akademii Muzycznej (Jara także w Julliard School of Music). Na ich kontakach można już odnotować znaczące sukcesy – są laureatami licznych konkursów skrzypcowych.

Wiek, choć zapewne także i charakter grających, ma duży

wpływ na wykonanie *Etiud-Kaprysów*. Nie można im odmówić młodszej pasji, brawury i wyczuwalnej radości muzykowania. Każdy z utworów jest dopieszczony pod względem technicznym, ale to kompozycje wykonywane w trochę wolniejszych tempach są cenniejsze pod względem muzycznym. Doskonale brzmi np. *La Cadenza* z op. 10, zagrana romantycznie i zarazem rozważnie – szybkie przebiegi w środkowej części utworu nie są tylko popisem sprawności palców skrzypaczki, ale także fragmentem stanowiącym wyraźny kontrast wyrazowy do okalających go lirycznych ogniw (prowadzonych zresztą w ładnie brzmiących dwudźwiękach).

Wśród duetów na uwagę zasługują te, które rozpisane zostały na dwie równorzędne partie, a więc pierwszy, drugi, szósty i przedostatni (siódmy) w tempie *Andante non troppo*. Dzięki nim nie tylko Jara, ale także Koprowski mógł zaprezentować się jako zdolny skrzypek, a oboje wykonawcy jako obiecujący kameraliści. Śmiało można stwierdzić, że płyta z *Etiudami-Kaprysami* Wieniawskiego stanowi chlubne świadectwo wysokiego poziomu polskiej wiolinistyki.

Anna Munia



Justyna Jara w Nowym Jorku

Akcja *Luízy Fernandy* rozgrywa się w 1868 r., w trakcie przewrotu zakończonego detronizacją królowej Izabelli II i powołaniem rządu tymczasowego. Jej treścią jest miłość dwóch przeciwników politycznych do pięknej Luízy. Po licznych komplikacjach wszystko kończy się jednak dobrze. Muzyka zarzueli oparta jest na melodiach i rytmach hiszpańskiego folkloru. Bogata kolorystycznie, intensywna emocjonalnie, zawiera wiele popisowych dla wokalistów arii i duetów. Nic więc dziw-

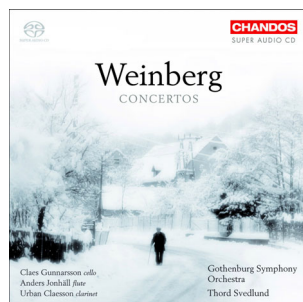
nego, iż doczekała się swej premiery w mediolańskiej La Scali (czerwiec, 2003 r.).

Prezentowane nagranie pochodzi z czerwca i lipca 2006 r. i jest kompilacją kilku przedstawień w Teatro Real w Madrycie. Niewątpliwą atrakcją nagrania jest udział w nim Plácido Domingo. Stosunek artysty do zarzueli jest powszechnie znany. „Zawdzięczam moją miłość do muzyki zarzuelom, które często słyszałem w dzieciństwie. Fascynowały mnie i nadal są mi bliskie”. A szczególnie *Luíza Fer-*

nanda. W niej debiutował w wielkiej partii barytonowej, potem podjął główne role tenorowe. Niał wielokrotnie dyrygował i nagrywał całość i fragmenty. Tym razem śpiewa czołową partię Vidala w sposób rewelacyjny. Piękny głos, o cudownej barwie, znakomicie brzmiący, ekspresyjna interpretacja – wierzyć się nie chce, iż to wykonuje artysta, który debiutował w 1960 r.! W pozostałych trzech głównych partiach towarzyszą mu z powodzeniem sopranistki Nancy Herrera (tytułowa Luiza) i Mariola Cantarero (Księżna) oraz liryczny tenor o całkiem ładnym głosie, José Bros.

Doprawdy ciekawe i wartościowe nagranie.

