

* Zimowe marzenia Czajkowskiego • La Traviata w Lublinie *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 1 (102)
styczeń 2009
ROK X
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Tomasz Kamieniak

na skraju dnia

Paul Lewis
muzyka przekracza bariery

Patricia Petibon
wszystkie odcienie miłości

Alfrēds Kalniņš
klasyk opery łotewskiej



LANG LANG

nagrał *Koncerty fortepianowe Chopina*

LANG LANG CHOPIN

KONCERTY FORTEPIANOWE WIENER PHILHARMONIKER ZUBIN MEHTA



LANG LANG CHOPIN

THE PIANO CONCERTOS
VIENNA
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
ZUBIN MEHTA



[Wydanie polskie] 477 8059

[Standard Edition] 477 7449

[CD+DVD Deluxe Edition] 477 7982

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



22 stycznia 2009

Kościół w Mirosławcu

Uroczystości
w 40. tą rocznicę
powstania Parafii w Mirosławcu
ku pamięci tragicznie zmarłych
20 oficerów żołnierzy
Sił Powietrznych
Rzeczypospolitej Polskiej,
ofiar katastrofy samolotu CASA

W programie obchodów:

- godz. 17⁰⁰ uroczysta msza święta w intencji 20 żołnierzy odprawiana przez Biskupa Koszalińsko-Kołobrzeskiego Edwarda Dajczaka
- odsłonięcie i poświęcenie epitafium ku czci żołnierzy w kaplicy wojskowej
- godz. 18⁰⁰ koncert muzyki poważnej zagra światowej sławy kwartet smyczkowy **KWARTET WILANÓW**

Honorowy patronat nad uroczystością objęli:
Jego Eksceleńcja Biskup Koszalińsko-Kołobrzeski Edward Dajczak
Starosta Powiatu Wałeckiego dr Bogdan Wankiewicz
Dowódca 12 Bazy Lotniczej płk Wojciech Pikuła
Dowódca 8 Eskadry Lotnictwa Taktycznego ppłk Karol Jędraszczyk

Wsparcia finansowego dla koncertu Kwartetu Wilanów udzielili:
PGNiG SA, Powiat Wałecki, Pałac Myśliwski Orle, Video-Foto M i T Michalscy



ŻYCIE

- 6 **Listy do redakcji**
 6 **Reflektorem po scenach:** Bytom • Koszalin • Lublin • Poznań • Nowy Jork
 13 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Dr Atomic • Potępienie Fausta • Uwagi na marginesie*

CZŁOWIEK

- 19 **Krajobrazy i historie miłosne – o nagraniu koncertów Chopina**
opowiada pianista Lang Lang i dyrygen Zubin Mehta
 21 **Na skraju dnia**
z kompozytorem Tomaszem Kamieniakiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 24 **Muzyka przekracza bariery**
z pianistą Paulem Lewisem rozmawia Dorota Staszkievicz
 26 **Patricia Petibon – wszystkie odcienie miłości**
Arkadiusz Jędrasik
 28 **Alfrēds Kalniņš: klasyk opery łotewskiej i jego imiennicy**
Lesław Czaplński

DZIEŁO

- 35 **W mojej muzycznej krainie (14)**
Zimowe marzenia Czajkowskiego
Andrzej Osiński

PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie – Recital chopinowski Joanny Ławrynowicz**
Arkadiusz Jędrasik
 39 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:**
 - Lang Lang – Universal Music Polska
 - Tomasz Kamieniak – 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

Płyty 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 Czaplński, Adam Czopek, Wilfried Górny, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrejczak, Jacek Krzakała, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



fol. na okładce
 Lang Lang

fol. Felix Broede/Deutsche Grammophon

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jan 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.

