

* Setny numer przygotowany dla tych, którzy kochają muzykę *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 11 (100)
listopad 2008
ROK IX
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Marcin Kopczyński

opowiada o swojej muzyce
i debiucie płytowym

Bryn Terfel

śpiewa pieśni walijskie

Hélène Grimaud

o muzyce Jana Sebastiana Bacha

Krzysztof Penderecki

dzieła na nowy wiek



Maurizio Pollini

opowiada o muzyce Chopina

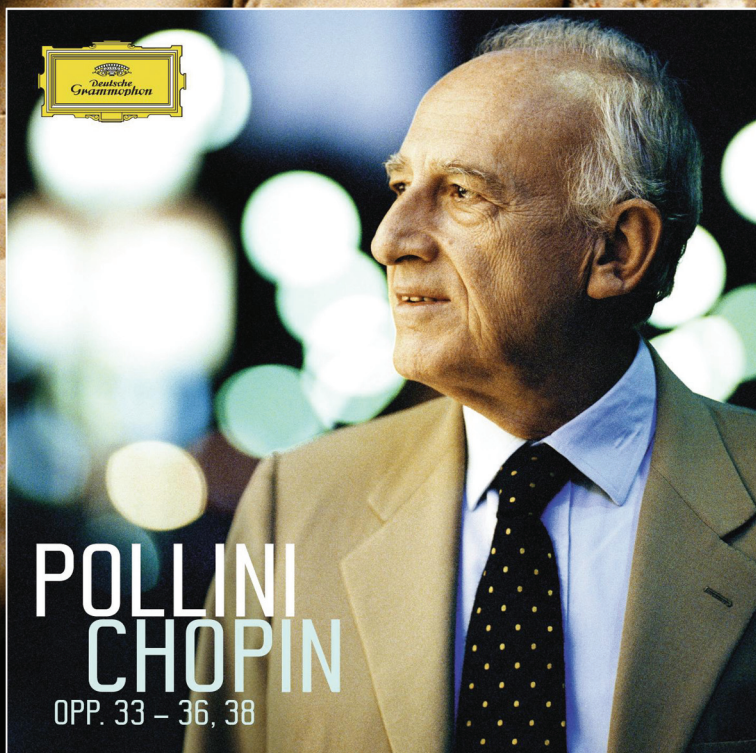


A UNIVERSAL COMPANY

Maurizio Pollini

nowy chopinowski album

Ballada op. 38 • Mazurki op. 33 • Walce op. 34
Impromptu op. 36 • Sonata op. 35



POLLINI CHOPIN

OPP. 33 - 36, 38



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

477 7626

www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/pollini

© Mathias Bothor / DG
proj. graf. Studio Jeremi



ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE

niedziela, godz. 12.00

listopad 2008

KONCERTY SŁOWNO-MUZYCZNE

CHOPIN - MUZYKA - LISTY

Utwory Chopina wykonują:

Interpretacja listów:

9 Listopada, Stara Pomarańczarnia

MAGDALENA LISAK

PIOTR BAJTLIK

16 listopada, Podchorążówka

ELŻBIETA KARAŚ-KRASZTEL

JERZY ŻYDKIEWICZ

23 listopada, Podchorążówka

JOANNA ŁAWRYNOWICZ

DOROTA KAMIŃSKA

30 listopada, Podchorążówka

MONIKA ROSCA

DARIUSZ JAKUBOWSKI

Organizator



Mecenas Koncertów



LOTNISKO CHOPINA
CHOPIN AIRPORT

Patronat medialny



Zadanie sfinansowane
dzięki wsparciu finansowemu
Miasta Stołecznego Warszawy



WSTĘP WOLNY

Organizatorzy zastrzegają sobie prawo do zmian w obsadzie wykonawców

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Lublin • Norymberga • Londyn
 13 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** 125 lat MET • *Don Giovanni Gioconda • Salome*

CZŁOWIEK

- 19 **Mistrz gra arcydzieła**
rozmowa z Maurizio Pollinim
 22 **Strumień myśli**
z kompozytorem Marcinem Kopczyńskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 24 **Mauricio Kagel – 1931 - 2008**
Dariusz Mazurowski
 26 **Leyla Gencer ku pamięci – 10 X 1928 - 10 V 2008**
Kazik Jedrzejczak
 27 **Krystyna Moszumańska-Nazar – 1924 - 2008**
Dariusz Mazurowski
 28 **Bogowie, królowie i demony René Pape**
Arkadiusz Jędrasik
 29 **Bach i transkrypcje Bacha. Zgłębić uniwersalną moc muzyki**
mówi Hélène Grimaud
 31 **Miłość do śpiewu – brytyjskie pieśni ludowe**
Bryn Terfel mówi o nowym albumie

DZIEŁO

- 32 **Krzysztof Penderecki – dzieł na nowy wiek**
Arkadiusz Jędrasik
 35 **W mojej muzycznej krainie (12)**
Mahler: *Treny na śmierć dzieci*
Andrzej Osieński

PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie – Jasnogórska Muzyka Dawna wol. 25**
Arkadiusz Jędrasik
 39 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:**
 - Anne-Sophie Mutter – Universal Music Polska
 - Marcin Kopczyński – 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; cenia jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 35 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

Muzyka21

Pismo założone przez Jana 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 Czapliński, Adam Czopek, Wilfried Górny, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakala, Andrzej Osieński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc
 fot. na okładce



Maurizio Pollini
 fot. Mathias Bothor/Deutsche Grammophon

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki
 &

Wydawnictwo Muzyczne
 Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji 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. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.


Z prawdziwą przyjemnością oddajemy w ręce naszych czytelników, tych stałych i tych nowych, setny numer naszego nowoczesnego miesięcznika o muzyce poważnej, **Muzyka21**, powstającego dla artystów, melomanów i kolekcjonerów nagrań płytowych. Gdy zaczynaliśmy ponad osiem lat temu, nikt nie wierzył, że przetrwamy więcej niż trzy, no może najwyżej cztery numery. A jednak udało się nam dotrzeć do pierwszej setki, za co serdecznie wszystkim dziękujemy. Szczególnie tym, którzy nas czytają i nam sprzyjają. Nasze zainteresowanie muzyką i tym, co dzieje się w świecie muzycznym pozwoliło nam przemierzyć długą drogę (jesteśmy najdłużej istniejącym miesięcznikiem o muzyce poważnej w Polsce) wbrew wielu przeciwnościom. Dziś cieszymy się naszym sukcesem i staramy się dobrze funkcjonować na pełnym różnych trudności polskim rynku muzyki poważnej. Dokonujemy tego bez pomocy państwowych dotacji i wsparcia koterii. Nasz sukces jest w Polsce ewenementem wręcz niespotykanym. Jak na razie jesteśmy jedynym pismem o muzyce poważnej, które nie tylko zaistniało bez pomocy publicznej, ale na dodatek trwa, i mamy głęboką nadzieję, trwać będzie, by realizować swoją misję. A do naszej misji zaliczamy przede wszystkim promocję muzyki polskiej i sukcesów polskich artystów. Nie ma też żadnej tajemnicy w tym, że my po prostu lubimy to, co robimy. Piszemy dla wszystkich, którzy kochają muzykę. A sama muzyka polska jest w centrum naszego zainteresowania. Serdecznie i gorąco dziękujemy naszym prenumeratorom i czytelnikom za wierność, wsparcie. Za bardzo częste słowa wsparcia oraz składane propozycje kolejnych ciekawych tematów.

Niestety, wspomniany trudny, a czasami wręcz niewdzięczny, rynek muzyki poważnej jest takim, gdyż zajmują się nim niewłaściwe osoby. Bo nie chodzi im o to, by czegoś dokonać dla ogółu, ale by samemu mieć z tego jak największe korzyści. Tak było niemal zawsze w naszej historii, czy to przed zaborami, czy to w czasie II Rzeczypospolitej, w czasach komuny i tak jest niestety teraz, w czasach wolnej Polski.

Pierwszym przykładem nich będzie niedawna zmiana na stanowisku dyrektora Opery Narodowej. Poprzedni dyrektor został odwołany i zastąpiony dyrektorem, który to stanowisko już zna, gdyż odszedł z niego kilka lat temu w niesławie. Nie warto tu się rozwódzić, czy lepszy zastąpił gorszego. Warto się natomiast zastanowić, czego może dokonać dyrektor tak wielkiej instytucji w przeciągu dwóch lat (bo tyle trwał pobyt, dwukrotny, na tym stanowisku odwołanego dyrektora Janusza Pietkiewicza, bo tyle na tym stanowisku spędził już powołany właśnie po raz drugi Waldemar Dąbrowski)? Największy i najważniejszy na świecie dom operowy, znana wszystkim naszym czytelnikom MET, była zarządzana przez wiele lat przez Josepha Volpego (zaczynał w MET jako stolarz w 1964, w 1978 r. został mianowany dyrektorem technicznym, w 1981 r. był asystentem dyrektora, by wreszcie stać się dyrektorem, na okres 16 lat, w 1990 r.). Gdy zbliżał się do emerytury, zatrudniono w wyniku konkursu jego asystenta, obecnego dyrektora Petera Gelba, który przez trzy lata wprowadzał się w tajniki dobrego i odpowiedzialnego prowadzenia MET w Nowym Jorku. Tam człowiek przez trzy lata przyucza się do funkcji dyrektora, u nas bierze się ludzi z klucza politycznego, by po dwu latach mu podziękować, a po kolejnych kilku znów zatrudnić. Jest jednak jedna wielka różnica między MET i TW-ON: tam najważniejszy jest poziom artystyczny placówki i pozyskiwanie prywatnych pieniędzy na funkcjonowanie, u nas w kraju liczą się znajomości, polityczne poparcie, ogromne przychody decydentów. Tam wszystko jest robione za pieniądze sponsorów, którzy dokładnie się przyglądają każdemu powierzonemu MET dolarowi (nietrafiona realizacja *Tristana i Izoldy* za pieniądze sponsora znalazła swój finał w sądzie), tutaj to podatnik daje złotówki, które po przejściu przez budżet państwa, a następnie MKiDN stają się tak bardzo anonimowe, że aż niczyje, i grzechem byłoby nie sięgniecie po nie.

Nie od dzisiaj Polacy utrzymują, że Amerykanie są głupim narodem. Coś w tym jednak jest, skoro tam trzeba aż dziesięcioleci, by stać się dyrektorem opery, a u nas staje się to z dnia na dzień w ramach koterii. Innym przykładem może być objęcie Narodowego Instytutu im. Fryderyka Chopina przez szefa Filharmonii Łódzkiej. Nie od dziś wiadomo, że bycie szefem filharmonii jest zajęciem łatwym, przyjemnym i zostawiającym mnóstwo wolnego czasu. Dlatego nie dziwny się, że tak łatwo można połączyć z tym zajęciem inne, lekkie, łatwe i przyjemne zajęcie, jakim jest szefowanie NIFC-owi. Chopin to w Polsce w ogóle wdzięczny temat. Zajmuje się nim również inny „wolny jak ptak”, wymieniany nowy dyrektor TW-ON, pozostający w dalszym ciągu szefem obchodów Roku Chopinowskiego w 2010 r. Polak potrafi, to już wiemy od dawna.

Najgorsze w tym jest to, że nikt nie stara się porównać TW-ON z MET, a roku chopinowskiego 2010 organizowanego w Polsce z rokiem mozartowskim 2006 organizowanym przez Austriaków. Niestety, nikt w Polsce nie rozlicza decydentów z wydanych publicznych pieniędzy, gorzej nawet, porażka w zarządzaniu nimi w żaden sposób nie dyskwalifikuje w ubieganiu się o nowe, a nawet i te stare, posady. Co pewien czas słychać w mediach nawoływanie, przy okazji różnych epokowych działań, o porozumienie ponad podziałami. Jedno jest pewne: przy marnowaniu publicznego grosza istnieje całkowite porozumienie.

A swoją drogą warto się zastanowić w jakim celu powstał Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina? Przecież Chopin wypromował się sam jeszcze za życia, a następnie artyści z całego świata czynią to znakomicie, bez żadnych subwencji. Równie dobrze możnaby założyć Państwowy Instytut Promocji Oddychania – adeptów tej czynności nie przybędzie, ale ile lukratywnych posad się stworzy...

Reflektorem po scenach i estradach

oper • festiwale • filharmonie



Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus

Warszawa – narodziny nowej orkiestry. Oficjalny koncert inauguracyjny Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus pod dyrekcją Antoniego Wita odbył się w niedzielę 12 października w FN.

Orkiestrę, decyzją MKiDN, powołano do życia 1 października 2007 r. Jednym z jej naczelnych zadań jest otwarcie możliwości pracy najzdolniejszym absolwentom oraz studentom wszystkich polskich Akademii Muzycznych. Kierownictwo nowo powołanej orkiestry wyjaśnia, że chce by każdy młody zdolny muzyk, który został w tej orkiestrze zatrudniony, pozostał w kraju i otrzymał szansę rozwinięcia międzynarodowej kariery, jak jego koledzy w innych europejskich krajach. Pomysłodawcą i patronem powstania orkiestry jest Jerzy Semkow, jeden z najwybitniejszych polskich dyrygentów. Maestro Semkow poruszony entuzjazmem i profesjonalizmem młodych muzyków, studentów warszawskiej AM, którzy w październiku 2006 r. wykonali z wielkim sukcesem pod jego batutą *VII Symfonię* Brucknera, zwrócił się do władz Akademii z apelem o objęcie specjalną opieką najzdolniejszych absolwentów. I tak zrodziła się inicjatywa utworzenia nowej orkiestry, której członkami zostaną młodzi i utalentowani muzycy. Pierwszy skład orkiestry został wyłoniony podczas specjalnych przesłuchań zorganizowanych w lutym tego roku, przesłuchania uzupełniające zorganizowano w czerwcu. Jedną z przyjętych zasad jest to, że skład orkiestry ustalany jest na zasadzie przesłuchań, a młodzi muzycy, którzy zostają członkami orkiestry mogą w niej pracować do ukończenia 30 roku życia. Po tym okresie mogą rozpocząć poszukiwania własnej drogi artystycznego rozwoju. Czas, jaki upłynął od ustalenia składu zespołu do koncertu inauguracyjnego był przeznaczony na wspólną pracę i pierwsze próby koncertów symfonicznych, które odbyły się w Katowicach, Białymstoku, Radziejowicach, Wałbrzychu, Opolu i Olsztynie. Jeden z takich wczesnych koncertów, prowadzony przez Jerzego Swobodę, odbył się 29 czerwca, podczas Festiwalu im. K. Jamroz w Busku Zdroju.

Ostatnie tygodnie przeznaczono na prace nad programem koncertu inauguracyjnego, który został tak ułożony, by w pełni zaprezen-

tować potencjał twórczy nowego zespołu. *Przebudzenie* Jakuba Pendereckiego miało dowiedzieć swobody w kształtowaniu wyrazu muzyki XX w., *Koncert skrzypcowy g-moll* op. 26 Brucha umiejętności towarzyszenia soliście, a uvertura do *Włoszki w Algierze* oraz *IV Symfonia A-dur „Włoska”* op. 90 Mendelssohna są dziełami, w których można podziwiać klasę, stopień zgrania iestrojenia oraz brzmienie całej orkiestry.

Największe wrażenie pozostawiły wykonania: *Symfonii „Włoskiej”* oraz *Koncertu skrzypcowego* i od nich rozpoczęliśmy relację. Zagrana z polem i wirtuozerią symfonia zaskakiwała dynamiką i precyzją każdej z czterech części, a finałowym *Saltarello* szczególnie. Lotność szesnastek I części, przekonywująco wyeksponowany nastrój i koloryt drugiej, miękkie brzmienie waltorni w trzeciej i precyzja finałowego *Saltarello* wystawiają orkiestrę dobre świadectwo. Pełna życia i energii interpretacja uwypukliła całą dramaturgię i wszelkie niuansy tej pięknej symfonii będącej sumą wrażeń kompozytora z odbytej w roku 1830 podróży do Włoch. Temu wykonaniu nie zabrakło energicznego tempa, fantazji, rozmachu i potocznej narracji w malowaniu włoskich pejzaży co najpiękniej zostało wyeksponowane w nastrój i kolorycie drugiej części. Warto jeszcze podkreślić, że dopracowana w każdym szczególe interpretacja wsparta została ciepłym, głębokim brzmieniem kwintetu smyczkowego i świetną realizacją solówek.

Jakub Jakowicz w zagranym z romantycznym uniesieniem koncercie skrzypcowym ujmował nie tylko wyrazistą artykulacją, świetnym prowadzeniem frazy i bogatym zróżnicowaniem brzmienia, ale również tym, że wydobył z dzieła Brucha całe jego melodyczne piękno. Ten młody skrzypek ujmuje też pięknym, czystym, nasyconym delikatnym wibrato, dźwiękiem. W sumie było to wykonanie niezwykle barwne, emocjonalnie żarliwe i tchnące świeżością, na dodatek podbudowane świetnie prowadzonym akompaniamentem.

Zagrane na wstępie I części koncertu *Przebudzenie* Jakuba Pendereckiego specyficzne brzmienie i klimat. Rozpoczynającą drugą częśći wieczoru uvertura do opery *Włoszka w Algierze* zachwy-

cała świetnie opracowanym tempem, dynamiką i melodyką oraz brzmieniem tuti.

Antoni Wit za dyrygenckim pulpitem zadbał o zwartość i przejrzystość formy każdego z prezentowanych utworów. Imponował też, jak zawsze, energią, która przechodziła na młodych muzyków zasiadających w orkiestrze, dzięki czemu mieliśmy koncert, w którym sugestywna ekspresja stanowiła jeden z jego najistotniejszych walorów.

Z prawdziwą przyjemnością słuchałem młodych artystów, którym pasja grania i wspólne muzykowanie sprawiają autentyczną radość. Emocjonalne podejście do muzyki w połączeniu z doświadczeniem i precyzją Antoniego Wita prowadzącego koncert sprawiły, że byliśmy świadkami koncertu, który znakomicie wroży temu młodemu, już niezwykle sprawnemu, zespołowi. Świadkiem sukcesu pierwszego koncertu był maestro Jerzy Semkow, twórca idei utworzenia tej orkiestry i jej patron.

Adam Czopek

Lublin – wznowienie *Cyruilika sewilskiego* (3, 4 i 5 X). Nieprzemijająca popularność zapewniają tej operze nie tylko fantastyczna muzyka i świetnie rozpisane partie wokalne, ale również skrzące się humorem libretto oparte na komedii Pierre'a de Beaumarchais'go. Właśnie humor postaci i scenicznych sytuacji stał się podstawą reżyserii Anette Leistenschneider, która zadbała o wyrazistość postaci prowadząc je z lekkim przymrużeniem oka i dystansem. Przez scenę maszeruje galeria kolorowych postaci, których lekko przerysowany charakter podkreśla jeszcze bardziej ich komizm. Reżyser nie trzyma się kurczowo XVIII-wiecznych realiów, przenosi akcję w nasze czasy. Na scenie królują telewizor z pilotem, puszka coli współgra z fantazyjnymi perkucjami i strojami, a „zrobiona” na lalkę Barbie Rozyna słucha walkmana. Cała inscenizacja, ozdobiona lekkimi, ażurowymi dekoracjami, umieszczona została na scenie obrotowej, co pozwala na płynne przenoszenie akcji z miejsca na miejsce. Reżyser dopracowuje każdy szczegół, zgrabnie ustawia sceny zbiorowe, a



Gioacchino Rossini – *Cyrulik sewilski* • scena zbiorowa • zdjęcie z archiwum teatru

już oba finały I i II aktu są naprawdę urzekające. Uznanie budzi misterne zawiązanie intrygi, w której każda scena wynika z poprzedniej, a żart rodzi kolejny dowcip. Wszystko to jest razem harmonijnie splecione i utrzymane w dobrym tempie zapewniającym przedstawieniu bezpretensjonalną lekkość i wdzięk. Jest więc lubelski *Cyrulik* okazją do wyśmienitej zabawy.

Równie wiele dobrego można napisać o poziomie wykonawczym. Starannie dobrana obsada wywiązuje się ze swoich zadań aktorskich i wokalnych z dużym powodzeniem. Julia Iwaszkiewicz z lekkością i wdziękiem pokonywała koloraturowe zawilości partii

Rozyń, która w jej ujęciu ma żywiołowy temperament i dziewczęcy wdzięk. Dzielnie jej sekundujący Adam Sobierajski stworzył wyrazistą postać zakochanego hrabiego Al-maviv. Szczerze zabawnym doktorem Bartolo był Andrzej Wittlewski, a Grzegorz Szostak z wdziękiem grał i śpiewał, bardziej śmiesznego niż diabolicznego, intryganta Don Basilia, który uważa, że najskuteczniejszą metodą pozbycia się rywali jest plotka i obmowa. Świętą Bertą okazała się Dorota Laskowiecka. Jednak największe brawa należą się Leszkowi Skrli za kreację partii tytułowego bohatera. Ten Figaro ma błysk w oku i szelmowską minę, a

dobrze brzmiący baryton i aktorska swoboda zasługują na szczególne uznanie.

Orkiestrze grającej pod batutą Jacka Bonieckiego zdarzyło się co prawda kilka potknięć, ale mimo to udało się utrzymać solidny, profesjonalny poziom, zwłaszcza kwintetowi smyczkowemu. Dyrygent zadbał o żywe tempo, oraz o staranne zestrojenie głosów solistów w scenach zespołowych. W jego interpretacji były: muzyczny humor, chwila lirycznej zadumy i dobra dynamika.

Adam Czopek

Kolejna zmiana dyrekcji Opery Narodowej. Tuż przed otwarciem nowego sezonu w stołecznej Operze Narodowej przyszło nam najpierw przeżyć kolejną zmianę dyrekcji tej sceny. Przed rozpoczęciem sezonu zdymisjonowano dyrektora Janusza Pietkiewicza, który winien jest zapaści artystycznej pierwszej narodowej sceny operowej, czego wielokrotnie dowodziliśmy na naszych łamach. Tej dymisji znawcy przedmiotu spodziewali się od dawna. Jego miejsce zajmie Waldemar Dąbrowski, który kierował już Operą Narodową w latach 1998-2002. Okres jego dyrekcji zaliczono do wyjątkowo undanych. Jednym z jego odkryć jest Mariusz Treliński, którego inscenizacje wywoływały dreszcze emocji i gorące dyskusje. Pozostaje mieć tylko nadzieję, że ponowne jej objęcie będzie dla teatru czasem artystycznego rozkwitu, czego publiczności, artystom i sobie szczerze życze!

Tym razem kariera Janusza Pietkiewicza w Operze Narodowej trwała zaledwie dwa lata,

albo aż dwa lata. Nadal mam wrażenie, że fatum wiszące nad tą instytucją nadal nie chce go opuścić. Dyrekcje: naczelna, artystyczna i muzyczna, od czasów Roberta Satanowskiego, zmieniają się z prędkością światła. Każdy kto zasiada na jednym z trzech dyrektorskich foteli nie zagrzewa zbyt długo na nim miejsca. Modne też stają się powroty na dyrektorskie fotele. Pierwszy wrócił – na krótko – Sławomir Pietras, który objął dyrekcję Teatru Wielkiego po Robertcie Satanowskim. Niestety, po czterech sezonach został zdymisjonowany przez ministra Kazimierza Dejmka. Janusz Pietkiewicz również już w latach 1996-1998 kierował Teatrem Wielkim i, przynajmniej, był to dla teatru dobry okres. Wystarczy przypomnieć polską premierę *Simona Boccanegry* Verdiego, wizytę weneckiego Teatro La Fenice czy udane premiery *Mazepy* Czajkowskiego oraz *Kawalera srebrnej róży* Ryszarda Straussa. Byłem więc przekonany, że ponowne wejście Pietkiewicza do Opery Narodowej będzie przynajmniej równie owocne jak jego pierwsza

dyrekcja. Tymczasem rzeczywistość okazała się trudna do zaakceptowania. Zdjęcie z afisza wielu interesujących pozycji, najczęściej w reżyserii Mariusza Trelińskiego, ciągle odgrzewanie starych inscenizacji i to tych nie najlepszych, no i te premiery, od których bolają zęby. *Cyrulik sewilski* w inscenizacji z 1994 r. przeniesiony z Teatro del Maggio Fiorentino, kłapa *Krakowiaków i Górali* Kurpińskiego w fatalnej inscenizacji i reżyserii Janusza Józefowicza. Równie wielką kłęską zakończyła się premiera baletu *Pan Twardowski* Różyckiego. Ale za to mieliśmy stale okolicznościowe uroczystości ku czci, lub dla pamięci, stale odwoływanie premier i przedstawień. Wszystko to razem spowodowało znaną decyzję dyrektora było zadłużenie Teatru Wielkiego, napięcia wśród pracowników, zarówno sceny artystycznej jak i zaplecza, wiele nietrafionych przedsięwzięć oraz złe recenzje wystawianych tam spektakli. Nie pomogła też rozzmuchiwana do granic możliwości *Kronika sezonu 2007/8*

starająca się przedstawić mierne dokonania dyrektora Pietkiewicza jako wyjątkowo cenne sukcesy Opery Narodowej. Co to za kronika jeżeli jedynym autorem komentującym wydarzenia sezonu jest dyrektor Pietkiewicz!

Nowe kierownictwo mają tworzyć Waldemar Dąbrowski – dyrektor naczelny i Mariusz Treliński – dyrektor artystyczny. Obaj panowie już kierowali Operą Narodową. Trwają pilne poszukiwania właściwego dyrektora muzycznego, który powinien być drygientem z charyzmą

mogącą porwać muzyków orkiestry, która ostatnimi laty grała jak grała. No cóż, pozostaje mieć nadzieję, że nowe kierownictwo zechce budować repertuar i wydarzenia w oparciu o szeroko pojętą operową klasykę, dzieła polskie i operę XX w., a wszystko to złożone w odpowiednich proporcjach. Marzy mi się też by nasi śpiewacy: Kurzak, Dobber, Kwiecień, Beczala, Zwierko, Podleś, występujący z powodzeniem na światowych scenach zaczęli bywać częstymi gośćmi Opery Narodowej. O jednym

tylko decydujący o losach Opery Narodowej nie chcą pamiętać: Mariusz Treliński, podczas poprzedniej kadencji, zyskał w specjalnie zorganizowanym plebiscycie pracowników Teatru wyjątkowo niski procent poparcia dla sposobu, w jakim sprawował wówczas swoją funkcję. Może warto do tego wrócić i przed ponowną nominacją rozpatrzyć?!

Adam Czopek

Niemcy śpiewają po polsku – dał nam przykład Benedykt XVI. Kiedy już na trzeciej z rzędu próbie śpiewane jest tylko „la, la, la...” i ćwiczony rytm, członkowie chóru Eintracht Tennenlohe eV zaczynają, mimo całej swojej sympatii do drygentki, tracić cierpliwość i domagają się tekstów. „I na nie przyjdzie kolej”, odpowiada lwona. „Przygotujcie się jednak na to, że są to piosenki polskie”. „Po moim trupie”, ripostuje Fritz, Frankon całą gębą, dla którego liczy się tylko to co frankońskie. „My tego nigdy nie zdołamy wymówić” – reaguje bardziej rzeczowo Günter – emerytowany nauczyciel niemieckiego, jeden z siedmiu pierwszych tenorów w chórze prowadzonym przez pochodzącą z Łodzi lwonę Bernad. Ta dyplomowana skrzypaczka we wrześniu 2005 r. przejęła pod swoją batutę liczący 31 śpiewaków chór męski i jako jedno z zadań postawiła sobie włączenie do jego repertuaru utworów polskich. Trochę się bała, jak to zostanie przyjęte, czy polskie utwory (chodziło tu o piosenki ludowe) nie zostaną odrzucone. Obawy okazały się jednak niepotrzebne. Poza negatywnie nastawionym Fritzem i sceptycznym Günterem reszta z aprobatą podporządkowuje się woli szefowej. Pochodzący ze Śląska Walter, a także ożeniony z Polką Dieter są zachwyceni stojącym przed nimi wyzwaniem, a Jochen jest tak zauroczony ćwiczeniami melodiami, że nie przerażają go żadne trudności językowe.

I rzeczywiście, słowo po słowie, zdanie po zdaniu, najpierw bez melodii, na jednym tonie, później z melodią przyswajają sobie panowie z Tennenlohe – dzielnicy Erlangen (miasta graniczącego z Norymbergą) polskie piosenki. Nawet Fritz przestaje się dąsać i jest dumny, że potrafi powiedzieć coś po polsku. Co chwila ktoś pyta o znaczenie słów i całych zdań. Tej „nauce polskiego” towarzyszy wiele wesołych momentów. Na przykład Werner – jeden z basów – do końca nie potrafi nauczyć się słowa „dziewczyno” i ku ucieście innych śpiewa „dzieczwyo”.

Trud związany z opanowywaniem polskiego repertuaru nie idzie na marne. Chór wykonuje polskie piosenki na wieczorne muzycznym w Tennenlohe, a także na Festiwalu Piosenki Międzynarodowej. Utwory wywierają ogromne wrażenie na publiczności i stają się popisowymi elementami repertuaru śpiewanymi bardzo często na życzenie w czasie np. urodzin czy też innych uroczystości.

lwona Bernad z rozrzewaniem pokazuje zdobyte odznaczenie „Przyjaźni polsko-niemieckiej”, na którym widnieją skrzyżowane flagi: polska i niemiecka. „Podarował mi je Dieter. Nawet nie miałam pojęcia, że coś takiego istnieje” mówi.

Co Cię skłoniło do wprowadzenia do repertuaru chóru polskich piosenek?

To bardzo proste. Kocham kraj, z którego pochodzę i jestem z niego dumna. Cieszy mnie gdy słyszę, że na miejscowym Uniwersytecie studenci z Polski należą do najzdolniejszych, radością napawają mnie wiadomości o szacunku, jakim cieszą się polscy specjaliści np. w Siemensie, który ma swą siedzibę w Erlangen. Jednocześnie stwierdzam z ubolewaniem, że wielu przeciętnym Niemcom Polacy nadal kojarzą się ze złodziejstwem i pracą na czarno.

Chcesz więc swoją pracą przyczynić się do zmiany tych stereotypów?

Uważam, że każdy z nas powinien to robić w ramach swoich możliwości. Wspomniał przykład dał nam Jan Paweł II. Jego pontyfikat, a potem wejście Polski do Unii Europejskiej spowodowały, że zaczęto nas zauważać. Z racji swojego zawodu mam duże kontakty z ludźmi i słyszę, że ci Niemcy, którzy już odwiedzili Polskę nie tylko pozbyli się uprzedzeń, ale wielu zafascynowała nasza kultura. W mojej pracy dbam o to, aby publiczność, a także uczniowie, których mam wielu, poznali muzykę Wieniawskiego, Karłowicza, Ogińskiego, Młynarskiego, Szymanowskiego, Bacewicz, Moniuszki... Ponieważ jednak nic tak nie przybliży danego kraju, jak znajomość jego języka, wprowadziłam do repertuaru chóru polskie piosenki w języku polskim. Ostatecznie skoro liczący ponad osiemdziesiątkę Benedykt XVI tak dzielnie „zмага” się z naszym pięknym językiem, czemuż nie mieliby spróbować swych sił na tym polu o wiele młodszy członkowie chóru...

Ambasadorowie polskiej kultury? I panowie złapali bakcyła...

Tak. Chcą się uczyć coraz to nowych polskich piosenek. Marzy im się też, aby zaśpiewać w polskich strojach ludowych. Kiedy po próbach zostajemy jeszcze na około pół godziny, aby wspólnie napić się piwa, pośmiać i porozmawiać o tym i owym, to tematem rozmów jest bardzo często Polska, która coraz bardziej pobudza wyobraźnię panów. Doszło do tego, że zapragnęli pojechać do Polski, aby poznać ludzi i kraj. Liczą nawet po cichu na to, że uda im się zaśpiewać po polsku przed polską publicznością...

Wypada tylko życzyć powodzenia.

Ewa Borowska-Gryc • Korespondencja z Norymbergi

Don Giovanni i Mariusz Kwiecień w ROH Covent Garden. O tym, że Opera Królewska w Londynie wysokim poziomem artystycznej produkcji może przyciągać nawet najwybredniejszych melomanów, chyba nikogo przekonywać nie muszę. Lecz tym razem do stolicy nad Tamizą polecałem, żeby posłuchać polskiego barytona, Mariusza Kwietnia. Ten wybitny śpiewak bardzo rzadko występuje w ojczyźnie, więc gdy pojawia się w Europie staram się go zobaczyć i dla jego polskich wielbicieli kilka słów napisać. Zamierzałem w tej roli zobaczyć pierwszy występ Polaka na londyńskiej scenie, lecz spektakl 25 września o godz. 11:30 nie był przeznaczony dla publiczności, ale dla Zoe i Martin Harris Schools Matinée. Wobec tego produkcję opery *Don Giovanni* (z 2002 r.), widziałem dopiero 27 września 2008 r.

Po podniesieniu kurtyny w kształcie ogromnego walca ukazał się pałac Komandora. Później w nieco zmienianych konfiguracjach, także przedstawiał wnętrze pałacu głównego bohatera. Stanowił jedyną dekorację sceny z minimalną ilością niezbędnych rekwizytów. Naturalnie poza finałem, w którym na scenie dominowały dwa rzędy czerwonych, kwadratowych przedmiotów. Pod projektem efektownej scenografii, bez godnych Sewilli rozwiązań architektonicznych, podpisała się Maria Björnson. W takiej scenarii większość akcji przebiegała bliżej krawędzi sceny. Akcją dziejącą się w XVIII w. prezentował styl nieco współczesniejszych, dość przyjemnych kolorystycznie kostiumów. Wyborna gra świateł kształtowała nastrój i atmosferę muzyki kreowanej przez urodzonego w Londynie Antonio Papano. Pod jego kierownictwem muzyka najczęściej płynęła w świetnych tempach, aczkolwiek nie zawsze porywała, bądź trzymała w dramatycznym napięciu. Pozytywnym zjawiskiem było wyciszenie orkiestry w sposób, w którym piano solistów zawsze dawało właściwe rezultaty. W większości cieszyła płynność arcydzieła Mozarta, dość finezyjne wykończenie fraz i w miarę przywoita, lekko klarowna dynamika. W tak zachowawczym i bez udziwnień podejściu do partytury wiele swoich umiejętności mogli wykazać soliści. W przypadku omawianego przedstawienia, stanowiący doborowy, wysokiej klasy zespół.

Biorąc pod uwagę kolejność ujętą w programie ich zalety rozpocznę od partii Leporella. Do kreowania tej roli był przewidziany Lorenzo Regazzo, lecz z powodu choroby wycofał swój udział w omawianym przedstawieniu. Wobec tego, urodzony w Bergamo, włoski bas Alex Esposito mający wystąpić jako Masetto, nagle w zastępstwie wystąpił jako Leporello. Recytatywy (np. *Leporello, ove sei?*) pomiędzy nim a Giovannim były wzorem precyzji, inteligencji interpretacyjnej i perfekcji technicznej. Słynna introdukcja w I scenie *Notte, giorno faticar* i następnie aria rejestrowa z V sceny *Madamina! Il catalogo é questo*, sprostały marzeniom interpretacyjnym znawców opery. Donna Anna, włoski sopran i jednocześnie uczennica polskiej śpiewaczki, Anastazji Tomaszewskiej – Patrizia Cioffi jest znaną mi artystką. Po raz pierwszy jej talent podziwiałem w Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, gdzie obok Mariusza Kwietnia, 19 października 2003 r., odniosła niebawomy sukces jako Zuzanna w *Weselu Figara*. Jej interpretacja partii córki Komandora w każdym calu była niasięknięta subtelnymi odcieniami gry i głosu. Bardzo dobre prowadzenie niebiańsko słodkich dźwięków i przestrzeganie mozartowskiej linii wokalne w arii *Or sai chi l'onore* świadczyło o nieprzeciętnym, wokalnym profesjonalizmie.



W. A. Mozart – Don Giovanni • Alex Esposito (Leporello) i Mariusz Kwiecień (Don Giovanni) • fot. Catherine Ashmore

Już na początku w recytatywie i duecie *Ma quai mai s'offre, o Dei* zaprezentowała wspaniałą, świetliście dźwięczną, bardzo młodo i czysto brzmiącą głos, nad którym wspaniale panowała. Znakomicie przedstawiła się w recytatywie *Don Ottavio, son morta* i arii *Or sai chi l'onore* z XIII sceny oraz w recytatywie i rondzie *Crudele! Ah no, mio bene!* Wielkie brawa!

Mariusz Kwiecień, odtwórca partii tytułowej, był jak zwykle doskonałym muzykiem. Wszelkie recytatywy w jego wykonaniu były faktycznie śpiewane, a nie deklamowane jak to się często u innych zdarza. Recytatyw w III scenie *Orsù, spicciati presto... cosa vuoi?* oraz wszystkie następne dawały czystą rozkosz przysłuchiwania się tak doskonałemu artyście. Jego baryton znakomicie opanowany technicznie nie miał ani chwili zachwiania, ani też matowości brzmienia. Z wysmakowanym czarem i blaskiem prowadził linię melodyczną, spontanicznie oddając charakter postaci. Wokalnie świetnie, bardzo dobrze interpretacyjnie, we wspaniałych tempach, z energią, giętkością i łatwością zaśpiewał arię Don Giovanniego *Finch' an dal vino*. Została nagrodzona huraganowymi brawami. Przypominam sobie, że z równie młodzieńczym wigorem tę arię zaśpiewał na bis podczas swego recitalu dyplomowego w warszawskiej Akademii Muzycznej 30 czerwca 1997 r. Każdy ruch i gest sceniczny miał swoje logiczne w muzyce i treści dzieła uzasadnienie. Od początku do końca był obrazem wdzięku arystokratycznych manier. Dało to imponującą

i jedną z najlepszych prezentacji postaci, pełnej galanterii zuchwałego hiszpańskiego uwodziciela serc niewieścich. Postaci tak wiarygodnej, że nawet jej cynizm potrafił wzbudzać sympatię widowni. Dowodem na to jest fantastyczny recytatyw z Zerliną *Alfin siam liberatti* z IX sceny i następujący po nim duet *La ci darem la mano*. Canzonetta z II aktu *Deh vieni alla finestra, o mio tesoro* była nie tylko popisem wysokiej klasy męskiego uroku wokalnego Kwietnia, ale i pokazem umiejętnego wytrzymania długich linii fraz, śpiewanych bez najmniejszego trudu. Podobnie ładnie zabrzmiała aria *Metà di voi qua vadano*. Zachwylił także w duecie z Leporellem *O statua gentilissima*. Wstrząsająco zagrał XV scenę z Komandorem *Don Giovanni, a cenar teo*. Każde drżenie głosu i ciała miało swoje muzyczne uzasadnienie, aż na końcu, z żalem dla widzów, pochłonęły go ognie piekielne zionące gejzerami płomienie niemal do połowy wysokości sceny. W ROH Covent Garden inteligentnie aktorsko stworzył przemyślany portret wokalny roli Don Giovanniego, zaśpiewany pięknie brzmiącym głosem. Podczas ukłonów, poddani Jej Królewskiej Mości, wybitnego Polaka nagrodzili burzliwą owacją.

Z pozostałych solistów amerykański bas Eric Halfvarson (Komandor) może poszczycić się bardzo dobrze zaśpiewaną, niezbyt wielką rolą. Natomiast Don Ottavio – brytyjski tenor Ian Bostridge nieco rozczarował. Jego recytatyw *Come mai creder deggio* i aria *Dalla sua pace*, nie wywarły na mnie wrażenia, bowiem były nijakie w

wyrazie artystycznym. Doskonałość aktorskiego ujęcia roli Donny Elviry charakteryzowała brytyjską śpiewaczkę Emmę Bell. W arii z V sceny I aktu *Ach chi mi dice mai* emanowała doskonałą, intensywną emocjonalnością, furią i opętaniem po stracie niewiernego kochanka. Wielkim kunsztem popisała się także w arii *Ah fuggi il traditor* oraz w recytatywie i arii *In quali eccessi, o Num.* Z kolei Zerlina, której walijski sopran Rebecca Evans nadał wiele barw, nie wypadła najkorzystniej. Poprawnie zaśpiewała arię *Batti, batti, o bel Masetto* i nic więcej nie pokazała w arii *Vedrai, carino*. Bardziej efektownie wypadła w duecie z Leporellem *Per queste tue manine*. Debiutant w ROH Covent Garden, baryton Levente Molnar, jak na początku relacji wspominałem, partię Masetta objął na zasadzie nagłego zastępstwa. Urodził się w Siedmiogrodzie, debiutował partią tytułową Don Giovanniego w Węgierskiej Operze Państwowej, której Studia jest również wychowankiem. Swobodnie rozpoczął recytatyw ze sceny VII *Giovinotti leggieri di testa* i w pięknym stylu zaśpiewał arię *Ho capito, signor sì*. Zasluzzył na szczerze gratulacje wiarygodnym warształem aktorskim, prawidłową emisją głosu i barwnym ujęciem roli wieśniaka. Mniej dobrego, ale też i nic złego nie działała reżyseria, którą stworzyła Francesca Zambello.

Wilfried Górný

Varjak Paw – nowa, wspaniała opera brytyjskiego kompozytora. Nowa twórczość w dziedzinie opery nie jest obecnie zbyt powszechnym zjawiskiem. Dlatego każda z nowo pojawiających się pozycji wzbudza dreszczyk emocji. Brytyjski kompozytor Julian Philips i autor libretta Kit Hesketh-Harvey dołożyli wszelkich starań, aby napisać dwuaktową operę *Varjak Paw*. Jest uroczą muzyczną opowieścią, kierowaną bezpośrednio do dzieci, które ukończyły 8 lat oraz widowiskiem dobrze przyjmowanym przez ich rodziców. Libretto oparto na popularnej, dobrze sprzedającej się książce o tym samym tytule, którą napisał S. F. Said. W efekcie stworzono operę, gdzie podczas śledzenia akcji młodzi ludzie mogą cieszyć się przebiegiem wydarzeń. *Varjak Paw* jest opowieścią dobrze ukazującą historię młodego chłopca, stającego się wspaniałym bohaterem. Atrakcją libretta polega na żywo opowiedzianej historii oraz ukazaniu silnych charakterów bohaterów (w kocich czapczkach). Kompozytor Julian Philips osiągnął nadzwyczajny sukces jako autor utworów dla estrad koncertowych, lecz dla teatru *Varjak Paw* jest jego pierwszym dziełem. W czasie tworzenia powiedział: „Coś, co piszę jest raczej przyprawiającą o zawrót głowy mieszaniną opery, muzyki teatralnej, kabaretu i arabskiej muzyki. Tajemnicze sceny kontrastują z szorstkimi epizodami, w których Varjak spotyka cały wybór kotów z ulicy – jakiś szczerwany, jakiś szary i seksowny. Legendarne siostry są osobami scharakteryzowanymi jako czarne diwy operowe, rodzajem ekstremalnej kociej duszy”.