Jacek Chodorowski



MIECZYSLAW WEINBERG 1919-1996

Fantazja na wiolonczelę i orkiestrę op. 52; Koncert nr 2 na flet i orkiestrę op. 148; Koncert [nr 1] na flet i smyczki op. 75; Koncert na klarnet i smyczki op. 104

Claes Gunnarsson, wiolonczela; Urban Claesson, klarnet; Anders Jonhall, flet; Gothenburg Symphony Orchestra; Thord Svedlund, dyrygent

Chandos CHSA5064 · w. 2008, n. 2005 · DDD · 79'25"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Na światowym rynku muzycznym nastała moda na muzykę polskiego kompozytora Mieczysława Weinberga. Właśnie pojawiła się w brytyjskiej firmie Chandos kolejna płyta z jego twórczością. Są to koncerty nagrane przez skandynawskich artystów. Wcześniej płyty z muzyką Weinberga nagrała dla tego wydawnictwa Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach pod batutą Gabriela Chmury.

Mieczysław Weinberg urodził się w Warszawie 9 grudnia 1919 r. w rodzinie skrzypka i kompozytora pracującego dla Teatru Żydowskiego. W wieku dwudziestu lat rozpoczął studia w klasie fortepianu w Konserwatorium Warszawskim u Józefa Turczyńskiego. Przed II Wojną Światową wyemigrował do Mińska, gdzie studiował

kompozycję u Wasyla Zołotariewa (uczni takich sławnych kompozytorów jak: M. Bałakiriew i M. Rimski-Korsakow). W latach 1941-1943 pracował w operze w Taszkencie. Tam powstała w 1941 r. jego *I Symfonia*. W 1943 r. przeniósł się do Moskwy, gdzie zmarł w 1996 r.

W dorobku Mieczysława Weinberga mamy dwadzieścia dwie symfonie, cztery symfonie kameralne, dwie sinfonietty, siedemnaście kwartetów smyczkowych i innych dzieł kameralnych oraz kilka koncertów. Oprócz tego pieśni i siedem oper opartych m.in. na Dostojewskim, Gogolu, Dumasie. Krytyk Boris Schwarz mawiał o nim „konserwatywny modernista”. Inni pisali o nim: „język muzyczny Weinberga odznacza się oszczędnością wyrazu, logicznym rozwojem tematu oraz rozbudowanym idiomem tonalnym”. Jego dzieła opisano jako poszukiwanie „uniwersalnej harmonii”, co miało stanowić odbicie zasadniczo optymistycznej postawy kompozytora w obliczu przerażającego doświadczenia osobistego życia w totalitarnym państwie jakim był ZSRR. Jako jedyny z rodziny przeżył prześladowania hitlerowców. Niewiele brakowało, by sam zginął w 1953 r. niesłusznie oskarżony o chęć utworzenia Żydowskiej Republiki Krymu. Przeżył dzięki Szostakowiczowi, który podjął ryzyko wstawienie się u władz za polskim kompozytorem, a także obiecał zająć się jego córką w przypadku jego śmierci.

W muzyce Weinberga jest mnóstwo dowodów na jego długoletnią zażyłość z Szostakowiczem. Jego spotkanie z wybitnym rosyjskim twórcą dało mu wrażenie „powtórnych” narodzin. Znalazł kogoś, komu mógł się zwierzać ze swoich pomysłów i z kim mógł dyskutować o problemach muzycznych. Była to prawdziwa przyjaźń, m.in. z nim Szostakowicz zaprezentował swoją *X Symfonię* (w wersji na fortepian z 4 rękę) Związkowi Kompozytorów Radzieckich. Weinberg prowadził też negocjacje związane z premierą *XIII Symfonii* autora *Lady Makbet z meńskiego powiatu*. Nie trudno zatem znaleźć w twórczości Mieczysława Weinberga wpływy Szostakowicza.

Na prezentowanej płycie nagrano trzy koncerty: dwa fletowe op. 75 i op. 148, *Koncert klarnetowy op. 104* i *Fantazję na wiolonczelę i orkiestrę op. 52*. Ich zarejestrowania podjęli się: flecista Anders Jonhall, klarnecista Urban Claesson i wiolonczelista Claes Gunnarsson wspólnie ze szwedzką orkiestrą narodową: Gothenburg Symphony Orchestra pod dyrykcją Thorda Svedlunda. *II Koncert fle-*

towy i Klarinetowy mają tutaj światową premierę fonograficzną.