W 2009 r. mija setna rocznica tragicznej śmierci Mieczysława Karłowicza. Szkoda, że odszedł w pełni sił twórczych, szkoda, że jego tak świetnie zapowiadająca się kariera została nagle przerwana. Z tej okazji rozpoczynający się rok ogłoszono „Rokiem Karłowicza” i postanowiono przeznaczyć część pieniędzy podatnika na promowanie jego twórczości. Ewenementem na skalę krajową jest rozpoczęcie przygotowań wcześniej, tak by zdążyć na rocznicę. Specjaliści od promocji i marketingu wydali już niemałe pieniądze, by Karłowicz był promowany w świecie – Naxos wydał już dwie znakomite płyty z poematami symfonicznymi naszego kompozytora, obie pod batutą Antoniego Wita. Szkoda tylko, że ci decydenci nie zadali sobie trudu, by zauważyć znakomicie zrealizowane kilka lat temu, nie za polskie podatki, albumy z muzyką Karłowicza w brytyjskim Chandosie. No cóż, nie pierwszy raz staramy się wyważać drzwi, które inni wcześniej za nas otworzyli. Najpewniej pojawią się głosy krytykujące miesięcznik, który „muzykę polską ma w centrum uwagi”, że piętnuje wydawanie muzyki polskiej. Ale my nie krytykujemy samej inicjatywy, ale sposób, w jaki marnuje się publiczne pieniądze nieudolnie naśladowując przedsięwzięcia prywatne. Zamiast promować tych, którzy tej promocji już nie potrzebują (Chopin, Szymanowski, teraz Karłowicz), może warto zabrać się za kompozytorów polskich zasługujących na obchody rocznicowe, o których zagranica jeszcze nic nie wie?

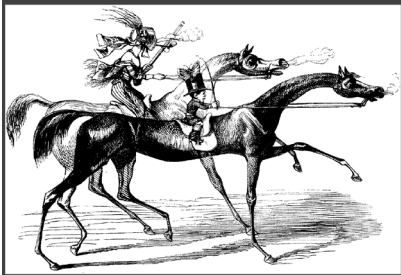
Nawet, gdy promujemy tych uznanych kompozytorów, robimy to tak nieudolnie, że prywatna firma natychmiast pozbyłaby się osób za to odpowiedzialnych. Ponieważ jednak czynione to jest za pieniądze publiczne („niczyje”), nikt nikogo z niczego nie rozlicza. Pisaliśmy już o nieudolnym wydawaniu płyt poświęconych Szymanowskiemu z okazji jego roku 2007, choć rok ten dawno się już skończył. Otóż próżno szukać tych płyt na stronie internetowej głównego zainteresowanego, czyli Filharmonii Narodowej. Spośród płyt poświęconych Szymanowskiemu wydanych za ogromne pieniądze w Naxosie, tylko dwie są tam obecne (stan na 14 XII 2008). O dwóch płytach Karłowicza Filharmonia też nie informuje, a przecież zarówno jej orkiestra, jak i dyrektor naczelny je zrealizowali. W sumie nie można się temu dziwić. Skoro Filharmonia i wydawca zarobili na tym, że płytę wyprodukowali, po co mają się kłopotać jej promocją i sprzedażą? Tak zresztą się dzieje z wszelkimi wydaniem płytowymi sponsorowanymi przez państwo. Państwo daje pieniądze na zrealizowanie albumu płytowego, a to, czy ten album dotrze do odbiorcy, decydentów nie interesuje.

W przededniu 2009 r. Polacy wzbogacili się o dwa rękopisy Fryderyka Chopina, które za ponad 2 mln zł zakupił Narodowy Instytut Chopina. A więc nieprawdą jest, że brak pieniędzy na kulturę. Nie można twierdzić, że taki zakup mija się z celem. Ale na pewno jeszcze mniej mijałoby się z celem zakończenie Narodowej Edycji dzieł Chopina, przedsięwzięcia dużo ważniejszego dla polskiej i światowej muzyki niż chociażby budowa siedziby NIC.

Są jednak powody do zadowolenia w 2009 r. Światowej sławy francuski dyrygent Marc Minkowski zainteresował się muzyką polską! O dziwo, nie dotyczy to tylko Chopina i kilku żyjących sław, ale i postaci zapomnianych. Wprowadził do swojego repertuaru Moniuszkę i Tansmana, interesuje się Dobrzyńskim, uważa, że opery Moniuszki powinny zaistnieć w świecie. Jak tak dalej pójdzie, muzyka polska nareszcie zagości w naszych filharmoniach bo Francuzi tak postanowili.