Julian Philips urodził się w 1969 r. Muzykę studiował w Emmanuel College w Cambridge. Jest wszechstronnie wykształconym, młodym brytyjskim kompozytorem. Jego twórczość głównie gości na festiwalach muzycznych i w miejscach promujących współczesną muzykę, np. Tanglewood Music Festival, Welsh National Opera, Glyndebourne i Wigmore Hall. Wykonawcami są wysokiej klasy artyści, a wśród nich: Gerald Finley, Dawn Upshaw, Thomas Allen, Vertavo String Quartet, Tanglewood Festival Orchestra oraz orkiestry BBC. Niezależnie od pisania muzyki instrumentalnej interesuje się komponowaniem muzyki wokalne, gdyż fascynuje go połączenie muzyki z głosem. Od 2007 r. jako kompozytor współpracuje z chórem Opery w Glyndebourne. Otrzymał zamówienia na nowe dzieła, których prawykonanie planowane jest w 2009 r. Następne lata, to zlecenie na kompozycję pełnometrażowej opery z librettem

Alinka Kozari (Sally Bones) • fot. Alastair Muir



pisany przez Nicky Singer (produkcja w 2010 r.) oraz na dwie opery dla Welsh National Opera i dwa balety dla English National Ballet, *Les liaisons dangereuses* i *Queen Snow*.

Ciężaru produkcji *Varjak Paw* dla młodej widowni podjęła się Group Opera i nowa opera jest z radością przyjmowana przez młodocianych widzów. Pokaz został zlecony przez Enchanted Pig Jonathan Dove w 2007 r. Group Opera jest nowym typem przedsiębiorstwa operowego. Całym sercem

Akiya Henry (Varjak Paw) • fot. Alastair Muir



Po raz pierwszy w Polsce!

MIĘDZYNARODOWY KONKURS PIANISTYCZNY IM. FRYDERYKA CHOPINA DLA AMATORÓW

Warszawa, 9-13 września 2009 r.

Organizator:

Towarzystwo im. Fryderyka Chopina

Więcej informacji:

www.konkurs.amator.chopin.pl

tel./fax: (22) 827 95 89



stara się pracować nad rozwojem i prezentacją wysokiej marki, nowej muzycznej historii. Zlewa się z najlepszym nurtem współczesnego teatru i muzyki. Ostatnie sukcesy zanotowano prezentując dwie opery: Jonatana Dove *Tobias & Angel* oraz *Enchanted Pig*.

Spektakl *Varjak Paw* przygotował dyrektor artystyczny Group Opera, John Fulljames, a dekoracje sceniczne zaprojektował zdobywca nagrody Linbury Stage Design Rhys Jarman. Kameralny zespół muzyczny, składający się z ośmiu instrumentów (pianino, flet, kontrabas, trąbka, akordeon, perkusja, 2 klarnety), świetnie prowadził młody i wielce utalentowany dyrygent Gerry Cornelius. Urzekające melodie pozostały nie tylko w mojej pamięci. Zespół wybornych solistów stanowili młodzi, wybijający się śpiewacy, niemal wszyscy występujący w dwóch rolach. Ale, być może, takie było założenie kompozytora. Znakomitą emisją głosu i dynamiczną grą aktorską najbardziej imponowała Akiya Henry (solistka Group Opera National Theatre) odtwarzająca partię tytułową. Zgodnie z librettem emanowała emocjami, pokazywała jak chłopak (kotek) rośnie i jaki jest zabawny, jak odkrywa przyjaźń, przyjaciół i uczy się myślenia o sobie. *Varjak Paw* jest kotkiem (chłopcem) w Mesopotamian Blue, żyjącym w wysokim domu na wzgórzu. Ale kiedy groźny Gentleman i jego dwa czarne koty przychodzą do domu, *Varjak* musi szukać pomocy. Zostaje sam w ciemnym i niebezpiecznym mieście, w nim spotyka świat twardych ulicznych kotów, lecz zdobywa jakichś niespodziewanych sojuszników. Odkrywa w sobie starożytną i magiczną wojenną taktykę. Nikt w jego rodzinie

nigdy nie wychodził na zewnątrz, nawet ich legendarny antenat – Jalal the Paw. W tej partii mój podziw wzbudzał Tim Mead (utalentowany student the Royal College of Music). W drugim akcie z powodzeniem wystąpił jako druga z improwizowanych sióstr – Elyza. W obsadzie solistów wszyscy bez wyjątku prezentowali wysoki poziom wokalny. Urodzona w Australii Lisa Crosato (sopran) pięknie przedstawiła dwie partie Holly i Grandmother. Węgierski sopran Alinka Kozári wybornie radziła sobie z niebotycznie wysokimi dźwiękami roli Sally Bones i pierwszej improwizowanej siostry Pernisha. Także węgierska śpiewaczka, pochodząca z Normandii, Annabelle Williams przyjemnie ukazała swoje artystyczne walory w partiach Tam i Malishy Scratch – trzecia z improwizowanych sióstr. Simon Wilding interesująco przedstawił również dwie postacie: przyjaciela *Varjaka*, Cludge'a i postać o imieniu Julius. Bas George

Ikediashi pokazał się jako Razor i Black Cat, a sympatyczny Kevin Kyle tworzył sceniczne kreacje jako Luger oraz Black Cat. Wszyscy z wymienionych, bez wyjątku, posiadają już pewne doświadczenia sceniczne, zdobywane drugoplanowymi rolami w teatrach muzycznych i nadal uzupełniają edukację muzyczną. W omówionej produkcji, wysoko stawiającej poprzeczkę wokalną i aktorską, wykazali, iż w przyszłości spełnią pokładane w nich nadzieje.

27 września 2008 r. w Linbury Studio Theatre Royal Opera House, Covent Garden zobaczyłem *Varjak Paw* i zdjęcia ze spektaklu otrzymałem dzięki uprzejmości Wiary Wilson. Spektakl do 1 listopada 2008 r. będzie gościł na wielu londyńskich scenach.

Wilfried Górny



Kevin Kyle (Lugar), Alinka Kozari (Sally Bones), Akiya Henry (Varjak Paw), George Ikediashi (Rozar), Lisa Crosato (Holly), Simon Wilding (Cludge the Dog) • fot. Alaiastar Muir



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

9 XI Kraków • Filharmonia

10 XI Katowice • Sala im. G. Fitelberga

11 XI Warszawa • Filharmonia Narodowa

koncerty z okazji 90-lecia odzyskania niepodległości

dyrygent **Wojciech Michniewski**

soliści
Iwona Hossa
Ewa Marciniak
Rafał Bartmiński
Piotr Nowacki
Piers Lane

Chór Polskiego Radia w Krakowie
Chór Filharmonii Śląskiej

Panufnik - *A Procession for Peace*

Paderewski - Koncert fortepianowy

Kilar - *Te Deum* (światowe prawykonanie)

28 XI - 9 XII 2008 Katowice

Festiwal GÓRECKI • PENDERECKI - w 75. rocznicę urodzin

www.nospr.org.pl

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



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

G. Verdi – *Traviata* • René Fleming i Ramon Vargas
MET Gala • fot. Ken Howard/19-09-08

125 lat MET – Gala inauguracyjna.

Relację z uroczystego sezonu obchodów 125-lecia istnienia MET należy rozpocząć informacjami o stanie zdrowia Jamesa Levine'a. W wypowiedziach dla prasy Maestro Levine mówił, że rak nerki uświadomił mu wyraziście, wręcz namacalnie, nieuniknioną śmierć i spowoduje pogłębienie wymiaru interpretacyjnego jego wykonań. Dodał, że czuje się dobrze, a jego rekonwalescencja przebiega wedle planu. Szybciej zasypia, sen jest głębszy, czuje się pełen nowej energii i ma zwiększoną mobilność ramion.

19 IX uroczyste wykonanie *Requiem* Verdiego pod jego batutą upamiętniło rocznicę śmierci Luciano Pavarottiego i miało, wedle doniesień prasy, niezwykle wręcz ładunek dramatyczno-emocjonalny. Huraganowa owacja powitała Maestro Levine'a na podium dyrygenckim, a on dotykał wielokrotnie serca w podziękowaniu. Podczas choroby zasypiano go wręcz listami z życzeniami szybkiego powrotu do zdrowia, a ich ilość, jak mówił wzruszony Levine, była absolutnie niewiarygodna.

Dyrygowanie *Requiem* było więc dla niego niezwykle wydarzeniem z nową, dramatyczną głębią znaczeniową. Próby rozpoczęły się już 25 VIII.

Kalendarz Maestro jest jak zwykle szczerze wypełniony. Po otwarciu sezonu w MET 22 IX – seria codziennych prób i koncertów w Bostonie do 27 IX, a w następny weekend zaplanowane jest inne *Requiem* – tym razem Brahmsa.

W obszernym wywiadzie udzielonym prasie, Maestro Levine dodał też nieco szczegółów do

znanych nam już informacji o jego chorobie. Po raz pierwszy poczuł się prawdziwie źle podczas czerwcowych wakacji we Francji. Skontaktował się więc telefonicznie ze swym lekarzem w Nowym Jorku. Po powrocie do Nowego Jorku, poddano go tomografii, a później operacji. James Levine ma w historii swej rodziny choroby serca, ale nie raka, a wyniki badań wykazały, że jego ciśnienie krwi i poziom cholesterolu są dobre.

Podczas pooperacyjnej rekonwalescencji James Levine poświęcił sporo czasu na projekty, na które normalnie nigdy nie miał go zbyt wiele. Pracował nad, jak to określił, „małą książeczką” zawierającą wybrane przez niego tematy o muzyce, o których pisał; sortował fotografie i pisał komentarze do kolekcji zdjęć związanych z jego karierą; ćwiczył grę na fortepianie i studiował partytury, które dawno już wzbudziły jego zainteresowanie. Słuchał też swych „starych” nagrań. „Po raz pierwszy miałem wystarczający psychologiczny i emocjonalny dystans do nich by usłyszeć, że niektóre z nich są dobre”, wspominał. „Słuchałem ich jakby to grał ktoś inny”. I choć, jak dodał, jego doświadczenie z własną śmiertelnością uczyniło wszystko bardziej znaczące w życiu, nie czuje potrzeby podejmowania się nowych zadań. „Uświadomiłem sobie, że nawet gdybym miał trzy życia, nie mógłbym nigdy wszystkiego zrealizować. Dlatego czuję wiele wdzięczności za to, co dane mi było dokonać”.

Przez pierwsze trzy tygodnie września podróżowała po Europie. Nie słyszałam więc tego koncertu na żywo, ale zapewne już wkrótce będzie dostępny w formie CD lub DVD. Wedle doniesień prasy było to prawdziwie godne

Luciano Pavarottiego wydarzenie. Koncert był bezpłatny, a bilety rozdawano w wyniku loterii. Ponad 8 tysięcy miłośników opery złożyło formularze loteryjne na 3 tysiące miejsc. Poza specjalnym programem każdy otrzymał też pamiątkową płytę CD z nagraniami 10 arii w wykonaniu Luciano Pavarottiego pochodzących ze spektakli zarejestrowanych na żywo w MET w latach 1973-1993.

Jak wiadomo *Requiem* Verdiego bardzo było bliskie sercu Pavarottiego. Wystarczy tylko sięgnąć po jego nagranie dokonane przez Deccę w 1967 r. dyrygowane przez Georga Soltięgo z orkiestrą Wiedeńskiej Filharmonii i chórem opery wiedeńskiej, z Joan Sutherland i Marilyn Horne. Nie bez znaczenia też był zapewne fakt, że podczas rocznicy śmierci zmarłego na raka trzustki Pavarottiego, utworem tym dyrygował będący na rekonwalescencji po operacji raka nerki James Levine. Wedle doniesień prasy Maestro nie czuł się jeszcze w pełni sił, nie wyszedł bowiem na scenę, by odebrać brawa i pożegnał widzów z kanału orkiestrowego.

80 minut wspaniałej muzyki trzymało wszystkich w pełnym wzruszenia napięciu. Solistami owego monumentalnego dzieła byli: sopran Barbara Frittoli, mezzosopran Olga Borodina, tenor Marcello Giordani, bas Ildar Abdrazakov i wspaniały chór MET. Najbardziej wstrząsające wrażenie, jak pisało, wywarło na wszystkich *Dies irae*. Spośród solistów na najwięcej pochwał zasłużyła wedle krytyki Olga Borodina. Po ostatnich akordach *Libera me* widownia zastępyła w ciszy, którą dopiero po jakiś 30 sekundach przerwał okrzyk „Bravo”, a zaraz po nim – szaleńcza owacja.

Latem, w ramach przygotowań do uroczystego otwarcia sezonu 125-lecia istnienia MET, wnętrza opery odnowiono. Najważniejsze były kryształowe żyrandole Swarowskiego, które są częścią wystroju nowej siedziby MET w Lincoln Center od 1966 r. Dzięki firmie Swarowskiego zostały gruntownie odrestaurowane. Dodano też do nich nowe kryształ. Johannes Rath, wnuk projektanta żyrandoli Hansa Harald Ratha, przyleciał z Wiednia do Nowego Jorku w lipcu, by nadzorować zdjęcie 11 żyrandoli i ich przewóz do Austrii do firmy Lobmeyer w celach renowacji. Około 50 tys. oryginalnych, ręcznie ciętych i szlifowanych kryształów zostało wymienionych. Wiele z nich zaginęło lub uległo zniszczeniu przez 42 lata użytkowania. Nowe kryształy są już cięte maszynowo i wypolerowano je na większy błysk. Podczas gali Johannes Rath zasiadł na tym samym miejscu na Grand Tier, na którym siedział jego dziadek podczas „debiutu” żyrandoli w MET 42 lata temu. Na przyszły rok zaplanowano odrestaurowanie 138 kinkietów.

Od dawna też cały Nowy Jork jest oplakatowany artystycznymi zdjęciami Renée Fleming jako Thais. Reklamowane są też perfumy Renée Fleming, które już pojawiły się w sklepach. Zapach nazywa się LaVoce, a lansuje go firma Coty, która część dochodów z ich sprzedaży przekazuje na rzecz MET.

22 IX na kilka minut przed 18:00 rozpoczęła się „rewia mody” i parada znakomitości i osobistości wkraczających do MET po czerwonym dywanie. Wśród nich zobaczyć można było m.in. Helen Mirren, Barbarę Cook, burmistrza Nowego Jorku Michaela Bloombergę oraz Henry’ego i Nancy Kissingerów

Wszyscy zawiedzeni, którym nie udało się zdobyć cennego biletu mogli obejrzeć galę na ekranach. Transmitowano ją bowiem do 500 kin w Ameryce Północnej i Argentynie. Setki innych oglądały ją na ekranach ustawionych na Times Square i w pobliżu Fordham University znajdującego się tuż obok MET. Plaza Lincoln Centre, znajdująca się bezpośrednio przed MET, jest bowiem w trakcie renowacji.

Całość wieczoru od dawna już nazwano wieczorem Renée Fleming. Wszystko w owym programie miało służyć jej głosowi i talentowi. Co dowcipniejsi pisali o Wieczorze Pokazu Mody Renée Fleming (The Renée Fleming Fashion Show), czy o „Renéissance”. Było to trzecie już otwarcie sezonu MET za kadencji Petera Gelba i podobnie do ubiegłych sezonów stanowiło ogromne wydarzenie w Nowym Jorku. W 2006 r. była to produkcja nieżyjącego już Anthony’go Minghela *Madama Butterfly*, a w 2007 r. *Łucja z Lammermoor* Mary Zimmerman.

Wieczór ów przyrzeczono Fleming jeszcze przed objęciem przez Petera Gelba stanowiska dyrektora generalnego. Uehonorował obietnicę poprzednika, zwłaszcza, że Fleming jest jedną z najbardziej popularnych gwiazd MET. I rzeczywiście – była to prawdziwa rewia mody na scenie. Kostiumy bowiem zaprojektowali specjalnie dla Fleming najznakomitsi projektanci mody: Christian Lacroix do *Traviaty*, Karl Lagerfeld do *Manon* i John Galliano do *Capriccia*. Gala składała się bowiem z trzech części, w ramach których Renée Fleming zaśpiewała fragmenty swoich trzech ulubionych ról: akt II *Traviaty* Verdiego, akt III *Manon Massenet* i końcową scenę *Capriccia* Richarda Straussa. Trzy zestawy kostiumów zaprojektowanych

specjalnie dla niej na tę okazję musiały więc być w harmonii i „wpasować się” w istniejące już produkcje – czyli kolejno: Zeffirelliego, Jean-Pierre’a Ponnelle’a i Johna Coxa. Przed podjęciem się tego zadania projektanci obejrzeli więc zdjęcia poprzednich kostiumów, które stanowiły integralną część spektaklu. W obszernym wywiadzie udzielonym prasie Renée Fleming mówiła o swoich wrażeniach i samopoczuciu w owych kreacjach na scenie podczas prób. Bardzo dobrze czuła się w kostiumie do *Traviaty*, który jej zdaniem nadał jej niezwykle kobiecy i eteryczny wygląd. Kostium do *Manon*, w przeciwieństwie do wielu innych produkcji, w których w tym akcie Manon ukazana jest w nieco wulgarnie wyzywający sposób, Fleming ubrana była w typowym stylu klasycznie wyrafinowanej elegancji Chanel. Wyglądała pięknie i dało jej to lepsze poczucie bycia prawdziwą „Królową Paryża”. W końcowej scenie *Capriccia* miała na sobie „prostą”, elegancką czarną suknię z żakietem stylizowanym na art deco. Zapytano oczywiście Fleming o trudności i wyzwania wokalne śpiewania 3 różnych ról podczas jednego wieczoru w przeciwieństwie do jednej opery w całości. „Jeszcze tego nie robiłam”, mówiła. „Jak myślę, w całej historii MET żadna kobieta nie była całkowicie gwiazdą wieczoru podczas otwarcia sezonu, a już na pewno nie w trzech różnych postaciach z trzech różnych oper. Wybrano też 3 najbardziej wymagające wokalnie i aktorsko fragmenty i sceny – jedna po drugiej. Trzeba dużo wytrzymałości fizycznej i emocjonalnej siły, aby sportretować te 3 różne postaci podczas jednego wieczoru. To honor i wyzwanie oraz luksus”. Pytana o różne stany umysłu potrzebne do zaśpiewania tych ról odpowiedziała, że pewnie trzeba zacząć od *Manon*, potem *Traviaty* i *Capriccio*, ale przyznała, że nie chciała wyjść na scenę i „z marszu” zaśpiewać niezwykle trudne wirtuozersko *Cours la Reine*. Zaintrygowany ją też podobieństwa pomiędzy *Manon* i *Violetta*. Po śmierci Marie Duplessis, pierwowzoru *Traviaty*, znaleziono na stolicku przy jej łóżku powieść *Manon Lescaut*. *Capriccio* natomiast jest szalenie rzadko wystawiane. Kiedy Fleming miała stypendium Fulbrighta w Niemczech w 1984 r. widziała spektakle *Capriccia* we frankfurckiej operze pięć razy pod rząd. Jej niemiecki nie był wtedy jeszcze dobry, a ponieważ było to w erze sprzed wyświetlania tłumaczeń nad sceną, trudno jej było rozumieć dialogi, ale ostatnia scena, jak mówiła, „kompletnie i absolutnie” zawiadnęła jej wyobraźnią. W myślach więc prosiła, by dane jej było kiedyś zaśpiewać tę rolę. „Strauss obecnie jest tym kompozytorem, bez którego nie wyobrażam sobie życia”, dodała na koniec.

No i był to w istocie wieczór reklamujący jej głos, jego piękno i wielostronność interpretacyjno-wokalną trzech różnych stylów operowych: włoskiego, francuskiego i niemieckiego.

Wchodzącego do kanału orkiestry Jamesa Levine’a powitała huraganowa



R. Strauss – *Capriccio* • Renée Fleming
MET Gala • fot. Ken Howard/19-09-08



owacja i okrzyki: „Bravo!”. Po odśpiewaniu hymnu amerykańskiego widownia ponownie zasiadła na swych miejscach i rozpoczęła się II akt *Traviaty*.

Słyszałam już *Traviatę* Fleming dyrygowaną przez Giergiewa i Armiliato, ale dopiero Levine zdyscyplinował i utemperował jej manieryzmy. Nie dał jej po prostu czasu na dowolne zwalnianie tempa i rozciąganie fraz wedle uznania. To on decydował o wszystkim, co muzycznie działo się na scenie. Niezwykła zwartość rozgrywanego się bardzo intensywnie dramatu, znakomite posuwanie akcji muzycznej bez niepotrzebnych „dziur” przy przejściach pomiędzy poszczególnymi jego fragmentami. Bardzo wyraźnie było słycać „kto rządził” owego wieczoru choćby w *Ditte alla giovine*, w jego cudownie delikatnych pianissimach zaśpiewanych przez Fleming miękko jedwabną niteczką głosu ze smutno-liryczno-melancholijną zadumą. W *Moro* znakomicie obrane przez Levine’a tempo też wyeliminowało niemal w całości „artystyczne dodatki” wprowadzane w poprzednich spektaklach przez Fleming. W *Amami Alfredo* usłyszeliśmy natomiast wspaniale wytrzymały na jednym oddechu długi łuk, który wielu sopranom sprawia tyle kłopotów. Drugą scenę aktu II rozpoczął Levine doskonale sprężystymi tempami baletu, a narastający w dynamice punkt kulminacyjny rzucenia pieniędzy w Violetkę wywoływał wręcz dreszcze emocji. Geniusz muzyczny Jamesa Levine’a rewelacyjnie uchwycił dramat złamanego serca. Maestro „śpiewał” muzykami orkiestry wraz z solistami i wspomagał ich, ale i wymagał od nich wedle indywidualnych możliwości. Było więc i napięcie dramatyczne i liryka. Leciutkie rubata, na które Levine zgodnie z tradycją wykonawców romantycznych pozwolił Fleming w ostatniej arii sceny II aktu II, były jednak też w doskonałym stylu i obyło się właściwie bez większego podbierania dźwięków od dołu. *Traviata* Fleming była subtelna lirycznie, bogata w barwy, pełna bólu i rozpacz, ale przede wszystkim zaśpiewana przepięknie dźwięcznym, pięknym głosem. A Fleming doprawdy była „przy głosie” owego wieczoru.

Jak zapewne wszyscy pamiętamy, scenę I aktu II *Traviaty* otwiera głos Alfreda, którym był podczas wieczoru Ramon Vargas. Był w doskonałej formie wokalne i zaprezentował nam pięknie płynno-dźwięczny verdiowski głos. Jest to moim zdaniem jeden z najlepszych współcześnie tenorów tego repertuaru, ale co najważniejsze – w każdej wykonywanej roli Vargas śpiewa, a nie krzyczy, a liryczna miękkość jego wykonania przywołuje do pamięci doskonały głos jego mistrza wokalnego Carlo Bergonziego. Wycięto niestety cabalettę po *De mei bolenti spiriti*, ale zapewne podyktowane to było faktem większego wyekspozowania Fleming, która nie powinna mieć owego wieczoru „konkurencji” w ilości i długości śpiewanych arii. W scenie rzucenia pieniędzy Vargas był rewelacyjnie stylowy, doskonale dramatycznie i intensywny

ekspresyjnie – nadal zresztą śpiewając, a nie krzycząc.

Wykonujący partie Papy Germonta Thomas Hampson zaprezentował jak zwykle imponujący w mocy głos o palecie cudownych barytonowych barw. Był jednak chyba zbyt sztywną interpretacyjnie i scenicznie postacią, która niestety nie ociepliła się nawet po przyrzeczeniu przez Violetkę porzucenia Alfreda. *Di provenza* była majstersztykiem sztuki wokalne, z całym bogactwem miękko-lirycznych fraz, i której piękno trudno było się oprzeć. A na końcu balu u Flory Hampson zaimponował mocą i stanowczością zachowaniem.

Trzecim aktem *Manon* dyrygował Marco Armiliato, który świetnie uchwycił styl obu jego scen. Pozwalał, co prawda, gdzieś tam Fleming na „jej” tempa, ale ogólnie było to bardzo zdyscyplinowane wykonanie.

Pełna elegancji i kokieterii Fleming zachwycała widownię w wirtuozersko wykonanej *Je marche sur tous les chemins*. Było może kilka sekund lekko „suchych obszarów” głosu w leciutko siłowej grze, ale poza tym usłyszeliśmy pięknie giętki głos.


Jeszcze atrakcyjniej zabrzmiała w scenie St. Sulpice, kiedy to rozplywającym się w uwodzicielskiej lirycznej prośbie *N'est-ce plus ma main* zdobywa ponownie Kawalera des Grioux. Śpiewał go Ramon Vargas. Pozostałe głosy wszystkich panów tej części wieczoru zabrzmiały doprawdy imponująco: Lescaut (Dwayne Croft), Guillot (Bernard Fitch) i De Bretigny (John Hancock).

Cudownie w harmonii splótł się też głos Vargasa z głosem jego ojca, którego wykonał jak zwykle wspaniale Robert Lloyd (*Epoque quelque brave fille*), ale prawdziwie szaleńczą burzę oklasków otrzymał Ramon Vargas za fantastyczne wokalnie *Ah! Fuyez, douce image*, w której intensywność i uczciwość emocjonalna modlitwy/prośby poruszyła wiele serc na widowni.

Były też debiuty – w roli Rosette wystąpiła Ginger Costa-Jackson, a w scenie I aktu III – pięknej urody biały pudel, elegancko ostrzyżony „na lwa”, który wzbudził wiele zainteresowania swą grą aktorską na scenie. Odnosiło się bowiem wrażenie, że uczestniczy w rozmowach i interakcjach zgromadzonych na scenie osób. Przystawał, jakby przysłuchując się słowom, machał wdzięcznie zakończonym zgrabnie ostrzyżonym w kuleczkę malutkim ogonkiem, no i poruszał się z iście królewską elegancją, wdziękiem i godnością.

Renée Fleming najpiękniej zabrzmiała w 20-minutowym soliloquium końcowej sceny z *Capriccia* Ryszarda Straussa. Ta rola rzeczywiście należy do jej absolutnie popisowych z długimi lirycznymi liniami, które szalenie pochlebiają jej pięknie dźwięcznemu sopranowi. I to właśnie był najpiękniejszy fragment wieczoru, którego nie udało się zepsuć nawet dyrygentowi Patrickowi Summersowi. Grał bowiem kompletnie bez polotu i zagubił, niestety, w masie dość chaotycznych dźwięków piękną muzykę Straussa.

Gdyby mi jednak przyszło przyznać palmę pierwszeństwa wokalnemu tego wieczoru, wręczyłabym ją Ramonowi Vargasowi za niezwykłą muzykalność, stylowość i piękno śpiewu.

Ale to był wieczór Renée Fleming, a ogromny, spektakularny i popularny sukces, jaki odniosła, długo zapewne będzie wspomniany przez jej wielbicieli. 

Don Giovanni Mozarta. MET zaplanowała w tym sezonie aż 14 spektakli *Don Giovanni*. Nadal nie podoba mi się produkcja Marthy Keller, która w marcu 2004 r. zastąpiła wysłużoną już co prawda, ale moim zdaniem znacznie bardziej efektywną i interesującą scenicznie produkcję Zeffirelliego. Spektakle *Don Giovanni* rozłożono na cały sezon (ostatni z nich 24 kwietnia 2009 r.), a i ich obsada pozwoli nam zapewne na poznanie co najmniej 2 wykonawców tytułowej partii.

Pierwszym z nich był okrzykany już w prasie jako „Marlon Brando opery” 35-letni urugwajski bas Erwin Schrott, narzeczony mieszkającej obecnie w Wiedniu Anny Netrebko i ojciec urodzonego na początku września ich

miała właściwą linię melodyczną z zaznaczoną dynamiką wykonawczą. Interpretacyjnie ten Don Giovanni też nie wszystkim musi przypaść do gustu. To typ zblazowanego bon vivanta, dość płytki i bardzo jednowymiarowy charakter i przynajmniej dla mnie – niezbyt wyraziście silny nawet w cynizmie czy arogancji. To typ zakochanego w sobie pawia, który przechadza się prezentując swą szalenie atrakcyjną sylwetkę. Schrott zdejmuje nawet w dwóch scenach koszulę ukazując pięknie wyrzeźbiony w muskulaturze tors, ale jakoś nie ma dominującej osobowości. Jest nieco zbyt „blady” i istnieje jakby w tle. Uwodzi, ale jakby z nudów, a nie z pasji – ot tak – dla wprawy, by mieć coś do roboty i w zasadzie jest ofiarą okoliczności i

Louisa Langrée’a, francuskiego dyrygenta, muzycznego dyrektora festiwalu Mostly Mozart, który zadebiutował w MET w 2007 r. w *Ifigenii w Taurydzie*. Zupełnie nie radził sobie z arcydziełem muzycznym Mozarta. Słychać to już było w uwerturnie, zagranej co prawda w niezłych tempach, ale jakby z nerwową dynamiką, z nie wykończonymi frazami, którym nie dał czasu na wybrzmienie, ze zbyt mocnymi wejściami blachy i perkusji. Jakoś wszystko się rozwarstwiało, „rozlażo na boki”, a nie posuwało akcji; nic się nie „kleiło” i nie płynęło. Były też spore i częste rozbieżności w synchronizacji ze sceną, choć pod tym względem akt II wypadł lepiej, i okazjonalne zagłuszenie solistów wolumenem orkiestry. Tak więc soliści często zdani byli na samych siebie.

W. A. Mozart – *Don Giovanni* • Joshua Bloom i Isabel Leonard • MET Gala • fot. Marty Sohl/25-09-08



synka Tiago. Erwin Schrott ma już 10-letnią córkę Larę, która mieszka z matką, obecnie już chyba ex-żoną, w Urugwaju.

Widziałam go i słyszałam 4 X. Z wyglądu jest to zapewne Don Giovanni marzeń wielu pań. Głos też dobry, choć nie zawsze brzmiał najpiękniej. Szalenie męski, elegancko arystokratyczny, uwodząco miękki kiedy trzeba, nie nachalny, nie wulgarny i co ważne – w większości scen śpiewał Mozarta włączając w to najczęściej wykrykiwaną arię z szampanem. Miałam mu jednak nieco za złe popadanie w deklamację w recitativach, co podyktowane było zapewne próbą uwiarygodnienia aktorskiego owych scen. A przecież Mozart zadbał o to, by każda interakcja pomiędzy bohaterami dramatu

jakoś tam po hiszpańsku pojętego honoru, który nie pozwala mu ugiąć się w scenie konfrontacji z Komandorem, bo tu chodzi bardziej o to, by nie nazwano go tchórzem niż o słuszność sprawy. Nie wyzywa. Bardziej reaguje na sytuację niż je kreuje. A tak przynajmniej ja odebrałam sceniczną prezentację *Don Giovanni* Erwina Schrotta. Jest to niewątpliwie jedna z możliwych interpretacji tej postaci, tylko czy doprawdy panie aż tak łatwo uwodzić? Tak niemal od niechcienia, udając namiętność i bez emanującej z mężczyzny erotycznej pasji? Czy takiego *Don Giovanni* zaprezentował nam swą genialną muzyką Mozart?

No właśnie – muzyka, która niestety zabrzmiała szalenie rozczarowująco pod batutą

A obsada wokalna była doprawdy na wyrównanym, bardzo wysokim poziomie.

Moje pierwsze, raczej niekorzystne wrażenie po *Notte e giorno Leporella*, którego śpiewał włoski bas Ildebrando D’Arcangelo (debiut w MET w 1994 r. jako Masetto, a potem Figaro w *Weselu Figara*) w miarę upływu czasu przeredziło się w uznanie. Co prawda słyszałam już znacznie atrakcyjniej zaśpiewaną *Maddamina*, ale „rozgrzał się” powoli i w sumie był to całkiem przyzwoity występ.

Dwa kolejne basy tego wieczoru to Joshua Bloom, Australijczyk debiutujący partią Masetta w MET, który zrobił jak najlepsze wrażenie, oraz Kanadyjczyk, Philip Ens w znakomicie wykonanej roli Komandora (debiut w MET w

2000 r. jako Hunding, potem Tiresias w *Oedipus Rex* i Wurm w *Luizie Miller*).

Na owację zasłużył natomiast amerykański tenor Matthew Polenzani za doskonały wokalny i interpretacyjny portret Don Ottavio (ponad 20 ról w MET; debiut w 1997 r.). To był jeden z najbardziej wyrazistych, przekonywujących charakterem oraz wokalnie pięknych Don Ottavio, jakich słyszałam. *Dalla sua pace* zawierała niezwykle wiarygodny ładunek emocjonalny zakochanego młodego mężczyzny, który w przeciwieństwie do tytułowego bohatera nie ma w sobie ani cienia egoizmu i całym sobą jest skoncentrowany na kobiecie, którą prawdziwie kocha. I to właśnie Polenzani był najbardziej atrakcyjną i silną osobowością tego wieczoru. No i bez wątpienia ma tę partię „w głosie”. Cudownie liryczne długie frazy, wspaniale cieniowane piana i pianissima, znakomity głos. Podobnie doskonale zabrzmiało *Il mio tesoro* z przepięknie wytrzymanymi na jednym oddechu długimi, modulowanymi w barwie liniami wokalnymi. Nic więc dziwnego, że to właśnie po jego występach widzownia długą burzliwą owacją przerwała spektakl.

W zawartości ładunku emocjonalno-interpretacyjnego dorównywała mu tylko Susan Graham, amerykański mezzosopran w partii Donny Elwiry. To zdecydowanie piękny i znakomicie technicznie wyszkolony głos. Jednak mozartowska Elwira jest doprawdy szalenie trudna – i to pod każdym względem. Graham bardzo się starała i była stylowa wokalnie, ale jej głos momentami ocierał się jednak o zbyt

ostre brzmienie, a nie zawsze wystarczająca jego giętkość, lekkość i gracia wykonania akurat tej roli powodowała, że nie płynął „bez szwów”, przez co trudniejsze fragmenty jej popisowych arii były bardziej „wypracowane” niż elegancko zachwycające wokalnie.

Znakomite wrażenie wywarła natomiast na mnie Donna Anna, którą tego wieczoru zaśpiewał bułgarski sopran, Krassimira Stoyanova. Pisałam już o niej w innych rolach, które słyszałam w jej wykonaniu w MET. Mogę więc tylko powtórzyć poprzednie pochwały. Znakomita technika i wrażliwość stylistyczna, piękny, kryształowo czysty głos. Jej Donna Anna była wokalnie klasycznie mozartowska, a interpretacyjnie nieprzerysowana. Ogromna wiarygodność bólu po stracie ojca, wspaniały recitativ przed *Or sai* i szalenie szczerza w przekazie uczuć w *Non mi dir*. Bardzo gorąco ją oklaskiwałam. Jedną z najlepszych współcześnie.

Zerlinie też zresztą należały się brawa za dobry wokalnie występ. Śpiewał ją amerykański mezzosopran Isabel Leonard (debiut w MET w 2007 r. jako Stephano w *Romeo i Julii*). Miałam jej nieco za złe zbyt dystans i zbyt chłodne ujęcie rozflirtowanej, kokieteryjnej i manipulującej Masettem młodej kobiety. Za „poważnie”, lub, jak kto woli, ze zbyt dużą subtelnością chyba potraktowała Zerlinę. *Batti, batti* zabrzmiało zbyt prosto wiarygodnie i gdyby Masetto naprawdę jej nie kochał, może by i wymierzył jej sprawiedliwość, o którą z tak wielką szczerością w głosie i niemal skrucho prosiła. Owej ciepło uwodzicielskiej kokieterii i

sex appealu zabrakło mi też w jej interpretacji wokально-scenicznej w *Vedrai carino*. Nadal brak mi w MET rewelacyjnej Hei-Kyung Hong, która według mnie jest współcześnie bezkonkurencyjną w wokально-aktorskim wcieleniu w tę mozartowską postać.

Pozostałe wrażenia i zastrzeżenia dotyczą bardziej ogólnego ujęcia interpretacyjnego całości opery. I nie wiem pod czym adresem powinnam je złożyć – producenta/reżysera czy odtwórców ról. Wszystkie bowiem postacie wydały mi się zbyt „proste” psychologicznie. Każdy był tym, co widoczne było po wierzchu, a więc Donna Anna była ofiarą, Don Ottavio – prostolinijnym w swym oddaniu i uczciwości zakochanym młodym arystokratą, Donna Elwira – zwariowaną na punkcie Don Giovanniego kobietą, Leporello – inteligentnym oportunistą, Masetto – rezolutnym, ale bez większych ambicji prostym chłopem, a Zerlina – głupiutką, naiwną wiejską panią, która reaguje bezzwrotnie na ofiarowane jej „błyskotki”. Zabrakło mi więc finezyjnego wyrafinowania w ujęciu charakterów postaci, tak elementarnie koniecznego i obecnego niesłychanie wyraziście w muzyce Mozarta. Tu nie było drugiego czy trzeciego „dna” i, jak na mój gust, za płytko w swej oczywistości. I to właśnie odebrało temu wieczorowi ów niezwykle smak fascynujących, finezyjnych w subtelnym pięknie niedomówień *Don Giovanniego* Mozarta.

Mam w tym sezonie jeszcze w planach inne, późniejsze spektakle. Może zabrzmia inaczej? ☺

Gioconda Ponchielliego. Dwa lata temu, pisząc o wznowieniu w MET po 16 sezonach nieobecności *Giocondy*, wspomniałam o trudnościach znalezienia współcześnie obsady do 6 ról reprezentujących „wszystkie” głosy: tenor, baryton, bas, sopran, mezzosopran i kontralt.

MET znajduje się w luksusowej sytuacji, ponieważ jej prestiż i sława zezwalają na składanie ofert najlepszym dostępnym obecnie „na rynku” śpiewakom. Mając powyższe na uwadze zdziwił mnie nieco dobór męskich ról we wznowieniu *Giocondy* w jubileuszowym sezonie. W roli Barnaby obsadzono Carlo Guelfiego, barytona z Rzymu (debiut w MET – *Scarpia* w 2002 r., potem *Rigoletto* i *Jago*). Szczekliwo-deklamacyjny lub bombastyczno-patetyczny bezskutecznie próbował nadrabiać braki wokalne niezłym ruchem scenicznym. Debiutujący w MET w roli Alvisa bułgarski bas Orlin Anastassov nie zrobił „piorunującego” wrażenia, choć jego popisowa aria ze sceny I aktu III wypadła zupełnie dobrze. Aquiles Machado, tenor z Wenezueli (debiut w MET 2003 r. – *Rodolfo* w *Cyganerii*) ponownie niestety nie sprawdził się jako Enzo w *Giocondzie*. Można by wybaczyć kompletny brak umiejętności aktorskich gdyby rolę miał „w głosie”. Niestety głównie się z nią siłował. Jego głos znacznie zyskałby na atrakcyjności gdyby śpiewał bardziej miękko i płynnie. Za bohatersko wypadła popisowa *Cielo e mar* i aż zdziwiło jak udało mu się tak pozbawić ją piękną wokalnego, lirycznego i emocjonalnej subtelności.

Deborah Voigt śpiewała już *Giocondę* w Liceu w Barcelonie w 2005 r., a wraz z nią Ewa Podleś (Cieca) i Carlo Guelfi (Barnaba) pod batutą debiutującego w tym sezonie w MET Daniela Callegarię. W MET podczas premiery sezonu (24 IX) nie zabrzmiała dobrze. Lekko drżąco-rozwibrowany głos śpiewał jakby z wysiłkiem i w nieco „zmęczony” sposób i rozczarował najbardziej w akcie ostatnim zawierającym *Suicido*, w którym ostro-krzykliwe fragmenty w górze przeplatały się ze zbyt słabym, najczęściej markowanym dołem.

Olga Borodina, która powróciła po dwóch latach do roli Laury, też nie miała dobrego wieczoru. Intensywna dramatycznie czarowała w wielu fragmentach piękną barwą swego wspaniałego mezzosopranu, ale jej *Stella del marinar* z aktu II miała wyraźny brak precyzji intonacyjnej w silowo wypchniętym głosie na koniec arii. Dramatyczna energia ujęcia roli robiła co prawda wrażenie, ale i w akcie III znow wyraźne były problemy z intonacją w górze. To zdecydowanie nie był „jej wieczór”.

Ten wieczór w MET w całości należał do jednego głosu – rewelacyjnego kontraltu Ewy Podleś w roli niewidomej matki *Giocondy*. Wystarczyła pierwsza nuta głęboko aksamitnego dźwięku jej fenomenalnego głosu, by rzucić widownię MET na kolana. Było to zresztą do przewidzenia i jedyne pytanie jakie zadawano sobie brzmiało: Dlaczego tak długo czekaliśmy na jej powrót na scenę MET? Zadebiutowała tu bowiem w tytułowej roli Rinalda w 1984 r. i od tego czasu niestety nie dane nam było usłyszeć jej w MET. Głos Ewy Podleś to istny, niespotykany fenomen w historii wokalistyki, a jego zasięg w obu krańcach rejestru jest jednym z najrzadziej spotykanych na świecie.



A. Ponchielli – *Gioconda* • Olga Borodina
 fot. Beatriz Schiller/20-09-08



Natomiast rewelacyjna technika, którą kontroluje najmniejsze detale i niuanse interpretacyjne wykonywanej roli przyprawia wręcz o zawrót głowy. Paleta barw i odcieni emocjonalnie intensywnej popisowej arii zatrzęsła wręcz w posadach ścianami MET bowiem huraganowa owacja z okrzykami: „Brava!” przerwała spektakl na kilka dobrych minut. Rewelacyjny występ i totalny triumf Ewy Podleś. Zawładnęła po królewsku po raz kolejny Nowym Jorkiem.

Ogólnie lekko rozczarowana tego wieczoru widownia jeszcze tylko raz zareagowała entuzjastycznymi brawami. Tym razem owacją nagrodzono dwójkę tancerzy solistów z *Tańca godzin*. Powrócili bowiem na scenę po spektakularnym debiucie dwa lata temu Letizia Giuliani i Angel Corella.