Zarówno *Fantazja*, jak i koncerty to muzyka mająca charakterystyczny dla Mieczysława Weinberga posępny i tajemniczy klimat. Pobrzmiwają tu protest przeciwko totalitarnej władzy, a także słycać poszukiwanie tego co liryczne, optymistyczne, nadające życiu piękniejszy charakter. Każdy z utworów ma w sobie bogaty zasób pięknych melodii o ludowej i klezmerskiej proveniencji. A w koncercie klarnetowym mamy inspirację i melodie z Bacha i Glucka. Kto zna symfonie i sinfonietty Weinberga z nagrań katowickich sięgnie po ten album i zapewne go polubi.

Szwedzcy artyści grają utwory Mieczysława Weinberga z polotem i oddaniem, rozumiejąc jej klimat i charakter. Muzyka ta, choć czasami smutna i posępna, gdy jednak kompozytor każe staje się przepęlna życiem, radością i żartem. Każdy z koncertów i fantazja poprowadzone są swobodnie i naturalnie. Brzmienie orkiestry jest lekkie, faktura przejrzysta. Wszystko oparte jest o finezyjne i soczyste brzmienie orkiestry. Bardzo ładnie i czysto rozbrzmiewają poszczególne sekcje orkiestry. Są pełne wyrazu, a instrumenty idealnie pasują do siebie pod względem barwy i siły dźwięku. Tak dobry album posiadać w swojej płytotece to przyjemność i satysfakcja.

Arkadiusz Jędrasik



JOSEPH WÖFLFL 1773-1812

I Koncert fortepianowy G-dur op. 20; V Koncert fortepianowy C-dur Grand Military Concerto op. 43, VI Koncert fortepianowy D-dur op. 49 The Cockoo, Andante The Calm z IV Koncertu fortepianowego G-dur op. 36

Yorck Kronenberg, fortepian · SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern · Johannes Moesus, dyrygent
CPO 777 374-2 · n. 2006-2007, w. 2008 · DDD 76'06"

☆☆☆☆

W historii muzyki Josef Wöflfl zapisał się jako rywal Beethovena w wyścigu o palmę pierwszeństwa wśród wiedeńskich pianistów-wirtuozów przełomu XVIII i XIX w. Urodzony w mozartowskim Sal-