Stojowski i Melcer uzyskali prawo wstępu do Filharmonii Narodowej dzięki Brytyjczykowi, teraz Moniuszko, Tansman, czy Dobrzyński dostąpią tego zaszczytu dzięki Francuzowi.

LISTY DO REDAKCJI



Szanowna Redakcjo!

Znane powiedzonko o Polakach, co to swego nie znają i sami nie wiedzą, co posiadają, niestety, znowu znalazło swe potwierdzenie. Doprawdy w głowie się nie mieści, żeby p. Kamiński, Polak, w ten arogancki sposób obszedł się w swoim przewodniku *1001 Opera* z dorobkiem swego kraju w dziedzinie, w której, zapewne, uważa się za wybitnego znawcę.

W kompendium jego autorstwa uderza brak wyraźnego kryterium wyboru dzieł. Jeżeli w XIX-wiecznej operze spotykamy u niego tytuły oper, które żadnej kariery nie zrobiły to dlaczego brak tu np. *Fausta* naszego ks. Radziwiłła? A gdzie podziały się grywane na największych scenach Europy opery ks. Józefa Poniatowskiego, dalekiego kuzyna naszego bohatera narodowego? A gdzie inni nasi, już XX-wieczni kompozytorzy, jak choćby Szeligowski z jego *Buntem żaków*, W. Rudziński z *Odprawą posłów greckich*, Aleksander Tansman czy Karol Rathaus i wreszcie gdzie Twardowski z jego pięcioma operami grywanymi z powodzeniem w naszych teatrach i prezentowanych wielokrotnie za granicą?

A co z krajami nadbałtyckimi, Ukrainą, Zakaukaziem? *Absalom i Eteri* Paliaszwilego to dzieło wybitne, nb. wydane przez Deutsche Grammophon. A gdzie kilkanaście oper Siegfrieda Wagnera? A co ze słynną *Vanessą* Samuela Barbera?

Takie pytania można by mnożyć w nieskończoność, dziwi wszakże najbardziej to, że PWM, będące przecież polskim wydawnictwem, tak

bezkrytycznie odniosło się do zawartości książki p. Kamińskiego.

Miało być dobrze, a wyszło jak zwykle...

dr Jerzy Hoffman
Łódź

Witam,

Dziękuję za wiadomości o Annie Netrebko. Tę nową płytę już słuchałam i widziałam. Szkoda, że na DVD nie ma duetu z Piotrem Beczałą.

Podzielim Wasze zdanie w sprawie obchodów rocznicy odzyskania niepodległości, impreza w teatrze była tragiczna.

Język opery, czy operetki jest językiem międzynarodowym, można było zrobić bardzo dobry koncert, ale organizatorzy zapomnieli o naszych artystach i muzykach, którzy w świecie odnoszą sukcesy.

Pozdrawiam
JG/Łódź

Reflektorem po scenach i estradach

opery • festiwale • filharmonie

Tomasz Kamieniak



pretekstem do snucia refleksji nad znaczeniem muzyki naszych czasów dla nas – mieszkańców barwnego bazaru wymiany wszelakich kultur i doświadczeń. Refleksji wszakże krótkiej, gdyż samo pojęcie „muzyki współczesnej”, czyli dziejącej się tu i teraz wymagałoby wielostronowego definiowania. Jako, że recenzja stanowi dość subiektywną formę wypowiedzi, oprę się o moje własne oczekiwania i potrzeby, którym recenzowany koncert bez wątplenia wyszedł naprzeciw.

Po pierwsze ze względów repertuarowych. Na program koncertu składały się następujące kompozycje:

- Tomasz Kamieniak
Vier Ernste Werke (Cztery poważne utwory) op. 26
- Henryk Mikołaj Górecki
Koncert na fortepian op. 40
- Arvo Pärt
Fratres na skrzypce, orkiestrę smyczkową i perkusję
- Philip Glass
Tirol Concerto.