Debiutujący w MET dyrygent z Mediolanu Daniele Callegari w pełni natomiast zasłużył na wiele braw. Bardzo płynnie i z wielkim wycuciem stylu muzyki Ponchielliego posuwał akcję tej włoskiej „grand opera” i mimo wszelkich niedostatków wokalnych solistów, czas nam się nie dłużył.

Widziałam jeszcze tylko, niestety, jeden z 7 zaplanowanych w tym sezonie spektakli *Giocondy* (6 X) i był to znacznie lepszy choć nadal nie doskonały wokalnie wieczór. Deborah Voigt powoli się rozgrzewała, ale tym razem jej *Gioconda* wypadła na zupełnie dobrym poziomie, szczególnie w akcie ostatnim. Głęboki mezzosopran Olgi Borodiny czarował jak zwykle tego wieczoru. Machado (Enzo) niestety nadal lekko siłował się z rolą, choć miał fragmenty atrakcyjniejszego,

miększego i liryczniejszego śpiewu. Znacznie korzystniej wokalnie i interpretacyjnie zaprezentował się też Orlin Anastassov w roli męża Laury i tylko Carlo Guelfi nadal becząco-szczekliwie wykonał partię Barnaby.

Ewa Podleś była chyba jeszcze doskonalsza w tym spektaklu. Jej głos jest tak niezwykły, że ja reaguję na niego dosłownie fizycznie – gęsią skórka na całym ciele. A brzmiała tego wieczoru tak zachwycająco pięknie, że popłynęły mi łzy z oczu. Bardzo, ale to naprawdę bardzo jej dziękuję za owo cudowne przeżycie, za te chwile niezwykłego piękna, które odebrałam całą sobą i na zawsze zachowam w pamięci. To właśnie takie momenty są dla mnie kwintesencją wielkiej sztuki wokalne, jaką idealnie oczywiście, jest opera. 🎭

Salome Ryszarda Straussa. W 2004 r. MET wystawiła nową produkcję *Salome*. Jurgen Flimm (produkcja) Santo Loquasto (dekoracje i kostiumy) i Doug Varone (choreografia) zebrali wtedy dość mieszane recenzje. Mnie zupełnie się nie podobała, ponieważ zaprzeczała dokładnie wszystkim „przykazaniom” kompozytora, spisany jako wytuczne dla przyszłych producentów, muzyków, dyrygentów i śpiewaków.

Kolejne jej wznowienie w bieżącym sezonie zawierało jednak ów niezwykły „magnes” z 2004 r.: Karita Mattila powróciła jako triumfująca wokalnie i aktorsko tytułowa heroina.

Zmiany dokonane w produkcji i choreografii były w zasadzie tylko kosmetyczne. Żołnierze pilnujący rezydencji Heroda nadal ubrani byli w ziemisto-szare okrycia, zawoje na głowach, pasy z amunicją na piersiach i dzierżyli w rękach karabiny. Nadal też obecne były na wydmach milczące i enigmatyczne „aparycje” trzech i siedmiu zakutanych w czarne szaty postaci z ogromnymi białymi skrzydłami. Lekkiej modyfi-

kacji uległ natomiast kostium, w który przebiera się Salome do striptizowego *Tańca siedmiu zasłon*. Tym razem był to kremowy męski frak i nie było już cylindra. Na co jednak zwróciłam uwagę to – nie zwaham się nazwać tego po imieniu – absolutnie kretyński ruch sceniczny przewidziany dla zakochanego w Salome Narabotha, który w momentach szczególnie dla niego emocjonalnych wiał się po podłodze.

No, ale poza dziwactwami produkcji pozostała przecież sama opera Straussa z jej wspaniałą partyturą. Tu też jednak czekało mnie rozczarowanie. Zaplanowanym dyrygentem miał być w tym sezonie Mikko Franck, 29-letni Fin, który miał tymi spektaklami debiutować w MET. Poprzednio artystyczny dyrektor Narodowej Orkiestry Belgijskiej obecnie podjął się funkcji artystycznego i generalnego muzycznego dyrektora w Fińskiej Operze Narodowej. Studiował z Jormą Panulą w Akademii im. J. Sibeliusa i od tego czasu jego międzynarodowa kariera zaczęła nabierać dość szybkiego tempa. Gdy miał 23 lata dyrygował już tak znakomitymi orkiestrami

jak: Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, Izraelscy Filharmonicy, Monachijscy Filharmonicy, Orkiestra Opery Berlińskiej i wielkością istniejących orkiestr skandynawskich. Niestety, do debiutu 23 IX nie doszło, ponieważ rozchorował się. Zastąpił go niemal z marszu Patrick Summers. Niewiele dobrego można powiedzieć o tym wieczorze muzycznym, chyba tylko to, że Maestro Summers uratował spektakl. Za głośna blacha i perkusja i rozwarstwione brzmienie sekcji instrumentów smyczkowych. Ani śladu lirycznego, „mieniącego się jak tafta” (jak chciał Ryszard Strauss) piękna barw zwiększonej do 105 osób orkiestry. A przecież Strauss nie po to rozszerzył obsadę orkiestry, by zagłuszyć solistów, tylko po to, by wzbogacić barwy muzyki. Niesłyszalne były harfy czy organy, wszystkie bowiem kolory i odcienie poszczególnych instrumentów utonęły w masie dźwięku.

Większość śpiewaków, co oczywiste w zaistniałej sytuacji, starała się przekrzyknąć orkiestrę, by w ogóle być słyszalnymi. Jedynie Karita Mattila nie przejmowała się wyraźnie

owym wolumenem, ponieważ koncentracja jej głosu jest tak niezwykła, że wznosi się niemal bez trudu ponad wszystko. A była tego wieczoru absolutnie wspaniała pod każdym względem – przede wszystkim rewelacyjna wokalnie. Nieco chłodny, „skandynawski” w barwie, gładki jak jedwab głos o niezwykłej sile dramatycznej z niespotykaną intensywnością interpretacyjną sportretował „16-letnią księżniczkę o głosie lzdoy” tak właśnie, jak tego zawsze pragnął Strauss. Nie zabrakło ani jednego odcienia barwy, ani jednej modulacji głosu, piękna szalenie długich lirycznych linii melodycznych i czystej mocy srebrzysto-krzyształowej dramatycznej góry przenikających widzów do szpiku kości w fenomenalnym ładunku wybuchu obsesyjnej pasji końcowej sceny. A i aktorsko dopracowała portret heroiny Straussa w najdrobniejszych wręcz detalach: od rozpaskudzonej nastolatki po zawiadniętą obsesyjną żądzą złamania oporu młodą kobietę.


W parti Jochanaana zadebiutował w MET fiński bas-baryton Juha Uusitalo znany z wielu

teatrów operowych Europy przede wszystkim jako Holender Tułacz. Bardzo udany debiut – silny, głęboki, dźwięczny głos. Dobrze zabrzmiał też brytyjski tenor Kim Begley (debiut w MET – 2003 r. jako Laca w *Jenufie*) w dynamicznie sportretowanej partii Heroda, oraz węgierski mezzosopran Ildiko Komlosi jako Herodias (debiut w MET – Charlotte w *Wertherze*, 1999 r., a później Preciosilla w *Mocy Przeznaczenia*). Podziwiałam też jasny tenor Josepha Kaisera w partii Narrabotha, a Lucy Schauerer słodkim i młodzieńczo dźwięcznym sopranem świetnie wcieliła się w rolę Pazia. Wyróżnił się też imponujący w mocy i głębi bas Morrisa Robinsona – Pierwszego Nazareńczyka.

Huraganowa, stojąca owacja, jaka powitała przed kurtyną Karitę Mattilę porównywalna była w mocy chyba tylko do tsunami. Wycia, okrzyki, tupania, gwizdy uznania i brawa.

7 X Karitta Mattila przeszła samą siebie – szczególnie w scenie monologu kończącego operę. Tak perfekcyjnego, brawurowego wokalnie i aktorsko występu jeszcze nie

widziałam – nawet w jej wykonaniu. Zresztą ten wieczór był ogólnie bardzo dobry. Maestro Summers chyba o połowę wyciszył wolumen orkiestry i muzyka Straussa nareszcie mieniła się barwami. Soliści, którzy tym razem mogli skoncentrować się na pięknie śpiewu, a nie na walce o prymat z orkiestrą, zaprezentowali się od najlepszej strony. Znakomite wrażenie tym razem wywarł na mnie głos fińskiego bas barytonu w doskonałej interpretacyjnie roli Jochanaana – jedna z najlepszych jakie słyszałam. Zresztą nie było słabego ogniwa wokalnego tego wieczoru. Tym razem powitały przed kurtyną Karitę Mattilę tak dzikie wrzaski, wycia, tupanie i walenie w panele akustyczne, że tylko chyba cudem dach MET się nie zawalił. Absolutnie bezkonkurencyjne wykonanie Salome, porównywalne tylko z Ljubą Welitsch.

Przedemną jeszcze tylko, niestety, jeden spektakl *Salome* w tym sezonie – 16 X. Nie wiem, czy to możliwe, żeby było jeszcze wspanialej, ale jeśli tak się stanie – z pewnością o tym Państwu napiszę. 



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

Mistrz gra arcydzieła

rozmowa z Maurizio Pollinim
o nowym nagraniu chopinowskim

W roku 1960 został pan laureatem Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie. Od tej pory prezentuje pan często jego dzieła na koncertach a teraz, po raz kolejny, dokonał pan nowego nagrania utworów tego kompozytora. Jak to jest, kiedy dzieli się swe życie z jednym kompozytorem?

Początkowo, po Konkursie Chopinowskim, nie zamierzałem zostać pianistą specjalizującym się w Chopinie. Interesował mnie bardziej repertuar niemiecki – Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann i Brahms. I to właśnie na tych kompozytorach skupiłem się początkowo. Chopin oczywiście zawsze miał swoje miejsce, ale chciałem, aby mój repertuar przedstawiał wachlarz całej wielkiej muzyki. Na szczęście tej wielkiej muzyki jest zbyt dużo, aby ktokolwiek mógł ją kiedyś całą zagrać. Początkowo chciałem poświęcić swój czas różnym rzeczywistościom, a Chopin był tylko jedną z nich.

Miał pan wtedy zaledwie 18 lat i cały świat muzyczny był zaskoczony pana decyzją o wycofaniu się ze sceny publicznej.

To nie było dokładnie tak. Ale rzeczywiście od razu po konkursie proszono mnie, abym dawał koncerty jeden po drugim, a nie uważałem wtedy, żeby to było coś dobrego. Uważałem, że było zbyt wcześnie na rozpoczęcie międzynarodowej kariery. Zatem przez półtora roku nie dawałem koncertów, a potem powoli zacząłem występować publicznie. Wykorzystałem ten czas, aby stworzyć swój repertuar i poświęcić się kompozytorom XX-wiecznym, takim jak Schoenberg, Webern, Boulez, Stockhausen i Nono. Jeszcze dzisiaj mam ogromną przyjemność grając *X Sonatę* Bouleza ponieważ zawiera niewiarygodną ilość poziomów, które nie ukazują się tak od razu. Jest to dzieło, które pozostaje ciągle wielkim wyzwaniem, aby zgrać je jeszcze lepiej następnym razem. Według mnie tak samo jest z Chopinem. Pozostał moim stałym towarzyszem – i naprawdę wierzę, że jest jednym z największych kompozytorów. Można się zbliżyć do niego jedynie pracując coraz bardziej z jego muzyką.

Odnoszę wrażenie, że pańskie interpretacje stają się coraz bardziej zwięzłe, że uwalnia się pan od gestu, aby zbliżyć się jeszcze bardziej do jądra ekspresji? Czy mam rację?

To jest możliwe, jeśli to jest to co pan właśnie słyszy. Osobiście uważam, że gram Chopina swobodniej niż robiłem to w młodości, czy też podczas Konkursu. Pozwalam sobie na nieco więcej rubato, na nieco więcej swobody. Nadal podobają mi się moje stare nagrania, lecz niektóre z nich wydają mi się dzisiaj nieco sztywne. Moim pierwszym wzorem był Artur Schnabel grający Chopina w sposób dość nowoczesny, jak na tamten czas. Udowodnił, że jakość rubato jest ważniejsza od ilości. Wprowadził prostotę, która umożliwia, być może, wielkości

muzyki objawić się w sposób jeszcze bardziej zaskakujący.

Jak to się dzieje, że w swoich poszukiwaniach spotyka pan ciągle Chopina?

Zadziwiające jest to, że Chopin skomponował wyłącznie arcydzieła. Jak pan wie, kompozytor ten był bardzo zasadniczy w stosunku do samego siebie, jak i do swoich dzieł. I nigdy nie pozwolił na publikację niektórych mazurków, czy walców, które dzisiaj gramy. Dzieła, które ukazały się za jego zgodą (i niektóre, na publikację których nie wyraził zgody), są to w rzeczywistości arcydzieła. Jest to doskonały powód, dla którego każde jego dzieło jest prezentowane dzisiaj na koncertach. Jednak jest to niesprawiedliwe, że wielkie dzieła innych kompozytorów są tak zaniedbywane – na przykład spora część muzyki fortepianowej Schumanna jest zbyt rzadko grana na koncertach.

Czy sukces Chopina nie opiera się na pewnym nieporozumieniu? Każdy uczeń gra Chopina i lubimy go przede wszystkim ze względu na jego popularny charakter i romantyczny charakter...

Chopin skomponował muzykę o niewia-



rygodnej głębi, nie można jej tak od razu uchwycić. Prawdą jest, że jego utwory mogą być interpretowane na wiele różnych sposobów, że w przeszłości słyszeliśmy wiele różnych podejść do jego dzieł. Władimir Horowitz wykonywał najczęściej dzieła Chopina w sposób bardzo romantyczny, bardzo swobodny. Miałem kiedyś zaszczyt słyszeć, jak grał u siebie mazurka. To były niewiarygodne chwile, do perfekcji stworzył klimat słowiańskiej melancholii. Chopin był człowiekiem nad wyraz krytycznym, bardzo długo pracował nad każdą kompozycją, przyglądał się dokładnie każdej nucie, każdemu akordowi. Na końcu *II Ballady* są trzy identyczne akordy – i z tych trzech akordów istnieją cztery wersje: dwie w manuskrypcie, jedna w niemieckim wydaniu i czwarta wersja w wydaniu francuskim. Chopin pracował nad najdrobniejszymi szczegółami. Tak naprawdę nie napisał nigdy o jedną nutę za dużo. Dla mnie jest to źródło ogromnego wrażenia perfekcji, jakie dzieła te wywołują nadal na koncertach.

Jest to właśnie ta logiczna głębia, która zdaje się być często stłumiona przez zwykłą ekscytację, którą wywołuje aspekt emocjonalny tych kompozycji.

Aspekt emocjonalny jest bez wątpienia najważniejszy i to jemu właśnie poświęcałem zawsze wszystkie swoje siły – jednak trudno jest to wyjaśnić za pomocą słów. To co mogłoby pomóc w lepszym zrozumieniu jego geniuszu, to analiza melodii i harmonii. Jego manuskrypt został zmodyfikowany w niektórych wydawnictwach. Napisał nutę, która została zmieniona w wydrukowanej wersji – odpowiadając lepiej umownej idei reguł harmonicznych. I chociaż te dwie nuty prezentowane są przez ten sam klawisz fortepianu, Chopin wiedział dokładnie dlaczego napisał właśnie tę nutę, a nie inną.

Czy w wykonaniu można naprawdę wyraźnie oddać aż takie szczegóły?

Oczywiście, mamy nadzieję, że można tego dokonać. Skrzypce mogą rzeczywiście odróżnić dwie nuty różnym brzmieniem. W tym nowym nagraniu staram się także poprawić niektóre szczegóły. W *II Sonacie* pierwsze takty niskiego tonu są najczęściej pomijane w repyzie ekspozycji – ale studiując materiały źródłowe dowiedziałem się, że włączenie ich byłoby prawdopodobnie autentyczne.

Z Chopina wykonawcy najczęściej starają się wydobyć wzruszenie, w pańskich interpretacjach wyraźnie można zauważyć nieustanne napięcie między „słowem” a uczuciem, między dokładną konstrukcją a emocjonalną turbulencją.

Chopin powiedział, że nie toleruje muzyki, której podwaliną nie byłaby myśl. Uważam również, że różnorodność charakterów jakie kompozytor rozwijał jest wspaniała. Na tym nagraniu znajdują się dzieła z tego samego okresu: mazurki, walce, wielka *II Sonata*, *Impromptu* i



Maurizio Pollini • fot. Matthias Bothor/DG

Ballada op. 38. Wszystkie te dzieła świadczą doskonale o różnorodności Chopina.

„Sonata b-moll” pojawiająca się bez wątplenia jako wielkie arcydzieło...

Jest to jedno z jego największych dzieł! Uważam, iż bardzo ciekawy jest fakt, że Schumann, który był przecież wielkim wielbicielem geniuszu Chopina stwierdził, że finał nie jest nawet muzyką. Jestem zachwycony, że mogłem wziąć tę opinię jako punkt wyjścia – przede wszystkim, żeby zobaczyć, na ile muzyka Chopina była i nadal jest niewiarygodnie nowoczesna w tym zagadkowym i rewolucyjnym zakończeniu sonaty. Schumann mówił także, że durowe *Adagio* jest jeszcze bardziej przekonujące niż *Marsz żałobny*. Chopin był krytykowany za formę sonaty, która nie przestrzegala ściśle reguł klasycznych – nie napisał konwencjonalnej repyzy, ale skomponował sekcję, w której dwa główne tematy są połączone. Myślę, że jego prawdziwą wielkością była odwaga zerwania z akademicką formą sonaty.

Czy jest to prawda, że słyszy pan czasami w swojej głowie muzykę w taki sam

sposób jak inni słuchają swoich iPodów?

Słuchać takiej formy muzyki, to niejednokrotnie piękniejsze przeżycie niż jakiś koncert.

Jest pan także namiętnym graczem szachowym. Tu także trzeba przemyśleć ruch zanim się zagra. Czy mentalne słuchanie partytury jest podobnym procesem?

Myślenie muzyczne to proces bardzo emocjonalny. Uważam, że dla muzyka bardzo ważne jest to, aby pozwolił narodzić się dziełu najpierw w głowie. Tak naprawdę, na instrumencie szuka się brzmienia, żeby wyrazić to, co wyobraziliśmy sobie wewnątrz nas. Bardzo ważne jest jednak, aby osiąść przy fortepianie z całkowicie gotową koncepcją, ponieważ jest się wolnym jedynie wtedy, gdy zastanawiamy się nie grając danego dzieła.

Czy możliwe jest, aby wyobrazić sobie coś, co nie będzie potem możliwe do wykonania na instrumencie?

Na instrumencie można zagrać wszystko.

© Deutsche Grammophon/VIII 2008
tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek

Strumień myśli

z kompozytorem Marcinem Kopczyńskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Marcin Kopczyński • fot. ks. Jacek Orlik

Czym jest dla pana muzyka?

Wielką pasją, zamiłowaniem, sposobem na życie. Moja praca zawodowa to właściwie prawie w stu procentach granie na fortepianie, organach, słuchanie muzyki ze studentami, itp. Ciągłe staram się poznawać nowe utwory, słuchać jak najwięcej i oczywiście komponuję.

Żyje pan i tworzy na Kujawach, w Inowrocławiu, z dala od centrów kulturalnych naszego kraju. Jak pan ocenia kondycję muzyki współczesnej w Polsce i na świecie?

To chyba nie tak do końca z dala od centrów kulturalnych Polski, bo przecież w naszym Inowrocławiu goszczą co jakiś czas z koncertami artyści światowej sławy, a w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy stykam się z wybitnymi i uznanymi artystami (choćby na moim wydziale wykładają wybitni kompozytorzy – profesorowie: Franciszek Woźniak, mój nauczyciel, Zbigniew Bargielski, Marek Jasiński). A kondycja muzyki współczesnej? Niezwykle trudno odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ moim zdaniem pogłębia się rozdzźwięk między twórcami muzyki, których chyba jest coraz więcej i tworzą muzykę o przeróżnych odmianach stylistycznych, a potencjalnymi słuchaczami, melomanami, z których coraz mniejsza grupa interesuje się muzyką nową. Wydaje mi się, że ludzie nie chcą zadawać sobie trudu związanego z poznawaniem czegoś nowego, zwłaszcza, że jest w nowej muzyce tak wielka różnorodność. Na taką sytuację mają też wpływ media, które w coraz mniejszym stopniu zajmują się promocją kultury wysokiej. Być może w innych krajach jest trochę lepiej? Trudno mi powiedzieć.

Co wpłynęło na pana, by zostać kompozytorem? Ukończył pan klasę gry na fortepianie i rogu w szkole muzycznej w Inowrocławiu...

Był to proces stopniowy. Zaczęło się od tego, że w szkole zafascynowany *Romancą z Koncertu fortepianowego d-moll* Mozarta zapragnąłem napisać coś podobnego. Potem muzyczne pomysły – „strumień myśli” – same przychodziły do głowy, a ja poznawałem kolejne partytury i nagrania z kolejnych epok, i starałem się podpatrywać i uczyć się od największych m.in. od tych, których muzyka jest mi najbliższa – Faurégo, Bartóka, Debussy'ego, Ravela, Lutosławskiego.

Czy przeżywanie polskości jako pewnego fenomenu ma jakiś wpływ na pana twórczość?

Na pewno czuję się Polakiem i jestem głęboko związany z naszą historią i kulturą. Bardzo kocham muzykę Chopina, Lutosławskiego..., poezję Norwida, Staffa, Gałczyńskiego... Zbieram nagrania utworów mniej znanych polskich kompozytorów. W niektórych moich kompozycjach są obecne elementy skal ludowych, modalizmy pochodzące z polskiego folkloru. Pewnie to wszystko ma jakiś oddźwięk w mojej muzyce.

Inspiruje pana folklor kujawski?

Raczej nie, choć mam nawet całą płytę z folklorem kujawskim i słucham jej na zajęciach.

Jest pan akompaniatorem w szkole muzycznej w Inowrocławiu oraz organistą w jednej z parafii inowrocławskich. Jak to wpływa na pana twórczość i inspiracje?

Akompaniowanie to praca, która pomaga w utrzymaniu sprawności pianistycznej, niewątpliwie potrzebnej do komponowania choćby utworów na fortepian (mam teraz rodzinę, trójkę małych dzieci, więc nie ma za dużo czasu na typowe ćwiczenie na fortepianie). Poza tym lubię grać z różnymi instrumentalistami, także z wokalistami. A to, że jestem od 10 lat organistą, niewątpliwie zaowocowało napisaniem kilku utworów na sopran i organy. Organistami jesteśmy razem z żoną, zorganizowaliśmy także w naszej parafii kilka koncertów, na których były m.in. moje utwory, a moja żona założyła jedyny w Inowrocławiu chór parafialny, dla którego czasami robię jakieś opracowania, co wcale nie jest takie łatwe.

Obecnie wielu kompozytorów komponuje utwory sakralne, niemalże do dobrego tonu należy pokazanie własnej wizji sacrum w muzyce. Pan też pisze utwory sakralne. Czy wobec tego potrzeba wiary, by dobrze napisać utwór o tematyce religijnej, czy można pozostać tylko na poziomie estetyki?

Pisanie utworów sakralnych w moim przypadku wynika przede wszystkim z wiary, nie robię tego koniunkturalnie. Co jakiś czas mam po prostu potrzebę napisania takiego utworu, chcę wtedy napisać śpiewne melodie, dobrać piękną harmonię, zastosować modalizmy, które bardzo lubię. Oddać się prostocie, a jednocześnie zawrzeć wielką ekspresję.

Proszę się pochwalić dotychczasowymi osiągnięciami i sukcesami...

Moje największe osiągnięcia to przede wszystkim kilka wspaniałych wykonań, które szczęśliwie doszły do skutku. Myślę przede wszystkim o prawykonaniu mojego *I Koncertu fortepianowego* na zakończenie studiów (Kasia Mościcka – fortepian i Zygmunt Rychert – dyrygent), o prawykonaniu *Signals* pod dyr. Jerzego Salwarowskiego, o wykonaniach moich utworów chóralnych na Festiwalu Gaude Mater w Częstochowie (pod dyr. Jana Łukaszewskiego i Włodzimierza Siedlika), pierwszej prezentacji *Koncertu gitarowego* przez Krzysztofa Meisingera, wykonaniach moich opracowań m.in. w filharmoniach w Bydgoszczy, Olsztynie, Rzeszowie. Podczas takich wydarzeń przeżywam wiele emocji i właściwie każde wykonanie, na którym jestem, to wielkie przeżycie. Sukcesami są też na pewno nagrania radiowe – pod dyr. Agnieszki Duczmal i Włodzimierza Siedlika.

Niedawno ukazał się debiutancki monograficzny album z pańskimi utworami. Jak doszło do jego powstania?

Zobaczyłem ogłoszenia Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable o możliwości realizacji autorskich płyt przez młodych kompozytorów. Wysłałem kilka nagrań i otrzymałem ofertę. Najpierw myślałem, że ze względów finansowych nie uda się tego zrobić, ale przy pomocy przyjaciół, dobroczyńców i samego wydawnictwa stało się to realne.

A skąd tytuł „Strumień myśli”?

Mogę zacytować moją wypowiedź z opisu płyty, bo lepsze sformułowanie nie przychodzi mi do głowy: „Te utwory, w sposób przemyślany ułożone w muzyczną opowieść, kojarzą się ze strumieniem różnych wrażeń, refleksji, nastrojów, myśli, które przenikały mój umysł podczas komponowania i które, mam nadzieję, udziela się też słuchaczom”.

Z jakiego klucza dobierał pan utwory na ten album, bowiem są tam dzieła na różne instrumenty i składy?

Kierowałem się przede wszystkim możliwościami zrealizowania nagrań, stąd przewaga muzyki wokalne i fortepianowej, ale od początku chciałem, aby na płycie znalazło się nagranie Agnieszki Duczmal. Dość długo trwały formalności w sprawie licencji, ale udało się. Mając już zrobione nagrania, bardzo długo myślałem nad kolejnością utworów, bo chciałem z nich stworzyć rodzaj muzycznej opowieści.

Jest na płycie utwór inspirowany malarstwem Van Gogha. Często pan szuka inspiracji w malarstwie?

Często oglądam różne prace plastyczne, nie tylko malarstwo, i pewne pomysły, wrażenia przenikają umysł i być może pośrednio wpływają na komponowanie.

Jakie są pana inne inspiracje?

Przed wszystkim muzyka innych kompozytorów, a także pomysły rytmiczne, aranżacyjne zasłyszane np. w jazzie, w muzyce grupy Pink Floyd. Nie oznacza to, że „ściągam” – raczej słyszę coś i chcę przerobić to po swojemu lub zrobić zupełnie inaczej, oczywiście na tyle, na ile pozwalają talent, wyobraźnia. Myślę, że w moich utworach zachodzi rodzaj syntezy bardzo wielu wpływów, a przez to są one na swój sposób swoiste.

Jakich słuchaczy potrzebuje pan dla swojej muzyki i dla kogo pan ją pisze?

Myślę, że moja muzyka nie jest szczególnie trudna w odbiorze i nie odcina się od tradycji. Tak, jak napisałem w poprzedniej odpowiedzi, jest raczej syntezą. Każdy meloman, który kocha Bacha, Mozarta, Debussy'ego, zna może kilka utworów Lutosławskiego, może posłuchać mojej płyty.

Jak pan przewiduje, jaka będzie muzyka i jej percepcja w naszym wieku?

Chyba nikt nie potrafi na to odpowiedzieć. Być może po okresie komercjalizacji sztuki, spadku zainteresowania typową muzyką klasyczną, nastąpi okres większego nią zainteresowania. Na pewno jest to związane z ogólnym poziomem intelektualnym i wrażliwością społeczeństwa, więc wszyscy musimy starać się, aby chodzić na koncerty, wystawy, czytać książki, oglądać wartościowe filmy, czy choćby umieć się zachwycić widokiem nieba, roślinami w lesie, piękną budowlą...

Jakie są pana pozamuzyczne zainteresowania i pasje?

Teraz na pewno główną pasją są nasze dzieci. One zajmują większość naszego czasu. Poza tym bardzo interesuję się architekturą i kolejnictwem, bardzo lubię oglądać filmy przyrodnicze, historyczne... Muszę jeszcze wspomnieć o fascynacji filmami Clinta Eastwooda i Woody Allena.

Kiedy będą kolejne płyty z pana utworami, bowiem mimo młodego wieku sporo pan już napisał?

Być może w ciągu 2-3 lat znów spróbuję zrealizować kolejne nagrania, może znajdą się sponsorzy i wtedy, kto wie, może będzie następna płyta. 🎧

Marcin Kopczyński • fot. ks. Jacek Orlik



pierwsza płyta autorska

Marcina Kopczyńskiego *Strumień myśli*

Panta Rhei Op. 15 na fortepian
Agnus Dei Op. 8a na sopran i fortepian
Przestrzeń barw Op. 42 na fortepian
Tutti e soli Op. 14 na smyczki
Tota pulchra es Maria Op. 35a na sopran i fortepian
Sonata fortepianowa nr 3 Op. 33
Na polanie soczystej Op. 39 nr 1 na sopran i fortepian
Italiam! Italiam! Op. 29 nr 1 na sopran i fortepian
Koloreska Op. 4 na gitarę
Chiromancja Op. 43 nr 1 na baryton i fortepian
Muzyka radosna Op. 3 nr 1 na fortepian na 4 ręce

wykonawcy:

Kornelia Wojnarowska, sopran
Marek Moździerz, baryton
Krzysztof Meisinger, gitara
Marta Osowska, fortepian
Witold Kawalec, fortepian
Marcin Kopczyński, fortepian
Polish Radio Chamber Orchestra Amadeus
Agnieszka Duczmal, dyrygent

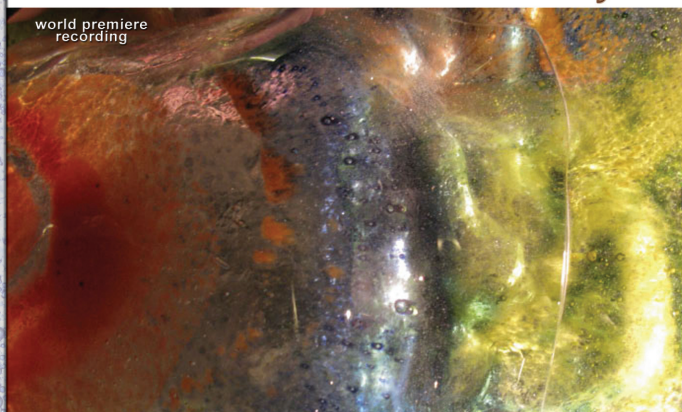
Acte Préalable



AP0186

world premiere
recording

Marcin Kopczyński Stream of consciousness Strumień myśli



Kornelia Wojnarowska • Marek Moździerz • Krzysztof Meisinger
Marta Osowska • Witold Kawalec • Marcin Kopczyński
Polish Radio Chamber Orchestra Amadeus • Agnieszka Duczmal



lider polskiej fonografii i mecenas artystów
wybitne dokonania ■ promocja talentów

www.acteprealable.com

Mauricio Kagel

1931-2008



Mauricio Kagel

Kompozytor urodził się 24 grudnia 1931 r. w żydowskiej rodzinie w Buenos Aires. Jego rodzice przybyli do Argentyny w połowie lat 20. – przodkowie pochodzili z Prus, a także Rosji. I choć nie ma to szczególnego związku z dorobkiem twórczym artysty, biografowie często podkreślają, że w domu rodzinnym dominowały mocno lewicowe poglądy. Mauricio Kagel studiował filozofię i literaturę na uniwersytecie w Buenos Aires (wśród jego wykładowców był także Jorge Luis Borges), a jednocześnie pobierał prywatne lekcje z zakresu gry na instrumentach, śpiewu, czy dyrygentury. Jako kompozytor był jednak absolutnym samoukiem i, jak można oczekiwać, nie darzył szczególną sympatią neoklasycznego stylu, który dominował w Argentynie pod rządami Peróna. Dość wcześnie zainteresował się muzyką elektroniczną, ale w rodzinnym kraju praktycznie nie miał szans na uprawianie tego gatunku. Komponować zaczął wcześnie, bo już w 1950 r., a pięć lat później został kierownikiem chóru i akompaniatorem w Teatro Colón, pisywał także dla „Nueva Visión” (na temat filmu i fotografii). Jednak przełomem było spotkanie Pierre’a Bouleza, który w 1954 r. odwiedził Buenos Aires z zespołem teatralnym Jean-Louisa Barraulta. To od niego usłyszał: „musisz wyjechać – do Europy”. Dowiedział się także o działającym przy rozgłośni WDR w Kolonii studiu muzyki elektronicznej. Kagel początkowo zabiegał jednak o stypendium we Francji, ale bez powodzenia. Otrzymał je za to od Deutscher Akademischer Austauschdienst, co pozwoliło na osiedlenie się właśnie w Kolonii

Zawsze z dużą rezerwą, by nie powiedzieć – niechęcią, podchodziłem do głoszonych tu i ówdzie opinii o końcu pewnej epoki. Czy to w muzyce, filmie, literaturze – czy też w jakiegokolwiek innej dziedzinie. Ale epoka to nade wszystko ludzie, którzy ją ukształtowali. A ci niestety odchodzą. Początek XXI w. to czas pożegnań. Ferrari, Stockhausen, Berio, Xenakis to tylko niektóre nazwiska, jakie przyszły mi na myśl. 18 września tego roku dopisaliśmy do tej listy kolejne – Mauricio Kagel.

(w 1957 r.). I z tym miastem pozostał związany do końca życia. Choć początki nie były łatwe – jak sam wspominał: „Tam (w Argentynie – przyp. autora) byłem postrzegany jako Europejczyk, a tutaj jako przybysz z Ameryki Południowej. [...] W istocie byłem tak trochę cudzoziemcem wszędzie...”².

Mauricio Kagel szybko jednak odnalazł wspólny język z licznym gronem swoich rówieśników, stając się częścią niemieckiej sceny muzycznej. W latach 1957-1961 dyrygował Reńską Orkiestrą Symfoniczną podczas koncertów muzyki współczesnej. W latach 1960-66, a także 1972-76 wykładał na słynnych letnich kursach w Darmstadt. W 1969 r. został dyrektorem Instytutu Nowej Muzyki na Rheinische Musikschule w Kolonii. I – co zrozumiale – znajdował także czas na pracę w studiu muzyki elektronicznej przy WDR. Później pojawiał się w innych ośrodkach, by wymienić choćby Utrecht, czy Berlin.

Pierwszymi ważniejszymi utworami kompozytora były *Sexteto de cuerdas* (sekszet smyczkowy napisany jeszcze w Argentynie i po kilku latach zrewidowany), *Anagrama* i *Transición II*. Drugi z wymienionych utworów angażuje cztery głosy solowe, chór (recytujący) oraz zespół kameralny i doskonale spełnia wszelkie wymogi nowej muzyki. Złożony, z doskonale zaznaczonymi planami dźwiękowymi, a także koegzystencją głosów i instrumentów łączył wiele przeciwieństw – można śmiało założyć, że zaledwie dwie dekady wcześniej (*Anagrama* pochodzi z 1958 r.) taki utwór po prostu nie mógłby powstać, a przynajmniej zostać zaakceptowany. W *Transición II* (1959) muzycy (pianista i perkusista) są nagrywani w trakcie występu – fragmenty są następnie odtwarzane w dalszej części utworu (podobny zabieg zastosowało później kilku innych kompozytorów).

Kagel od początku zdradzał ogromne zainteresowanie wszystkim co nowe i praktycznie każda jego kompozycja stanowiła realizację kolejnej idei. Trzeba jednak przyznać, że końcowym efektem zawsze była muzyka – dlatego tak niewiele jego dzieł nosi znamiona eksperymentu. Na plan pierwszy wysuwała się fascynacja samym materiałem dźwiękowym, stąd posługiwanie się różnymi obsadami, środkami elektronicznymi (choć w dość ograniczonym zakresie – Kagel nigdy nie dążył do uzyskania stricte syntetycznego rezultatu), a nawet przedmiotami nie kojarzonymi z muzyką (nawet

Dariusz Mazurowski

sprzętem gospodarstwa domowego!). Sięgał także po instrumenty dawne, ale bynajmniej nie po to by przywoływać ducha muzyki przeszłości. *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966) nie ma nic wspólnego z estetyką renesansu – z epoki pochodzą jedynie instrumenty. O oryginalności artysty można zresztą mówić długo – bo któż inny wpadłby na pomysł *Ornitologica multiplicata* (1968), w którym śpiew umieszczonych w klatce różnych ptaków jest za pomocą mikrofonów i głośników rozprowadzony po sali koncertowej?

Kagel dość wcześnie sięgnął po środki wykraczające poza tradycyjnie pojmowaną grę na instrumentach – jego muzycy musieli występować w isticie aktorskich rolach. Istotne stały się gesty, grymasy, ruch sceniczny – zwykle bardzo precyzyjnie zakreślony przez autora. Stąd już był tylko krok do teatru instrumentalnego – kompozytor często (i zresztą słusznie) jest nazywany twórcą tego gatunku (w końcu sam nazywa siebie często „człowiekiem teatru”). Od tego czasu przeważającą część jego dorobku można zaliczyć właśnie do tej kategorii.

Lata 60. przynoszą szereg intrygujących dzieł, które angażują nowe środki – oczywiście także audiowizualne. Jest to okres w którym Kagel zostaje doceniony i zaliczony w poczet najznakomitszych osobistości muzycznych. Powstają m. in. *Anthèse* (1962, druga wersja z 1963 r.) na środki elektroniczne, aktora i publiczność, *Prima vista* (1964) na dwa projektory i dowolną ilość wykonawców, trzy utwory z serii *Diaphonie* (1964) opatrzone kolejnymi numerami i angażujące orkiestrę, chór lub oba składy – zawsze z udziałem projekcji wizualnej³, *Pas de cinq* (1965) dla 5 wykonawców⁴ i szereg innych. Wśród nich na wyróżnienie zasługuje choćby *Match* (1964) dla dwóch wioloncelistów i perkusisty – prezentujący niezwykle bogaty repertuar technik wykonawczych (ze wszystkim co przyniosła muzyka współczesna) oraz odpowiadającą im akcją sceniczną.

Niektóre z dokonania kompozytora zdają się wręcz opuszczać sfery powszechnie uznawane za muzykę – *Die Himmelsmechanik* to już właściwie dzieło teatralne, odnoszące się do zjawisk atmosferycznych. Przekraczanie barier gatunkowych doprowadziło artystę do filmu – jednym z najbardziej znanych jest osobliwy hold złożony wielkiemu klasykowi – *Ludwig van (Hommage von Beethoven)* z 1970 r. W tym samym czasie premierę ma pierwsza opera, *Staatstheater*, o ile w ogóle to ambitne dzieło sceniczne za-

śluguje na takowe określenie – zdaniem swego autora jest bowiem „nie tylko negacją opery, a całej tradycji teatru muzycznego”.

Trzeba uczciwie przyznać, że Kagel – nowator i wybitna indywidualność sceny muzycznej – bywał także obiektem różnorodnych ataków. Nikomu jednak nie udało się podważyć jego kompetencji. Kompozytorski warsztat był bez zarzutu (a pamiętajmy, że mamy do czynienia z samoukiem!) i doskonale opanowanie rzemiosła można dostrzec w każdym dziele. Doceniono to nawet w kręgach akademickich – jeszcze w latach 60. Kagel gościnnie wykładał w Stanach Zjednoczonych (w okresie 1964-65 był nawet profesorem kompozycji w State University of New York w Buffalo – a miał przecież niespełna 35 lat). Z czasem dochodziły nowe obowiązki, jak wykłady na Film und Fernsehakademie w Berlinie, czy też kursy nowej muzyki w Göteborgu. Od 1969 r. (do 1975) prowadził Kölner Kurse für Neue Musik – warto wspomnieć, że zastąpił w tej roli samego Stockhausena.

Nowym rozdziałem w twórczości kompozytora były formy radiowe, na pograniczu słuchowiska, dokumentu i muzyki. Jednym z najwcześniejszych dzieł tego typu był *Ein Aufnahmestand* (1969), zrealizowany dla rozgłośni WDR⁵. Warto wspomnieć, że w 1970 r. Kagel otrzymał za nie prestiżową nagrodę Karl-Sczuka-Preis (zresztą nie ostatni raz w karierze). Rok później powstaje *Guten Morgen*. W 1977 r. kolejne słuchowisko – *Die Umkehrung Amerikas* – nagrodzono Prix Italia. Wszystkim poczynaniom autora niezmiernie patronuje Westdeutscher Rundfunk.

Początek lat 70. był również płodnym okresem. W 1970 r. powstaje obszerny i arcyciekawy cykl *Acustica*, na różne źródła dźwięku (także elektroniczne) i głośniki. Śmiało może zresztą uchodzić za kwintesencję sposobu w jaki Mauricio Kagel traktuje materię dźwiękową. Bo czegoż tu nie mamy? Nieszablonowo traktowane instrumenty, najróżniejsze przedmioty, wielokanałowe taśmy i środki elektroniczne. Nie jest to jednak katalog dźwięków, ale przemyślna i atrakcyjna dla słuchacza kompozycja. Nawiasem mówiąc płytę ze wspomnianym cyklem opatrzone ciekawym komentarzem: „Autor nie oczekuje od słuchacza, że zapozna się z całym nagraniem podczas jednej sesji...”.