zburgu, gdzie uczył się u ojca wielkiego Wolfganga Amadeusza i brata Józefa Haydna – Michaela, związał swą karierę z Wiedniem, a następnie Londynem. Dla nas bar dziej interesujący jest epizod polski – służba na dworze księcia Michała Kazimierza Ogińskiego i brylowanie w Warszawie w ostatnich latach niepodległości I Rzeczypospolitej. Mimo dosyć barwnej biografii i okazałego dorobku kompozytorskiego do niedawna było to jednak jedynie pusto brzmiące nazwisko z muzycznych leksykonów. Dopiero w ostatnich latach muzykę Wöflfla zaczęto nagrywać, zaś świetnie przyjęta przez krytykę płyta z wyborem sonat fortepianowych w wykonaniu Johna Nakamatsu (Harmonia Mundi 907324) uświadomiła melomanom, że był on kompozytorem co się zowie. Jak wszyscy wirtuozi swej doby ma Wöflfl w dorobku szereg koncertów instrumentalnych, traktowanych jako popisowe wehikuły dla wykonawców w trakcie zarobkowych wояży. Na omawianej płycie znalazły się trzy, a praktycznie nawet cztery, z jego siedmiu koncertów fortepianowych. *I Koncert op. 20* został bowiem przez kompozytora przeinstrumentowany i wydany jako *IV Koncert op. 36*, z nową częścią środkową, zatytułowaną *The Calm*. Ponieważ owa piękna, jak sam tytuł wskazuje, spokojna i pastoralna część została tu również zarejestrowana, mamy na płycie de facto jeszcze jedno opus. Jakie więc są koncerty Wöflfla? Przypominają stylistycznie pierwsze dwa opusowane koncerty Beethovena, ale nie dorównują im rozmachem i oryginalnością. Raczej bliższe są analogicznym utworom Eberla, Franza Xawiera Mozarta, Wilmsa czy nawet naszego Lessla, reprezentującym przejściową fazę między dojrziałym klasycyzmem i wczesnym romantyzmem. Jako produkt doby napoleońskiej są „zmilitaryzowane”, nie stronią od marszowych rytmów i fanfarnych motywów. Dotyczy to oczywiście przede wszystkim *Koncertu „Wojskowego” op. 43*. Dążenie do eksponowania tak lubianego przez publiczność pierwiastka charakterystycznego przejawia się także w użyciu poloneza (jako finału *I Koncertu*) lub motywu kukułki (jak w słynnym *Koncertcie organowym* Haendla), jakim dość natrętnie i naiwnie, acz nie bez wdzięku, epatuje cały finał *VI Koncertu D-dur*. Efektem z tej samej parafii jest oparcie tematu czołowego *Koncertu G-dur* na motywie arcyprzeboju ówczesnej doby – arii *Non più andrai z Welsela Figara*. To takie mruganie okiem do publiczności, rodzaj teleturnieju „Jaka to melodia” sprzed dwóch stuleci. Utwory zarysowa-

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z festiwalii.

8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

prenumerata roczna (8 numerów) – 128 zł
prenumerata półroczna (4 numery) – 64 zł

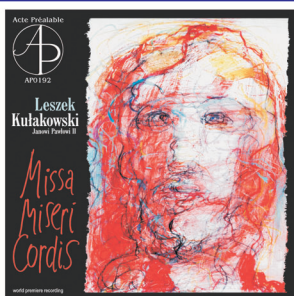
JAZZ FORUM, skr. poczt. 102, 00-963 Warszawa 81
tel. (0-22) 621-94-51, e-mail: jazzfor@jazzforum.com.pl
www.jazzforum.onet.pl

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Konkurs płytowy

**Leszek Kułakowski
Missa Miseri Cordis**

**Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable**

Każdy, kto w terminie do 31 X 2008 r. nadeśle 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 grudniu 2008 r.

Gdzie i kiedy odbyło się premierowe wykonanie *Missa Miseri Cordis* Leszka Kułakowskiego?

Rozstrzygnięcie konkursów:

Placido Domingo – Jan Czyż, Olsztyn; Józef Dąb, Warszawa; Leokadia Falkiewicz, Poznań; Tadeusz Hulewicz, Katowice; Zenon Łoza, Lublin; Łukasz Powolny, Poznań; Janusz Poraziński, Warszawa; Arkadiusz Szyszko, Kraków; Jan Taczanowski, Rzeszów; Nikodem Zadrożny, Szczecin

Katarzyna Plotrowska – Anna Bąk, Berlin; Stefan Czaplinski, Warszawa; Szymon Firlej, Poznań; Elżbieta Galkowska, Gdańsk; Czesław Libiszowski, Warszawa; Marzena Małecka, Marki; Marek Niedźwiedzki, Koszalin; Anita Rawska, Warszawa; Leon Tarnawski, Przemyśl; Jan Wyżykowski, Wrocław

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

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzyki,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:
Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 18
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl



Konkurs płytowy

Rafał Blechacz

**Universal Music
Polska**

Każdy, kto w terminie do 31 X 2008 r. nadeśle 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 grudniu 2008 r.