Tomasz Kamieniak to pianista i kompozytor, którego utwory wypełnia symbolika znaczeń sięgających tego, co najbardziej osobiste – głębi i intensywności ludzkiego odczucia. Z tego też powodu, słuchając poszczególnych części cyklu napisanego na skrzypce, altówkę i fortepian w 2002 r., a poprawionego w 2004, otwierały się przed oczami mojej wyobraźni różne myśli i obrazy, czyli doświadczyć mogłam tego, co w sztuce chyba najcenniejsze – głębokiego poruszenia.

Cztery poważne utwory zostały wykonane po raz pierwszy w Weimarze w 2004 r., nastę-

Muzyka mową dźwięków, jak głosi tytuł książki Nikolausa Harnoncourta, a idąc tym tropem w kierunku humanizmu – muzyka mową ludzkiego odczucia. Różne są gusta, a stąd różne oczekiwania. Czasem ogarnia nieodparta ochota, by zatonać w muzyce wieków bardzo oddalonych od współczesnego świata, czasem chce się podziwiać solistę w ferworze artystycznej kreacji. Różne są gusta, różne potrzeby. Czasem tęskni się

za głosem ludzkiego odczucia. Co więcej, wyrażonego językiem i ekspresją najbliższymi współczesnemu rozumieniu świata, wbrew obiegowym stwierdzeniom – czasem również zamyślonego.

Dowodem na to był koncert odbywający się w ramach VII Festiwalu Muzyki Nowej (www.fmn.art.pl) w dniu 27 listopada w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Recenzowanie tego wydarzenia jest dla mnie jednocześnie

nie w Katowicach i Rybnej, jednak bez udziału altówki, którą zastępowała wiolonczela. Altówka pojawiła się po raz pierwszy na omawianym koncercie – w Bytomiu, a grała Marta Tużnik. Na czteroczęściową kompozycję składają się utwory mówiące „o ludzkich emocjach, uczuciach jakie towarzyszą człowiekowi przez jego całe życie – nadzieja, rozpacz, smutek, trwoga, oczekiwanie...” (cyt. T. Kamieniak). I Prolog. II Elegia nadziei. III Elegia rozpacz. IV Epilog (Sphinx BAGDAD). Zawieszona w przestrzeni krople światła i tajemnicy, melancholijnej nadziei na...

Partię skrzypiec realizowała Irena Kalinowska-Grohs, altówki – wspomniana wcześniej Marta Tużnik, a fortepianu – sam kompozytor.

Wykonanie pełne ekspresji instrumentów smyczkowych, wyrażających intensywność doświadczeń, nawet tych dziejących się pod pozornie spokojną powłoką partii fortepianu, finezyjnie brzmiącego pod palcami pianisty,

pomimo niezbyt dobrej jakości instrumentu.

Pozostałe kompozycje wykonane na festiwalowym koncercie to utwory z towarzyszeniem orkiestry – Orkiestry Smyczkowej NOMOS pod dykcją Mieczysława Bartłomieja Ungera. Solistą dwóch koncertów fortepianowych: H. M. Góreckiego napisanego w 1980 r. i Philipa Glassa z 2000 r., trzyczęściowego, był Tomasz Kamieniak. Wykonanie *Tirol Concerto* to polska premiera tego utworu – fakt godny szczególnego podkreślenia! Szkoda tylko, że jakość instrumentu nie pozwoliła pianiście na pełny wyraz treści, jak sam przyznał po koncercie. Cóż, ciągle jeszcze polska rzeczywistość... Przydałoby się cały koncert powtórzyć w lepszych warunkach lokalowych...

Ale nastroju i emocji, nie tylko muzycznych, nie zabrakło. Również w trzecim z kolei punkcie koncertu – *Fratres Arvo Pärta* na skrzypce, orkiestrę smyczkową i perkusję (1977/1992), gdzie partię solową pięknie wykonała Irena

Kalinowska-Grohs. Finał stanowił wspomniany wyżej *Tirol Concerto*. I dobrze, że Philip Glass zakończył go częścią trzecią – znacznie bardziej optymistyczną niż część środkowa, przenosząca w rejony refleksji poruszających najbardziej czule struny... Te najbliższe sprawiające, że muzyka staje się mową ludzkiego odczucia, staje się jego przedmiotem i treścią.