W tym samym czasie premierę mają *Klangwehr I i Klangwehr II* na... maszerujący zespół wojskowy (w drugim wypadku także gestykulujący chór). Ta dekada również obfituje w istotne dokonania: *Tactil* (1970) dla trzech muzyków, *Atem* (1970) na instrument dęty i taśmę, *Exotica* (1972) na instrumenty egzotyczne, *Con voce* (1973) dla trzech muzyków⁶, *1898* (1973) na chór dziecięcy i instrumenty, *Mare nostrum* (1975) – utwór sceniczny, funkcjonujący także jako słuchowisko, *Bestiarium* (1975) dla trzech aktorów, piszczałki i taśmę, *Tango alemán* (1978) na głos, skrzypce, bandoneon i fortepian, czy też *Vox humana* (1979). Trzeba podkreślić, że atrakcyjność dokonań kompozytora leży zdecydowanie w sferze muzycznej – to po prostu dobrze napisane utwory. Kagel istotnie poszerza granice muzyki, ale jej nie rewolucjonizuje. Zresztą nawet jeśli odrzucić

– wszak intrygującą – otoczkę audiowizualną, czy też teatralną, zawsze pozostanie jakaś treść i tak godna uwagi. Był bowiem kompozytorem otwartym na wszelkie idee i środki. Wolny od klasycznych obciążeń z łatwością penetrował różne obszary i nigdy nie był nudny. Wiele z jego dzieł cechowało bowiem specyficzne poczucie humoru, będące zresztą odbiciem charakteru samego twórcy (a niestety wielu jego kolegów po fachu wciąż traktuje swoje dzieło niczym posłannictwo, niekiedy ocierając się o śmieszność). Kagel bawił się sztuką i muzyką – a do zabawy zapraszał publiczność. Niekiedy bywał nawet uważany za współczesnego dadaistę, co jest raczej nieporozumieniem.

W 1979 r. powstaje kolejne słuchowisko – *Der Tribun* – które otrzymuje Hörspielpreis der Kriegsblinden (nagrada ociemniałych inwalidów wojennych).

W latach 80. Kagel pozostaje nadal kompozytorem bardzo płodnym, choć zauważalna jest zmiana jego stylu i pewne uproszczenie języka. W tym okresie realizuje wiele zamówień i niektóre utwory noszą znamiona pewnej

leske (2000) na saksofon i chór, czy *Fremde Töne und Widerhall* (2005) na orkiestrę. Kagel nadal chętnie tworzy dzieła radiofoniczne, jak choćby *Nah und Fern* (1994)⁷, czy *Playback Play* (1997) – oczywiście wszystkie z inicjatywy WDR. Do 1997 r. (przez ponad 20 lat) był także wykładowcą Konserwatorium w Kolonii, a wśród jego studentów byli m. in. Maria de Alvear, Carola Bauchohl, Branimir Krstić, David Sawyer, czy Juan Maria Solare. Niestety ostatnie lata przyniosły poważne problemy zdrowotne i ograniczenie aktywności twórczej. Mimo to miał zaszczyć swoją obecnością tegoroczną Warszawską Jesień – w związku z wykonaniem utworu *1898*. Dziś już wiemy, że nie zdążył...

Jedną z wielu zasług kompozytora było znaczne poszerzenie granic muzyki – zasób środków wykonawczych (stricte instrumentalnych) wzbogacił o elementy teatralne. Co ciekawe, zadania aktorskie z reguły powierzając muzykom (w końcu muszą oni także grać na instrumentach...). Kagel tworzył zarówno dzieła ściśle muzyczne, jak i wkraczające na obszar teatru instrumentalnego, happeningu, muzyki akcji, sztuk audiowizualnych, słuchowisk, czy filmu. Co ciekawe, zawsze silnie akcentując odrębność języka kompozytorskiego i wykorzystując solidny warsztat twórczy. Jak mało kto potrafił udowodnić, że granice muzyki są wciąż niezbadane i ta dziedzina sztuki jest w stanie zdobywać nowe obszary. Pozostawał jednak twórcą odrębnym, rzadko znajdując chętnych naśladowców. Niewątpliwie jednak zachęcił kilka generacji do dalszych poszukiwań. Dziś łączenie muzyki z projekcjami wizualnymi, teatrem jest niemal na porządku dziennym (inna sprawa, że często nie ma to głębszego uzasadnienia merytorycznego, a ma jedynie maskować pustkę samej kompozycji...). Dobrze byłoby także, by współcześni twórcy przyswoili sobie dwie cechy, które doskonale charakteryzowały bohatera tego artykułu – znakomity warsztat i ogromne poczucie humoru. Mauricio Kagel odszedł, ale jego muzyka pozostanie, wierzę że na zawsze. 



Mauricio Kagel

użytkowości – powstają dla konkretnego odbiorcy i w określonym celu. Nadal jednak niosą w sobie spory ładunek humoru i ironii, tak charakterystycznych dla kompozytora. Wśród nich znajdziemy *Rrrrrr...* – cykl 41 utworów na różne składy, *Intermezzo* (1983) na narratorkę, chór mieszany i instrumenty, kolejny (trzeci – z 1987 r., czwarty powstał w 1994 r.) kwartet smyczkowy, *Les idées fixes* (1989) na orkiestrę kameralną, czy inne dzieła. Warto wspomnieć że od drugiej połowy lat 60. Kagel jest niemal stale obecny na polskich scenach – wiele jego utworów miało swoje polskie premiery na Warszawskich Jesieniach (zwykle jednak z pewnym opóźnieniem w stosunku do światowych).

Lata 90. przyniosła kolejne utwory, jednak już nie tak nowatorskie i zaskakujące. Z drugiej strony wkład kompozytora w kształtowanie obrazu nowej muzyki jest tak ogromny, że właściwie niczego już nie musiałby pisać. W ostatnich latach powstają m.in. utwory *Doudramen* (1998) na głosy i orkiestrę, *Schwarzes Madrigal* (1999) na głosy i instrumenty, *Bur-*

Przypisy

1. Kagel wspominał to spotkanie m.in. w wywiadzie udzielonym w marcu 2000 r. (przeprowadził go Max Nyffeler z okazji przyznania kompozytorowi nagrody Siemens).
2. Cytat ze wspomnianego wyżej wywiadu.
3. Rzutowana jest partytura utworu, co oferuje dodatkowe wrażenia dla słuchaczy (będących zarazem widzami).
4. Wykonawcy poruszają się po scenie i wystukują butami i laskami różne struktury rytmiczne.
5. Stacja ta od lat patronuje muzyce współczesnej i nowym formom radiowym („sztuce akustycznej”), często zamawiając utwory u znanych kompozytorów – jak choćby Kagel, czy Pierre Henry. Zwykle prezentowane są w cotygodniowej audycji z cyklu *Studio Akustische Kunst* (od pewnego czasu nadawanej w piątki o 23:00).
6. Muzycy ograniczają się do szczególnej formy pantomimy (połączonej z nuceniem i pogwizdywaniem) z instrumentami, nie wydobywając z nich praktycznie żadnego dźwięku.
7. Kolejna nagroda Karl-Sczuka-Preis.



Leyla Gencer • G. Donizetti – *Bellisario*
 fot. Leyla Gencer Foundation

Legendarny sopran turecki polskiego pochodzenia, Leyla Gencer, zwana popularnie La Diva Turca, zmarła w Mediolanie na atak serca 10 maja 2008 r. w wieku 80 lat. Leyla Ceryrekil urodziła się 10 października 1928 r. w Istanbule. Niektóre źródła kwestionują tę datę i podają rok urodzenia jako 1924. Matka, Aleksandra Angela Minakowska pochodziła z Polonezkoy-Adampol, polskiej wsi pod Istanbulem. Ojciec był zamożnym kupcem muzułmańskim. W 1946 r. poślubiła Ibrahima Gencera, dobrze sytuowanego tureckiego bankiera. Studiowała w konserwatorium muzycznym w Istanbule pod kierunkiem znanej włoskiej śpiewaczki Giannini Arangi-Lombardi. Po jej śmierci, kontynuowała naukę śpiewu z barytonem Apollo Granforte. Po ukończeniu studiów pracowała przez pewien czas jako chórzystka w Narodowej Operze w Ankarze. Debiutowała tam w 1950 r. w partii Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej*, śpiewanej w języku tureckim. W 1954 r. wystąpiła w partii Cio-Cio San w operze *Madama Butterfly* pod batutą Gabriela Santiniego w ogromnym amfiteatrze Flegrea w Neapolu przed 10 000 publicznością. Miesiąc później śpiewała Tatiinę we włoskiej wersji *Eugeniusza Oniegina* pod dyrekcją znanego dyrygenta Tulio Serafina. Od tego momentu rozpoczęła międzynarodową karierę.

Amerykański debiut nastąpił w 1956 r. w operze w San Francisco w tytułowej partii *Francesca di Rimini* Ricardo Zandonaiego. Później śpiewała w Chicago, Filadelfii, Dallas, Nowym Orleanie i San Diego. Miała propozycję śpiewania *Toski* w nowojorskiej Metropolitan Opera, ale nie zrealizowała jej. Jej jedyny występ w Nowym Jorku odbył się w 1973 r. w mało znanej operze Donizettiego *Catrina Cornaro* w Carnegie Hall. Uważana jest za śpiewaczkę związaną z mediolańskim Teatro alla Scala. Śpiewała tam 19 partii operowych od sezonu 1956/57 do lat osiemdziesiątych. W tym słynnym teatrze operowym zadebiutowała w światowej premierze *Dialogów karmelitanek*

Leyla Gencer ku pamięci 10 X 1928 – 10 V 2008

Kazik Jedrzejczak

Francisa Poulenc'a w partii Madame Lidoine. Rok później wystąpiła na deskach mediolańskiej La Scali w innej światowej premierze opery *Morderstwo w katedrze* (*Assassino nella Cattedrale*) autorstwa Ildebrando Piazzi. Poza tym śpiewała m. in. Leonorę w *Mocy przeznaczenia*, Elżbietę w *Don Carlosie*, Aidę, Lady Mackbeth, Normę oraz tytułową partię w operze *Alcesta* Glucka. Karierę sceniczną zakończyła w

1985 r. przedstawieniem opery Francesco Gnecco (1769-1811) *La prova d'un opera seria* w Teatro La Fenice w Wenecji. Kontynuowała jeszcze przez kilka lat serie recitali i koncertów. Niezapomniane było tournée wiodące poprzez liczne włoskie i francuskie miasta z koncertowym wykonaniem pieśni Chopina śpiewanych po polsku ze znakomitym pianistą Nikitą Magaloffem. Po zakończeniu kariery sceniczej, Leyla Gencer prowadziła liczne kursy mistrzowskie dla młodych śpiewaków. Została zaangażowana na stanowisko pedagoga i dyrektora Akademii przy La Scali (Accademia di perfezionamento per cantanti lirici Teatro alla Scala), pracując tam nad doskonaleniem młodych talentów muzycznych.

Gencer była obdarzona słodkim, lirycznym sopranem typu lirico-spinto z dramatyczną koloraturą. Jej głos określano jako „soprano drammatica d'agilità”. Posiadała niezwykle, wręcz legendarne pianissimo, porównywane do słynnej włoskiej śpiewaczki belcanta Amelity Galli-Curci. Znany krytyk muzyczny William Ashbrook określił Gencer jako „śpiewającą aktorkę o niezwykłej wyobraźni”. Dla uzyskania efektu artystycznego potrafiła forsować głos do granic możliwości. Jej artyzm polegał na przekazywaniu głosem całej gamy emocji i uczuć. W repertuarze posiadała 72 partie operowe, od Monteverdigo do Brittena. W połowie lat 60. królowała jako specjalistka w zapomnianych operach Donizettiego. W szczytowym okresie kariery śpiewała partie w 9 operach Donizettiego, między innymi *Lucrezia Borgia*, *Bellisario*, *Catarina Cornaro*, *Poliuto* po włosku i we francuskiej wersji językowej *Les Martyrs*. Zasłynęła jako niezapomniana wykonawczyni partii trzech królowych: Anny Boleny, Marii Stuart i Elżbiety I w operze *Roberto Devereux*. Nagranie tej ostatniej opery przez radio RIA w Neapolu w 1964 r. jest nadal niedoścignionym modelem wykonawczym.

Mimo długiej kariery śpiewaczki, nie pozostawiła po sobie żadnego studyjnego nagrania. Z jakich tajemniczych względów firmy fonograficzne nie były zainteresowane utworem jej głosu.

Nazywana jest popularnie królową piratów, gdyż jej dorobek stanowi 80 nagrań radiowych i dokonanych nielegalnie przez wielu wielbicieli. W Polsce śpiewaczka wystąpiła 1956 r. w Warszawie i Łodzi w tytułowej partii *Traviaty* oraz w Operze Poznańskiej w *Madama Butterfly*. Powróciła do kraju nad Wisłą po 45 latach w 2001 r., zasiadając w jury IV Międzynarodowego Konkursu im. Stanisława Moniuszki. Warto też dodać, że uwielbiany przez nią francuski kompozytor Francis Poulenc, napisał specjalnie dla niej 8 pieśni do polskiego tekstu. Wykonała je w La Scali na koncercie poświęconym pamięci kompozytora.

W uznaniu artystycznych zasług, w 1988 r., Prezydent Turcji nadał Gencer tytuł Artystki Narodowej. Jako pierwsza otrzymała nagrodę im. Donizettiego ufundowaną przez miasto Bergamo. Od 1996 r., funkcjonuje Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Gencer w Ankarze. Laureatka pierwszego konkursu, albański mezzosopran Enkelejdja Shkosa święci obecnie triumfy na wielu europejskich scenach operowych. W 2004 r. mennica turecka wydała pamiątkową, srebrną monetę z portretem artystki wartości 10 lirów tureckich.

Mimo niebываłych sukcesów artystycznych, Gencer z jakich powodów pozostawała w cieniu światowych gwiazd. Kariera Gencer przypadła niefortunnie w okresie, kiedy świat zafascynowany był jeszcze geniuszem muzycznym Marii Callas w repertuarze bel canto i Renaty Tebaldi w zakresie weryzmu. Później w tym samym repertuarze musiały konkurować z Montserrat Cabale, Joan Sutherland i Beverly Sills. Liczne nagrania pirackie świadczą jednak o niebываłym talencie tureckiej primadonny. Nic też dziwnego, że jej pogrzeb w Mediolanie zgromadził wiele osobistości ze świata kultury, artystów, wielbicieli, studentów, przedstawicieli tureckiego konsulatu, a także rodzinę. Oficjalnie Gencer była po ojcu muzułmanką, jednak w testamencie zażyczyła sobie pogrzebu w obrządku katolickim. Uroczystości pogrzebowe odbyły się w starym romańskim kościele San Babila, w pobliżu domu na via Maino, gdzie Gencer mieszkała przez lata z mężem. W czasie mszy muzyka sakralna przeplatana była z motywami operowymi. Na zakończenie nastąpił pogrzebowy obchód. Z taśmy zbrzmiał głos Leyli Gencer w arii *La verine degli angeli* z *Mocy przeznaczenia*. Verdigo. Prochy artystki przewiezione zostały do Istanbুলu i rozrzucone nad Bosforem. Świat pożegnał ostatnią primadonnę dwudziestego wieku. ¹²

Krystyna Moszumańska-Nazar

1924-2008

Dariusz Mazurowski

27 września tego roku odeszła od nas Krystyna Moszumańska-Nazar, postać niezwykle ważna dla polskiej (i nie tylko) muzyki współczesnej. Geniony kompozytor, pedagog i osoba ciesząca się ogromną sympatią całego środowiska artystycznego.

Urodziła się 5 IX 1924 r. we Lwowie, gdzie pobierała nauki w miejscowej szkole muzycznej (u Anny Niementowskiej), by następnie wstąpić do lwowskiego konserwatorium. Po wojnie przeniosiła się do Krakowa i z tym miastem pozostała związana przez resztę swego życia. Ukończyła tu (w 1955 r.) PWSM pod kierunkiem Jana Hoffmana (fortepian) i Stanisława Wiechowicza (kompozycja).

Pierwsze próby kompozytorskie artystki pochodzą jeszcze z okresu poprzedzającego studia, by wymienić *Wariacje na fortepian* z 1949 r. W 1954 r. powstała *Suita tańców polskich* na fortepian – będący jej częścią *Oberek* otrzymał wyróżnienie na Konkursie Koła Młodych ZKP. Później otrzymała zresztą wiele innych nagród, tak krajowych, jak i zagranicznych.

W latach 50. powstało kilka dalszych utworów autorki, m.in. dwie *Uwertury* na orkiestrę (z lat 1954-56), czy *Cztery eseje* na orkiestrę (z 1958 r.). W 1960 r. artystka komponuje jedno ze swoich ważniejszych dzieł z tego okresu – *Hexaèdre* na orkiestrę – które przynoszą jej międzynarodowe uznanie, w tym także wyróżnienie na Międzynarodowym Konkursie dla Kompozytorek w Mannheim w 1961 r. (pięć lat później ten sam zaszczyt spotka *Exodus*). W rok później *Muzyka na smyczki* zdobywa pierwszą nagrodę (złoty medal) na Międzynarodowym Konkursie dla Kompozytorek w Buenos Aires. Utwory te ugruntowują pozycję artystki i definiują jej indywidualny styl. Krystyna Moszumańska-Nazar w swojej twórczości wykorzystywała umiarkowanie nowoczesny język muzyczny – nie stroniąc jednak od zdobyczy ówczesnej awangardy. Można śmiało zaryzykować tezę, iż z sukcesem udało się jej ominąć wszystkie rafy i mielizny jakie czyhały na poszukujących twórców w burzliwych latach 50. i 60. W omawianym okresie artystka włączyła do swojej muzyki (acz z właściwym sobie umiarem) środki elektroniczne. W 1964 r. powstaje wspomniany już *Exodus* na orkiestrę i taśmę, a trzy lata później *Interpretacje* na flet, perkusję i taśmę. Innym, ważnym dokonaniem z tego okresu są *Trzy etiudy koncertowe* (1969) napisane na perkusję, która często znajdowała się w centrum uwagi kompozytorki. Jak mało kto rozumiała tę grupę instrumentów i pisane z myślą o niej utwory należą do najlepszych jakie powstały w Polsce. Wymieńmy tu choćby *Bel canto* (1972, pierwsza wersja na sopran, czeleste i perkusję, druga z dodatkiem wiolonczeli), *Warianty* na fortepian i perkusję (1979), *Music for Five* na perkusję (1989), *Un petit cadeau* na flet, wiolonczelę i perkusję (1993), *Muzyka jesienią* na klarnet, dzwony i dwie perkusje, czy też *Musiquette* na 2 trąbki i małą perkusję (2003). Oczywiście

na uwagę zasługują także inne dzieła autorki – wiele z nich otrzymało zresztą prestiżowe nagrody. *Variationi concertanti* na flet i orkiestrę kameralną (1966) zdobyły III nagrodę w Konkursie im. A. Malawskiego, *Madonny polskie* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1974) uhonorowano zaś II nagrodą Konkursu im. Karola Szymanowskiego. Krystyna Moszumańska-Nazar była także wielokrotnie nagradzana za całokształt twórczości – aż pięć razy przez Ministra Kultury i Sztuki (w latach 1971-1991), Złotym Krzyżem Zasługi, Nagrodą Prezesa

Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży i wieloma innymi. W 1999 r., z okazji 75 urodzin i 45-lecia pracy artystycznej kompozytorkę odznaczono Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

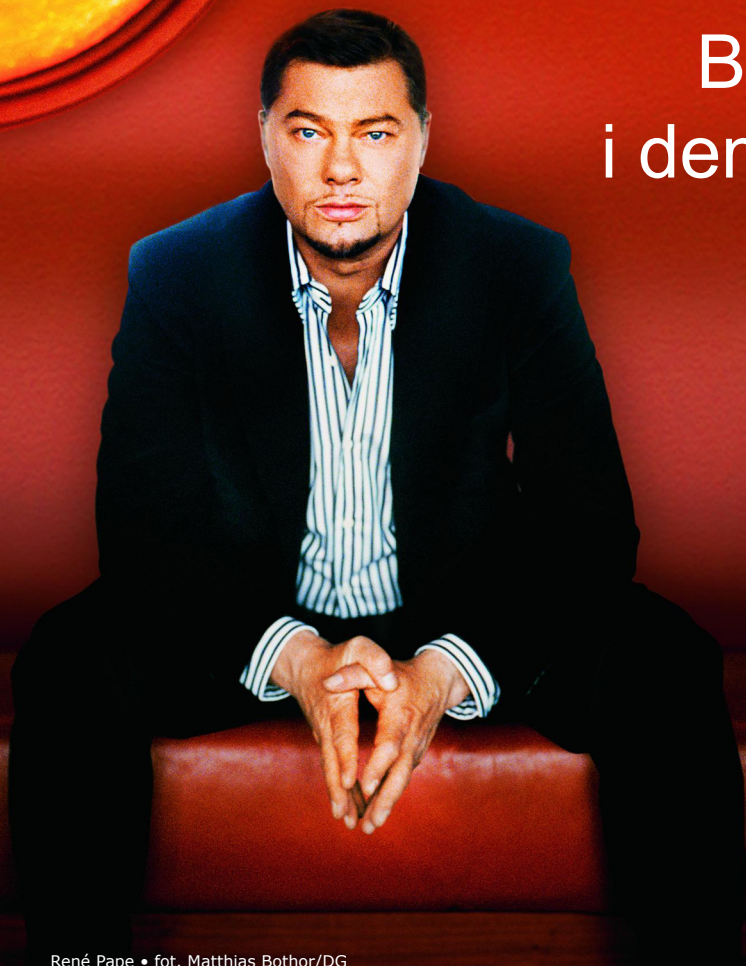
W latach 1987-93 kompozytorka pełniła funkcję rektora PWSM w Krakowie. W ubiegłym roku otrzymała na tej uczelni tytuł doktora honoris causa. W laudacji sam K. Penderecki nie wahał się nazwać jej pierwszą damą polskiej muzyki współczesnej. Jeszcze w 2007 r. otrzymała Złoty Medal „Zasłużony Kulturze – Gloria artis”.

Prof. K. Moszumańska-Nazar ze swoimi absolwentami



Bogowie, królowie i demony René Pape

Arkadiusz Jędrasik



René Pape • fot. Matthias Bothor/DG

Niemiecki śpiewak René Pape zyskał bardzo szybko rozgłos – i bez wątpienia jest to rozgłos światowy – na który pracował w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Na całym świecie chwali się ciepło, precyzję i aksamitną potęgę jego głosu a także bardzo sugestywną obecność na scenie. Zadebiutował w 1988 r. w repertuarze lirycznym w berlińskiej Staatsoper, następnie został członkiem tego zespołu i jest nim do dzisiaj.

Śpiewając w 1991 r. pod batutą swego mentora Georga Soltiego w nowej produkcji *Zaczarowanego fletu*, René Pape, mając 23 lata, stał się najmłodszym Sarastro na Festiwalu w Salzburgu. Od 1995 r., ten śpiewak o różnicznym talentach, był obsypywany pochwałami w MET, występując często pod dyktando Jamesa Levine'a w rolach tak różnorodnych jak Sarastro, Leporello (*Don Giovanni*), Rocco (*Fidelio*), Pogner (*Śpiewacy norymberscy*), Gurnemanz (*Parsifal*), hebrajski starzec (*Samson i Dalila*), Escamillo (*Carmen*), Oresto (*Elektra*), należy tu także wspomnieć jego wspaniałe kwartet królewski: *Lohengrin* i *Tristan i Izolda* Wagnera, a także *Don Carlos* i *Aida* Verdiego. Jego wykonanie króla Marka w *Tristanie* w Glyndebourne – pierwszej wagnerowskiej produkcji w historii – było kluczem festiwalu w 2003 r., natomiast świetna interpretacja złożonych emocji króla Filipa w *Don Carlosie* była ukoronowaniem jego sukcesów w wykonywaniu dzieł Verdiego.

Wielki i uroczy Pape, okrzyknięty „śpiewakiem roku 2002” przez Musical America, potrafi z łatwością przenieść się na Broadway – *So in Love* Cole'a Porter'a jest piosenką sztandarową w jego repertuarze – ale królowie są tym, co robi najlepiej i to w sposób tak naturalny w jaki się oddycha.

René Pape wpadł na pomysł tego nagrania słuchając płyty wyjątkowego baso-barytona amerykańskiego George'a Londona (1920-

1985). „Album miał tytuł *Gods and Demons* (*Bogowie i demony*) – wspomina artysta – Pomyślałem sobie, że mógłbym iść jego śladem i zrobić coś analogicznego, dorzucając kilku królów do galerii portretów. Porównując do tego co dzieje się w XXI w., London posiadał ogromny repertuar; obecnie basy skupiają się zaledwie na jednym lub dwóch kompozytorach. Chciałem podobnie jak on, pokazać szeroką paletę barw w szerokim wachlarzu języków i stylów”. Inny impuls, który stanowi bazę tego nagrania ma według Pape charakter „lekkiego pedagogiczny”, chodzi o to, aby przypomnieć publiczności, że piękne arie nie są wyłącznie zarezerwowane dla sopranów i tenorów. Mefistofeles z *Fausta* Berlioz'a, Gounoda i Boito, arie te pozwoliły mu umieścić obok siebie trzy różne wizje tej samej diabolicznej postaci. Pape w taki więc sposób ujął muzyczną podróż, która przebiega przez Francję, Niemcy, Włochy i Rosję, a także – stosując wybieg w postaci niezwykłego Ducha wód w *Rusałce* Dworzaka – przez Czechy.

Artysta rozpoczął swoją własną podróż muzyczną w wieku 9 lat, kiedy wstąpił do Kreuzchor w Dreźnie, swoim rodzinnym mieście. Kiedy w 1981 r. opuścił chór, był już w konserwatorium do którego trafił po tym, jak został wyrzucony ze swojej szkoły za buntownicze zachowanie. „Nie chciałem słuchać o filozofii socjalistycznej, a musiałem uczestniczyć w tych zajęciach, wspomina artysta. Zadawałem zbyt wiele pytań i afiszowałem się otwarcie ze swoimi poglądami,

skutkiem tego było to, że wyrzucono mnie ze szkoły przed maturą”. Na pytanie w jaki sposób uniknął służby wojskowej, Pape odpowiada po prostu: „Powiedzmy, że miałem dobrego lekarza!”. W ten sposób zyskał niejako cztery lata i bardzo wcześnie zaczął swoją karierę. „Mój głos rozwinął się także bardzo wcześnie, tak więc miałem repertuar dużo większy niż koledzy w moim wieku”. Jednak fakt, że dorastał w NRD sprawił, że jego horyzonty muzyczne były bardzo ograniczone. „Bardzo trudno było znaleźć płyty więc nie miałem zbyt często okazji, aby słuchać innych śpiewaków, a moimi bohaterami w tym czasie byli tak naprawdę raczej tenorzy niż basy”. Pierwsza podróż do Salzburga, wszystkie bogactwa muzyczne tego miasta były dla artysty „odkryciem rajów”.

Dlaczego wybrał dwie arie z *Demona* Rubinsteina? „Uwielbiam tę operę, jest ona zbyt rzadko wystawiana i nagrywana. Arie, które wybrałem są nadzwyczajnie do zaśpiewania, mają dużo charakteru – podkreślają jakość głosu”. Z tego samego powodu śpiewak zrównoważył „Le veau d'or” Gounoda – „piosenką do kieliszka mającą złowróżbne znaczenie” – z inną arią z *Fausta* – z serenadą *Pani, która zasnęłaś* – ponieważ „ukazuje bardziej uwodzicielską stronę Mefistofelesa, śpiewaną z uśmiechem, lepiej ukrywającą zło”.

Jeżeli chodzi o Wagnera, Pape lubi wyzwanie, które polega na interpretowaniu jego muzyki w sposób bardziej liryczny niż zwykle:

„Wydaje się ciągle, że Wagnera trzeba krzyknąć – nie śpiewa się linii, śpiewa się po prostu nuta po nucie i po kilku godzinach głos jest załadowany. Jestem zupełnie odmiennego zdania. Uważam, że Wagner wyobrażał sobie, iż jego muzyka jest śpiewana w stylu legato, bel canto, z przejrzystym brzmieniem orkiestrowym, niekoniecznie spokojniejszym, ale unikającym efektu wielkiego muru dźwiękowego. Muzyka Wagnera potrzebuje pięknego brzmienia i wielkiej skali barwy. Lubię śpiewać Mozarta z dramatyczną intensywnością Wagnera i lubię śpiewać Wagnera jak Mozarta – nie łagodnego Wagnera, ale Wagnera inteligentnego. To już zadanie dyrygentów, aby to było możliwe”.

Wotan Wagnera jest postacią bardzo ważną dla René Pape, a wkrótce będzie jeszcze

ważniejszą: „Czekam, aby zaśpiewać tę rolę na scenie, dlatego dobrze jest, że wcześniej ją nagrywam. Rolę tę można zaśpiewać dopiero wtedy, gdy głos jest dojrzały”. Serce tego recytalu tworzą trzej nieszczęśliwi monarchowie. Król Filip Verdiego to rola, której Pape podjął się po raz pierwszy debiutując jako młodzieniec w Bazylei w 1992 r., „i od tego czasu ciągle do niej wracałem, rola ta jest ciągle obecna w moim życiu”. Po raz pierwszy śpiewał Borysa Godunowa w sezonie 2005/6 w Staatsoper w Berlinie pod dyrekcją Daniela Barenboima, dyrygenta z którym także często współpracuje. Występ ten przyniósł mu tytuł „artyście 2006 r.”, tytuł nadany przez krytyków niemieckich. Praca nad monologiem króla Marka (*Tristan*), z całym labiryntem uczuciowych zakrętów była dla śpiewaka największym wyzwaniem..

„Gdy po raz pierwszy śpiewałem tę rolę, byłem tak bardzo stremowany, że myślałem jedynie o tym, aby zaśpiewać nuty. Ale im więcej śpiewa się tę rolę, można czuć się coraz swobodniej, można myśleć o postaci i o znaczeniu tej roli. W tym samym czasie w naszym własnym życiu mogą wydarzyć się pewne sprawy, tak jak było to w moim przypadku i wtedy identyfikujemy się z rolą. Potem życie toczy się w inny sposób i człowiek zmienia swoje opinie: rozumiemy, że odtąd skupiamy się na postaci, czy też po prostu pokazujemy publiczności jej historię a nie to w jaki sposób odzwierciedla ona nasze życie. To o cierpieniu tej postaci opowiadamy i chcemy, żeby słuchacz jej współczuł. Nie chodzi o to, by po prostu każda przekazana nuta była piękna. Ostatecznie liczy się właściwie tylko dramat”.

Bach i transkrypcje Bacha Zgłębić uniwersalną moc muzyki

Hélène Grimaud, przygotowując swoją pierwszą płytę z nagraniami utworów Bacha, podążała drogą nieco ortodoksyjną, nagrywając dzieła Bacha jak i jego transkrypcje dokonane przez innych kompozytorów. Artystka wyjaśnia sposób w jaki wyobraziła sobie ten program.

Jakie znaczenie ma Bach dla pani?

Dla mnie, podobnie jak dla wielu innych muzyków i kompozytorów, Bach jest biblią i to od momentu gdy zaczęłam go grać będąc jeszcze dzieckiem – granie Bacha codziennie było podstawą całej reszty. I jest to biblia, która proponuje nieskończoną ilość interpretacji, poprzez które można odnawiać swój związek z muzyką, z samym sobą a także ze światem.

Jaki jest cel tej płyty?

Cel tej płyty wyniknął z następującego pytania: dlaczego muzyka Bacha porusza wszystkich i przemawia do wszystkich? Chciałam zbliżyć się do tajemnicy jej uniwersalnej mocy. My, instrumentalisci, swoją ewolucję duchową jak i techniczną zaznaczamy sposobem w jaki gramy jego muzykę – to jest nasz kamień probierczy. Jego *DWK* jest dla pianistów biblią biblii. Jest tam kwestia tonacji, każda z nich mająca swój własny charakter, jest także kwestia zasad pisma swobodnego i dokładnego. Chciałam, aby ta płyta odzwierciedlała wszystkie te zasady.

Jak narodził się pomysł tej płyty?

Od samego początku tego projektu chciałam połączyć autentyczne dzieła Bacha razem z transkrypcjami jego dzieł, aby pokazać, że instrument, na którym się je gra nie jest aż tak ważny – przesłanie wychodzi poza instrument. Chciałam stworzyć program, w którym jego czysta inkarnacja przeplatałaby się z muzyką widzianą oczami innych kompozytorów.

Gdzie znajduje się pani w debacie na temat instrumentów dawnych?

Nigdzie, ponieważ jest to fałszywy problem. Jeśli dusza się zgadza, Bach może być cudownie zagrany na obojętnie jakim instrumencie. Prawdziwym problemem jest to, aby wiedzieć czy jest grany w tradycji uczciwości emocjonalnej i intelektualnej, z zachowaniem odpowiedniej równowagi między myślą i intuicją, między nutami na papierze a uderzeniami serca.

Hélène Grimaud • fot Mat Hennek/DG



Ala według mnie, niektóre dzieła Bacha, należy do nich na przykład „Adagio” z „Koncertu” BWV 1052, powinny być grane na klawesynie ponieważ tylko ten instrument zdaje się posiadać odpowiedni, żaloszny charakter.

Przed wieloma laty przeprowadziłam ciekawe doświadczenie. Pracowałam nad *Koncertem włoskim* w studiu, w którym znajdował się także klawesyn – spróbowałam więc zagrać ten koncert na tym instrumencie i było to dla mnie objawienie. Zrozumiałam, że sposób przetłumaczenia ekspresywności muzyki nie znajduje się między nutami, ale dokładnie na nutach. Zrozumiałam także, jak bardzo niektóre z cech współczesnego instrumentu mogą wpłynąć na wykonanie nie tylko utworów Bacha, ale także na przykład, wczesnych dzieł Beethovena, czy Schuberta. Zagranie Bacha na klawesynie

ostatnich taktów? Czy tak samo spokojnie jak zrobiłby to Beethoven, tak jak się to twierdzi?

Teraz tak, ale przez wiele lat dużo z nimi eksperymentowałam. Tak naprawdę fuga jest jednym wielkim crescendo, ale jak pokazał nam to Glenn Gould, zatrzymanie na końcu crescendo jest czasami najbardziej wzruszającą kulminacją.

Czy Gould jest dla pani wzorem?

To co mnie pociąga w jego grze to odwaga – nie wycofał się przed wyzwaniem jakim jest Bach. Bach wywołuje takie wrażenie, że wielu muzyków zrezygnowało z jakichkolwiek prób eksperymentowania z jego muzyką. Nie ma „dobrego sposobu” lub „jedynego sposobu” zagrania Bacha, czy też innego kompozytora. Sam Bach nieustannie mieszał, porównywał, niszczył i ponownie tworzył – najczęściej po-

Transkrypcja solo na skrzypce dokonana przez Rachmaninowa, dzieło, które pani wybrała, wskazuje na niesłychanie modernistyczną zmianę kierunku.

Według mnie, tonacja dzieła przedstawia wschód słońca i podoba mi się jej żywiołowa afirmacja życia. Transkrypcja pozostaje także pełna respektu względem oryginału – i pianistycznie jest bardzo rozsądna. Od skrzypce do fortepianu, transkrypcje te są subtelne – te dwa instrumenty różnią się pod tyłoma względami – ale ta transkrypcja jest mistrzowska.

Dlaczego wybrała pani „Chaconnę” w adaptacji Busoniego?

Od samego początku *Chaconna* znajdowała się w sercu tego programu – musiała się w nim znaleźć. Jest to taniec życia ze śmiercią. Wiadomo, że Bach skomponował ją po śmierci swojej pierwszej żony, ważne jest, aby wiedzieć, co przeżywał kompozytor w danym momencie. Jest to najpotężniejszy takt, jaki Bach kiedykolwiek napisał: taka architektura katedry, każda wariacja podobna jest do światła widzianego przez różne witraże. Grając ten utwór odnosi się wrażenie, że tańczy się z własnym cieniem. Zakończenie jest kolejną tajemnicą: zamiast się zamykać, otwiera przed wykonawcą wszystkie możliwe kierunki.


Jak może pani porównać to z zakończeniem fugi, które gra pani w transkrypcji Liszta?

Zakończenia to pojawia się jak wybuch, uwertura wspaniałych proporcji. Tak jak ma to miejsce w przypadku wszystkich fug Bacha, kiedy zabrzmiała ostatnia nuta, jej energia odbija się nadal – nieskończoność zawarta w skończoności. A zastosowanie przez niego melodii polifonicznej sprawia wrażenie istnienia licznych głosów, nawet jeśli nie są one wyraźnie obecne. Według mnie, wchodzi to w rezonans z naturą o wielu płaszczyznach istnienia – z punktem ducha.

Dlaczego zdecydowała się pani na włączenie do nagrania koncertu?

Ponieważ jest to istotna płaszczyzna Bacha – i ponieważ ten koncert był także transkrypcją. Został początkowo napisany na skrzypce, ale Bach tak bardzo go lubił, że dokonał jego transkrypcji najpierw na organy potem w formie jaką posiadamy obecnie. Na tym nagraniu mieliśmy transkrypcje Bacha dokonane przez Busoniego, Liszta i Rachmaninowa, a teraz mamy transkrypcję Bacha dokonaną przez Bacha. I każda transkrypcja umieszczona obok preludium i fugi z *DWK* utrzymana jest w tej samej tonacji.

Czy postrzega pani muzykę w sensie religijnym?

Powiedziano, że Bóg zawdzięcza wiele Bachowi, którego kosmosem była muzyka sfer. Jego muzyka była przedsięwzięciem bardzo duchowym – był jednym z ostatnich kompozytorów, którzy poprzez sztukę wyrażali swoją wiarę, która miała być niebawem osłabiona przez epokę Oświecenia. Bach poprzez swoją muzykę znajdował argument przemawiający za istnieniem Boga i w większości jego dzieł radość, powaga, żarliwość są wszechobecne. Kompozytor nigdy nie przestał czuć niewidzialnego. 

© Michael Church/DG
tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek

Hélène Grimaud • fot. Matt Hennek/DG



uświadomiło mi, że kluczem wymowy i ekspresji jest „timing”. Można dać się zwieść Steinwayowi – można zrobić z nim zbyt wiele. Doświadczenie to zmieniło mój sposób grania Bacha.

Preludium, którym pani zaczyna nagranie to tak jak podniesienie kurtyny.

Tak. Wybrałam je właśnie dlatego, iż jest to pozorne wyzwanie. A fuga ma także wymiar teatralny.

Następnie zmierza pani głębiej wraz z tonacją cis-mol.

Chciałam przejść do tonacji stosowanej rzadko przed pojawieniem się stroju temperowanego równego. A fuga ta – jedna z dwóch fug na pięć głosów – jest ogromnym dziełem, nad którym pracuję od dwunastego roku życia.

W jaki sposób podeszła pani do czterech

został w konflikcie z obowiązującą estetyką jeśli chodzi o integrację mnogości.

Jakich wykonawców Bacha pani podziwia?

Edwina Fischera, Mauraya Perahię, Andrésa Schiffa, Angelę Hewitt... podziwiam wiele osób.

Co urzekło panią w „Preludium i fudze” z drugiego zbioru? Czy była to złożoność kontrpunktu odwracalnego?

Być może jest to najdziwniejszy utwór z tych dwóch zbiorów – chromatyzm tego dzieła wyraża według mnie ból lub niepokój. A fuga jest dzika, co obrazuje ważny punkt; jeśli słucha się kompozycji organowych Bacha, rozumiemy, że obok spokoju jest także szaleństwo – on był dosłownie nawiedzony.

Miłość do śpiewu brytyjskie pieśni ludowe

Bryn Terfel mówi o nowym albumie

Bryn Terfel • fot. Simon Fowler/DG

Co było dla pana największą inspiracją przy nagrywaniu nowego albumu „Scarborough Fair”. Czy była to jakaś konkretna pieśń, czy może jakiś inny pomysł?

Od zawsze chciałem nagrać płytę z elementami celtyckimi. Pod koniec zdecydowaliśmy skupić się na wyspach brytyjskich i w ten sposób mieliśmy angielskie pieśni, szkockie i oczywiście walijskie!

Musi być spora różnica w śpiewaniu muzyki operowej i pieśni ludowych, gdzie śpiew jest przecież o wiele bardziej swobodny.

Niespecjalnie. Wykonując jakikolwiek utwór muzyczny należy zadbac o jego właściwą interpretację. Technika jest powiązana z wieloma aspektami: stylem, poetyką, akompaniamentem. Mimo, że muzyka ta przez wielu postrzegana jest jako ta „lżejsza”, to jednak wymaga ona od wykonawcy sporego zaangażowania i wysiłku. Doskonała akustyka w AIR Studios, fantastyczna London Symphony Orchestra, gościnni artyści – to wszystko dodaje temu albumowi, jak i mojej interpretacji odpowiedniej atmosfery.

Co z aranżacjami, które zostały specjalnie dla pana stworzone? Czy sesje nagraniowe zaczynały się od eksperymentów?

Wiele sesji spędziliśmy na eksperymentowaniu! Mieliśmy interesującą, klasyczną orkiestrację dokonaną przez Chrisa Hazella, który zawsze proponował coś specjalnego, co mnie bardzo absorbowało. Starłem się opisać i przekazać mu swoje uczucia do każdej pieśni. Zawsze przywiązywałem dużą uwagę do klasycznego aspektu i orkiestracji, która może być potem użyta podczas moich recitali. Czasami dodana irlandzka piszczałka, szkocki fidel czy walijska harfa dodają pieśniom magii i uwydatniają brzmienie pełnej orkiestry symfonicznej.

Czy musiał pan dokonywać wyborów?

Owszem. Po wielu namysłach i spotkaniach nad repertuarem i gościnnym występem innych artystów, wybraliśmy szesnaście pieśni spośród ponad stu. Nagraliśmy wszystko w ciągu czterech, pięciu dni. Partie wokalne były gotowe do zaprezentowania wielu różnych stylów.

Czy wszystkie te pieśni pan znał wcześniej i je wykonywał?

Nie wszystkie. Część pochodzi ze starych ksiąg, które mam w domu, część zaś ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Aberystwyth, w której znajduje się wiele oryginalnych manuskryptów. Z historycznego punktu widzenia, Walia posiada skarbnicę ludowych melodii bez akompaniamentu. Znajdująca się na nagraniu *Cariad cyntaf* (Pierwsza miłość), na przykład, jest przejmującą, poetyką melodią.

Pracuje pan także nad serią dla BBC, w której znajduje się wiele z tych pieśni.

W istocie. Wykonywaliśmy te pieśni w fantastycznych miejscach: Portmeirion, Ynys Enlli (Bardsey Island), Caernarfon Castle, w kamieniołomie Llechwedd i na szczycie Snowdon. Co za uczucie śpiewać na

wysokości 3000 stóp. W. S. Gwynn Williams, kompozytor tej pieśni i założyciel Llangollen International Eisteddfod byłby z nas dumny!

Które z pieśni śpiewał pan w domu będą dzieckiem?