1. Ile płyt nagrał Rafał Blechacz dla Deutsche Grammophon?

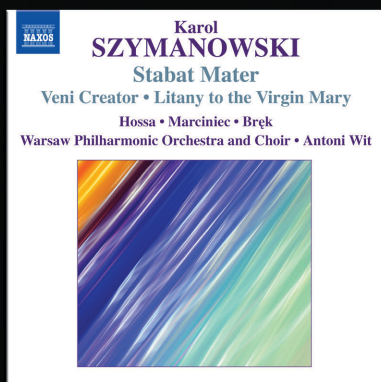
**Blechacz/Kułakowski
Universal Music Polska/Acte Préalable**

Kupon konkursowy do wysłania wraz z
odpowiedziami na adres redakcji do 31 X 2008 r.

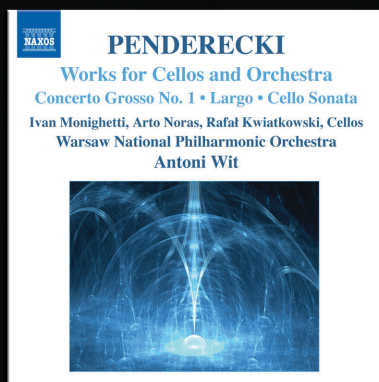
Antoni Wit

Filharmonia Narodowa

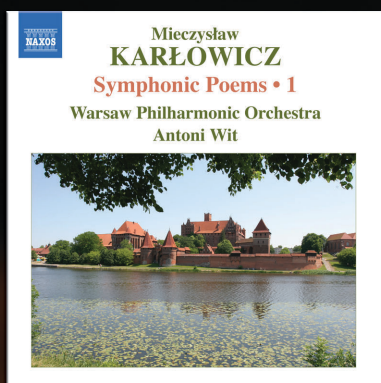
w znakomitym repertuarze polskim



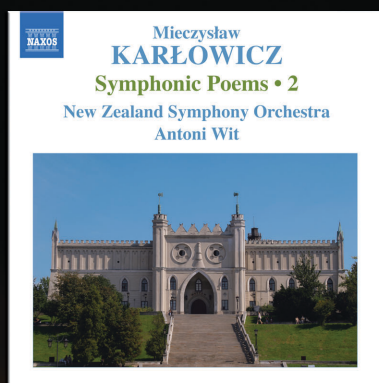
8.570724



8.570509



8.570452



8.570295



PAUL O'DETTE ODKRYWA MUZYKĘ ZAPOMNIANEGO MISTRZA



HMU 907388

INNE NOWOŚCI HARMONII MUNDI



HMX 2901578.79



HMC 901986



HMC 902004.05



HMC 901984

Leszek Kułakowski Janowi Pawłowi II

Missa Miseri Cordis

Koncert i promocja płyty:
Niedziela, 12 października 2008 r., 19¹⁵
Archikatedra w Oliwie
z okazji obchodów Dnia Papieskiego

Missa Miseri Cordis Leszka Kułakowskiego jest holdem złożonym Janowi Pawłowi II. Mszą Serca Ubogiego kompozytor pragnie wyrazić, jak *bardzo* brakuje *Jego Autorytetu Moralnego, rad, nauki, wskazań kierunku, w jakim powinniśmy podążać.*

Dla mnie prawykonanie było ogromnym przeżyciem emocjonalnym i artystycznym. Władk wżruszonych, ocierających ukradkiem łzy uczestników, jest dla mnie najcenniejszym komplementem. Teraz mogę powiedzieć, że sprostąłem wyzwaniu, jakim jest skomponowanie mszy, trudnej formy muzycznej - Leszek Kułakowski.

Magdalena Gruszczyńska-Wojteczak (sopran),
Wiesława Maliszewska (alt), Piotr Kusiewicz (tenor)
Piotr Lempa (bas)
Orkiestra *Sinfonia Baltica*, Bohdan Jarmołowicz (dyrygent)
Chóry „*Juventus Cantans*”
Państwowej Szkoły Muzycznej II st. ze Słupska,
„Kakofonia” oraz męski chór „*Syntagma*”

www.leszekkulakowski.com • www.missamisericordis.pl



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*
lider polskiej fonografii • mecenas polskich artystów i kompozytorów
wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej
www.acteprealable.com • www.muzyka21.com