Dziękuję za ten koncert. Muzykom – solistom i orkiestrze na czele z dyrygentem i kompozytorem i organizatorem VII Festiwalu Muzyki Nowej. Dziękuję osobście, jako że recenzja to forma subiektywnego przekazu, a w tym wypadku i pretekst, by powiedzieć, że takich koncertów potrzeba tym, którzy tęsknią za muzyką dotykającą najczulszych strun odczuwania życia w świecie barwnego bazaru wymiany wszelakich kultur i doświadczeń.

Irena Jakuboszczak

Ruben Silva



Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. Filharmoniczny wieczór 14 XI należał do najpiękniejszych, jakie ofiarowano koszalińskim bywalcom koncertów. Od strony muzycznej gwarantowały to nazwiska Brahmsa i Dwořzaka, od strony wykonawczej zaś świetny dyrygent i dwaj wybitnie utalentowani młodzi soliści. I oczywiście orkiestra, która pod dobrym dyrygentem potrafi wspiąć się wysoko. A przy tym dyrygujący tego wieczora Piotr Sułkowski doskonale znał tajniki wykonywanych partytur i potrafił je wydobyć, zaś młodzi soliści, jeszcze studenci: skrzypek Maciej Strzelecki (wychowanek koszalińskiej Szkoły Muzycznej I st.) i wiolonczelista Adam Krzeszowiec grają już na poziomie dojrzałych mistrzów.

Rozpoczęła kompozycja Dwořzaka: reminiscencje z wolnej części jego *Kwartetu smyczkowego* ujęte w nastrojowe *Nottumo* na smyczki; Piotr Sułkowski może zbyt na wyrost prowadził tę drobnostkę niemal jak mahlerow-

skie *Adagio*, do czego zresztą prowokowała jej ekspresja i bogata harmonia – jednak skromne obsadowo koszalińskie smyczki nie mogły podjąć tu sugestii dyrygenta i zapewnić odpowiednio nasyconego brzmienia, choć poza tym grały dobrze. W każdym razie było to świetne wprowadzenie do odbioru *Koncertu podwójnego na skrzypce i wiolonczelę* Brahmsa; dzieła dość rzadko wykonywanego, choć w Koszalinie akurat stosunkowo niedawno, w marcu 2007 r. grali je Kaja Danczowska i Tomasz Strahl: dojrzała, piękna kompozycja i dojrzała interpretacja. W omawianym wykonaniu był to zachwycający dyskurs dwóch znakomitych już, pełnych temperamentu, muzyków niezawodnie oddających wszelkie odcienie emocjonalne i piękności obydwu partii, nie wyłączając humoru; to wszystko przy bardzo dobrym towarzyszeniu orkiestry, choć dyrygent, wciągnięty w tę arcyzajmującą grę, jakby zapominał, że to jednak nie symfonia, lecz akompaniament – na szczęście bez

uszczerbku dla partii solowych. Był to prawdziwy triumf obydwu studentów, artystów w pełni już dojrzałych muzycznie i technicznie. Na bis zagrali – drobnostka – brawurową *Sonatinę na skrzypce i wiolonczelę* Arthura Honeggera, prezentując prawdziwy wykonawczy majstersztyk.