Moi rodzice instynktownie pokierowali mnie w stronę muzyki: ze szkoły do kościoła, zaś z Eisteddfod na scenę. Do dziś uwielbiam oni śpiewać w chórze. Można powiedzieć, że muzyka była zawsze dla nas przyjemnością. Od wczesnego dzieciństwa byłem niezwykle zainteresowany ich muzyką, słowami i zawsze angażowałem się w wykonywanie każdego stylu muzycznego.

Uczył się pan muzyki i mówić jednocześnie. Czy sądzi pan, że wymowa języka walijskiego wiąże się z faktem, że z Walii pochodzi wielu wspaniałych śpiewaków?

Nie umiem jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, ale faktycznie istnieje ogromna tradycja śpiewania w Walii, zaś język ma wpływ na wychowanie. Nie można też pominąć wpływu kościoła. Musieliśmy w jakiś sposób jednoczyć ludzi, więc w niedzielę rano wszyscy wspólnie śpiewali hymny i to zawsze w układzie czterogłosowym, mieliśmy więc sopran, alt, tenory i basy. To ludzi niezwykle do siebie zbliżało. Nawet jeśli w czasie dorastania nie miało się ochoty na pójście do kościoła, to ta potrzeba wspólnego wykonywania muzyki była wciąż ogromna.

Brytyjski repertuar jest ogromny i jednocześnie nieco zapomniany. Czasem czuję, że istnieje obecnie jakaś obawa przed sentymentalizmem, która powstrzymuje ludzi od czerpania radości ze śpiewania.

Cóż, starałem się jak tylko mogłem wybrać kilka wspaniałych brytyjskich pieśni. Jak można powstrzymać się od muzyki Johna Masefielda? Mam tu też na myśli kilku wspaniałych śpiewaków, takich jak John McCormack, Paul Robeson czy Kathleen Ferrier. Wiem, że dokonując niektórych wyborów za nimi podążam. Weźmy chociażby pieśń *Passing By*: kiedy Robeson ją śpiewał, publiczność siedziała jak zaczarowana. Czy *Blow the Wind Southerly*: jest tyle wspomnień związanych z tą pieśnią i Kathleen Ferrier. To jest już ikona. O swoich wyborach mógłbym powiedzieć, że rozpoznaję w nich wielkość tej muzyki. Nigdy nawet nie spróbowałbym tego nazwać inaczej. Są nieco innym elementem spośród zbiorów różnych pieśni.

Czy nagranie tego albumu było dla pana radosnym doświadczeniem?

To faktycznie było niezapomniane przeżycie. W pewnym sensie było to ogromne wyzwanie, ale jeśli wszyscy w studio podśpiewują te pieśni dzień po nagraniu, oznacza to, że są one żywe. Nie jestem pierwszym i na pewno nie ostatnim, który je wykonuje. Dzięki temu długo jeszcze będą oczarowywać swoim piękniem.

rozmawiał: Patrick O'Connor © DG 2008
tłumaczenie z angielskiego: Magdalena Todynek

Krzysztof Penderecki świętuje urodziny

Dzieła na nowy wiek

Krzysztof Penderecki na Festiwalu Naantalin
 fot. Esko Keski-Oja

Arkadiusz Jędrasik

Krzysztof Penderecki to w historii światowej muzyki zjawisko wyjątkowe. Znakomity kompozytor i dyrygent, a przy tym ambasador naszego kraju w świecie. 23 listopada 2008 r. nasz wybitny artysta obchodzi 75 urodziny oraz przez cały rok świętuje 55 lat pracy twórczej. Warto skorzystać z okazji i pokrótce zaprezentować w kilku słowach najnowsze dzieła i ich rejestracje płytowe.

Na początek kameralnie

W roku 2000 miał swoją premierę *Sekstet*, jeden z najistotniejszych utworów kameralnych Krzysztofa Pendereckiego. Został napisany na fortepian, klarnet, róg i trio smyczkowe. Intensywność dramaturgiczna i narracja tego dzieła jest podtrzymywana przez typowe dla Pendereckiego „pochody chromatyczne”. Każdy instrument, a szczególnie wiolonczela i róg śpiewają przepięknymi melodiami, a wszystkie łączą się w interesujące dialogi muzyczne. Jest tu wiele, nieraz krótkich, a czasami nawet porwanych uniesień podkreślających wrażenie melancholii, nostalgii, zamyślenia. Każdy dźwięk *Sekstetu* jest napełniony pasją, miejscami wyszukana melodią połączoną z żywym charakterem, który czasami zadziwia ironicznym muzycznym

klimatem. Ogólnie rzecz ujmując utwór jest mistrzowską i uderzającą wypowiedzią z rodzaju intymnych i niemal osobistych, gdzie bardzo liczą się liryczne frazy o odcieniu cantabile. W wywiadzie nam udzielonym tak mówił kompozytor: „*Concerto grosso* i, oczywiście, *Sekstet*, łączący się z moim ideałem muzyki odcędzonej od tego co zewnętrzne, skupionej na dialogach i kontrapunktach instrumentów, w aspekcie wyrazu skondensowanej”.

Sekstet został prawykonany 7 czerwca 2000 r. w Wiedniu, w Musikverein, wykonawcami byli: na klarnecie Paul Meyer, na rogu Radovan Vlatković, skrzypek Julian Rachlin, altowiolista Jurij Baszmiet, wiolonczelista Mścisław Rostropowicz i pianista Dymitr Aleksiejew. Można obejrzeć ich próby i sam koncert na You Tube, wpisując nazwisko kompozytora i dzieło (<http://pl.youtube.com/watch?v=rddTU2zp5Y1>). Na rynku płytowym dostępne są dwa albumy z tym dziełem. Świetna płyta Naxosu (8.557052) z wybitnymi muzykami: klarnecista Michel Lethiec i wiolonczelista Arto Noras. I drugi album nagrany przez Prażák Quartet i ich przyjaciół wydany przez Praga Digital (PRD/DSD 250202).

Nadszedł czas na fortepian

Prawykonanie *Koncertu fortepianowego*, który nosi tytuł *Zmartwychwstanie* odbyło się 9 maja 2002 r. w nowojorskiej Carnegie Hall. Na naszych łamach zamieściliśmy relację z tego wydarzenia: „[*Koncert fortepianowy* jest] znakomity! Wielobarwność i zróżnicowanie nastrojów, kolorów, dynamiki, ekspresji – a wszystko płynęło przenikając się wzajemnie. Obcowanie z nim było prawdziwą przyjemnością dla ucha, nie tylko ze względu na ciekawe rozwiązania brzmieniowe i znakomitą dramaturgię wewnętrzną, lecz również dlatego, że zawierał on cały szereg bardzo melodyjnych, delikatnie i lirycznie brzmiących fragmentów. Partia fortepianu w *Koncertcie* jest doskonała, pełna ekspresji, wymagająca wielkiej wirtuozerii”.

O swoim dziele tak mówił kompozytor: „Przez lata całe unikałem pisania koncertu fortepianowego, bo się bałem. Tyle jest świetnych koncertów napisanych w XX w. przede wszystkim przez Bartóka i Prokofiewa. Miałem mniejszą konkurencję pisząc koncerty na skrzypce czy wiolonczelę. Ale w końcu po skomponowaniu *Concerto grosso* zdecydowałem się. Postanowiłem połączyć ideę koncertu fortepianowego z elementami symfonii kon-

certującej. Zacząłem pracę w czerwcu 2001 r. i po kilku miesiącach doprowadziłem ją mniej więcej do połowy; powstało coś w rodzaju capriccia. Ale po 11 września koncepcja uległa całkowitej zmianie. Postanowiłem napisać utwór ciemniejszy, poważniejszy. Wycofałem część materiału, wróciłem do pewnego momentu struktury i wprowadziłem chorał. Pierwszy raz pojawia się on mniej więcej w jednej trzeciej utworu, potem powraca dwa razy. Po raz ostatni – pod koniec koncertu. Zagrany jest raczej powoli, w tempie allegro moderato, i zaraz potem, po kilku szybszych taktach, koncert się kończy”.

Sama muzyka i jej prostota formy i brzmienia oraz neoromantyczna ekspresja zapewniają temu dziełu nie słabnącą popularność wśród pianistów i filharmonicznej publiczności. Wśród nagrań zachwyca płyta Polskiego Radia, gdzie *Koncert fortepianowy* jest umieszczony wspólnie z *Concerto grosso* nr 1. Solistą jest irlandzki pianista Barry Douglas, NOSPR-em dyryguje sam kompozytor. Dodatkowym atutem wspomnianego albumu jest jego historyczna wartość, bowiem ostatnio kompozytor przekomponował koncert fortepianowy i pojawia się on na koncertach w wersji zmienionej.

Opowieść o życiu z drzewami w tle

Symfonie Pendereckiego stanowią od dawna główną część jego twórczości. *VIII Symfonia* na sopran, mezzosopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę skończona w 2005 r. miała premierę tego samego roku w Luksemburgu. Jest napisana do niemieckiej poezji XIX i początku XX w. i nosi tytuł *Lieder der Vergänglichkeit* (*Pieśni przemijania*). O dziele tym kompozytor tak mówił w jednym z ostatnich wywiadów: „Przemijanie to temat wieku dojrzałego, gdy człowiek robi rachunek sumienia, podsumowuje to, co działo się w jego życiu. Do *VIII Symfonii* wybrałem wpierw kilka znakomitych niemieckich tekstów, m.in. Rilkego, Goethego, Hessego i Eichendorfa o drzewach i postanowiłem do nich napisać pieśni. Okazało się jednak, że ta tematyka mi nie wystarcza. Że rodzi się coś więcej niż jedynie muzyka o drzewach. Że w tym okresie życia naczelnym tematem jest dla mnie jednak przemijanie. Przemijanie młodości, pewnych

wartości, pojawia się pewien dystans. Myślę, że w pewnym wieku emocje opadają i człowiek zaczyna mieć dystans do wszystkiego: do rzeczy, do ludzi, do literatury i do muzyki... Z pewnością nie napisałbym takiego utworu, gdy miałem 30 czy 40 lat. *VIII Symfonia* to nie tylko odwołanie

napisałem „*Siedem bram Jerozolimy*”, a *Ósma* powstanie pewnie w całości w przyszłym roku, a może za dwa lata. Znalazłem niedawno piękny tekst polskiego poety czasów Chopina Stefana Witwickiego o sośnie, która umiera na obczyźnie z tęsknoty, który chciałbym do tej



Krzysztof Penderecki
 fot. Schott Promotion/Peter Andersen

do twórczości Mahlera, ale też cyklów pieśni Schuberta, Schumanna. To odwołanie do czegoś, co wyraźnie istniało w muzyce ostatnich 300 lat. Moje symfonie nie powstają po kolei. *Szósta* nie jest ukończona, przeskoczyłem ją i

symfonii dołączyć. Na niemiecki przetłumaczył go Karl Dedecius, by moja symfonia była jednolita językowo. No, i pozostaje mi jeszcze *IX Symfonia*, ale nie chciałbym, by moja muzyka na niej się skończyła”.

Kompozytorowi udało się znakomicie urzeczywistnić w tym dziele ideę „claritas”. *Symfonia* pociąga melodyjnością, bogatą kolorystyką, lirycznym nastrojem, w której jest melancholia, zamyślenie nad istotą ludzkiego życia. Mamy tu kapitalny, jak zawsze u Pendereckiego, dobór tekstów i ich muzyczną prezentacją. Nie ma tu patosu, mocnych akordów czy potęgi sym-

Warszawskim, ofiarom Katynia, św. Maksymilianowi Kolbe, Prymasowi Tysiąclecia Stefanowi Wyszyńskiemu, Lechowi Wałęsie.

Chaconna na smyczki dedykowana pamięci Jana Pawła II powstała w 2005 r. Jest to dzieło typowe dla twórczości Pendereckiego ostatnich lat, odwołuje się do barokowej stylistyki muzyki żałobnej. Jest to muzyczna refleksja nad życiem

Concerto grosso to dzieło Pendereckiego, które znajdzie stałe miejsce w repertuarze filharmonicznym, bo podoba się publiczności i muzykom. Utwór ten jest dziełem wyborowym, w swoim gatunku bodaj najlepszym w naszych czasach. Posłuchać tego dzieła można z dwóch płyt. Pierwszą jest album Polskiego Radia wydany na 70. urodziny Pendereckiego, obok *Concerto grosso* nr 1 jest *Koncert fortepianowy* (NOSPR, Penderecki). A o drugim wspominać po omówieniu następnego utworu.

Largo na wiolonczelę i orkiestrę Krzysztofa Pendereckiego to ostatnie nowe dzieło, jakie przed śmiercią zamówił i grał słynny rosyjski wiolonczelista Mścisław Rostropowicz. Jego tytuł jest przewrotny, bo sam utwór jest efektywnym dziełem koncertującym na wiolonczelę i orkiestrę, które śmiało można uznać za trzeci koncert wiolonczelowy polskiego kompozytora. Wspomnę, że wcześniejszy *II Koncert wiolonczelowy* Penderecki też napisał dla tego legendarnego wiolonczelisty. *Largo* zostało ukończone w 2003 r., a jego prawykonanie miało miejsce w 2005 r. Miejsce było szczególne, podobnie jak przy *Sekstecie*, Wiedeń, sala Musikverein. 19 czerwca 2005 r. Filharmonikami Wiedeńskimi dyrygował Seiji Ozawa, a solistą był oczywiście Mścisław Rostropowicz. Tę ostatnią kompozycję na wiolonczelę tak wspomina kompozytor: „napisałem dla niego utwór, o który mnie prosił i



Arto Noras • fot. Esko Keski-Oja

fonicznego brzmienia, jest natomiast spokój, równowaga, wyczekiwanie i nadzieja. *Symfonia* jest pełna jasnych i ciepłych barw o mocnym, emocjonalnym nasyceniu. Kompozytor podąża w nowym kierunku, którego kursem jest liryczność i prostota. *Pieśni przemijania* oczarowują świeżością pomysłów i rozwiązań kompozytorskich, które zapoczątkował już znakomity *Sekstet*. Nie brakuje w tej symfonii odwołań do tonalności, atrakcyjnych harmonii. To bardzo interesujące i intrygujące dzieło. Bardzo intymne pieśni orkiestrowe, zróżnicowane pod względem nastrojów, kolorów, dynamiki, ekspresji wzajemnie się przenikających. Utwór ma atrakcyjne rozwiązania brzmieniowe i wspaniałą wewnętrzną dramaturgię. Jest to mistrzowskie połączenie poezji i muzyki!

VIII Symfonia „Pieśni przemijania” jest dostępna w premierowej rejestracji dokonanej dla Naxos (8.570450). Nagrania podjęła się Orkiestra i Chór Filharmonii Narodowej pod dyktando Antoniego Wita, a wśród solistów jest wyborna kracja wokalna, nieżyjącego już, barytona Wojciecha Drabowicza, któremu dedykowano to jego ostatnie nagranie.

Pamięci Jana Pawła II

Po odejściu Jana Pawła II, Krzysztof Penderecki dopisał ostatnie ogniwo – *Chaconnę* – do swojego monumentalnego dzieła, *Polskiego Requiem*. Każdy z elementów muzycznych mszy za zmarłych jest poświęcony pamięci znamienitych Polaków, m.in. Powstańcom

i śmiercią, w której do głosu dochodzą pierwiastki emocjonalne. Przy okazji warto zaznaczyć, iż motyw *Chaconny* brzmią w filmie *Katyn* Wajdy, gdzie muzyka Pendereckiego ma szczególną, bardzo osobistą wymowę.

Na rynku jest dostępne premierowe nagranie dzieła dokonane przez Antoniego Wita i Orkiestrę Filharmonii Narodowej (Naxos 8.557980).

W roli głównej wiolonczela

Concerto grosso nr 1 na trzy wiolonczele zostało ukończone w 2001 r. (*Concerto grosso* nr 2 jest na pięć klarnetów i orkiestrę). Jego premiera odbyła się 22 lipca tego samego roku w Tokio, solistami byli Boris Pergamenschikov, Truls Mørk i Han-Na Chang, Orkiestrę NHK poprowadził Charles Dutoit. Kompozytor nawiązuje dziełem do barokowej praktyki koncertowania „concerto grosso”, w której orkiestrze przeciwstawiany był zespół kilku instrumentów spełniający rolę zbiorowego solisty. W omawianym *Concerto grosso* polskiego kompozytora grupę koncertującą stanowią trzy wiolonczele (w baroku zwaną „concertino”). Choć każda z nich ma również duże pole do popisu w swoich solowych fragmentach. W całym koncercie panuje ogromna różnorodność stylistyczna, kompozytor sięga po elementy znane z minionych epok, wprowadzane są niemal quasi cytaty. Kompozytor porusza się w materii muzycznej dzieła z pełną swobodą, co potwierdza jego arcy mistrzowską klasę.

właściwie to był ostatni nowy utwór, który zagrał w Wiedniu – *Largo*. Już wtedy był bardzo chory, ale na temat swojego stanu zdrowia w ogóle nie chciał rozmawiać. Ten utwór był dla mnie pożegnaniem z wiolonczelą, nie chciałem, by kto inny kiedykolwiek to jeszcze grał”.

Utwór ma budowę łuku, rozpoczyna się i kończy przepięknym solo wiolonczeli. Nie słyszałem prawykonania, ale mogę sobie wyobrazić głęboką, aksamitną barwę dźwięku wiolonczeli, z jakiej słynął Rostropowicz. Całe to dzieło wypełniają wznoszące się kilka razy kulminacje, wśród których nie brakuje nastroju głębi i melancholii. Cały materiał muzyczny *Largo* zdaje się być oparty na ciekawych muzycznych opowieściach oplecionych eleganckimi solówkami instrumentów, czy to dętych drewnianych, czy dętych blaszanych. W całym dziele panuje swoisty nastrój uniesienia, zadumania, nostalgii, medytacji, a nawet utęsknienia. Klimatem muzycznym *Largo* nawiązuje do świata dźwiękowego znanego nam z ostatnich dzieł: *VIII Symfonii*, *Koncertu fortepianowego*, *Concerto grosso* nr 1, czy *Sekstetu*. Po śmierci Mścisława Rostropowicza kompozytor rozbudował i poszerzył muzykę *Largo*, teraz trwa blisko 30 minut.

Album wiolonczelowy, tzn. *Concerto grosso* nr 1, *Largo* i wczesna *Sonata na wiolonczelę i orkiestrę*, pojawi się w tym miesiącu na nowej płycie Naxos (8.570509), który najprawdopodobniej wydaje dzieła wszystkich Pendereckiego. Orkiestrze Filharmonii Narodowej dyrygowanej przez Antoniego Wita towarzyszą ulubieni soli-

ści polskiego kompozytora: Rafał Kwiatkowski, Ivan Monighetti i Arto Noras.

Zimowa podróż waltorni

Koncert na waltornię i orkiestrę nosi tytuł *Winterreise (Podróż zimowa)* i miał swoją premierę w tym roku, 5 maja w Bremie. Bremer Philharmoniker dyrygował Krzysztof Penderecki, solistą był Chorwat Radovan Vlatković. Utwór ten dołącza do pokazanego grona koncertów, jakie wyszły spod ręki Krzysztofa Pendereckiego (już dwanaście koncertów).

Concerto per corno e orchestra jest pierwszym koncertem na instrumenty dęte Pendereckiego skomponowanym dla konkretnego muzyka, wspaniałego Chorwata, Radovana Vlatkovića, laureata wielu renomowanych konkursów muzycznych. Opanowanie tak trudnego instrumentu jakim jest róg, zainspirowało kompozytora do skomponowania tego koncertu. „Komponuję tylko dla określonych osób, dla przyjaciół, dla ludzi, których lubię lub których grę sobie cenię. Ważne jest to, żeby nie łamać sobie głowy całymi tygodniami, czy miesiącami.

Pół godziny w zupełności wystarczyło. Po co też rozprawiać w nieskończoność o formach, wzorach, gdy fantazja rozwinęła już swoje skrzydła i gdy bardzo się wzajemnie cenimy” – opowiadał w Bremie o swej znajomości z solistą kompozytor. Radovan Vlatković podziwiał Pendereckiego już podczas studiów. Osobiście poznał go w 2000 r. podczas prapremiery *Seksu*. A teraz grając napisany dla niego koncert, „spełnia się marzenie”.

Winterreise, jak zapewnia jego twórca „nie ma to nic wspólnego z Schubertem”. „Zacząłem komponować ten utwór zimą – opowiada artysta, dużo wtedy podróżowałem, byłem w Chinach, w Ameryce Południowej i we Włoszech. Każdy napisał jakąś »podróż zimową«, a to miała być moja własna podróż zimowa. Każdy kompozytor powinien mieć swoją podróż zimową”. Pierwsze relacje po prawykonyaniu były entuzjastyczne: „W koncercie zawarta jest prawdziwa emocja, nie kalkulacja; jest w nim poryw serca, rozmach a nie metronom. Są tam wspaniałe dialogi orkiestry z instrumentami solowymi, szczególnie imponująco brzmi współgranie rogu z trzema kolegami z orkiestry”.

„Po siedemdziesięciu latach komponowania wiem, co chcę tworzyć – mówi Penderecki – *Polonez dla babci* to był początek mojej drogi, a *Koncert na róg* – to jeszcze długo nie będzie koniec...”.

Idzie nowe...

I rzeczywiście ma rację kompozytor, bo już pod koniec listopada na urodzinowym Festiwalu Pendereckiego w Warszawie usłyszymy, wedle zapowiedzi organizatorów, trzy prapremiery. „Jestem już trochę zmęczony swoją osobą” – żartuje Penderecki, wyjaśniając, że z okazji jego 75-lecia w tym roku odbyło się już ok. 70 koncertów jubileuszowych, m.in. w Armenii, Kolumbii, Argentynie, Japonii. „Pomimo wielu wyjazdów i koncertów, powstały trzy nowe utwory – napisałem *Koncert waltorniowy, III Kwartet smyczkowy* oraz cykl *pieśni na baryton i orkiestrę kameralną*” – dodaje kompozytor. Nowy kwartet wykonają chińscy artyści z Shanghai Quartet, zaś pieśni są napisane do tekstów chińskich poetów. ❶

W mojej muzycznej krainie (12)

Mahler: Treny na śmierć dzieci

Andrzej Osiński

Treny na śmierć dzieci (niem. *Kindertotenlieder*) Gustawa Mahlera do słów Fryderyka Rückerta to jeden z najbardziej wstrząsających utworów w dziejach pieśni klasycznej. Ale czy może istnieć większe nieszczęście, aniżeli śmierć dziecka, zdająca się urągać losowi i porządkowi wszechświata?

O tym, że ból ten przeżywa każdy człowiek jednakowo intensywnie i dogłębnie, bez względu na rasę, wiek, religię, okres historii czy środowisko kulturalne, w jakim żyje, świadczą nie tylko wzruszające ustępy z Biblii czy przypowieści buddyjskie, ale chociażby bliższe naszemu sercu *Treny* Jana Kochanowskiego i nie mniej bolesne wiersze o Ance – jedynej córce Władysława Broniewskiego. W nurcie tym mieści się również twórczość nieznanego szerzej w Polsce, niemieckiego poety doby romantyzmu, Fryderyka Rückerta (1788-1866), którego osobistą rozpacz i tragedię, dzięki geniuszowi Mahlera, poznają i przeżywają na nowo kolejne pokolenia melomanów.

Mianem *Kindertotenlieder* Rückert określił cykl 428 wierszy, które napisał dotknięty śmiercią dwójki najmłodszych dzieci na przełomie 1833 i 1834 r. Trzypółletnia Luise i pięcioletni Ernst padli ofiarą szkarlatyny, odchodząc z tego świata w odstępie zaledwie dwóch tygodni. Powstałe strofy różnią się między sobą długością (od 4 do 30 wersów), rytmiką i różnorodnością środków wyrazu, których skala jest odbiciem uczuć oszalałego z bólu i rozpaczającego ojca:

*A teraz słońce wszędzie świecać tak jasno,
Jak gdyby w nocy nie wydarzyło się żadne
nieszczęście!*

*Nieszczęście dotknęło tylko mnie,
A słońce – ono świeci dla wszystkich!*

pisze Rückert w skardze, zatytułowanej

*Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n, otwierającę
później mahlerowski cykl pieśni.*

W Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
ból przechodzi w smutną refleksję, żywiąc się
nadzieją, nie znajdującą pokrycia w rzeczy-
wistości:

*Często myślę, że one wyszły tylko na
zewnątrz:*

*Wkrótce z pewnością powrócą do domu!
Dzień jest taki piękny! O, nie lękaj się:
One wyszły po prostu na bardzo długi
spacer.*

Z każdą chwilą płomień nadziei gaśnie i w
Wenn dein Mütterlein nadciąga przerażająca
pastka, której towarzyszą przygnębienie i
rezygnacja:

*Kiedy twoja mamusia wchodzi przez
drzwi,*

*I odwracam głowę, aby na nią spojrzeć,
Mój wzrok nie od razu pada na jej twarz,
Ale na miejsce, nieco bliższe od progu,
Tam, gdzie powinna znajdować się twoja
droga twarzyczka.*

Niekiedy ból i rozpacz są tak potężne, że
nie można uśmierzyć ich żadnymi środkami,
żadnym poddaniem, akceptacją czy pokorą.
Kaźda religia, każdy duchowy system, każda
zewnątrzna pomoc wydają się nieadekwatne.
Pozostaje wyłącznie okrzyk buntu:

*W taką pogodę, w taki huk,
Nigdy nie wystąpiłbym dzieci na dwór!
Zostały wywleczone na zewnątrz słą,
A ja nie mogłem się temu sprzeciwić!
W taką pogodę, podczas takiej burzy,
Nigdy nie pozwoliłbym dzieciom wyjść z
domu,*

*Obawiałbym się, że zachorują:
Lecz to są tylko próżne myśli ...*

W twórczości Mahlera pieśń zajmuje miej-
sce szczególne, będąc z jednej strony naturalną
kontynuacją artystycznych poszukiwań jego
wielkich poprzedników, z drugiej natomiast
– rodzajem intymnego dziennika i wyrazem
bezpośredniego doświadczenia życia w całej
jego rozciągłości i pełni. W tradycji muzycznego
romantyzmu, zwłaszcza tej związanej z niemie-
ckim kręgiem kulturowym, pieśń była dziedziną
sztuki niezbędną i oczywistą, stanowiąc zapis
najbardziej osobistych doznań kompozytora,
jego wahań, nadziei i oczekiwań, ukrytych pot-
rzeb i nie okazywanych jawnie uczuć; swoistym
przewodnikiem na drodze życia.

Inspiracja poeticka, jaka płynęła ze staran-
nie dobieranych ustępów, metafor, figur i porów-
nań, tworzyła zasadniczy stelaż, zręby dzieła,
na którym muzyka, niczym pajak tkający sieci,
rozsnuwała swą zachwycającą strukturę. Poe-
zja, poruszając i kształtując dzieło muzyczne
traciła w tym procesie swoją odrębność, stając
się częścią syntezy dwóch sztuk: muzyczno-
literackiego arcydzieła, w którym odżywała,
ulubiona przez niemieckich romantyków, kon-



Gustav Mahler wg portretu Ferdinandas Michla

cepcja dzieła sztuki przekraczającego wszelkie ustalone granice i łączącego w harmonijną całość odrębne dziedziny artystyczne (niem. Gesamtkunstwerk). Słowa wiersza, wyrwane z kontekstu czasowo-przestrzennego, antycypowały dzieło „poza czasem i przestrzenią”, dzieło uniwersalne, docierające do słuchacza w każdej przestrzeni i o każdym czasie. Efektem takiej symbiozy, urzeczywistnionej najpełniej w monumentalnych dramatach muzycznych Wagnera, była sakralizacja wykorzystanego w utworze tekstu. Cała literatura, cała ta słowna atmosfera, w postaci komentarzy, tytułów i opowieści, została bezwzględnie podporządkowana prawom muzycznej formy, stając się jej drugorzędnym dodatkiem, ubarwiającym przeżycie samego dzieła muzycznego i wskazującym na bezpośrednie źródło jego inspiracji.

Gustav Mahler, ostatni z wielkich romantyków, wznosił pieśń na wyżyny artyzmu, do punktu, z którego próżno osiągnąć formę doskonalszą, szlachetniejszą, bardziej uduchowioną czy przekonującą słuchaczy. Więcej, pod jego ręką, pieśń zatraciła swą gatunkową odrębność, stając się integralną częścią wyrafinowanych brzmieniowo symfonii, których kosmiczny program komentowała i uzupełniała; swoistym przewodnikiem po gęstej fakturze tych gigantycznych rozmiarów dzieł oraz oaza

refleksji nad ludzkim losem, tak nikłym w obliczu ścierających się sił Wszechświata. Idei tej służą zwłaszcza solowe ustępy II, III oraz IV *Symfonii*, których teksty zapożyczono z pokaźnego zbioru niemieckich pieśni ludowych *Cudowny róg pacholeńca* (niem. *Des Knaben Wunderhorn*), zebranych i opublikowanych przez Achima von Arnim oraz Clemensa Brentano w latach 1806-8.

Wybór zaledwie pięciu utworów z liczącego ponad 400 wierszy cyklu rückertowskiego, został dokonany przez Mahlera niezwykle starannie, podobnie jak układ całości, pozwalający na prowadzenie słuchacza od rozpaczliwej skargi, zawartej w pierwszych taktach *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*, poprzez głęboki smutek *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*, pustkę nie do zniesienia, wyłaniającą się z *Wenn dein Mütterlein* oraz podszytą ulomną nadzieją refleksję w *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!* W końcu wybucha rozpacz i bunt wobec surowych, niezrozumiałych praw natury, zdającej się lekceważyć ludzkie pragnienia i potrzeby, przenikliwie zobrazowany w wieńczącym cykl *In diesem Werter, in diesem Baus*.

Artysta komponował pieśni w atmosferze przesyconej literaturą, niezwykłym, trudno dziś uchwytnym klimacie, który zdominował

kulturę XIX-wiecznej Europy. Ówczesne dzieła sztuki powstawały pod przemożnym wpływem literatury; malowano po literacku, mówiono po literacku, pisano po literacku; ba, po literacku komponowano programowe symfonie i opery. Pierwsza dekada XX stulecia spotęgowała te tendencje, a wyrafinowana, estetyczna atmosfera, w której nieustannie przenikały się i krzyżowały nowe artystyczne kierunki, mody i style, uległa znacznemu zagęszczeniu. Muzyka, sztuki plastyczne i literatura zaczęły się wzajemnie przenikać, a oddzielające dotychczas wyraźne granice, stały się płynne, wręcz umowne, by w dziełach geniuszy takich jak Gustaw Klimt, Aleksander Skriabin czy sam Mahler, w pełni uwolnić się z wszelkich więzów i ograniczeń, dając wyraz jedynie nieposkromionej fali emocji. To przekroczenie granic sprawia, iż klimat mahlerowskich *Kindertotenlieder* z łatwością można uchwycić w ekspresyjnych obrazach Edwarda Muncha, fantasmagoriach Jamesa Ensora czy portretach schorowanych dzieci Stanisława Wyspiańskiego.

Motyw śmierci, przewodni w twórczości mistrza, przyjął w tym opusie formę ściszoną, intymną i mniej dramatyczną. Artysta złożył nim hołd wszystkim rodzicom, którzy – jak Rückert – doświadczyli niewypowiedzianej tragedii, jaką jest utrata własnego dziecka; w tym i swoim rodzicom: Marii oraz Bernhardowi Mahler, którym przyszło pochować kilkoro dzieci. Szczególnie traumatycznym przeżyciem stała się dla kompozytora utrata młodszego brata Ernsta, który zmarł w 1874 r., kiedy Mahler miał zaledwie 14 lat. Także jedno z dzieci Rückerta nosiło imię Ernst.

Dzieło tej miary stanowi od lat prawdziwe wyzwanie dla gwiazd wokalistyki, będąc swoistym sprawdzianem ich umiejętności i wokalnego kunsztu. Wykonawcy zyskują tu unikalną okazję, by swoją kreacją stworzyć miniaturowy wszechświat, w którym w pełnym harmonii i liryzmu sacrum, przenikają się i jednoczą przeżycia Rückerta, Mahlera, interpretatorów jak i samych odbiorców. Końcowy efekt hipnotyzuje percepcję słuchacza, wciągając go w odrębny mikrokosmos, usytuowany poza czasem i poza przestrzenią. Odbiór tego skromnego czasowo, trwającego niewiele ponad 25 minut, dzieła, wymaga porzucenia niekończących się prac i zaprzestania wszelkich dyskursów, oraz pozwolenia, aby urzekającej barwy kantylena pociągnęła nas bez reszty. Słuchacz otworzy się wówczas na otaczającą go rzeczywistość i zrezygnuje z ustalonych nawyków, oddając się w pełni swoistemu misterium, które na długo zmieni jego wewnętrzną strukturę i sprawi, iż będzie już innym człowiekiem: bardziej wrażliwym, współczującym i starającym się zrozumieć innych.

Szczęśliwie, mahlerowskie *Kindertotenlieder* doczekały się najmniej kilkunastu udanych nagrań, z których każde jest niepowtarzalne i godne polecenia. Dietrich Fischer Dieskau, Hans Hotter, Hermann Prey, Jessye Norman czy Kathleen Ferrier stworzyli kreacje, które zasługują na uwagę słuchaczy i do których z pewnością warto powracać wielokrotnie. Mój osobisty wybór jest uzasadniony tylko artystycznie i emocjonalnie, co „last, but not least” cenowo, jako że reedycje tych nagrań są stosunkowo przystępne: Janet Baker z towarzyszeniem Halle Orchestra pod dyktando sir Johna Barbirolliego – nagrania z 1967 r. (EMI Classics); Brigitte Fassbaender z towarzyszeniem

Deutsches Symphonie-Orchester w Berlinie, pod dyktando Riccardo Chailly – nagranie z lat 1988-89 (Decca Classics) oraz Christa Ludwig z towarzyszeniem Philharmonia Orchestra pod batutą Andre Vandernoota – nagranie z 1958 r. (EMI Classics).

Janet Baker (ur. 1933), brytyjski mezzosopran, rozpoczęła współpracę z Johnem Barbirollim w 1964 r. podczas nagrania słynnego oratorium Elgara *The Dream of Gerontius*, gdzie przyjęła rolę Anioła. Dyrygent (1899-1970), który przez ponad 11 lat od przedwczesnej śmierci Kathleen Ferrier bezskutecznie szukał równie wartościowego mezzosopranu, przeżył objawienie już podczas pierwszej próby. Efektem kilku lat wspólnej pracy są, prócz szeregu innych nagrań, również mahlerowskie cykle. Słuchając wykonania Baker można odczuć intuicyjną bliskość i telepatyczny wręcz kontakt, jaki zachodził pomiędzy dwójką artystów. Alan Blyth, uczestniczący w sesji nagraniowej, w recenzji dla brytyjskiego Gramophone napisał: „Zdawało się, że oddech dyrygenta następował dokładnie w tym samym momencie, co oddech śpiewaczki”. Do *Kindertotenlieder* artyści powrócili wspólnie jeszcze raz, w lipcu 1970 r. Kilka dni później Barbirolli już nie żył – zmarł na atak serca – a Baker śpiewała na jego pogrzebie nie kryjąc łez i wzruszenia.

Mimo dominującego nastroju wyciszenia, intymności i namacalnej wręcz świętości, jaką przesiąknięte jest całe nagranie, wokalistka nie unika wyrażania otwartej żalności i rozpacz, chociażby w bolesnym okrzyku „O, Wehl!”. W jej frazie czujemy nie udawany autentyzm i pełne utożsamienie z przeżyciami poety oraz kompozytora, mamy wrażenie, jakby i ją dotknęła podobna tragedia. Przypominam sobie, iż kilka lat temu, w jednym z serii wywiadów opublikowanych z okazji siedemdziesiątych urodzin śpiewaczki, Janet Baker wyznała, iż nigdy nie została matką, i mimo, iż jej życie było godne i wartościowe, nieustannie towarzyszył jej wewnętrzny ból, płynący z niespełnionego macierzyństwa. W kontekście interpretacji *Kindertotenlieder*, wyznanie to jest wstrząsające.

Powstałe 20 lat później nagranie niemieckiego mezzosopranu, Brigitte Fassbaender (ur. 1939), odznacza się zdecydowanie większą ekspresją i dramatyzmem. Głęboki, o ciemnym zabarwieniu, ekspresyjny głos Fassbaender, przenika słuchaczy do głębi, wprowadzając w nastrój pełen poruszenia i nie pozwalając na obojętne bądź lekceważące podejście do przekazywanej treści. Wokal artystki ulega stopniowej transformacji, operując na przemian tonem znużenia i rezygnacji, a nawet samooskarżenia, jakie pogrążeń w rozpacz rodzice, kierują w takich chwilach ku sobie; wyraża pustkę i stratę, której nic nie może zastąpić, przenika ciepłem i liryką w wersach, pozwalających na jakąkolwiek nadzieję, uderza w pełne szaleństwo, wagnerowskie niemal tony, by w ostatniej frazie dać wyraz akceptacji głosem ściszym, pełnym pokory i niosącym religijną pociechę. Piękne nagranie, które z pewnością usatysfakcjonuje wszystkich nielicznych „wrażliwców”, nie wstydzących się okazywania własnych emocji i przeżywania wzruszeń, także artystycznych.

Na tle omawianych wykonania, interpretacja niemieckiej śpiewaczki Christy Ludwig (ur. 1928), najwcześniejsza z całej trójki (1958), może wydać się skromna, nieefektywna i pozbawiona zewnętrznego poluru, ale jest

to wrażenie zupełnie mylące. Mezzosopran Ludwig, jakże odmienny od Fassbaender czy Baker, wydaje się niezmiernie kruchy i delikatny, przypominając chwilami głos młodzianki dziewczyny, wręcz dziecka, zawsze jednak zachowując pozbawioną przerysowania naturalność, ciepło oraz wdzięk.

Wszechstronność tej śpiewaczki, pozostającej swego czasu w cieniu wielkich gwiazd swej epoki, takich jak Maria Callas, Victoria de los Angeles, Renata Tebaldi czy Elizabeth Schwarzkopf, można ocenić dopiero z perspektywy minionych lat. Christa Ludwig, zawsze skromna i pełna umiaru, doskonale czuła się zarówno w repertuarze operowym, jak i wykonując z towarzyszeniem fortepianu niezwykle intymne pieśni późnych romantyków. Czas pokazał, iż była idealną interpretatorką poetyckich dzieł Schumanna, Wolfa, Brahmsa, Ryszarda Straussa oraz Mahlera. Dojrzałość, rozważa, umiar i perfekcyjne wyważenie akcentów emocjonalnych – te przymioty w powiązaniu z doskonałymi orkiestrami, z jakimi przyszło artystce nagrywać (H. von Karajan, O. Klemperer, K. Böhm) sprawiają, iż słuchanie interpretacji Ludwig jest po prostu przyjemnością. Pozostają nie rozemocjonowanie czy żywa reakcja, ale spokój i poczucie spełnienia, a także radość z mile spędzonego czasu. Czegoż więcej można wymagać od profesjonalnego nagrania?

Wszystkie polecane nagrania zdają się być potwierdzeniem pewnego spostrzeżenia, iż wartościowe interpretacje klasyki, niczym dobrej marki wino, z każdym rokiem nabierają poluru, smaku, głębi i blasku. Czy sprawia to

tylko nasz sentyment do dawno minionych lat 1950., 1960. czy 1970.? Jest coś jeszcze – rejestrujący wówczas swoje nagrania soliści, wykonawcy oraz orkiestry, czynili to z prawdziwą pasją i oddaniem oraz poczuciem pewnego rodzaju misji, może nawet sacrum. Wolor finansowy, acz istotny, wydawał się znajdować na bardzo dalekim planie.

Dziś te proporcje się zmieniły, drastycznie spadł również odsetek ludzi słuchających muzyki, określanej mianem poważnej. Jej nieznanomość nie rodzi już poczucia wstydu i braku wykształcenia, nawet wśród ludzi z dyplomem wyższej uczelni. Wkrótce nazwiska Mahlera, Wagnera czy Brahmsa mogą okazać się znajome jedynie garście zapaleńców, niczym imiona faraonów kolejnych dynastii, wymieniane przez egiptologów i archeologów. Przemijalność i odchodzenie, jakimi przesiąknięta była twórczość romantyków, stają się faktem, zachodzą tu i teraz na naszych oczach.

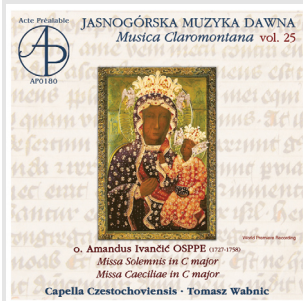
Historia dopisała nieoczekiwane zakończenie do *Kindertotenlieder*. Nieubłagany los, który tak doświadczył kompozytora w okresie wczesnego dzieciństwa, nie oszczędził Mahlera i w latach późniejszych. Dwa lata po premierze utworu, latem 1907 r., umarła na szkarlatynę ukochana córeczka mistrza, pięcioletnia Maria. Osobista tragedia doprowadziła do kryzysu związku z żoną, Almą, która twierdziła, iż ponure w nastroju *Treny na śmierć dzieci*, nad którymi Mahler tak intensywnie pracował, spowodowały los. Artysta nie odzyskał już spokoju ducha; zmarł 4 lata później i został pochowany obok córki na cmentarzu w austriackim Grinzy. ¹⁰



Gustav Mahler z najstarszą córką

Palcem po płycie

Jasnogórska Muzyka Dawna vol. 25 o. Amandus Ivančić OSPPE



**O. AMANDUS IVANČIĆ
1727-1758**

**Missa Solemnis in C major,
Missa Caeciliae in C major**
The Early Music Ensemble Capella Czestochoviensis • Tomasz Wabnic, conductor
Acte Préalable AP0180 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 59'40"

Muzyka21
płyta miesiąca

Klasztor na Jasnej Górze kprężnie wydaje swoje zbiory muzyczne w serii *Musica Claromontana – Jasnogórska Muzyka Dawna* i prezentuje wciąż nowe premierowe nagrania. Właśnie ukazała się dwudziesta piąta płyta z tej serii. Tym razem są na niej dwie kolejne msze o. Amandus Ivančića OSPPE (1727-1758): *Missa Solemnis C-dur* i *Missa Caeciliae C-dur* w wykonaniu częstochowskich muzyków pod dyrekcją Tomasza Wabnic.