Jak zwykle po przerwie, danie główne programu: *VIII symfonia G-dur* Dwořzaka; utwór niezwykle, jak to określił autor: „suma nastrojów, wrażeń i wspomnień”. Takiego bogactwa melodii – tu czeskich melodii ludowych – próżno by szukać w całej literaturze symfonicznej. Dwořzak klejnotom tym nadał wspaniałą, monumentalną oprawę. Ciekawe, że to jego *IX symfonia* stała się najpopularniejsza, a nie właśnie *VIII*, tak na wskroś czeska, narodowa – i na pewno najpiękniejsza. Bardzo przy tym trudna dla orkiestry. Piotr Sułkowski prowadził ją znakomicie. Może zbyt wielkim gestem (pewnie operowe przyzwyczajenia dyrygenta), ale niezwykle skutecznym. Nade wszystko jednak

była to ekspresja partytury głęboko przeżytej – co udzieliło się orkiestrze i jej bardzo tu eksponowanym solistom; grali jak w transie. Te wyrazowe walory wykonania sprawiły, że pewne jego niedostatki techniczne, nie do uniknięcia w dziele tak trudnym, zostały całkowicie usunięte w cień. Zarówno ten utwór, jak i cały program wieczoru, były dla słuchaczy pięknym koncertowym przeżyciem, oraz wielkim sukcesem dyrygenta i orkiestry – przeżyciem zasłużenie nagrodzonym długotrwałą eksplozją braw.

Filharmonicy koszalińscy, wierni swej wieletoletniej już tradycji, łagodzą późnojesienne chłody gorącymi rytмами Hiszpanii – z nieodłączną gitarą. Sprzyjają temu także iberyjskie korzenie, z jakich czerpała soki muzyczna wrażliwość Rubena Silvy. On też ułożył i poprowadził „hiszpański” w całości program (21 XI), w jakim dał doskonale obraz fenomenowi muzyki hiszpańskiej, inspirujących sił jej ludowo-narodowej kultury. Próżno by szukać drugiej takiej siły w muzyce europejskiej.

Rozpoczęła orkiestrowa wiazanka brawurowych melodii z opery Jimeneza *Wesele Luisa Alonso* – przykład XIX-wiecznej hiszpańskiej muzyki operowej, gatunku niezwykle tam popularnego (szczególnie wodewilu zwanego zarzuela) i obfitego, w jakim ludowość jest mocno już poddana europejskiemu szlifowi; kompozycja bardzo efektowna, głęboko nasycona tanecznością. Ruben Silva prowadził ją niezwykle oszczędnie, kompetentnie i efektywnie zarazem, orkiestra zaś szalała – świetny występ do o 40 lat późniejszej *Fantazji para un gentilhomme* Joaquina Rodriga. Ta wiazanka stylizowanych melodii, sięgających do starych, dworskich źródeł, należała do Tomasa Zawieruchy, gitarzysty wspaniałego. Grał niezwykle sugestywnie, z wielką kulturą i maestrią, ewokując wykwinny urok hiszpańskiej kultury – przy świetnym towarzyszeniu Rubena Silvy. Ale prawdziwy czar „hiszpańskości” poczuliliśmy w brawurowo zagranym na bis *Wspomnieniu z Alhambry* Torregi. Solista wykonaniem tym wysunął się na czoło galerii występujących w Koszalinie gitarzystów.

Po przerwie fascynację hiszpańskie „à la française” – z kompozytorskich pracowni Ravela i Debussy’ego. To już muzyka najwyższej artystycznej próby i najwyższych wymagań wykonawczych. *Alborada del gracioso* Ravela, autorska orkiestracja IV części fortepianowych *Miroirs*, pozwoliła usłyszeć naszą orkiestrę w powiększonym składzie, choć sama faktura utworu jest przejrzysta, niemal kameralna, oczywiście z efektownymi „gęstymi” kulminacjami, przy tym niezwykle wysmakowana kolorystycznie – i z tego wyzwania orkiestra nie wyszła zwycięsko: po prostu poprawnie zagrano nuty, zabrakło płynności i temperatury (barw). To samo można by powiedzieć o zagranej na zakończenie wieczoru *Iberii* Debussy’ego; owe trzy barwne, impresjonistyczne obrazy na wielką orkiestrę miały fragmenty wykonane bardzo efektownie, muzycy zdali tu niezwykle trudny egzamin, ale w skomplikowanej tkance tej muzyki ginęły wątki, myśli, wszystko było jakby równie ważne, dynamika mało zróżnicowana – stąd, mimo wielkiej obsady i wspaniałej instrumentacji, trudno było nie poddać się monotonii nawału barw i rytmów. Nie przeszkadzało to jednak podziwiać kunsztu Debussy’ego w pięknej daninie złożonej przezeń kulturze hiszpańskiej – co znalazło odbicie w gorącym przyjęciu utworu.

Kazimierz Rozbicki

G. Verdi – *Traviata*
Joanna Woś
fot. Mirosław Trembecki



Superwidowisko *La Traviata* w Lublinie. Wielu Czytelników może od razu z niedowierzaniem pokręcić głową i stwierdzić, że wystawienie opery w formie megawidowiska nie mogło się odbyć w mieście, gdzie nie ma nawet sceny operowej. W tytuł tej recenzji nie wkradł się jednak żaden chochlik dziennikarski. Otóż 29 i 30 listopada w Kozim Grodzie, jak nazywany jest Lublin, miała miejsce premiera dzieła Giuseppe Verdiego.

Zespół Teatru Muzycznego w Lublinie już wcześniej prezentował melomanom spektakle operowe – *Carmen*, *Straszny dwór* oraz *Cyrulika sewilskiego*. Dopiero przy realizacji *Traviaty* zdecydowano się jednak na megawidowisko, które w ciągu dwóch dni mogło obejrzeć (i obejrzalo!) blisko 8000 osób. Zgromadzenie tak dużej liczby widzów nie było oczywiście możliwe w skromnej siedzibie Teatru, dlatego opera została wystawiona w hali sportowej „Globus”. Miejsce nie sprzyjało niestety budowaniu artystycznej atmosfery, zdecydowanie bliżej mu przecież do stadionowego szaleństwa; w końcowym rozrachunku okazało się jednak dość przyjazne dla sztuki.

Obroniły się zarówno reżyseria i scenografia Waldemara Zawodzińskiego (doskonałym pomysłem było zainstalowanie dwóch telebimów, które przybliżały widzom akcję; wyświetlano na nich także polski przekład włoskiego tekstu), choreografia Janiny Niesobskiej, jak i kostiumy zaprojektowane przez Izabelę Stronias, które w harmonijny sposób połączyły tradycję z nowoczesnością. Można zapewne kwestionować ascetyczność wystroju dwupoziomowej sceny czy ubranie statystów w lateks i plastik, a także wprowadzenie w II akcie nagiej kobiety. Wielopłaszczyznowość historii opowiedzianej w *Traviacie* stanowi jednak wystarczającą podbudowę pod wszystkie aspekty jej lubelskiej realizacji. Zarysowuje się w niej intymność, wielka miłość, samotność, sens życia i znaczenie rodziny. Nie brak przy tym swoistego wyuzdania i wulgarności – wszak główna bohaterka jest kurtyzana.

W tym miejscu pozwolę sobie przejść do odtwórczyni roli Violetty. W sobotni wieczór (29 listopada) wystąpiła Joanna Woś. Jej kreacja była bez wątpienia najmocniejszą stroną spektaklu, zarówno pod względem wokalnym, jak i aktorskim. Popisowa aria *E strano, e strano/Sempre libera* z I aktu zabrzmiała

fenomenalnie – Woś oczarowała publiczność kryształowo czystym brzmieniem głosu, swobodą śpiewu, błyskotliwymi trylami, precyzją szybkich przebiegów i wreszcie perfekcyjnie brzmiącymi najwyższymi dźwiękami, w tym z łatwością osiągniętym wysokim es w finale arii. Sopranistka była przy tym bardzo naturalna i prawdziwa; w ostatnim akcie nie grała śmierci swojej bohaterki – każde piano i pianissimo (nawiasem mówiąc bosko brzmiące!) stanowiło rzeczywistość zapowiedź nieuchronnego końca krótkiego życia Violetty.