Wśród środowisk zakonnych, które miały szczególne znaczenie dla kształtowania gustów muzycznych szerokiego rzesz społeczeństwa w Rzeczypospolitej XVII-XIX w. rywalizowały ze sobą trzy zakony: jezuitów, pijarów i paulinów. Ale to życie muzyczne na Jasnej Górze w tamtych czasach było najbardziej intensywne i stało na najwyższym poziomie. Rozkwit muzyki w sanktuarium nastąpił w drugiej połowie XVII w. i trwał przez dwa kolejne stulecia. Muzycy Kapeli Jasnogórskiej uczestniczyli w wotywach i litaniiach, wykonywali instrumentalne intrady podczas odświeżania i zaślania obrazu

Maryi, grali na wieży pieśni o NMP, brali udział w procesjach w kościele i po murach klasztornych. W dniach uroczystych grali przed sumą oraz nieszpornymi symfoniami i koncertami, a w drugiej połowie XIX w. nawet uwertury operowe. Towarzyszyli muzyką odbywającym się w refektarzu zakonnym dysputom filozoficznym i dogmatycznym oraz bardziej odświętnym posiłkom.

Dzięki podjętej w 2003 r. przez o. Nikodema Kilnara (OSPPE) inicjatywie, mającej poparcie władz zakonnych oraz polskiego środowiska muzykologicznego i muzyków-praktyków, przy aktywnym działającym Stowarzyszeniu „Kapela Jasnogórska”, możemy po stuleciach muzyczne skarby z klasztornej archiwum ponownie podziwiać podczas koncertów czy słuchając nagrań.

Zdecydowana większość kompozycji zgromadzonych w jasnogórskich zbiorach to utwory międzynarodowego grona kompozytorów niezwiązanych z sanktuarium, pozyskiwane między innymi podczas specjalnych „ekspedycji” paulińskich muzyków do ościennych krajów lub krajowych ośrodków dysponujących takim repertuarem, albo odpisywane przez działających na Jasnej Górze kopistów. Część kolekcji tworzą utwory подарowane klasztorowi przez samych kompozytorów (dotyczy to zwłaszcza muzyki powstałej w XIX w., np. autorstwa nauczyciela Fryderyka Chopina, Józefa Elsnera).

Biografia i twórczość Ivančića są w ostatnich latach intensywnie badane przez muzykologów z wielu krajów. Zainteresowanych jej poznaniem odsyłam do komentarza płytowego, który jest znakomitym źródłem wiedzy o tym twórcy i jego dziełach.

Twórczość tego kompozytora zachowana jest w formie rękopisów, w większości w odpisach dla potrzeb kapel klasztornych znajdujących się na ziemiach ówczesnego Cesarstwa Habsburskiego, Śląska oraz Polski. Utwory Ivančića cieszyły się zainteresowaniem jeszcze w kilkanaście i więcej lat po śmierci kompozytora, a znajdowały zastosowanie nie tylko w środowisku paulinów, ale także pijarów, cystersów, jezuitów i benedyktynów. Dzięki tym ostatnio wymienionym zakonnikom z opactwa w Göttingu w Austrii powstały w XVIII w. kopie dwóch mszy nagranych na prezentowanej płycie: *Missa Solemnis* oraz *Missa Caeciliae*.

Obie msze, pomimo różnych tytułów, stanowią rozbudowane wielogłosowe, wokálně-instrumentalne opracowania tekstu wszystkich pięciu stałych części cyklu mszalnego, z przeznaczeniem do wykonania podczas uroczystej celebracji mszy śpiewanej odprawianej w dniach najważniejszych świąt w roku liturgicznym. Obie utrzymane są w tonacji C-dur i mają obsadę obejmującą głosy wokalne: sopran, alt, tenor, bas, a także instrumentalne: dwoje skrzypiec, dwie trąbki clarino i organy, a także kotły. Obie msze są efektowne, zwarte formalnie, a przy tym urozmaicone wewnętrznie, miejscami poruszające i zwracające uwagę pięknym melodi

rozwijającej się w głosie wokalnemu na tle koncertujących skrzypiec czy trąbek.

Zespół Muzyki Dawnej Capella Czestochoviensis pod batutą swojego kierownika Tomasza Wabnic i soliści prezentują msze Ivančića znakomicie. Słuchać, że jest to muzyka, którą czują, rozumieją i grają z zaangażowaniem. Sam zespół powstał w listopadzie 2005 r. z inicjatywy paulina o. Nikodema Kilnara. Celem zespołu jest popularyzacja i nagrywanie zbiorów muzyki dawnej, zachowanych w archiwum muzycznym klasztoru na Jasnej Górze. Skład zespołu jest międzynarodowy: Polacy, Austriacy, Słowacy, Czesi. Skład dawnej Kapeli Jasnogórskiej był międzynarodowy, a klasztor utrzymywał kontakty z ośrodkami muzycznymi w Wiedniu, Pradze i Dreźnie.

Nagrane tu Msze Ivančića to muzyka bardzo ciekawa, przyjemna w odbiorze w wyważonej interpretacji. Głosy solistów są wyrównane i bardzo dobrze prezentują się w swoich partiach. Dźwięk orkiestry jest bogaty w kolory, ciepły, delikatny, lecz gdy trzeba zdecydowany i mocny. Wiele fraz granych jest dźwiękiem nośnym, subtelnym, z polotem. To bardzo dobra płyta, godna polecenia.

Arkadiusz Jędrasik



Capella Czestochoviensis • fot. Mariusz Gawęda



**JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750**
Utwory na lutnię: Partita E-dur BWV 1006a; Suity g-moll BWV 995 i e-moll BWV 996, w transkrypcji Ruggero Chiesy Filomena Moretti, gitara
Transart TR133 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 73'37"
★★★★★

Suity, sonaty i partyty Bacha, zarówno te skrzypcowe, jak i pisane na lutnię (czy też właściwie tzw. Lautenwerk) od dawna były przedmiotem transkrypcji gitarowych. Na płycie zawarto trzy z tych utworów, pierwotnie lutniowych, w wykonaniu włoskiej gitarzystki Filomeny Moretti, która sięgnęła po transkrypcje swego rodaka i mistrza Ruggero Chiesy. Są to niewątpliwie jedne z najlepszych pośród znanych mi „przekładów” dzieł lipskiego kantora na gitarę – stylowe, znakomicie wykorzystujące możliwości nowoczesniejszego instrumentu, zarazem unikające efektów niezgodnych z wewnętrzną logiką tej muzyki. Urodzona w 1973 r. Moretti należy do najwybitniejszych gitarzystów swego pokolenia, jest dojrzałym i wrażliwym muzykiem. Operuje szlachetnym, nasyconym, miękkim, ale zarazem świeżym i spontanicznym tonem, w wykonaniach zwraca uwagę bardzo inteligentne frazowanie, szeroka skala dynamiki, kolorystyki oraz przemyślane operowanie planami. Znamienna technika nigdy nie wysuwa się na plan pierwszy, tempa nigdy nie są zbyt forsowne, za to zwraca uwagę bardzo staranne wykonanie detalu. Każdy dźwięk wydaje się przemyślany i chyba też przeżyty, a pomiędzy dźwiękami znalazło się wiele przestrzeni dla pauz, czyli dla ciszy. W koncepcji gitarzystki zwraca bowiem uwagę swego rodzaju kontemplacyjne, niemal sakralne podejście do tej szlachetnej muzyki, różne od bardziej „instrumentalnych”, spontanicznych i wirtuozowskich wykonań innych mistrzów, jak choćby i wielki Segovia. Daje to szczególnie korzystne efekty w częściach wolnych, jak choćby w *Sarabandzie ze Suity g-moll*.

Z drugiej strony w ogniwach tańecznych, artystka trafia celnie w wewnętrzny puls rytmu, tak więc proporcje pozostają właściwie zachowane. Bardzo piękna i subtelną płytą, do tego nagrana live, co nadaje całości element prawdy i spontaniczności.

Marcin Zgliński



**MANUEL BLANCAFORT
1897-1987**
Działa fortepianowe wol. 4: Pastorella, American Souvenir, Ermita i panorama, Romanca, intermedi i Marxa
Miquel Villalba, fortepian
Naxos 8.557335 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 64'38"
★★★★★

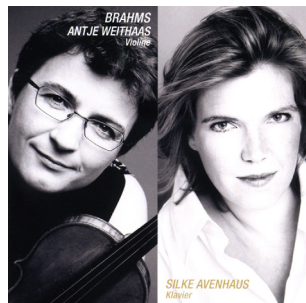
Kolejna znakomita płyta Naxosu w serii poświęconej muzyce hiszpańskiej. Ciekawym jest, że ta muzyka, tak jak amerykańska, brytyjska, japońska czy grecka, ma swój wciąż poszerzający się cykl, a polska, pomimo ogromnego wsparcia ze strony Ministra Kultury, wciąż się jego doczekać nie może. Oczywiście Hiszpanie zadbali, by dołączona do płyty książeczka była również w ich wersji językowej.

Manuel Blancafort, to zmarły dwadzieścia lat temu kataloński kompozytor, którego twórczość dopiero dzięki Naxosowi może dotrzeć do szerszej, międzynarodowej publiczności. Twórczość ta wpisuje się w nurt muzyki hiszpańskiej reprezentowanej przez Albenizę, Granadosa i Mompou oraz muzyki francuskiej reprezentowanej przez Ravela. Nie brak jej indywidualności. Kompozytor wielokrotnie odwołuje się do folkloru hiszpańskiego.

Należy pogratulować Miguełowi Villalbie tego znakomitego przedsięwzięcia zapoczątkowanego w 2003 r. Jego wykonanie jest klarowne, przekonujące, prezentujące całą gamę emocji. Pięknie kontroluje dźwięk, znakomicie wyczarowuje różne nastroje, świetnie buduje formę, wyjątkowo starannie dobrane tempa są bez zarzutu.

Oto album dla prawdziwego miłośnika dwudziestowiecznej muzyki fortepianowej. Polecam, także trzy poprzednie woluminy.

Stanisław Lubliński

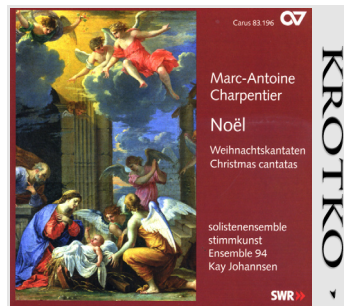


**JOHANNES BRAHMS
1833-1897**
Sonaty skrzypcowe op. 78, 100, 108; Scherzo WoO 2

Antje Weithaas, skrzypce; Silke Avenhaus, fortepian
CAVIE-music 8553059 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 74'25"
★★★★★

Skrzypcowe kompozycje Brahmsa to nieodłączny element kanonu repertuarowego wielu solistów. Są równie dobrze znane, co i rozpoznawalne przede wszystkim przez wzgląd na jedyną w swoim rodzaju „gestą” i pełną żaru ekspresyjność. Biorąc pod uwagę ten aspekt niniejsze wykonanie nie jest jednoznaczne, co świadczyć może o jego oryginalności. Przez początkowe pół godziny Brahms – za sprawą interpretacji skrzypaczki Antje Weithaas i pianistki Silke Avenhaus – ukazuje się nam w wersji melancholijnej; zagadkowy, nieśmiały i niekiedy ponadto przygaszony ale i na tyle urokliwy bym z pełną świadomością mogła go Państwu polecić. Przy okazji *II Sonaty* (powstałej w roku 1886 nad jezierzem Thun) zaczyna nabierać kolorów, choć jedynie fragmentarycznie, po to by zniechęcić słuchaczy pełnią bogactwa swoich twórczych możliwości w *III Sonacie* i końcowym *Scherzo*.

Na płycie usłyszymy trzy sonaty skrzypcowe Johannesa Brahmsa: G-dur op. 78, A-dur op. 100 i d-moll op. 108, a także *Scherzo c-moll*. Odnajdziemy w nich swoistą kompilację charakterystycznych cech języka dźwiękowego kompozytora: śpiewną melodykę, klarowną formę oraz gęstą fakturę zestawioną z odcinkami o większej przejrzystości, które to ukazane zostały najpełniej w *I Sonacie* op. 78, wyraźnie uwydatniającej partię skrzypiec poprzez

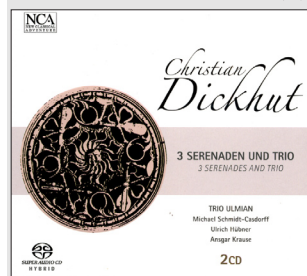


**MARC-ANTOINE
CHARPENTIER
1643-1704**

Noël
Ensemble 94 • Kau Johnanssen, dyrygent
Carus 83.196 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 60'02"
★★★★★

Ciekawą, choć nieporywającą, płytę zaprezentował Carus przed świętami Bożego Narodzenia. Są to bożonarodzeniowe kantaty wielkiego francuskiego twórcy, Charpentiera. Plussem nagrania jest to, że muzycy sięgnęli po mniej znane utwory, minusem zaś to, że niezbyt zaangażowali się w wykonanie tej muzyki. W ich interpretacji brak uniesienia, radości, szczęścia, jakie powinny towarzyszyć temu świętu.

(sl)



**CHRISTIAN DICKHUT
-1829**
Serenady op. 1, 3 & 4, Trio op. 6

Michael Schmidt-Casdorff, flet prosty; Ulrich Hübner, róg; Ansgar Krause, gitara
New Classical Adventure NCA 60180 • w. 2008, n. 2006 • SACD, 91'58", 2CD
★★★★★

Nie wiedziałem o istnieniu Christiana Dickhuta, dopóki nie dotarł do mnie ten bardzo ciekawy album wydawnictwa NCA. 4 utwory zawarte na tej płycie zostały napisane specjalnie na niecodzienny skład: flet, róg i gitara. Są niezwykle oryginalne, słucha się ich z ogromną przyjemnością. Trio Ulman swoją bardzo dobrą interpretacją oddało ogromną przysługę temu nieznanemu kompozytorowi. Polecam.

(sl)

KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO • KRÓTKO



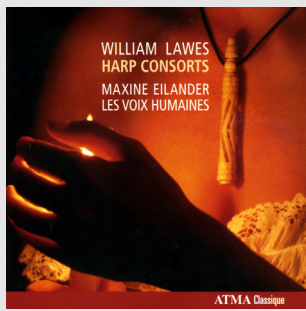
JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759

O praise the lord – psalmy i hymny
Iris-Anna Deckert, Susan Eitrich, soprany; Franz Vitthum, alt; Dieter Wagner, Andreas Weller, tenory; Jens Hamann, bas • Gli Scarlattisti; Capella Principale • Jochen M. Arnold, dyrygent
Carus 83.421 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 70'27''
★★★★★

Oto początek serii płyt poświęconych psalmom i hymnom Haendla w wydawnictwie Carus, jakie zaplanowano wydać z okazji 250 rocznicy śmierci kompozytora w przyszłym roku. Zawarte na płycie *Nisi Dominus* HWV 238 i *Laudate pueri* HWV 237 Haendel skomponował podczas swojego pobytu w Rzymie w 1707 r. Natomiast dwa pozostałe dzieła: *I will magnify thee* HWV 250b i *O praise the Lord with one consent* HWV 254. Utwór HWV 250b kompozytor cenil tak bardzo, że jego część użył później w oratorium *Belsazzar*.

Zaproszeni do nagrania artyści wykonują muzykę Haendla z wielką przejrzystością. Grający na instrumentach z epoki artyści pokazują tę piękną barokową muzykę w prawdziwym kształcie. Ich interpretacja jest radosna, pełna energii, z żywymi tempami. Znakomita jest barwa, w szczególności w sekcji dętej. Odnosi się wrażenie naturalności i radości ze wspólnego muzykowania. Polecam.

(sl)

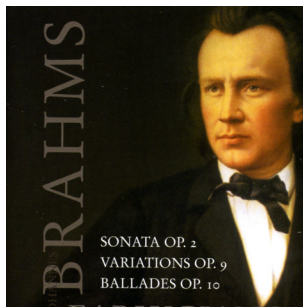


WILLIAM LAWES
1602-1645
11 Harp Consorts, Duo for Guitar and Harp.
Maxine Eilander, harfa • Les

powierzenie im głównego wtku muzycznego (biorąc pod uwagę zamiłowanie Brahmsa do operowania rozbudowaną fakturą fortepianową zabieg ten należy do wyjątków). Sonata, o której mowa tak naprawdę była już czwartą w dorobku twórcy. Pierwsza zaginęła, zaś dwie następne nie spełniły jego oczekiwań. Wykonanie pozostawia wiele do życzenia, zwłaszcza we fragmentach utrzymanych w dynamicie piano, w których Panie niezauważalnie spowalniają narrację. Brakuje przemyślenia całości formy, rozróżnienia powtórzeń tematycznych, skupienia się na niuansach, cieniowania i wykańczania fraz oraz myśli muzycznych, a także dążenia do kolejnych kulminacji. Mimo to wykonanie jest poprawne; dźwięk pewny, soczysty, idealna intonacja. Zgranie między skrzypcami a fortepianem także nie pozostawia niedosytu, wiele momentów zachwyca i ujmują. W 1888 r. powstała *Sonata* op. 108 dedykowana Hansowi von Bülow. Zaliczana jest do najbardziej znanych, cenionych i w odróżnieniu od wcześniejszych jest 4-częściowa. Została ukazana w przemyślanej interpretacji, pewnie i dojrzałe. Na deser wyjątkowe *Scherzo c-moll* pochodzące z *Sonaty F-A-E* napisanej zaledwie w 10 dni przez Roberta Schumanna (*Intermezzo* i *Final*), jego ucznia Alberta Dietricha (część I) oraz Brahmsa (*Scherzo* WoO 2 – pierwszy utwór kompozytora na skrzypce i fortepian) dla przyjaciela całej trójki – skrzypka Josepha Joachima, którego życiowe motto *Frei, aber einsam (Wolny ale samotny)*, a w zasadzie pierwsze jego litery, jako sekwencja nut stały się istotnym motywem melodycznym kompozycji. Rytmiczna pulsacja wyzwoliła w wykonawczyńach ekspresję za sprawą której nie brakuje już świeżości i słycać różnorodne płaszczyzny brzmieniowe.

Życiorysy artystyczne Antje Weithaas i Silke Avenhaus prezentują się interesująco. Wynika z nich niezbicie, że obydwie są szczególnie aktywne w dziedzinie muzyki kameralnej i współpracują nie tylko z sobą. Ich kolejna wspólna płyta z utworami Saint-Saënsa, Ravela i Fauré właśnie została wydana. Pozostaje trzymać kciuki.

Katarzyna Musiał



JOHANNES BRAHMS
II Sonata op. 2, Wariacje na temat Schumanna op. 9, Ballady op. 10

Hardy Rittner, fortepian
MDG 904 1494-6 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 66'53''
★★★★★

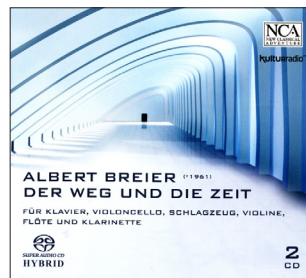
Jako wielkiego wielbiciela fortepianowej – i nie tylko – twórczości Johanna Brahmsa, cieszy mnie każda nowa płyta z tym repertuarem. Jedną z nich jest nowa propozycja wytwórni MDG, inaugurująca serię *Wczesne dzieła fortepianowe*. Zaciekała mnie nie tylko ze względu na interesującą kreację młodego niemieckiego pianisty, Hardy'ego Rittnera, ale też na wybór instrumentu – a jest nim fortepian Johanna Baptista Streichera, pochodzący z 1851 r.

Ma więc już dokładnie 157 lat, a sądząc po recenzowanej produkcji, znajduje się w całkiem niezłej formie. W odróżnieniu od licznych przedsięwzięć, prezentujących „klekoczące ciekawostki” z epok minionych, dzieło wiekańskiego budowniczego bardzo przyczyniło się do mojego pozytywnego odbioru niniejszego nagrania. Jego zaletą jest niewątpliwie wybitna wartość historyczna oraz autentyczność przekazu, albowiem pochodzi dokładnie z tych czasów, co prezentowane utwory (*II Sonata fis-moll* z 1852 r., a *4 Ballady* oraz *Wariacje na temat Schumanna* z 1854 r.). Pod palcami wrażliwego i doskonale dysponowanego wykonawcy, instrument, nie bacząc na upływ czasu, potrafi mienić się barwnymi, oryginalną urodą dźwięku i jego wyrazistością, czytelnością rejestrów: jest też w stanie ogarnąć techniczne i wyrazowe zróżnicowanie zawarte w pięknej muzyce młodziutkiego kompozytora. Wydaje się, że pianista i jego fortepian doskonale do siebie pasują, a Rittner świetnie wykorzystuje jego możliwości, dając nam przykład, jak mogły brzmieć te utwory w czasie swojego powstania. To wielki walor nagrania, spotęgowany

przez wybitną kreację artysty, któremu udało się wglębić w rozwichrzony, romantyczny, mroczny, rozwichrzony świat dźwięków i uczuć około 20-letniego autora, pokonać niebagatelne trudności wykonawcze, jak zawsze obecne w przypadku twórczości Johanna Brahmsa, porwać nastrojem i emocjami, wywierając odpowiednie wrażenie na słuchaczu.

Z tych powodów recital Rittnera powinien sprawić satysfakcję wielbicielom dziełnowiecznej, nasyconej emocjami muzyki, jak też słuchaczom ceniącym nagrania na historycznych instrumentach. Bardzo doceniam tę kreację, choć nie ukrywam, że wolałbym usłyszeć dzieła Brahmsa na fortepianie współczesnym. Jestem jednak pewien, że dzięki niebagatelnej artystycznej indywidualności, wrażliwości i muzykalności niemieckiego pianisty byłbym świadkiem prawdziwej artystycznej uczty zarówno w jednym, jak i drugim przypadku.

Pawel Chmielowski



ALBERT BREIER
1961
Der Weg und die Zeit
Albert Breier, fortepian; Helmut Menzler, wiolonczela; Adam Weisman, perkusja; Kirsten Harms, skrzypce; Christian von Borries, flet; Udo Grimm, klarnet
Membran 60185 • w. 2008, n. 2006 • SACD, 116'14'', 2CD
★★★★★

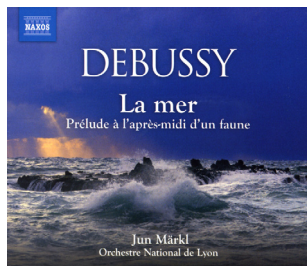
Albert Breier to niemiecki kompozytor o dość rozległych zainteresowaniach – działa aktywnie jako pisarz, studiował także filozofię i uchodzi za eksperta w dziedzinie tradycyjnego chińskiego malarstwa krajobrazowego. Jego trwający niemal dwie godziny utwór *Der Weg und Die Zeit* ma dość skromną obsadę – obok fortepianu (na którym gra sam kompozytor) słyszymy skrzypce, wiolonczelę, flet, klarnet i instrumenty perkusyjne. Od razu trzeba jednak zaznaczyć, że raczej rzadko razem. Każdy z muzyków ma sporo czasu i przestrzeni dla siebie, a sama akcja utworu toczy

się dość leniwie. Kiedy słuchałem go po raz pierwszy, niemal od razu przyszedł mi na myśl Morton Feldman. I rzeczywiście, sam Breier nie kryje swojej fascynacji tym kompozytorem, choć na szczęście potrafi być na tyle oryginalny, by zasługiwać na uznanie melomanów.

Der Weg und Die Zeit jest niczym rozległy krajobraz (czyżby wpływ jednej z pasji artysty?) – bez początku i końca. Niektóre dźwięki zdają się trwać w zawieszaniu i tylko od czasu do czasu pojawia się mocniejszy akcent. Omawiany utwór nadaje się zarówno do uważnego słuchania, jak i wykorzystania jako muzyka tła. Co oczywiście w najmniejszym stopniu nie umniejsza jej walorów, a oznacza jedynie że twórca operuje nad wyraz subtelnymi środkami wyrazu. I wcale nie próbuje na siłę odkrywać nowych obszarów, eksperymentować, czy też zaskakiwać słuchacza – jego muzyka rozgrywa się na innym poziomie. Warto ją poznać także dlatego, że porusza się w sferach dość odległych od europejskiej, czy w większym znaczeniu niemieckiej, estetyki która dominowała w okresie minionego półwiecza.

Na osobną wzmiankę zasługuje strona realizacyjna płyty. Nagrana w systemie surround (projekcji wielokanałowej), została wydana na nośniku hybrydowym – w zwykłym odtwarzaczu będzie stereofonicznym kompaktem, zaś w urządzeniu obsługującym format SACD (Super Audio CD) zaprezentuje pełnię możliwości. Takie płyty wciąż stanowią niewielki odsetek publikowanych tytułów, ale bez wątpienia warty uwagi. Mogę się mylić, ale *Der Weg und Die Zeit* nadaje się doskonale przede wszystkim do słuchania w domu. Czy tak obszerny i jednak dość statyczny utwór sprawdzi się na koncercie – być może warto byłoby kiedyś sprawdzić osobiście...

Dariusz Mazurowski



CLAUDE DEBUSSY
1864-1918

La mer; Popołudnie Fauna; Children's Corner

Orchestre National de Lyon • Jun Märkl, dyrygent
Naxos 8.570759 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 73'06" ★★★★★

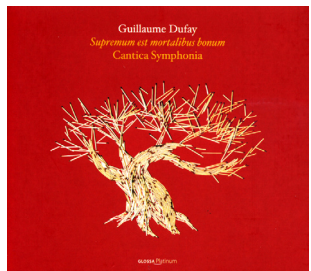
Wytwórnia Naxos nie ustępuje w systematycznym poszerzeniu swojego fonograficznego dorobku, ale co ciekawe, obok repertuarowych nowości i niespodzianek, w jej barwach ukazują się też doskonale znane kompozycje największych twórców, od początku już obecnych w katalogu tej wytwórni. Przykładem tego może być choćby niedawno wydany album, zawierający kompozycje Claude'a Debussy'ego w wykonaniu Orchestre Nationale de Lyon pod dyrekcją Juna Märkla. Jak głosi napis na krążku, inauguruje on serię poświęconą orkiestrowej twórczości francuskiego kompozytora.

Na rzeczonyj płycie znalazły się 4 dzieła. Najbardziej do gustu przypadło mi *Popołudnie fauna*, zagrane dość leniwie, niespiesznie, aczkolwiek logicznie i z wciągającą uwagę słuchacza konsekwencją i zwarścią przebiegu. Wykonanie jest zmysłowe, intrygujące, pobudzające wyobraźnię niezwykleymi wrażeniami i obrazami. Innym moim faworytem jest 6 miniatur z fortepianowego cyklu *Kącik dziecięcy*, zorkiestrowanych przez André Capleta. Ta mała, urocza suita odznacza się humorem, gracją, feerią barw, żywymi rytмами. Podobne cechy są obecne także na 2 pozostałych utworach większych rozmiarów, ale z nimi mam pewien osobisty, subiektywny problem. Rzadko prezentowane na koncertowych estradach *Gry brzmia poprawnie*, jest w nich w zasadzie wszystko co trzeba, ale gdy porównam je z recenzowanym także przeze mnie krążkiem wytwórni Hänssler Classics, słyszę, że francuskim muzykom brakuje podobnej spójności, logiki, płynności przebiegu i przechodzenia z jednego wątku w drugi, co Orkiestrze Symfonicznej Radia Niemieckiego z Baden-Baden pod Sylvainem Cambrelingiem udało się lepiej. Również moja ulubiona kompozycja Debussy'ego, *Morze*, pozostawia dla mnie pewien niedosyt. Niezwykle bogata i kolorowa partytura, operująca wielkim składem, może nastęrczać problemy w zakresie zrównoważenia wszystkich grup instrumentalnych, wyeksponowaniu nie tylko głosów wiodących, ale też partii i kontrapunktów pozornie

mniej istotnych, doskonałego wypracowania dynamiki. W nagraniu Naxosu trochę mi zabrakło powyższych elementów interpretacji; chciałbym np. usłyszeć bogatą, pełną splendoru sekcję blachy, górującą nad całością w kulminacji pierwszej i trzeciej części tryptyku nie tylko siłą, ale też szlachetnością i głębią tonu. Dlatego wołę powracać do moich ulubionych rejestracji *Morza*, powstałych pod kierunkiem największych dyrygentów, takich jak Sergiu Celibidache (EMI), Jiewgienij Swietlanow (Naïve) czy Claudio Abbado (DG).

Wykonawcy dzielnie i skutecznie wywiązują się z nielatego zadania, pokazując wiele architektonicznych, kolorystycznych i melodycznych bogactw tkwiących w partyturach. Docenić można dość dobrze zachowany dźwięk nagrania, pozwalający sycić się wieloma detalami oraz zaletami orkiestry z Lyonu, przede wszystkim zaś ślicznie grającą grupą instrumentów dętych drewnianych. Pod świadomą batutą doświadczonego niemieckiego dyrygenta, Juna Märkla, udało im się stworzyć interpretację wartościową i ciekawą, która pozwala dobrze rokować na udaną kontynuację tej fonograficznej serii.

Paweł Chmielowski



GUILLAUME DUFAY
1397-1474

Supremum est mortalibus bonum

Cantica Symphonia
Glossa GCD P31904 • w. 2008, n. 2005/6 • DDD, 78'16" ★★★★★

gorąco polecam najnowszą produkcję renomowanej i zasłużonej w dziedzinie dawnej muzyki, hiszpańskiej wytwórni Glossa, której nie mogą przegapić miłośnicy twórczości wokalnej średniowiecza. To druga część cyklu *Motetów Guillaume'a Dufaya*, jednego z najwybitniejszych kompozytorów XV w. Na ich temat ciągle prowadzone są dyskusje, czy można je jeszcze zaliczyć do ostatnich przykładów gatunku

voix humaines
Atma Classique ACD2 2372 • w. 2008, n. 2002/6 • DDD, 63'12" ★★★★★

Połączenie harfy, skrzypiec, violi da gamba i gitary lub teorii pojawia się chyba tylko w tych utworach napisanych dla dworu króla Karola I przez Williama Lawesa. Kilka z tych utworów zostało odtworzonych przez Stephena Stubbsa z zespołu Les voix humaines.

Zespół Les voix humaines znany z wielu znakomitych nagrań wydanych przez kanadyjską Atmę. W ich kolejnym nagraniu czuć, że i muzyka Lawesa jest jakby specjalnie dla nich stworzona. Wraz z harfistką stworzyli niezapomnianą interpretację. Dodatkowym atutem tego albumu jest to, że nikt nigdy wcześniej nie nagrał kompletu utworów Lawesa na ten skład. Płyta naprawdę bardzo wartościowa.

(sl)



FELIX MENDELSSOHN
1809-1847

Elijas – oratorium op. 70

Letizia Scherrer, soprano; Renée Morloc, alt; Werner Gura, tenor; Michael Volle, bas • Kammerchor Stuttgart; Klassische Philharmonie Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.215 • w. 2008, n. 2007 • SACD 128'40" 2CD

Muzyka21
płyta miesiąca

Oratorium *Elijas* Mendelssohn napisał pod koniec swojego krótkiego życia. Jego premiera miała miejsce w 1846 r. na festiwalu w Birmingham i była ogromnym sukcesem kompozytora. Dzieło to było hołdem złożonym przez muzyka Bachowi i Haendlowi, których twórczość miała na niego ogromny wpływ.

Dzieło przeznaczone jest na czterech solistów, orkiestrę symfoniczną, chór i organy. Dzięki Friederowi Berniusowi oraz towarzyszącym mu muzykom otrzymujemy jedno z najlepszych nagrań tego monumentalnego dzieła ostatnich lat. Dodatkowym atutem jest

KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO

najstarszego syna, Johanna Wilhelma. Obaj żyli i komponowali w XVIII w.

Płyte rozpoczyna i kończy *Sinfonia* na 3 trąbki, kotły i smyczki, dwa utwory mocno jeszcze osadzone w estetyce barokowej, nawiązujące do muzyki wojskowej, napisane przez ojca. Pomiędzy tymi utworami zamieszczone są trzy koncerty na trąbkę i koncert na trąbkę i obój syna zapowiadające już estetykę klasycyzmu.

Trębacz wykonał wszystkie te utwory brawurowo, z ogromnym zaangażowaniem, w czym świetnie mu towarzyszyli instrumentalni z Heilbronn.

Miłośnicy trąbki i muzyki z przełomu baroku i klasycyzmu nie będą zawiedzeni tym znakomitą nagraniem, o bardzo dobrym, starannie nagrany dźwięku przestrzennym.

Polecam.

(sl)



Gottfried August Homilius (1714-1785) – Weihnachtsoratorium *Die Freude der Hirten über die Geburst Jesu* • Christian August Jacobi (1688) – Weihnachtskantate *Der Himmel steht uns wieder offen*
Christiane Kohl, sopran; Annette Markert, alt; Marcus Ullmann, tenor; Tobias Berndt, bas • Sächsisches Vocalensemble; Virtuosi Saxoniae • *Ludwig Güttler, dyrygent*
Carus 83.235 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 58'22"

Muzyka21
płyta miesiąca

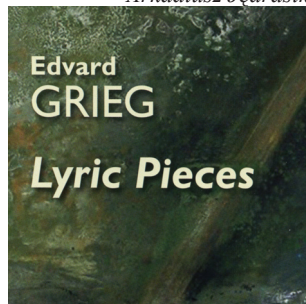
Jak to obyczaj nakazuje, przed końcem roku należy wydawać płyty z muzyką związaną z Bożym Narodzeniem. Tak postępują niemiecki Carus, który wydał właśnie zrealizowane w grudniu zeszłego roku nagranie dwóch utworów bożonarodzeniowych: oratorium Homiliusa oraz kantate Jacobiego.

Wszyscy miłośnicy Homiliusa, znanego z kilku nagrań w tym samym wydawnictwie, bezzwłocznie powinni sięgnąć po to nagranie. Znakomita muzyka pasująca klimatem do wspomnianych świąt, wykonanie pełne radości i uniesienia

a cappella tego kompozytora. A w warstwie graficznej, album zdobi brzydka okładka!

Na koniec przytoczę kompozytora: „dla mnie muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji. Zobaczyć czystą wodę, zieloną trawę, zdrowe lasy, odetchnąć czystym powietrzem. Widzieć Stwórcę wszystkiego – i dla niego pisać”.

Arkadiusz Jędrasik



EDVARD GRIEG
1843-1904

Lyric pieces
Hideyo Harada, fortepiano
Audite 92.555 • w. 2007, n. 2007 • SACD, 74'50"
☆☆☆☆☆

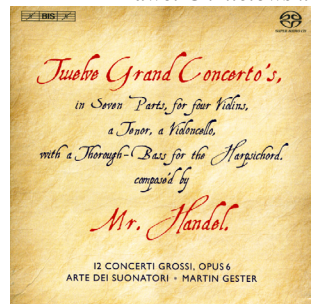
Utwory liryczne Griega to prawdziwa poezja zawarta w muzyce. Powstałe w latach 1867-1901, obejmują łącznie 66 kompozycji zebranych w 10 zeszytach. Są szczególnie piękną i reprezentatywną pozycją w twórczości autora i wyraźnie dowodzą, że właśnie liryzm jest jej najbardziej charakterystyczną cechą. Porywają romantycznym nastrojem, oryginalną harmonią, inspiracją norweskimi melodiami ludowymi, bogactwem inwencji oraz umiejętnym wykorzystaniem różnorodnych możliwości fortepianu.

Na najnowszej płycie wytwórni Audite japońska pianistka Hideyo Harada wybrała i uporządkowała jedną trzecią tych poetyckich miniatur, co zawoocowało ponad 70 minutami niezwykle udanego recitalu, z jednej strony pełnego dźwiękowego wysublimowania i intensywności emocji, z drugiej zaś cechującego się werwą i logiką przebiegu. Moją pierwszą pochwałę kieruję w stronę wydawcy, który nagrał płytę w formacie SACD. Strona techniczna nagrania jest znakomita, dźwięk instrumentu jasny, wyraźny, szeroki, dobrze słyszalny, bogaty brzmieniowo, najwyższej jakości. Równie dobra jest interpretacja artystki. Zaprezentowała ona całą gamę emocji w 22 krótkich utworach, emocji żywych, następujących płynnie jedna po drugiej, co sprawia, że

recital wciąga i zachwyci od początku do końca. Właściwie ujęta struktura całości, a zarazem szczegółów, kontrola nad dźwiękiem, wglębienie się w ten piękny świat nastrojów wyczarowanych w griegowskich miniaturach, wreszcie dobrze dobrane tempa i celna charakterystyka poszczególnych dzieł, są wyznacznikami tej wartościowej i satysfakcjonującej kreacji.

Dodatковым walorem jest przypomnienie w bardzo dobrym wykonaniu japońskiej pianistki, pięknych utworów norweskiego twórcy, których w ostatnich czasach jakoś specjalnie nie widać ani w nowościach fonograficznych, ani w katalogach płytowych, ani na koncertach. Z tego względu propozycja firmy Audite będzie pozycją obowiązkową dla wszystkich miłośników romantycznej fortepianowej liryki.

Pawel Chmielowski



JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759
12 Concerti Grossi op. 6
Arte dei Suonatori • *Martin Gester, dyrygent*
BIS SACD-1705/06 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 163'39", 3CD
☆☆☆☆☆

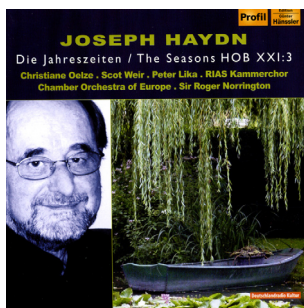
Jedną z przyjemniejszych i ciekawszych szczególnie dla nas, Polaków, fonograficznych niespodzianek minionego lata, stał się wydany przed wakacjami przez renomowaną wytwórnę Bis album, zawierający komplet *Concerti grossi* op. 6 Jerzego Fryderyka Haendla. Bohaterem nagrania jest polska orkiestra Arte Dei Suonatori, niewątpliwie lider naszych zespołów, parających się wykonawstwem muzyki dawnej, współpracująca już od kilkunastu lat zarówno ze znanymi wytwórniami fonograficznymi (Alpha, Channel Classics, Bis), jak też czołowymi zagranicznymi artystami specjalizującymi się w historycznych interpretacjach. W tym przypadku zaproszono Martina Gestera, francuskiego dyrygenta, klawesynisty i organisty, mającego

duże doświadczenie i kompetencje wykonawcze w zakresie stylowej prezentacji barokowej twórczości.

Tę międzynarodową kreację należy uznać za bardzo dobrą i wartościową. Co prawda jest ona może dość poważna, uniarkowana, nie ma w niej wielu szaleństw, efektownych zmian i „podkreśniania” tempa, oryginalnych – nie zawsze trafnych – rozwiązań interpretacyjnych, ale ja nie uznaję tego za wadę, wręcz przeciwnie. Artyści skoncentrowali się na uważnym wyczuwaniu się w bogactwa partytury i właściwe jej zrozumienie, co nie jest łatwe zważywszy zarówno na ogrom szczegółów, pewne nowatorstwo w formie i konstrukcji, jak też wyjątkowe znaczenie tych utworów w muzyce XVIII w., a dość powiedzieć, że *Concerti grossi* op. 6 są powszechnie uznawane za arcydzieło. Orkiestrze udało się przekonać i pięknie przedstawić stylistyczne i konstrukcyjne zróżnicowanie poszczególnych koncertów, zachowując wierność zapisowi, jak też wymaganiom epoki, które wyznaczają dość szybkie, naturalne i nieprzesadzone tempa, lekki, jasny dźwięk bez wibrata, naturalne proporcje dynamiczne, wyrazistą artykulację, elegancję wyrazu, element improwizacji widoczny choćby w postaci uzupełniania przez skrzypka melodii, fraz, zakończeń myśli undanymi kadencjami i ozdobnikami. Czytelny jest podział na grupę koncertującą i resztę zespołu, choć warto przy tej okazji wspomnieć, że kompozytor twórco i za każdym razem inaczej układał proporcje między nimi, co wszystkim muzykom daje wyśmienitą okazję do twórczego, efektownego opisu i wzbogacenia swoimi partiami dźwiękowego kształtu dzieł.

Całość doskonałej produkcji dopełnia niewątpliwie dobra jakość techniczna w systemie SACD, bardzo staranna forma edytorska albumu i – gest wart odnotowania – zamieszczenie w bardzo dobrze opracowanej książeczce wszystkich tekstów w języku polskim. Gorąco więc polecam to nagranie, mając nadzieję, że najnowsza produkcja szwedzkiej wytwórni Bis znajdzie uznanie wszystkich miłośników barokowej muzyki.

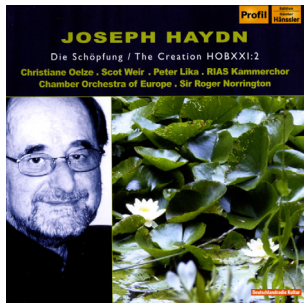
Pawel Chmielowski



JÓZEF HAYDN
1732-1809

Pory roku

Christiane Oelze, sopran; Scot Weir, tenor; Peter Like, bas • *RIAS Kammerchor; The Chamber Orchestra of Europe* • *Roger Norrington, dyrygent*
Profil PH 07076 • w. 2008, n. 1991 • DDD, 131'17", 2CD
★★★★☆



Stworzenie Świata

Christiane Oelze, sopran; Scot Weir, tenor; Peter Like, bas • *RIAS Kammerchor; The Chamber Orchestra of Europe* • *Roger Norrington, dyrygent*
Profil PH 07074 • w. 2008, n. 1990 • DDD, 97'19", 2CD

Stosunkowo niedawno, bo w marcowej **Muzyka21**, Czytelnicy mogli zapoznać się z nagraniami *Stworzenia świata* i *Pór roku* z 1975 r. pod batutą Wolfganga Gonnensweina. Oba oratoria są wdziciem i bardzo popularnym materiałem, dlatego zapewne wydawnictwo Profil zdecydowało się przypomnieć melomanom wykonania, którymi dyrygował Brytyjczyk – Roger Norrington. Dwupłytowe albumy z kompozycjami zarejestrowanymi na żywo w Berlinie na początku lat dziewięćdziesiątych ukazały się w 2008 r.

Roger Norrington, noszący tytuł honorowy sir, uznawany jest za orędownika wykonawstwa zgodnego z założeniami danej epoki. Dba o właściwy rozmiar orkiestry i chóru, ich rozmieszczenie, a także odpowiednie smyczkowanie, frazowanie, tempo czy artykulację.

Staranność zachowania właściwego stylu dzieła daje się zauważyć także w wykonaniu oratoriów Haydna. Orkiestra

prowadzona przez Norringtona płynnie porusza się między obszarami piano i forte. Słychać to szczególnie w tych momentach, kiedy na krótkiej przestrzeni dochodzi do nagłego crescendo. Doskonale brzmi więc słynne przejście od c-moll do C-dur (*Und es ward Licht*) w introdukcji do *Stworzenia świata* czy muzyczny wschód słońca w części *Lato z Pór roku* (*Sie steigt herauf, die Sonne*). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że oba albumy zostały zrealizowane z wykorzystaniem rozległej dynamiki, od tej na granicy słyszalności, po tę maksymalną.

Znakomitej orkiestrze nie ustępuje chór. Jest on zespołem kameralnym (co zresztą współgra z rozmiarem orkiestry), ale obdarzonym potężną energią brzmienia. Staranne wykształcenie techniczne śpiewaków umożliwiła prowadzenie frazy w elegancki i precyzyjny sposób, bez zbędnego forsowania dźwięku. Chóralny kunszt najlepiej wyraża się w fugach (w dobrych, szybkich tempach), także tych podwójnych, jak w finale *Stworzenia świata* (rewelacyjne soprany!).

Pewien niedosyt pozostawiają jedynie soliści. Christiane Oelze, kreująca partię archanioła Gabriela i Ewy (*Stworzenie świata*) oraz Hannu (*Pory roku*), dysponuje wprawdzie bardzo jasnym i ruchliwym głosem, dla którego koloratury nie stanowią najmniejszego problemu, ale jej wibracja nie należy do najoszczędniejszych. Scot Weir (tenor) i Peter Like (bas) śpiewają poprawnie, ale nie oszłamiająco. Wszystkim solistom należą się za to słowa uznania za wyjątkowo czytelną dykcję.

Reasumując, nagrania mistrzowskich oratoriów Haydna pod batutą Norringtona nie są idealne, ale na pewno warte uwagi nawet wybrednych melomanów.

Anna Munia



MAURICIO KAGEL
1931-2008

Szenario; Duodramen; Liturgien

Margaret Chalker, sopran; Roland Hermann, baryton; Martyn Hill, tenor; Romain Bischoff, baryton; Wout Oosterkamp, bas • *Gulbenkian Chorus, Lisbon; Saarbrücken Radio Symphony Orchestra* • *Mauricio Kagel, dyrygent*

Naxos 8.570179 • w. 2006, n. 1994/1998/2001 • DDD, 59'33" ★★★★★

Płyta otwiera chronologicznie najstarsza kompozycja – *Szenario* – pochodząca z początku lat 80. i napisana na orkiestrę smyczkową i taśmę. Pierwotnie pomyślana jako dzieło w pełni autonomiczne, sprawia jednak wrażenie muzyki ilustracyjnej – być może zresztą to kwestia sugestii. W istocie bowiem wkrótce utwór wykorzystano jako tło muzyczne słynnego filmu niemieckiego z 1928 r. – *Psa Andaluzijskiego* autorstwa duetu Luis Buñuel i Salvador Dalí. Dziś *Szenario* jest zatem przede wszystkim kojarzone właśnie z tym, surrealistycznym dziełem. W utworze wyeksponowano m.in. dźwięki o charakterze perkusyjnym, wręcz rytmicznym (przede wszystkim col legno), a sama faktura wykazuje zmienną gęstość – w spokojnych pasażach wyraźniej słyszymy taśmę (a konkretnie nagrany skowyt psów, z którym współbrzmia partie smyczków). Słuchacz może chwilami odczuć nawet pewien niepokój, wynikający z nieco mrocznej aury kompozycji – uważniejsi dostrzegą także (podane ze specyficznym dla Kagela poczuciem humoru) wyraźne nawiązania do klasyki, czy wręcz okazjonalne cytaty. Mimo wszystko jednak *Szenario* broni się przede wszystkim jako muzyka do filmu – wszak w przypadku tego kompozytora ad prosi się o jakiś element wizualny.

Duodramen (na sopran, baryton i orkiestrę) pochodzi z roku 1999, zatem z okresu gdy Kagel istotnie uprościł swój język i nie był już tak radykalny w poszukiwaniu nowych środków wyrazu. Zamiast nich mamy subtelne nawiązania do Mahlera, Straussa, czy Wagnera. Utwór ma formę zbliżoną do cyklu pieśni orkiestrowych i melomani znający przede wszystkim wczesne dzieła kompozytora, z pewnością będą nieco zaskoczeni. To oczywiście ciągle jest jak najbardziej muzyka współczesna, choć jakby w nieco bardziej przystępnej wersji. Najbliższa duchowi wcześniejszych dokonania jest warstwa tekstowa (jak zwykle pełna swobodnego humoru), choć ją uważam za

świetnie ukazujące wszystkie walory tego zapomnianego dzieła, to argumenty przemawiające za kupieniem tej płyty która może być również niekonwencjonalnym prezentem.

Ciekawym uzupełnieniem dzieła Homilusa jest kantata na Boże Narodzenie Christiana Augusta Jacobiego.

(sl)



Jean-Baptiste Stuck (1680-1755) – Kantaty: L'Impatience, Mars jaloux, Héraclite et Démocrite

Michele Mascitti – Sonata XI na dwoje skrzypiec
Francois Duval – Sonata Héraclite et Démocrite
Arnaud Marzorati; Jean-François Novelli • Les Lunaisiens
Alpha 111 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 66'23"

Muzyka21
płyta miesiąca

Choć nazwisko na to nie wskazuje, Stuck urodził się w Toskanii. Jego rodzice pochodzili z Austrii. W wieku 22 lat był już znanym wirtuoziem wiolonczeli w Neapolu. W 1705 r. pojawił się na dworze Filipa Orleańskiego, przyszłego regenta Francji.

Trzy kantaty Stucka rozdzielone są dwoma utworami instrumentalnymi zapomnianych kompozytorów z tej samej epoki: Mascittiiego znanego ze znakomitego nagrania jego sonat op. 1 przez francuski zespół Baroques-Graffiti z Jarosławem Adamusem na czele oraz Francoisa Duvala. Pomysł przedni gdyż daje słuchaczowi chwilę wytchnienia między kolejnymi, brawurowo wykonanymi dziełami wokalnymi.

Jest to mój pierwszy kontakt z muzyką Stucka i mogę tylko żałować, że dopiero teraz ktoś postanowił ją zaprezentować szerzej publiczności.

Zarówno repertuar, jak i wykonanie stanowią dla mnie objawienie.

(sl)

najmniej istotną. Podziwiać można z jakim kunsztem kompozytor skonstruował emocjonalne dialogi głosów i ich orkiestrowy kontrpunkt. Z pewnością jest to utwór wart polecenia nie tylko miłośnikom współczesnej awangardy i jeśli nawet Mauricio Kagel nie jest naszym faworytem, warto wysłuchać *Duodramen* w całości.

Liturgien (1989-90) na tenor, bas, baryton, dwa chóry mieszane i orkiestrę są dziełem o silnym podłożu emocjonalnym. Kagel zawarł tu swoje przeżycia z wizyty w Jerozolimie (pamiętajmy, że sam był z pochodzenia Żydem) i można śmiało stwierdzić, że napisał utwór – w pewnym sensie – religijny. Daleki wszak od konkretnych wzorców, nawiązań do innych kompozycji tego typu. Zresztą trudno podejrzewać akurat tego autora o upodobanie do takich form. W rezultacie otrzymaliśmy interesujący i chwilami dość intensywny utwór. W warstwie instrumentalnej dominują sekcje dęte, a partie solowe napisano w wielu językach (m.in. niemieckim, hebrajskim, greckim, łacinie, czy arabskim), co sprawia wrażenie pewnej uniwersalności – tak kulturowej, jak i wyznaniowej. Czy to udany zabieg – niech każdy osądzi sam. Kompozytor po raz kolejny potwierdza swoje kompetencje twórcze (znakomicie opanowany warsztat), choć raczej niczym nie zaskakuje.

Wykonawcy wykazali się należytych zaangażowaniem (w końcu dyrygował sam autor) i kunsztem, a i sama realizacja wydaje się poprawna – choć bez fajerków (nb. nagrania dzieła kilka lat). Nie jest to jednak repertuar najbardziej charakterystyczny dla Kagela, ani też taki, dzięki któremu zapisał się trwale w historii muzyki. Bez wątpienia jednak stanowi dowód niemałej skali możliwości niedawno zmarłego twórcy.

Dariusz Mazurowski



GUSTAV MAHLER
1860-1911
Symfonia nr 10 (wersja D. Cooke'a)

Wiener Philharmoniker • Daniel Harding, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 7347 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 78''00''
☆☆☆☆

Niezwykłą rzadkością dla młodego dyrygenta jest możliwość fonograficznego debiutu z Filharmonikami Wiedeńskimi. Takiego zaszczytu dostąpił w ubiegłym roku 32-letni Daniel Harding, którego kariera w ostatnich latach rozwija się systematycznie i coraz wyraźniej daje o sobie znać w muzycznym życiu Europy. Na wydanej wiosną przez Deutsche Grammophon płycie znalazło się tylko jedno, ale za to wyjątkowe dzieło – *X Symfonia* Mahlera.

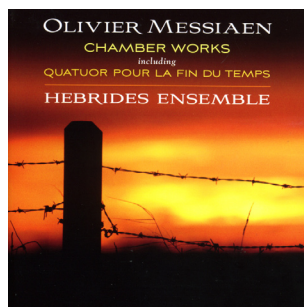
Symfonia, z której jedynie pierwsza część była ukończona w całości przez kompozytora, pozostawała w szkicach przez wiele lat, przy czym podejmowano próby jej rekonstrukcji i uzupełnienia. Najbardziej udaną i przekonującą z nich jest wersja Derycka Cooke'a, zaprezentowana w niniejszym nagraniu. Dodam przy tej okazji, że datująca się od 2004 r. współpraca Hardinga z Wiedeńczykami ma w odniesieniu do tego utworu ważne znaczenie – orkiestra po raz pierwszy go nagrała, a wcześniej wykonała w Wiedniu, mieście tak ważnym dla Mahlera, właśnie pod dyktando angielskiego dyrygenta.

Takie okoliczności powstania albumu mogłyby zapewne rokować nadzieje, że końcowy rezultat będzie czymś naprawdę wyjątkowym. Nie do końca się to jednak udało. Wiener Philharmoniker to czołowy zespół symfoniczny świata, potwierdzający swoją zasłużoną renomę w każdym nagraniu i koncercie. Na płycie DG niezapomniane wrażenie wywołuje bajeczna wprost dyspozycja, urzekająca precyzją, najwyższą jakością dźwięku, fenomenalnym brzmieniem zarówno w całych grupach, jak też w poszczególnych instrumentach. Potężna rozmiarami partytura obfituje w szereg momentów, gdzie muzycy mogą zaprezentować swój wykonawczy kunszt od pierwszego do ostatniego taktu – od pierwszego, miękkiego, wyrazistego wejścia altówek, po cudowne solo fletu i piękne partie smyczków w finale. O wspaniałe brzmieniających waltorniach, charakterystycznym drewnie, rzadko, ale właściwie zaznaczającą swą obecność perkusję, czystych, przejrzystych smyczków, nie trzeba długo opowiadać, są bowiem oczy-

wistością. Szkoda jedynie, że koncepcja dyrygenta nie osiąga tych wyżyn, Orkiestra gra wspaniale, ale za efektywną fasadą kryje się wewnętrzna pustka, niewiele uczuć, brak głębi. To zastanawiające, bo przecież *X Symfonia* jest utworem nierozłącznie związanym również z biograficznymi odniesieniami, więc powinna być odpowiednio napełniona różnorodnymi emocjami, głęboko poruszającymi słuchacza. Wydaje mi się, że inne, starsze nagrania, powstałe pod kierunkiem takich słynnych współczesnych kapelmistrzów, jak Riccardo Chailly (Decca) czy Simon Rattle (EMI – dwa razy na płytach), dają pod tym względem o wiele więcej satysfakcji.

Wizja Hardinga jest interesująca, wartościowa, ale niepełna, zabrakło w niej pasji, napięcia, głębi, przesywających emocji. Sądzę jednak, że na pewno warto zapoznać się z tym albumem z uwagi na znakomitą grę Filharmoników Wiedeńskich, a przede wszystkim dla samej *X Symfonii* – dzieła niezwykle pięknego, wzruszającego, warte go poznania.

Paweł Chmielowski



OLIVIER MESSIAEN
1908-1992
Dzieła kameralne
Hebrides Ensemble
Linn Records CKD 314 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 73'59''

Muzyka21
płyta miesiąca

„Zniszczenia dokonane w naszym świecie nie są czysto zewnętrznymi ani błahe, nie można więc liczyć na usunięcie ich w ciągu kilku lat” – rozważał Heinrich Böll, wyrażając przekonanie, iż po kataklizmie wojny powszechnej, nic nie jest w stanie funkcjonować tak jak dawniej, a człowiek – otoczony ruinami świata, jaki niegdyś zbudował – na próżno żywi nadzieje, że „wszystko jeszcze jest i będzie po staremu”. Posępny *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena, zainspirowany

profetycznym i wizjonerskim językiem *Apokalipsy*, wyrasta z tych samych doświadczeń, co oskarżycielska proza niemieckiego noblisty, epatując goryczą egzystencjalnych dyskursów Saint-Exupéry'ego, Camusa i Sartre'a. W maju 1940 r., kiedy oddziały Wehrmachtu zadawały śmiertelny cios Francji, twórca *Symfonii Turangalila* zasilili tysięczne szeregi jeńców, osadzonych w obozie przejściowym w pobliżu Nancy. Tu nawiązał kontakt z klarnciście, Henrim Akoką oraz wiolonczelistą, Etienne Pasquierem, który relacjonuje: „Messiaen skomponował fragment na klarnet solo, przeznaczony dla Akoki; z czasem miał się on stać trzecią częścią *Kwartetu – Abime des oiseaux*”. Dwa miesiące później, kiedy muzycy zostali przetransportowani do zgorzeleckiego stalagu VIII A, światło dzienne ujrzały *Intermede* oraz *Louange à l'éternité de Jésus*. Obecność fortepianu i towarzystwo skrzypka, Jeana Le Boulaire'a, warunkowały postępy kompozycji; jej próby odbywały się w ... łaźni: „Do obozu został dostarczony skromny fortepian – przywołuje Messiaen – zupełnie rozstrojony (...) Grałem na nim mój *Kwartet na koniec czasu* dla widowni liczącej pięć tysięcy osób – był to najbardziej niezwykły melanż wszystkich klas społecznych: robotnicy rolni i przemysłowcy, intelektualiści, zawodowi żołnierze, lekarze i duchowni. Nigdy nie słuchano mnie z taką atencją i zrozumieniem”.

1 kwietnia 1941 r. francuskojęzyczna gazeta wiezienna Lumignon donosiła: „To prawdziwe szczęście móc być w tym obozie świadkiem pierwszej projekcji arcydzieła. A co najdziwniejsze, w więziennych barakach odczuwaliśmy tę samą burzliwą i stronniczą atmosferę tylu innych premier: podsztyta tyłem namiętym uwielbieniem, co gniewną kondemnata. I podczas gdy niektóre rzędy wypełniał żarliwy entuzjazm, niemożliwością było nie czuć irytacji w innych. Reminiscentce czasu minionego donoszą o podobnej reakcji, jaka miała miejsce pewnego wieczoru 1913 r. w teatrze przy Champs-Elysées – podczas premiery *Święta wiosny* (...) Jest niezaprzeczalną oznaką wielkości dzieła, kiedy prowokuje ono konflikty w chwili narodzin”. Raport zaznacza ponadto, iż po przebrzmieniu ostatniej nuty zapadła niczym zmącona cisza – świadectwo geniuszu, przekraczającego ograniczenia



MARCIN KOPCZYŃSKI
1973

Stream Of Consciousness – Strumień myśli: *Panta Rhei* op. 15; *Agnus Dei* op. 8a; *Space of colours* op. 42; *Tutti e soli* op. 14; *Tota pulchra es Maria* op. 35a; *Piano sonata No 3* op. 33; *On a juicy glade* op. 39 No 1; *Italiam! Italiam!* op. 29 No 1; *Coloresca* op. 4; *Chiromancy* op. 43 No 1; *A joyful music* op. 3 No 1

Kornelia Wojnarowska, sopran; Marek Możdziej, baryton; Krzysztof Meisinger, gitara; Marta Osowska, Witold Kawalec, Marcin Kopczyński, fortepian • Orkiestra Polskiego Radia „Amadeus” • Agnieszka Duczmal, dyrygent
Acte Préalable AP0186 • w. 2008, n. 1999/2008 • DDD, 71'50"

☆☆☆☆☆

Są wśród nas kompozytorzy, których obecność uważamy za zupełnie naturalną. Może nie odnoszą oni spektakularnych sukcesów medialnych, za to ich utwory nieustannie krążą, pojawiając się na różnych koncertach, wieczorach kameralnych, konkursach, popisach, egzaminach... po prostu są obecne w praktyce wykonawczej. Do takich twórców należy Marcin Kopczyński. Asystent Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w

Bydgoszczy, nauczyciel w Państwowej Szkole Muzycznej w Inowrocławiu, organista w parafii św. Jadwigi w tym mieście. Twórca o nazwisku dobrze znanym lokalnemu środowisku, ale też kompozytor, którego utwory wykonuje Schola Cantorum Gedanensis, Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, Krzysztof Meisinger i inni.

Przed kilkoma miesiącami ukazała się wydana przez Acte Préalable pierwsza monograficzna płyta tego kompozytora. Zbiór starannie ułożony przez autora, o określonej dramaturgii, ale pewnie nie dla wszystkich do wysłuchania w całości. Muzyka Kopczyńskiego nie wabi bowiem urokiem pięknych melodii, nie czaruje fantazją, ale ukazuje subtelne uczucia, poetyckie emocje i w jakiś sposób intryguje. Buduje klimaty i obrazy z jednej strony odmienne w stylach, z drugiej strony dość monochromatyczne. Z pewnością uwagę słuchacza przykuje świetny warsztat kompozytorski Kopczyńskiego, zmienność strukturalna i fakturalna jego kompozycji, konsekwencja (czasem nawet uporczywość) motywiczna. Może zaintryguje kogoś swoista gra skojarzeń z twórczością Debussy'ego, Szymanowskiego, Lutosławskiego, Góreckiego, neoklasyków.

Dla mnie najbardziej interesujące okazały się utwory, w których wykonawcy podejmują swisty dialog z autorem, śmiało i wyraziście wkraczając w tytułowy „strumień myśli” kompozytora. Zwraca uwagę preludium „Panta rhei” op. 15 na fortepian, *Tutti e soli* op. 14 odwołujący się do najlepszych wzorców brzmienia orkiestry smyczkowej, improwizacyjno-wariacyjna *Koloreska* op. 4 na gitarę, wyrazista w swojej funkcji i stylistyce *Muzyka radosna* op. 3 na 4 ręce.

Wielowątkowy *Strumień myśli* Marcina Kopczyńskiego to propozycja nie tylko dla słuchaczy, którzy mają ochotę na zanurzenie w dźwiękowe nurty wyobraźni kompozytora, ale także dla wykonawców, których pociąga intelektualna i wręcz niowa gra w artystyczne wizje kompozytorskich strumieni. Warto spróbować.

Aleksandra Klaput-Wiśniewska

robić rzeczy dobre, tak że nikogo w tym czasie równego mu nie można znaleźć i że nikt taki od dawna przed nim nie istniał ani rychło po nim nie przyjdzie”.

Andrzej Osiniński



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
1756-1791

Pieśni

Ruth Ziesak, sopran; Lothar Odinius, tenor; Ulrich Eisenlohr, fortepian

Naxos 8.557900-01 • w. 2008, n. 2006/7 • DDD, 96'47", 2CD

☆☆☆☆☆

W bogatej i olbrzymiej twórczości Mozarta pieśni stanowią zaledwie margines. Skomponował ich około 40 i tworzył je właściwie incydentalnie. Choć „kochał śpiew i urodę głosu”, pieśni pisał pod konkretnym wrażeniem i jakby dla „wytechnienia”. Już sama kwalifikacja wokalnych utworów Mozarta (na głos z fortepianem) budzi kontrowersje muzykologów. Jedni umieszczają niektóre z owych utworów wśród pieśni, inni wśród arii koncertowych lub kantat. Co do jednego jest jednak zgodności: Mozart nie stworzył pieśni typowo niemieckich, tzw. Lieder. Nazywał je dosłownie „niemieckimi ariami” lub „niemieckimi pieśniami do śpiewania przy fortepianie”. Te jego pieśni traktowane są jako preromantyczne, przygotowujące słuchacza do twórczości Schuberta, do pieśni romantycznej. W tych jego miniaturach wokalnych (trwają zwykle 2 lub 3-4 minut) nie ma owej romantycznej równowagi między śpiewem a towarzyszącym instrumentem. Wartości jego pieśni nie podnosi na ogół i tekst. Autorami słów do pieśni Mozarta byli poeci raczej niższej rangi. Poza jednym wyjątkiem: *Fiolek* J. W. Goethego (CD2, poz. 14). I jeszcze jedna uwaga: pieśni Mozarta nie mają nic wspólnego z pieśnią ludową. Bliżej im do canzone włoskich i romansów francuskich, z punktu widzenia konstrukcyjnego i formalnego, Mozart komponował pieśni tzw.

narzucone przez Boga i nieopięty los.

Złowieszcze wyznanie o ciemnym kolorycie i przenikliwej linii melodycznej; transcendentalne, żarliwe i bezkompromisowe, acz powściągliwe, stoickie i pełne niuansów, jest dojmującym obrazem czasu pogardy; epoki ludzi „w stalowych hełmach”, którzy „dzierżyli śmierć w ręce. Tkwiła ona w ich małych pistoletach, w ich poważnych twarzach, a jeśli sami nie chcieli jej fatygować, to stały za nimi tysiące, gotowe, chętne i gotowe, aby dać śmierci szansę, szubienicę i pistoletem maszynowym” (Böll). Odczytanie przesłania tej miary; ujawnienie w wielowątkowej kompozycji niezniszczalnego ducha opromienającego ludzką egzystencję i pouczającego, iż czas śmierci nie zwalnia z chrześcijańskich nakazów miłości, pokoju i prawdy, żąda od wykonawcy ponadprzeciętnej wrażliwości, empatii i elo-

kwencji. Członkowie Hebrides Ensemble dysponują tymi atutami, oferując wersję transparentną, świetlistą i przejmującą do głębi. „Nawet mędrzy cenić będą artystę za jego sztukę” – na takie credo poważył się Albrecht Dürer, i ta wczesnorenansansowa introspekcja zdaje się być należytą oceną ich kunsztu.

Miniatury towarzyszące *Kwartetowi* są równie fascynujące. *Temat i wariacje* powstały w 1932 r. jako prezent ślubny dla Klary Luizy Delos, oddanej towarzyski życia, dotkniętej zaburzeniami psychicznymi i postępującą utratą pamięci. Messiaen cierpliwie pielęgnował żonę i systematycznie odwiedzał ją w domu opieki, gdzie trafiła w przewlekłej fazie choroby; zadedykował jej nadto *Fantazję* na skrzypce i fortepian – pogodny obraz spełnionej miłości – którą wykonywali wspólnie, i która przez szereg lat uchodziła za zaginioną. *Le Merle nor* pochodzi z

powojennej spuścizny autora *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1952) i jest uroczym divertissement na flet, podczas gdy *Fragment na fortepian i kwartet smyczkowy* stanowi owoc ostatniego roku mistrza (1991). Adresatem lirycznej miniaturowy był utalentowany publicysta i propagator twórczości Messiaena, Alfred Schlee, świętujący swoje 90-lecie. Opalizujący *Fragment*, finezjny, skrzący i bezpretensjonalny, odzwierciedla najwyższą kompetencję francuskiego kompozytora, który włączył i niezobowiązującą strukturę naznaczył piętnem niezaprzeczonej wielkości. „Należy przy tym stwierdzić, – pouczał Albrecht Dürer – że wystąpiłoby, doświadczonego artysta może bardziej pokazać swą moc i wiedzę w nieforemnej, chłopskiej postaci i w dziele o drobnych rozmiarach, niż niejednym innym w swym wielkim dziele (...) Bóg pozwala bowiem nieraz komuś nauczyć się i pojąć, jak

„zwrotkowe” i „przekomponowane”. Te pierwsze charakteryzują się tą samą melodią dla wszystkich zwrotek, w drugim rodzaju pieśni melodia „idzie za słowem”, nagina się do tekstu i zmienia w trakcie jego rozwoju. Wybitny publicysta muzyczny, Janusz Ekiert, zauważył: „pieśni Mozarta przypominają jak uniwersalna była jego fantazja twórcza i jak zaangażowana w przemiany gustu artystycznego. Powstawały w czasach, gdy wzrosło zapotrzebowanie na repertuar przeznaczony do muzykowania w domu, rosło znaczenie i wszechstronna rola fortepianu”.

Spośród 36 pieśni nagranych na omawianym albumie, szczególnie pięknie brzmią: *Do radości* (CD2, poz. 3) napisana w wieku 12 lat, w podziękowaniu lekarzowi, który go uzdrowił; trzy ody: *Do nadziei* (CD2, poz. 6), *Do samotności* (CD2, poz. 5) i *Do skromności* (CD2, poz. 4) – powstałe w okresie zawiedzionej miłości do Alojzy Weber; przejmująca *Pieśń rozstania* (CD1, poz. 12), pieśń *Do Chloe* (CD1, poz. 10) i *Gdy Luiza* (CD1, poz. 15). To oczywiście bardzo subiektywny osąd.

Wykonawcami nagranych pieśni są znakomici współczesni śpiewacy niemieccy: Ruth Ziesak (sopran) i Lothar Odinius (tenor). Akompaniują im Ulrich Eisenlohr (fortepian) i Ariane Lorch (mandolina). Oboje wokaliści należą dziś do czołowych artystów scen operowych i estrad koncertowych świata. Ruth Ziesak ma za sobą udane debiuty operowe w Wiedniu i La Scala. Oboje preferują w swej działalności artystycznej repertuar pieśniarski, a Mozarta wzbogacają pięknymi, dźwięcznymi głosami i pełną subtelną wrażliwością interpretacją.

Jacek Chodorowski



WOLFGANG AMADEUS
MOZART
1756-1791

Koncerty skrzypcowe; Symfonia koncertująca KV 364
Giuliano Carmignola, skrzypce

• *Orchestra Mozart* • Claudio Abbado, dyrygent
Archiv Produktion 477 7371 • w. 2008, n. 2007 • 129'21", 2CD
★★★★★

Mozart w wydaniu włoskim – tak w największym skrócie można by opisać najnowsze płyty Claudia Abbado i jego nowej, młodej Orkiestry Mozartowskiej oraz skrzypka Gugliana Carmignoli, znanego do tej pory ze znakomitego prezentowania muzyki baroku, a zwłaszcza Antonia Vivaldiego. Na przestrzeni kilku ostatnich miesięcy Czytelnicy *Muzyka21* byli obszerne informowani o wspólnych projektach tych artystów w barwach wytwórni Archiv Produktion, więc po wszelkie informacje na ten temat odsyłam do poprzednich numerów. Dodam zaś, że końcowym efektem pracy nie były tylko niezapomniane koncerty, ale dwa albumy niedawno wydane – jeden z nich zawiera wybrane *Symfonie*, drugi zaś, będący przedmiotem niniejszej recenzji, komplet *Koncertów skrzypcowych* oraz *Symfonię koncertującą Es-dur KV 364*, w której wystąpiła polska altowiolistka Danuta Waśkiewicz, notabene członkini Orkiestry Mozartowskiej.

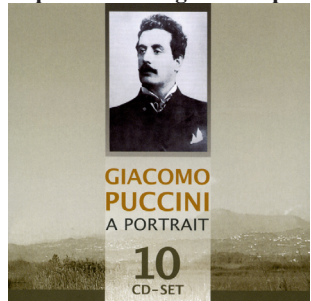
Ich kreacja, wypracowana podczas intensywnych prób oraz wielu koncertów, w niczym nie straciła na swojej świeżości i radości, tak więc powinna usatysfakcjonować nawet najbardziej wymagających wielbicieli twórczości austriackiego geniusza. Sądzę, że zajmie jedno z czołowych miejsc wśród nagrań tych dzieł. Kilkuletnie wspólne występy pozwoliły muzykom zgrać się w fenomenalny sposób, uzyskać jednorodną i spójną w każdym szczególe wizję utworów, co zachwyca. Carmignola i Abbado dosłownie nadają na tych samych falach artystycznego porozumienia, które wywiera niezapomniane wrażenie w licznych dialogach między solistą a orkiestrą, przejmowaniu od siebie tematów i myśli, niezwykle starannym wypracowaniu szczegółów, odpowiedniej równowadze dynamiki, interesującym frazowaniu. Zarówno skrzypce, jak i orkiestra posługują się pięknym, lekkim, jasnym dźwiękiem, wolnym od nadmiernego wibrata, uzyskanym zresztą na instrumentach historycznych. Ciekawe, że tak wybitny dyrygent jak Claudio Abbado, znawca wielkiego symfonicznego i operowego repertuaru, sięga po raz pierwszy po rozwiązania praktykowane w tzw. poinfor-

mowanym nurcie wykonawstwa, czyli po instrumentarium z epoki oraz zmniejszony skład orkiestry, by osiągnąć fascynujące rezultaty. Kreacja włoskich artystów tchnie entuzjazmem, witalnością, wyrazistością temp i rytmiki, doskonale uchwyconym stylem.

To Mozart lekki, jasny jak słońce, porywający, niezwykle udany muzycznie i artystycznie. Bardzo dobry album, który może dostarczyć wiele radości.

Paweł Chmielowski
GIACOMO PUCCINI
1858-1924

A portrait. Nagrania oper



Manon Lescaut, La Boheme, Tosca, Madame Butterfly, La fanciulla del west

Membran 232107 • w. 2008, n. 1930-1950 • ADD, 558'37", 10CD
★★★★★

Manon Lescaut – opera w 4 aktach

M. Zamboni, F. Merli, L. Conati, A. Bordonali • La Scala • L. Molajoli

Jest to pierwsze nagranie (studyjne) spośród znanych 74 nagrań tej opery. To także pierwszy sukces kompozytora. Podjęty temat był przecież zbyt ryzykowny, bowiem do libretta opartego na powieści Prévosta muzykę pisali wcześniej Auber i Masseneta. A jednak zgrabne libretto (Praga/Oliva/Illica/Giacosa/Ricordi) oraz pełna żaru i ekspresji muzyka zapewniły trwałe sukcesy operze Pucciniego.

Prezentowane nagranie pozostaje w konwencji interpretacyjnej lat międzywojennych: bardzo wyrazisty akompaniament orkiestralny (nawet chwilami, dzięki zabiegom technicznym, zbyt ekspansywny), solidne i dokładne odczytywanie partytury przez dyrygenta i piękny, typowo włoski śpiew. Partię tytułową wykonuje Maria Zamboni, ówczesna gwiazda scen włoskich. Jej Manon rozwija się od raczej dziewczęcej, beztroskiej postaci, po dojrzałą młodość. Choć cały czas pozostaje „małą zakochaną kobietą” (piccola donna innamorata), jakże typową w dalszych operach Pucciniego.

Głos artystki brzmi natomiast bardzo dojrzałe pozostając cały czas lirycznym i żarliwym. Partneruje jej Francesco Merli – filar La Scala lat 20. i 30. Pięknie prowadzony tenor w charakterze włoskiego eroico (tenora dramatycznego) o bogatym brzmieniu i oryginalnej barwie, całkowicie swobodny w wysokiej średnicy i górze skali. Mniejsze partie z powodzeniem wykonują Lorenzo Conati (Lescaut) i Attilio Bordonali (Geronte).

Jest to bez wątpienia jedno z najciekawszych historycznych nagrań tej opery.

Cyganeria – opera w 4 aktach
L. Albanese, B. Gigli, T. Menotti, A. Poli, D. Baronti • La Scala • U. Berrettoni

Cyganeria jest absolutną rekordzistką wśród dyskografii oper Pucciniego. Na dzień dzisiejszy katalogi wymieniają 272 jej nagrania fonograficzne! A do najcenniejszej w nawianych rejestracji historycznych tej opery, należy właśnie omawiane.

Czołową postacią w tym nagraniu jest bez wątpienia Beniamino Gigli. Wielki tenor znajduje się w apogeum swej sztuki wokalne. Śpiewa głosem o wyjątkowej piękności, absolutnie pewnym i swobodnym na całej rozpiętości skali. W interpretacji – powściągliwy, unika zdecydowanie tzw. „włoskich manieryzmów” (przesadnych łąkań, westchnień itp.). Dźwięczny, silny, srebrzysty w barwie głos, liryczny z natury, znakomicie prowadzony, z łatwością pokonuje trudności partii Rudolfa. Sekunduje mu Licia Albanese, czołowa wówczas sopranistka scen światowych. I jej głos (chwilami zbyt ostry w brzmieniu, ale raczej z winy restauratora dźwięku) ujmuje bogactwem i szlachetnością brzmienia, wznosi liryzmem i naturalnością. Nie na darmo artystkę zaliczano do najlepszych w owych czasach interpretatorek postaci Pucciniego. Pozostałe partie powierzono równie świetnym śpiewakom: Tatiane Menotti – Musetta (amerykańska śpiewaczka włoskiego pochodzenia, specjalizująca się w partiach subretkowych), Afro Poli – Marcello (jeden z czołowych wtedy włoskich barytonów) oraz Duilio Barontiemu (Colline) – basowi związanemu z La Scala.

Umberto Berrettoni bardzo dobrze panuje nad orkiestrą i całością, imponując zwłaszcza w prowadzeniu licznych w tej operze scen zbiorowych.

Tosca – opera w 3 aktach

M. Caniglia, B. Gigli, A. Borgioli • Opera Rzymska • O. de Fabritiis

O *Tosce*, może najbardziej werystycznej operze Pucciniego, krytycy z przełomu wieków twierdzili, iż jest „przerostem chorobliwej fantazji i wyrafinowaną mieszkanką sadyzmu i seksu”. Ale dramatyczna siła tego utworu, pełna napięcia muzyka, kontrastowość znakomicie zarysowanych postaci, zadecydowały inaczej. I *Tosca* pozostaje nadal żelazną pozycją scen operowych i firm nagraniowych.

Prezentowane nagranie jest niewątpliwym sukcesem legendarnego już dzisiaj Beniamina Gigli. Powszechnie uważa się, że jest on wzorem Pucciniowskiego tenora. Partia Cavaradossiego była jego pierwszą partią śpiewaną publicznie, wielokrotnie powtarzana i, na szczęście, została zarejestrowana na płytach. Gigli śpiewa bardzo lirycznie, choć potrafi swobodnie przechodzić w ton bohaterski. Jego obydwie arie oraz duety są raczej melancholijne, śpiewane pięknym, miękkim, aksamitnym tenorem. Towarzyszy mu Maria Caniglia, wybitna włoska sopranistka owych czasów, częsta jego partnerka w nagraniach i na scenie (głównie La Scali). Toskę śpiewa bardzo dynamicznie, ale z pewnym dystansem, może nawet z chłodem. Barona Scarpiego odtworza w tym nagraniu Armando Borgioli, przedwcześnie, tragicznie zmarły baryton włoski (śmiertelnie ranny w czasie ostrzału samolotowego podczas podróży na spektakl w styczniu 1945 r.). Jego piękny głos, choć interpretacja postaci zawsze jest dostatecznie „perfidna i okrutna”, znakomicie uzupełnia kreacje wymienionych protagonistów. Bardzo dobra jest również strona czysto muzyczna nagrania wykreowana batutą Oliviera de Fabritiisa.

Madama Butterfly – japońska tragedia w 3 aktach

E. Steber, R. Tucker, J. Madeira, G. Valdenigo • MET • M. Rudolf

Jakże popularne wśród kompozytorów przełomu XIX i XX w. zainteresowania Orientem, u Pucciniego zmaterializowały się w operze *Madama Butterfly*. Powstanie jej kompozytor poprzedził bardzo starannymi studiami nad muzyką, obyczajami i rytuałami japońskimi. I historia Cio Cio San stała się nie tylko tragedią społeczną ale i, na włoski wzór, historią miłosną.

Co łączy omawiane nagranie?

Zestaw wykonawców: ówczesna czołówka solistów nowojorskiej MET, jej zespoły i dyrygent. Tytułową *Butterfly* wykonuje Eleanor Steber. Choć partia ta nigdy nie należała do najważniejszych w repertuarze artystki, to przecież śpiewa ją z podziwu godną interpretacją wokalną. Potrafi głosem oddać dramat swej bohaterki, jej dziewczęcą naiwność i ufność w I akcie, nadzieję stopniowo przechodzącą w niepewność w II i rozpacz, choć nie pozbawioną godności rozstania się ze światem, w ostatnim akcie. Głos Steber, sopran lirico-spinto, brzmi przepięknie we wszystkich odcieniach dramatu, jest pełen żaru i namiętności zawsze kontrolowanych. Partneruje jej jeden z najlepszych tenorów w historii wokalistyki światowej – Richard Tucker. Śpiewa on wytwornie, głosem świeżym, pełnym młodzieńczego żaru, swobodnym na całej skali, pięknym w brzmieniu i mającym oryginalną, ciekawą barwę. A przy tym jego technika wokalna jest wręcz perfekcyjna, co ujawnia się szczególnie w emisji i frazowaniu. Jean Madeira jako Suzuki dostosowuje się do partnerów. Jej głęboki, ciemny alt urzeka barwą i brzmieniem. W duecie „układania kwiatów” daje wraz ze Steber popis prawdziwego belcanto. Piękny głos w partii Konsula demonstruje też Giuseppe Valdenigo (ulubiony baryton Arturo Toscaniniego).

Całość opery w tym nagraniu prowadzi Max Rudolf. To doświadczony kapelmistrz. W indywidualny styl muzyki Pucciniego czuwa się doskonale. Jest ztychły, ale gdy trzeba potrafi być spontaniczny. We fragmentach instrumentalnych, chóralnych i solistycznych dba o efekt teatralny. Zawsze jednak panuje nad orkiestrą, nie zapominając, iż akompaniuje śpiewakom.

Wydaje się, iż nagranie to winno na stałe zajmować czołowe miejsce w dyskografii tej opery.

Dziewczę z Zachodu – opera w 3 aktach

C. Cavazzi, V. Campagnano, U. Savarese • Orkiestra RAI z Mediolanu • A. Basile

„Amerykańska” (o niemal westernowej treści) opera Pucciniego miała swą światową premierę w MET (1920 r.), zakończoną wielkim sukcesem. To istotna uwaga, bowiem opinie krytyków były bardzo różne, nie wyłączając ocen skrajnych. Od strony wykonawczej opera ta nie

jest wygodna: Puccini rezygnuje tu z łatwych efektów i czystej melodyjności, w zasadzie nie ma popisowych arii, jest za to dużo folkloru indiańskiego oraz motywów murzyńskich. Muzyka opery znajduje się pod silnym wpływem Debussy’ego.

Przeglądając historię fonograficznych zapisów *Dziewczęcia z Zachodu* wydaje się, iż opera ta nie ma szczęścia do nagrań. Spośród 53 dotąd istniejących, mimo iż podejmowali je i Magda Olivero, i Franco Corelli, można przyjąć, że właściwie tylko dwa zapisy utrzymują się na rynku płytowym: z 1958 r. Franca Capuany (z Renatą Tebaldi i Mario del Monaco) oraz o 20 lat młodsze z Zubinem Mehtą, Carol Neblett i Placido Domingo.

Prezentowane nagranie jest pierwszym w dyskografii tego dzieła. Zrealizował go (dla firmy Cetra) wytrawny znawca opery – Arturo Basile z chórem i orkiestrą RAI z Mediolanu. Starannie podszedł do odczytu partytury i wskazówek kompozytora. Zróżnicował więc interpretacyjnie poszczególne partie solowe, pozostawiając całą siłę muzycznie oddziaływania partii Minnie (jedyna partia kobieca wśród 18 męskich, jeżeli pominąć epizodyczną rolę Indianki Wowkle). Pomogła mu w tym wybitnie odwórczyni roli głównej, Carla Gavazzi. To była (zmarła w maju tego roku, w wieku 95 lat) wybitna śpiewaczka włoska lat 50. specjalizująca się właśnie w rolach Pucciniego i Verdigo. Jest Minnie pełną dobroci, serdeczności, ale równocześnie kobietą zdecydowaną osiągnąć swój cel, zdeteterminowaną. To taka „Pucciniowska amazonka”. I tak rolę tę pojmuje Carla Gavazzi. Śpiewa głosem bardzo pewnym, silnym (może chwilami zbyt ostrym, co przy wyrażonym choć kontrolowanym wibrato, nie zawsze może się podobać), emocjonalnie i z uczuciem. Potrafi głosowi swemu nadać ciepłe i wruszające brzmienie. Partię bandyty Dicka Johnsona kreuje w tym nagraniu tenor Vasco Campagnano. Ten urodzony w Egipcie Woch żydowskiego pochodzenia (podczas wojny przeżył gehennę obozów koncentracyjnych) zaczynał swą karierę wokalną od partii barytonowych. Słysząc to w jego głosie, doskonale podpartym, silnym, dźwięcznym w brzmieniu, nośnym. Jest gdy trzeba brutalny, groźny, czuły lub bezbronny. Baryton Ugo Savarese (szeryf Rance) potwierdza swe znane walory głosowe, a w „scenie pokerowej” jest pełny dramatyzmu

i napięcia. Przegrywa swą walkę o miłość, musi pozwolić uciec (nawet dwukrotnie) ściganemu przestępcy – rywalowi.

A Arturo Basile znakomicie operuje zarówno orkiestrą jak i bogatą masą chóralską.

Jacek Chodorowski
GIACOMO PUCCINI
UN BEL DI
Puccini Scenes & Arias



Mirella Freni

Decca 478 0368 • w. 2008 • ADD, 151'31", 2CD

★★★★★

„Zadziwiające jest, jak dobrze rozumiała kobiety Puccini” – powiedział w jednym z wywiadów Mirella Freni. Być może dlatego śpiewaczka ta uważana jest za czołową interpretatorkę partii operowych tego kompozytora.

Prezentowany album zawiera sceny i arie z 8 oper Pucciniego, przy czym w 7 przypadkach są to reedycje fragmentów kompletnych nagrań tych oper z udziałem artystki. Nie wszystkie z owych partii stały się scenicznym udziałem śpiewaczki. Toskę, Giorgettę, Siostrę Angelikę i Laurettę tylko nagrała. Ale i te jej płytowe kreacje cieszą się ogromnym powodzeniem. Zasluga to wokalnych i interpretacyjnych walorów Mirelli Freni, a także jej wielkiej muzykalności i kultury śpiewu. Freni dysponuje pięknym w barwie sopranem lirico-spinto. Znakomite legato, zadziwiająca barwa głosu, doskonale panowanie nad techniką oddechu, dźwięczność i całkowita swoboda, naturalność frazowania – to podstawowe cechy jej sztuki wokalne. Dochodzi do tego umiejętność wydobywania kontrastów muzycznych, olbrzymie zaangażowanie emocjonalne i wyraźny nerw dramatyczny. A dodane jeszcze nieprzeciętne zdolności aktorskie powodują, iż kreowane przez nią postacie jawią się jako niezwykle prawdziwe, niemal żywe.

Te wszystkie wymienione cechy sztuki odtwórczej Freni sprawiły, iż dysponując autentycznym głosem bel canto, świetnie czuje się ona i w repertuarze

werstycznym. Udowadnia to praktycznie w każdym z wykonanych na omawianych płytach fragmentów oper Pucciniego. I tak (w kolejności rejestracji na krążkach) jej Butterfly jest bardzo dziewczęca, pełna ufności choć zawiedziona, potrafi z godnością odejść na zawsze. Liu z *Turandot* to typowa Pucciniowska „mała zakochana kobieta”, młodsza „siostra” Butterfly czy Mimi. Jej Tosca, to z kolei bohaterka romantyczna, o zmysłowym głosie, może trochę zbyt liryczna, choć w końcowych fragmentach pełna bólu i tragizmu. W obszernych scenach z *Cyganerii* jawi się natomiast jako osoba (Mimi) bardzo autentyczna. Krucha, delikatna, pozbawiona w wyrazie wokalnemu heroizmu. Po prostu kocha, cierpi i umiera. W *Tryptyku* Freni nigdy nie wystąpiła na scenie, ale jej bardzo zróżnicowane kreacje wokalne (tragiczna, jakby przeczuwająca dramaturgię, rozdzarta wewnętrznie, przymusowo osadzona w klasztorze Angelica i nieco bez troska, choć urzekająca w swej krótkiej partii Lauretta) mogą sprawić satysfakcję. I wreszcie Manon. Podjęła ją najpóźniej (debiut w tej roli w 1983 r. w San Francisco) ale z całkowitym sukcesem. Umiejętnie wcieliła się w ową bohaterkę Pucciniego, której smutny los poprzedzają tragiczne pomyłki, oczywiście z miłości.

Dodać należy, iż w nagrańach *Madamy Butterfly*, *Toski*, *Cyganerii* i *Manon Lescaut* artystce wspaniale partneruje Luciano Pavarotti.

Jacek Chodorowski



**GIOACCHINO ROSSINI
1792-1868**

L'inganno felice

Kenneth Tarver, tenor; Corinna Mologni, sopran; Lorenzo Regazzo, bas; Marco Vinco, bas; Simon Bailey, bas • Czech Chamber Soloists, Brno • Alberto Zedda, dyrygent

Naxos 8.660233-34 • w. 2008, n. 2005 • DDD, 85'38", 2CD
☆☆☆☆

Jest to w historii fonografii 6 i ostatnie jak dotąd (pierwsze

powstało w 1963 r. jako radiowe, później opublikowane na płycie) nagranie tej jednoaktowej farsy muzycznej Rossiniego (do libretta Giuseppe Foppa). Opera skomponowana w 1812 r. swą polską prapremierę miała 8 lat później. Tytuł przetłumaczono jako *Szczęśliwe oszukanie* choć niektórzy biografowie kompozytora uważają, iż najodpowiedniejszym tytułem winno być *Szczęśliwa omyłka*. Fabuła opery jest następująca: minister pewnego księcia bez powodzenia usiłuje uwieść jego małżonkę, a nie osiągnąwszy rezultatu zarzuca jej zdradę małżeńską. Powoduje to skazanie jej na śmierć, przed wykonaniem której fałszywie oskarżona skrywa się, zrywając wśród ludu. Ale wszystko kończy się dobrze. Opera zawiera wiele zgrabnych fragmentów dramatycznych i lirycznych, nie pozbawiona jest i pewnego komizmu. Jest więc bardziej operą semi seria niż farsą muzyczną, uważaną za ważną w twórczości Rossiniego. Po swej światowej prapremierze stała się jego autentycznym sukcesem. Zawiera kilka znakomitych fragmentów muzycznych: bravurową arię Księcia, duet wysłannika (Batone) Ministra z opiekunem Księżnej (Tarabotto), arię Księżnej oraz pomysłowy finał. Opera cieszyła się ogromnym powodzeniem przez cały XIX w. Jej ponowna „rewitalizacja” nastąpiła w Rzymie w sezonie 1952/53 i trwa do dzisiaj.

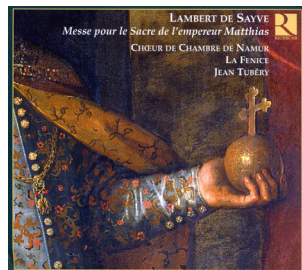
Prezentowane nagranie zrealizował muzycznie specjalista od Rossiniego, Alberto Zedda w czerwcu 2005 r. w trakcie Festiwalu Rossiniowskiego w Bad Wilbad (Niemcy). Zedda to nie tylko ekspert oper wielkiego Włocha, ale także, a może przede wszystkim, wytrawny muzyk umiający wydobyć całą paletę barw i piękno jego muzyki. Interpretacje oper Rossiniego dokonywane przez Zeddę często uchodzą za wręcz wzorcowe.

W omawianym nagraniu partię Księcia wykonuje mało znany tenor amerykański Kenneth Tarver (swą partię opracował w ciągu 5 zaledwie dni, ratując cały spektakl), choć ma on już za sobą występy m.in. w Covent Garden i MET. Śpiewa pięknym głosem lirycznym, o ciekawej barwie, miękkim brzmieniu i wyjątkowej elastyczności. W postaci Księżnej Isabelli wcieliła się Corinna Mologni. Jej głos to sopran liryczno-koloraturowy, a interpretacja przepojona jest ciepłem, delikatnością i szlachetnością rysunku melodycznego. Również trzej basiści: Włosi Lorenzo Regazzo

(Tarabetto) i Marco Vinco (prywatnie bratanek małżonka Fiorenzy Cossotto, Ivo) jako Batone oraz Anglik, Simon Bailey (Minister Ormondo) dysponują świeżymi, nośnymi głosami o ukształtowanej ładnej barwie i soczystym dźwięku.

Nagranie godne polecenia.

Jacek Chodorowski



**LAMBERT DE SAYVE
1549-1614**

Messe pour le sacre de l'empereur Matthias

Choeur de Chambre de Namur; La Fenice, Psallentes • Jean Tubery, dyrygent

Ricercar RIC 266 • w. 2008, n. 2006/8 • DDD, 52'30"
☆☆☆☆

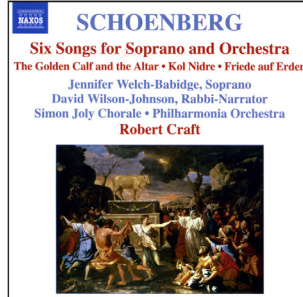
Lambert de Sayve urodził się prawdopodobnie w okolicach Liège. Całe życie był związany z dworem Habsburgów w Wiedniu będąc na służbie u różnych dostojników. W 1612 r. służył arcyksięciu Matthiasowi, który został w tym właśnie roku koronowany cesarzem. W tym samym roku muzyk opublikował swoje *Symphoniae Sacrae*, kilkadziesiąt motetów napisanych na 4 do 16 głosów, a także napisał *Missae super Dominus Regnavi* przeznaczoną na 16 głosów zarówno wokalnych jak i instrumentalnych, zgrupowanych w 4 chórach.

Na prezentowanej płycie mamy rekonstrukcję mszy, jaka prawdopodobnie została wykonana podczas koronacji cesarza, uzupełniona kilkoma innymi utworami, zarówno wokalnymi jak i instrumentalnymi zgodnie z tradycją epoki.

Le Choeur de Chambre de Namur w tym nagraniu potwierdza swoją renomę. Słuchacz czuje się zanurzony w pięknej muzyce, odnosi wrażenie, jakby przenosił się wstecz o 400 lat i towarzyszył poniosłej ceremonii jaką była koronacja. Znakomitym uzupełnieniem dźwiękowym jest zespół instrumentalny La Fenice.

Muzyka de Sayve'a zaprezentowana jest tu z ogromnym przepychem i stanowi niewątpliwie bardzo ciekawe odkrycie. Polecam.

Stanisław Lubliński



**ARNOLD SCHOENBERG
1874-1951**

6 Pieśni na sopran i orkiestrę op. 6; Friede auf Erden op. 13; 6 utworów na chór męski a cappella op. 35; Ei, du Lütte, Kol Nidre; fragmenty z Mojżesza i Aarona

Jennifer Welch-Babidge, sopran; David Wilson-Johnson, narrator • Simon Joly Chorale; Philharmonia Orchestra • Robert Craft, dyrygent

Naxos 8.557525 • w. 2007, n. 2003/5/6 • DDD, 78'31"
☆☆☆☆

W kolekcji Roberta Crafta ukazały się dzieła ojca klasycznej dodekafonii Arnolda Schoenberga.

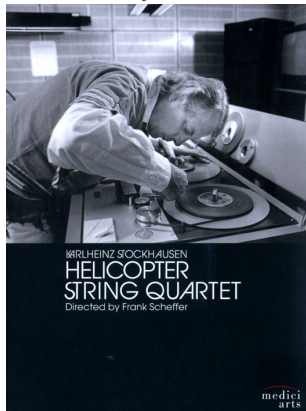
Płytę otwiera cykl *Sześciu pieśni* op. 8 na sopran i orkiestrę, które Schoenberg ukończył w 1904 r. Nie znajdują tutaj Państwo nowych koncepcji, które wykraczałyby w znacznym stopniu poza to, co pozostawili poprzednicy Schoenberga w osobie J. Brahmsa, F. Liszta czy też R. Wagnera. U podstaw tych dzieł, w elemencie harmonicznym wybrzmiewa jeszcze wagnerowska szkoła, jednak już coraz bardziej da się słyszeć oryginalne interludium dające z jednej strony do dodekafonii, z drugiej zaś coraz bardziej oddalające się od ciasnego systemu dur-moll. Nieregularność, odrębność i inność, jak pisze Bogusław Schaffer, staną się wkrótce synonimem dziwaczności i odrębności schoenbergońskiego języka, który uczyni go przeciwnikiem całej niemieckiej tradycji muzycznej. Jednak tutaj bradzi jeszcze Schoenberg neoromantyk, kontynuator i spadkobierca poprzedniej generacji kompozytorów. Najbardziej nowatorski pierwiastek w tym cyklu słyszalny jest w warstwie instrumentacyjnej, oryginalnej i innej dla każdej z 6 pieśni. Koncepcja wykonawcza Roberta Crafta jest niezwykle fantazyjna, a jej głównym elementem, nadającym niezwykłego splendoru, jest głos amerykańskiej sopranistki Jennifer Welch-Babidge. Jej niezwykły talent przejawia się nie tylko w zdolnościach śpiewawczych, ale również aktorskich.

Niezwykła plastyczność, piękna barwa głosu i błyskotliwa technika wokalna zyskały jej uznanie w oczach krytyków i publiczności, którego odzwierciedleniem są liczne nagrody m.in. ARIA Award 2001.

Niezwykle wymagające dla zespołów chóralskich są dzieła *Friede auf Erde* op. 13, przeznaczone na chór mieszany, oraz *Sześć utworów na chór męski a cappella* op. 35. Język Schoenberga w wielu fragmentach wykracza już dość silnie poza jakiegokolwiek centrum tonalne, co dla wykonawców oznacza, że tym razem poprzeczka emisyjna i intonacyjna będzie zawieszona dość wysoko, nie mówiąc już o stronie wyrazowej. Oba zespoły wykonujące te niezwykle trudne dzieła, prowadzone przez Simon'a Joly, wychodzą z tej schoenbergowskiej pułapki obronną ręką.

W *Kol Nidre* op. 39 da się słyszeć Schoenberg nowator, nie tylko w dziedzinie języka harmonicznego, który pozostawia już w cieniu neoromantyczne nawiązania, ale również w obsadzie, gdzie pojawia się postać narratora. Jednak ten utwór, jak również fragmenty z opery *Moses und Aron*, pozostawiam do Państwa oceny. Dodam jedynie, że warto mieć ten krążek, chociażby przez wzgląd na akasamitny głos Jennifer Welch-Babidge.

Rafał Grabiszewski



KARLHEINZ STOCKHAUSEN
1928-2007
Helicopter String Quartet
The Arditti String Quartet
Medici Arts EDV 1333 • NTSC/DD2.0
• DVD-V, 113'

Muzyka21
płyta miesiąca

☆☆☆☆☆ (z punktu widzenia sztuki filmowej)

Wyobraźmy sobie, że członków kwartetu smyczkowego wsadzamy do czterech śmigłowców, wyposażamy w niezbędną

aparaturę (mikrofony, kamery, itp.) i pozwalamy im unieść się w powietrzu. Muzycy otrzymują w słuchawkach dźwięk ścieżki metronomu i na tej podstawie odgrywają swoje partie – te zaś ekspediowane są do sali koncertowej, miksowane z dźwiękiem silnika i śmigła maszyn i dysterbuowane za pomocą czterech tego jeszcze monitory telewizyjne, na których publiczność będzie mogła zobaczyć obraz z każdego śmigłowca. Większość przyzna, że to zupełnie szalony pomysł. A może genialny? I któż inny mógłby wpaść na coś takiego, jeśli nie Karlheinz Stockhausen?

Tak, w dużym uproszczeniu, przedstawia się idea *Helikopter-Streichquartett* – jednego z najtrudniejszych realizacyjnie utworów muzyki współczesnej. Przyznaję, że jestem wielkim admiratorem twórczości Stockhausena, jednej z najważniejszych osobistości muzycznych naszych czasów – ale akurat ten tytuł wciąż budzi moje wątpliwości. Czy tak niesamowity pomysł przerodził się w arcydzieło? A może idea pozostała ciekawsza od realizacji? Na szczęście nie sama kompozycja jest dziś przedmiotem recenzji. Dla porządku dodajmy, że choć wykonywana bywa samodzielnie, jest też trzecią sceną monumentalnego dzieła *Mittwoch aus Licht*.

Holenderski reżyser, Frank Scheffer, który zresztą specjalizuje się w dokumentach portretujących wielkich kompozytorów, podjął się trudu utrzymania na taśmie przygotowań do premiery utworu. Odbyła się 26 czerwca 1995 r. w Amsterdamie (w ramach Holland Festiwal), a do wykonania zaangażowano sławny Arditti String Quartet. Tego zdarzenia widziałem w całości nie zobaczy, ale zamiast niego i tak otrzymuje wprost bezcenny materiał. Zobaczy zmuszanie aparatury, dyskusje. Scheffer nie próbuje w żaden sposób ingerować w bieg wydarzeń. Po prostu towarzyszy kompozytorowi i ekipie, dokumentując ich pracę, spostrzeżenia i przemyślenia. Wiele ujęć kręcono z ręki, w ruchu, niekiedy wręcz podglądając z bliska wysiłek artystów. I trzeba docenić ich poświęcenie, że wyrazili na to zgodę, pozwolili ekipie filmowej – a pośrednio także nam, widzom – wziąć udział w tym niezwykle wydarzeniu.

Największą wartość mają

bez wątpienia sceny z udziałem samego Stockhausena, a stanowią one przytłaczającą większość z tych 77 minut, które trwa cały film. Kompozytor mówi o swoich inspiracjach (także snach), dlaczego zdecydował się po raz pierwszy w życiu napisać kwartet smyczkowy, jak postrzega rolę przestrzeni w muzyce, itp. Jednak poza (krótkimi z reguły) wypowiedziami, zdecydowana większość ujęć w ogóle nie była inscenizowana. Dzięki temu możemy zobaczyć jak pracował wielki twórca, jak odnosił się do otaczających go osób i jak sam był przez nie traktowany. Fascynujące są chwile, gdy zaintrygowany – niekiedy przypadkowym tonem instrumentu – wprowadza drobne modyfikacje do partytury. Nie traktuje wykonawców i współpracowników z góry, można wręcz odnieść wrażenie, że obserwujemy kompozytora w otoczeniu samych przyjaciół, rodziny. Scheffer udokumentował pewien, dość krótki zresztą epizod z długiej kariery artysty – siłą rzeczy nie był w stanie powiedzieć całej prawdy o Stockhausenie. Z omawianego dokumentu patrzy jednak na nas postać niezwykle, wizjoner obdarzony wielką charyzmą i silną osobowością. Myślę, że współpraca z nim musiała być wyjątkowym przeżyciem (co ongiś w rozmowie potwierdziło mi kilka osób, którym dane było zetknąć się z artystą osobiście).

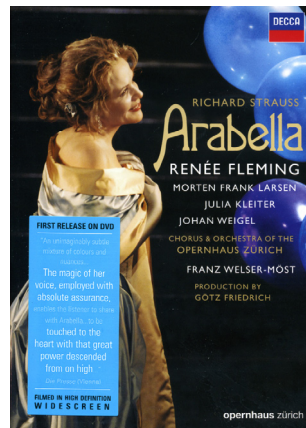
Bez względu na to, czy Stockhausen należy do naszych faworytów, czy też nie i jak odbieramy *Helikopter-Streichquartett* – ten film po prostu trzeba zobaczyć. Głównego bohatera już nie ma wśród nas, ale tu zobaczymy go wciąż w pełni sił twórczych. Niewiele artystów pozwoliłoby nam uczestniczyć w swojej pracy i tak dalece uchyliło rąbka tajemnicy. Dokument Franka Scheffera stanowi istotny przyczynek do poznania fenomenu muzyki współczesnej.

Dariusz Mazurowski

RYSZARD STRAUSS
1864-1949

Arabella
Renée Fleming (Arabella); Morten Frank Larsen (Mandryka); Julia Kleiter (Zdenka); Johan Weigel (Matteo) • Chór i Orkiestra Opery w Zyrichu • Franz Welser-Möst, dyrygent
Decca 074 3263 • w. 2008, n. 2007 • LPCM Stereo, DTS 5.0 • 147'00"

☆☆☆☆☆



Arabella powstała w roku 1933 do libretta autorstwa Huguona von Hofmannsthal. Jest to komedia sentymentalna opowiadająca o bankructwie i dekadencji, mająca w tle lekką krytykę społeczeństwa zepsutego przez pieniądź. Miała być w pewnym sensie kontynuacją ogromnego sukcesu, jakim cieszył się *Kawaler srebrnej róży*. Wprawdzie dzieło nie miało takiego powodzenia jak *Kawaler*, ale jest to utwór dosyć często goszczący na deskach teatrów operowych, lubiany przez publiczność.

Specjalista od Straussa, Götz Friedrich, jest autorem scenariusza dosyć tradycyjnego, solidnie osadzonego w realiach epoki. Głównym powodem do jego wznowienia jest obecność zjawiskowej Renée Fleming, która jest być może najlepszą w tej chwili Arabellą. Jej piękny głos sprawdza się znakomicie w dziełach Straussa. Pozostali śpiewacy są na dobrym poziomie.

Całość sprawia wrażenie starannie przygotowanego spektaklu, bez żadnych wpadek, ale też bez nadmiernych wzlotów. Ogromnym atutem tej realizacji jest zjawiskowa Renée Fleming. Poza tym nic specjalnego nie można powiedzieć o pozostałych wykonawcach.

Chór i orkiestra opery w Zurychu bardzo dobrze sprawdzają się pod poprawną batutą Franza Welzer-Mösta.

Jest to album dla bezwarunkowych miłośników Ryszarda Straussa i Renée Fleming. Jeśli jednak ktoś chce dopiero poznać *Arabelle*, nagranie to odradzam.

Stanisław Lubliński



**PAWEŁ SZYMAŃSKI
1954**

Prawie komplet dzieł w wykonaniu polskich artystów

PWA (bez numeru katalogowego) • 4 DVD • w. 2007, n. 2006 • 600' • 16:9, Stereo 2.0, PAL, region: 0

☆☆☆☆ (wykonanie)
☆☆☆ (realizacja video/audio)

**FESTIWAL MUZYKI
PAWEŁ SZYMAŃSKIEGO
Materiał filmowy i dźwiękowy to wybór z powyższego wydawnictwa**

PWA (bez numeru katalogowego) • 1 DVD • w. 2007, n. 2006 • 174' • 16:9, Stero 2.0, PAL, region: 0

☆☆☆☆ (wykonanie)
☆☆☆ (realizacja video/audio)



**KRONOS QUARTET
POLSKIE KWARTETY**

Lutosławski – Kwartet smyczkowy • Mykietyń – II Kwartet smyczkowy • Penderecki – Quartetto per archi no. 1 • Górecki – III Kwartet smyczkowy; Pieśni śpiewają

Kronos Quartet
PWA (bez numeru katalogowego) • 1 DVD • w. 2007, n. 2006 • 118' • 16:9, Stereo 2.0, PAL, region: 0

**Muzyka21
plyta miesiaca**

**PAWEŁ MYKIETYŃ
1971**

3 for 13; Sonety Szekspira; Lądowanie; Sonata wiolonczelowa

soliści Polskiej Orkiestry Radiowej, Jacek Rogala, dyrygent; Jacek Laszczkowski, sopran; Maciej Piszek, fortepian; Jerzy Artysz, baryton; Viola Labanow, klawesyn; Kwartet Dafō; Przemysław Fugański, dyrygent; Andrzej Bauer, wiolonczela
PWA (bez numeru katalogowego) • w. 2008, n. 2007-2008, 71'31"
☆☆☆☆

Polskie Wydawnictwo Audiowizualne zostało powołane przez Ministra Kultury we wrześniu 2005 r. Dotychczas wydało kilkanaście albumów realizując swoje zadania statutowe, m.in. „profesjonalna rejestracja najważniejszych wydarzeń artystycznych w kraju – głównie przedsięwzięć muzycznych, teatralnych i operowych, ale również plastycznych i literackich oraz ich rozpowszechnianie w mediach publicznych i prywatnych, polskich i zagranicznych”.

Spośród jej wydawnictw warto odnotować czteropłytowy album z niemal pełnym zapisem Festiwalu Muzyki Pawła Szymaniewskiego. Festiwal ten miał miejsce na przełomie listopada i grudnia 2006 r. w Studiu im. W. Lutosławskiego w Warszawie. Zaprezentowano na nim 42 kompozycje (38 znalazło się w tym wydawnictwie) realizując w miarę pełną prezentację twórczości tego kompozytora. Są tu utwory solowe, kameralne, chóralne, orkiestrowe. Ich wykonania podjęli się polscy artyści: Maciej Grzybowski, Władysław Kłossiewicz, Kwartet Śląski, Paweł Mykietyń, NOSPR i inni polscy artyści, chóry i orkiestry. Walorem tej audiowizualnej dokumentacji ośmiu koncertów jest poznanie wielu dzieł Szymaniewskiego. Wadą natomiast jest monotonna, trochę nudnawa i męcząca rejestracja wideo, której nie ratuje nawet wykonywana w tle projekcja slajdów. Absolutnym mankamentem realizacji audio jest brak wielokanałowego, przestrzennego dźwięku (standard to DD 5.1 i DTS, a jeszcze lepiej SACD lub DVD-Audio), a dwukanałowe stereo wypada tu mało atrakcyjnie. Lepszym posunięciem byłoby wydanie tego materiału na tradycyjnych płytach kompaktowych, niż na DVD ale cóż, wtedy budżet przedsięwzięcia musiałby być znacząco mniejszy. A jak doodzi kolejny album, będący skrótem tu omawianego, problemem był chyba rozdmuchany budżet, który za wszelką cenę trzeba było skosztować.

Jako dodatek na płycie znajduje się półgodzinny monolog Pawła Szymaniewskiego.

Kolejny album DVD z muzyką Szymaniewskiego to wersja skrócona poprzedniego zawierająca tylko 11 koncertów. To rodzaj wyrwykowego przeglądu Festiwalu. Jak podają wydawcy: „wybór pozycji do niniejszej płyty podyktowany został przede wszystkim zamiarem ukazania fragmentów (w postaci całych utworów) wszystkich koncertów, z udostępnieniem szczególnie tych utworów kompozytora, które nie są obecne w wersji audio na płytach komercyjnych. Kolejność prezentowanych w tym wydawnictwie utworów jest zgodna z chronologią ich wykonania podczas Festiwalu”.

Na koniec tej krótkiej prezentacji obu wydawnictw PWA warto zacytować jedną z wypowiedzi Pawła Szymaniewskiego z 1979 r.: „Ewentualnemu słuchaczowi mojej muzyki nie poza nią nie mam do zakomunikowania. Nie żądam od słuchacza, aby znalazł w mojej muzyce to, co chciałbym, żeby w niej istniało, a czego, być może, nie udało mi się w niej zawrzeć; z drugiej strony nie pomagam mu w odnalezieniu w tej muzyce tego, czego on sam nie potrafi odnaleźć. Takie stanowisko uważam za uczciwe. Muzyka opakowywana bywa często w komentarze odautorskie – niejednokrotnie bardzo efektywne werbalnie i w istocie bezsensowne, bo jak dotąd, bardzo niewiele zagadnień dotyczących muzyki poddaje się sensownemu opisowi. Muzyka w swej czystej postaci jest (być może) trudniejsza w odbiorze od innych sztuk, bo jest abstrakcyjna (gosposia jednego z moich kolegów muzyków po wysłuchaniu sonaty Scarlattiiego powiedziała: »To ładne, ale jakie są do tego słowa?«)”.

Kolejnym albumem, bodaj najlepszym z dotychczas wydanych jest płyta DVD Kronos Quartet *Kwartety Polskie*. Zarejestrowany przez PWA koncert Kronos Quartet odbył się 11 listopada 2006 r. w Filharmonii Krakowskiej podczas II Festiwalu Muzyki Polskiej, był w całości złożony z dzieł kompozytorów polskich – od awangardowych z początku lat 60. po najnowsze. Cztery mistrzowskie i skrajnie odmienne partytury reprezentują istotny fragment polskiego repertuaru na kwartet smyczkowy z lat 1960-2006. Udało się tu osiągnąć coś, o czym zawsze marzy-

my: znakomity amerykański kwartet gra polskie dzieła. Oby wykonywali te utwory, także w swoich koncertach poza Polską, wtedy mielibyśmy do czynienia z najlepszą promocją naszej kultury. Kwartet Kronos prowadzi niestrudzoną działalność, poszukując nowego repertuaru i nowych inspiracji w różnych zakątkach świata przez współpracę z kompozytorami i muzykami ze wszystkich kontynentów i zachęcanie ich do czerpania inspiracji z tradycyjnej muzyki swego kręgu kulturowego. Ta nienasycona ciekawość muzyków Kronos Quartet przynosi wciąż nowe owoce w postaci kolejnych projektów, utworów, płyt i nowych przyjaźni muzycznych. W Krakowie wykonali następujące kwartety smyczkowe: Lutosławskiego, drugi Mykietyńa, pierwszy Pendereckiego i trzeci *Pieśni śpiewają* Góreckiego. Słuchając i oglądając ten album mamy przyjemność podziwiać arcy mistrzowskie wykonanie świętych polskich utworów. Album wydany jest bardzo starannie, ze zdjęciami, dobrym komentarzem opisującym prezentowane dzieła, niedosyt pozostawia tylko mało ciekawa, choć o niebo lepsza niż przy Szymaniewskim, realizacja wideo koncertu, znakomicie pokazano wykonanie *I Kwartetu* Pendereckiego, przy którym muzycy stojąc grają go z partytury wyświetlanej z projektoru na ekranie, na który patrzy również publiczność widząc niezwykle zapis muzyczny i słysząc całą plejadę sonorystycznego kalejdoskopu tego dzieła. Mankamentem dźwiękowym albumu jest brak przestrzennej realizacji ścieżki audio, co przy tak dobrej interpretacji byłoby prawdziwym rarytasem. Dodatkowo do albumu są wywiady z Davidem Harringtonem (Kronos Quartet), Henrykiem Mikołajem Góreckim i Pawłem Mykietyńem

Dzięki PWA pojawił się pierwszy monograficzny album CD z muzyką Pawła Mykietyńa zatytułowany *Speechless Song*. Ten młody kompozytor jest usilnie promowany przez kilku zagorzałych wielbicieli i krytyków jako najwybitniejszy i najciekawszy polski kompozytor współczesny, jednak po przesłuchaniu tej płyty i najnowszego dzieła, jakim była Pasja prezentowana na Wratislavi Cantans, trudno im przyznać rację. W przypadku nowych utworów pewnym wyznacznikiem jest chęć ponownego posłuchania tej muzyki, ja takich pragnień nie

nam. Muzyka Mykietyna jest pięknie opisywana w książeczce płytkowej, i te wyszukane słowa nie oddają, zgoła innych wrażeń przy słuchaniu: „kariera Pawła Mykietyna – początkowo znanego w Polsce z obiecujących, studenckich kompozycji kamealnych pisanych dla własnego zespołu Nonstrom – nabrała błyskawicznego przyspieszenia, gdy w okresie zaledwie kilkunastu miesięcy zajął on Europę zwyciężając na europejskich trybunach kompozytorskich w kategorii twórców do trzydziestego roku życia. Sukces *3 for 13* (Paryż, 1995) oraz *Epifory na fortepian i tasmę* (Amsterdam, 1996) sprawił, że nazwisko młodego artysty zaczęło wymieniać jednym tchem z Góreckim, Pendereckim czy Szymanem. Kompozycje zawarte na niniejszej płycie (aż trudno uwierzyć, że jest to pierwszy monograficzny album tego tak bardzo promowanego kompozytora!) mogą sprawić wrażenie – zwłaszcza na słuchacza, który zetknie się z nimi po raz pierwszy – jakby wyszły spod pióra dwóch różnych autorów; jakby *3 for 13* i *Sonet* Szekspira napisał ktoś zupełnie inny, niż *Ladnienie* i *Sonata*. Zresztą, w dotychczasowej twórczości Mykietyna, jeśli pominąć całkiem liczne juvenilia, dostrzegalne są dwie fazy: postmodernistyczna (możliwa do przyjęcia przy

zachowaniu koniecznego dystansu wobec pojęcia-worka, jakim jest „postmodernizm”) oraz, rozpoczynająca się około 2004 r., faza mikrofonowa. Jest to muzyka trudna, ciężka w odbiorze, nie słucha się jej dla przyjemności, refleksji, trzeba ją po prostu wysiedzieć. Napewno będzie się bezgranicznie podobać zagorzałym wielbicielom Warszawskiej Jesieni. Mało interesująca jest szata graficzna albumu z nietrafioną zupełnie okładką, w książeczce są teksty śpiewanych utworów, natomiast nie ma zdjęcia kompozytora, a szkoda.

Dużym plusem każdej z płyt jest ich przystępna cena. Proponowałbym PWA, by przy dość starannie wydanych albumach pamiętać o nadawaniu im numerów katalogowych, które są w standardzie na płycie każdej renomowanej firmy płytowej.

Stefan Banasiak

ERWIN SCHROTT

arie Mozarta, Verdiego, Bizeta, Gounoda, Meyerbeera

Orquestra de la Comunitat Valenciana • Riccardo Frizza, dyrygent

Decca 478 0473 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 52'39"

★★★★★

Prezentowana płyta stanowi zapis debiutanckiego nagrania



młodego, znakomicie już zapowiadającego się bas-barytona urugwajskiego, Erwina Schrotta (prywatnie męża czołowej dziś sopranistki światowych scen operowych – Anny Netrebko).

Wykształcony w swej ojczyźnie oraz we Włoszech artysta, debiutował na scenie Opery w Montevideo w drobnej partii Rouchera w *Andrea Chénier* Giordana; było to w 1994 r. Dzięki protekcji Placida Dominga (sukces na konkursie Operalia, 1998 i zaproszenie do występu w Operze Waszyngtońskiej) oraz życzliwym, zawodowym radom partnerów: Leo Nucci, Mirelli Freni, artysta uwierzył w swe możliwości i dzisiaj ma już za sobą występy w wielkich partiach i na wielkich scenach (m.in. MET – Figaro w *Weselu Figara* i Escamillo w *Carmen* oraz w Covent Garden – Figaro).

Na debiutanckie nagranie Erwin Schrott wybrał arie z oper Mozarta (*Don Giovanni*,

Wesele Figara), Verdiego (*Don Carlos*, *Makbet* i *Nieszpory sycylijskie*), Berlioz (*Potępiecie Fausta*), Gounoda (*Faust*) i Meyerbeera (*Robert Diabeł*). Prawie połowę płyty wypełnia bliska ostatnio artyście muzyka Mozarta. Śpiewa ją delikatnie, „zredukowanym” wolumenem swego pięknego, dużego i znakomicie brzmiącego głosu bas-barytonowego (o basowych dołach i barytonowej górze) ale z szybkim i wyrazistym parlando (Figaro) i kuszącym legato (Don Giovanni). Wyraźnie różnicuje postać Leporella (szczerzy choć sprytny) i Don Giovanniego, którego interpretuje wręcz filozoficznie.

Pięknie zaśpiewane są trzy różne arie Verdiego. Szczególnie wzruszająco brzmi, podana sentymentalnie, wręcz intymnie, aria Króla Filipa z *Don Carlosa*. Demoniczne, choć różnie z siłą wyrazu zaśpiewane są obie arie Mefista (Gounod, Berlioz) oraz diabolicznego Bertrama (Meyerbeer), choć przecież na scenie Schrott śpiewał dotychczas tylko Berlioz.

Omawiana płyta tego wybitnego już artysty jest pierwszą, jak się rzekło, ale z pewnością nie ostatnią jego płytą recitalową.

Jacek Chodorowski

Wydawnictwo płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bel Air	2	Ed Rz	3	K & K Verlag	6	Nimbus	6	Solal	5
Accent	5	Berliner Philh.	2	Eloquentia	2	K617	2	O+ Music	2	Soli Deo Gloria	2
Acte Préalable	1	Bis	5	Enja	3	Kontrapunkt	3	Ocora	2	Speakers Corner	6
Aeolus	5	Bongiovanni	6	Etcetera	5	Label Bleu	2	Olive Music	5	Stradivarius	6
Aeon	2	Calliope	2	Euroarts	2	Lauda	6	Opus Arte / BBC	2	STS Digital	6
Alia Vox	2	Carus	5	Fuga Libera	2	Ligia	2	Orfeo	5	Supraphon	6
Alpha	2	Cavalli	5	Gala	6	Linn Records	6	Pan Classics	5	Swedish Society	6
Ambroisie	2	Chandos	5	Gimell	5	Living Stage	6	Passacaille	5	Symphonia	2
Ambronay	2	Channel Classics	2	Globe	5	Long Distance	2	Pearl	6	Tacet	6
Ampersand	3	Christophorus	5	Glossa	2	Mandala	2	Philips	4	Tahra	2
Analekta	5	Classic Records	6	GM	3	Marc Aurel	5	Pläne	3	Talent Classic	1
Andromeda	6	ClearAudio	6	Great Opera	6	Marco Polo	2	Pneuma	5	TDK	2
Antes	5	Coro & The Sixteen	5	Performances		Marston	6	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
APR Recordings	5	Edition		Haenssler Classic	5	Maya	3	Preiser	6	Testament	6
Arabesque	3	CPO	2	Hardy Classic	6	MDG	2	Proviva	3	Thorofon	5
Arcana	2	CRI	3	Harmonia Mundi	2	Medici (BBC Legends)	6	Querstand	5	Tudor	3
Archipel	6	Cypres	6	Hat Art	2	Melodram	6	Ramee	5	Urania	6
Archiv Produktion	4	Da Capo	2	Hevhetia	3	Mirare	2	Raumklang	5	VAI	6
Armide	2	Dagored	3	Hungaroton	6	Mode	3	Reference Recordings	6	Verve	4
Arthaus	2	Decca	4	Hyperion	5	Music & Arts	3	Regis	6	Vox Lucida	2
Arts Music	5	DG	4	IDIS	6	Myto	6	Relief	5	Walhal	6
Atma Classique	5	Doremi	6	IFO	3	Naim Records	6	Ricercar	2	Wergo	3
Audite	6	Dorian	6	Iris	2	Naxos Audiobooks	2	Rondeau	5		
Avie Records	5	Dynamic	6	Jubal	5	Naxos	5	Satirino	2		
Bayer Records	5	ECM	4	JVC	6	New World	3	Sketch	2		

① Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: actepre@wp.pl

② CMD Classical Music Distribution
ul. Swiatowida 5-7

45-325 Opole
tel./fax: 0 - 77 457 60 63
www.cmd.pl
e-mail: cmd@cmd.pl

③ GiGi Distribution
ul. Królowej Jadwigi 275 A
30-218 Kraków
tel. 0 - 12 625 13 41
fax 0 - 12 625 13 42
www.gigicd.com

e-mail: gigi@gigicd.com

④ Universal Music Polska Sp. z o.o.
ul. Wiodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

⑤ Music Island
ul. Napoleńska 17
61-671 Poznań

e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 - 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

⑥ Club CD
tel./fax 091 4831155
tel. 0501-061-002
Skype: clubcd
e-mail: club@ccd.pl

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**

szczególności: www.eis.com.pl



Konkurs płytowy

Marcin Kopczyński

Strumień myśli

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 30 XI 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 styczniu 2008 r.

Którą wyższą uczelnię skończył Marcin Kopczyński?

Rozstrzygnięcie konkursów:

ANNE-SOPHIE MUTTER – Aneta Bednarska, Warszawa; Jan Czerniak, Białystok; Jędrzej Dybał, Wrocław; Anna Jodkiewicz, Gdańsk; Czesław Kulesza, Poznań; Stefan Pacześny, Warszawa; Zygmunt Rybicki, Lublin; Janina Szczerbińska, Warszawa; Feliks Tokarski, Kraków; Andrzej Zwoniarski, Olsztyn
ROMUALD TWARDOWSKI – Jerzy Antosiak, Przemysł; Szymon Ciecierski, Białystok; Janusz Elert, Wrocław; Ewa Fandrych, Katowice; Franciszek Hybki, Warszawa; Zdzisław Jelonek, Poznań; Katarzyna Oleksiak, Wołomin; Magdalena Polińska, Warszawa; Leopold Trzybko, Nowy Targ; Cecylia Zdunik, Szczecin

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

Gadki z Chatki

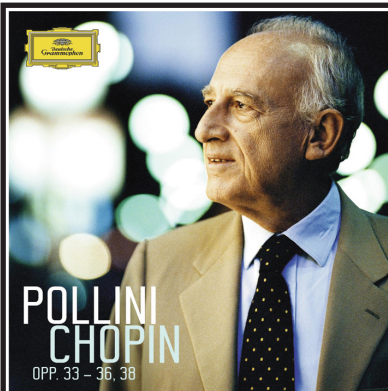
pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl



Konkurs płytowy

Maurizio Pollini

Universal Music
Polska

Każdy, kto w terminie do 30 XI 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 styczniu 2008 r.

Którę z kolei Konkursu Chopinowskiego laureatem jest Maurizio Pollini?

Pollini/Kopczyński
Universal Music Polska/Acte Préalable

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

Hołd złożony Bachowi przez Schumanna



Andreas Staier
fortepian Érarda z 1837 r.



Harmonia Mundi HMC 901989

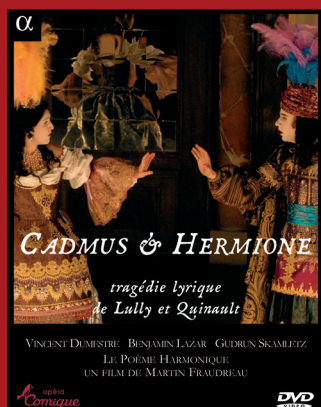


Harmonia Mundi HMC 901996

Concerti grossi inspirowane muzyką Corellego



Akademie für Alte Musik Berlin



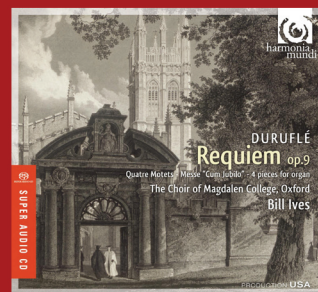
Alpha 701



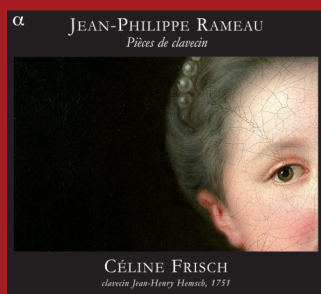
Harmonia Mundi HMC 901997



Harmonia Mundi HMC 901992



Harmonia Mundi HMU 807480



Alpha 134



K617 211.2



Glossa GCD 921204



MDG 301 1509-2

inne nowości polecane przez dystrybutora



Acte Préalable

Józef Wieniawski

Piano Works
1

II Impromptu op. 34 · Souvenir d'une Valse op. 18
Valse de Concert op. 3 & 30 · Sur l'Océan op. 28
Polonaise op. 21 · Souvenir de Lublin op. 12

world premiere
recording

AP0184



Tomasz Kamiński



Acte Préalable

Tomasz Kamiński

Am Rande des Tages • Meditationen
Buch der Illusionen • Suite

AP0190

World Premier Recording



Tomasz Kamiński, piano

Tomasz Kamiński

pianista i kompozytor • podwójny debiut płytowy

Album jest nagrodą Grand Prix za rok 2007

**IV Edycji Konkursu na Projekt Nagraniowy „Zapomniana muzyka polska”
organizowanego przez Jana A. Jarnickiego i Acte Préalable**

**Światowa premiera fonograficzna
dzieł fortepianowych
Józefa Wieniawskiego**

Monograficzny album z premierowym nagraniem
dzieł fortepianowych Tomasza Kamińskiego
w autorskiej prezentacji



Wydawnictwo *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