Przy tak olśniewającej kreacji Woś pozostali wykonawcy zaprezentowali się jedynie poprawnie. Tomasz Janczak (Alfred) przekonywał bardziej aktorsko niż głosowo, choć trzeba przyznać, że z aktu na akt rozśpiewywał się coraz bardziej. Zbigniew Macias (Georges Germont, ojciec Alfreda), choć niezły wokalnie, robił wrażenie zbyt „drewnianego”. Może to kwestia gustu, ale wolę go oglądać w rolach charakterystycznych, jak choćby Bartolo w *Cyruliku sewilskim*.

Spektakl, który odbył się 30 listopada, przyniósł całkowicie odmienny układ sił pomiędzy trójmiem głównych bohaterów. Joanna Horodko (Violetta) nie zachwycała. Wyglądała wprawdzie szalenie atrakcyjnie (możliwe, że nawet zbyt pięknie, jak na umierającą kobietę), ale niedomagała głosowo, zwłaszcza w I akcie. Częściowo usprawiedliwia ją „krecia robota” akustyków, którzy w kluczowym momencie finałowej sceny I aktu przyczynili się do powstania monstrualnych rozmiarów pauzy. Ta natomiast (czemu trudno się dziwić) stała się bezpośrednią przyczyną niepewności i nerwowości wszystkich wykonawców.

Wśród drugiej obsady lubelskiej premiery *Traviaty* na uznanie zasłużył przede wszystkim Leszek Skrla (Georges Germont), który stworzył postać dość posagową, ale nie pozbawioną wrażliwości. Jego aksamitny, a przy tym potężny dźwiękowo baryton zabrzmiał szczególnie pięknie w arii *Di Provenza* z II aktu. Adam Sobierajski (Alfred) wykreował postać poety targanego ogromnymi emocjami, które za jego sprawą stawały się wręcz namacalne. Brawa za wzięcie „góry” w *De miei bollenti spiriti/O mio rimorso infamia* i wszystkie liryczne fragmenty. Żółta kartka za „wyszczekane” drobniejsze wartości rytmiczne.

Oba premierowe spektakle uszlachetniła

obecność dobrych: Flory (Elżbieta Kaczmarczyk-Janczak), doktora Grenvila (Grzegorz Szostak) oraz Aniny (29.11 Agnieszka Piekaroś-Padzińska, zaś 30.11 Iwona Socha).

Dwa udane przedstawienia stały się ponadto udziałem orkiestry oraz chóru. Zespoły pod batutą Jacka Bonieckiego były precyzyjne dźwiękowo i wyrównane w barwie i brzmieniu. W ten sposób nagłośnienie, które budziło wcześniej pewne obawy, stało się kolejnym atutem spektaklu. Pewien niedosyt pozostawiło jedynie słabe wyeksponowanie „smaczków” partytury Verdiego. Choć dyrygent prowadził instrumentalistów przez wszystkie niuansy barwnej muzyki *Traviaty* bardzo sprawnie, sprzęt nagłośnieniowy nie zdołał w pełni ukazać jej prawdziwego piękna.

Ozdobą spektaklu mógłby być balet, w II akcie ubrany w krwistoczerwone kostiumy (panowie w biało-czarne) i wykonujący atrakcyjną choreografię. Mógłby, ale nie był. Z przykrością muszę stwierdzić, że dawno nie widziałam tak nierówno tańczącego zespołu. Chlubnym wyjątkiem okazała się jedynie Małgorzata Borowiec wykonująca solo w *Di Madride noi siam mattadori* – wprost nie można było oderwać oczu od jej dynamicznych kroków.

Lubelska premiera superwidowiska *La Traviata* nie ustrzegła się niedociągnięć organizacyjnych, a dla części publiczności także artystycznych. Z całą pewnością realizacja opery okazała się jednak ogromnym sukcesem. Najlepszą rekomendacją spektaklu było zgromadzenie kilkutysięcznej widowni, która nie szczędziła wykonawcom oklasków. Pozostaje tylko czekać na kolejną premierę operową w Kozim Grodzie. Czego sobie i wszystkim melomanom gorąco życzę.

Anna Munia

G. Verdi – *Traviata*
Joanna Woś (Violetta) i Tomasz Janczak (Alfred)
fot. Mirosław Trembecki



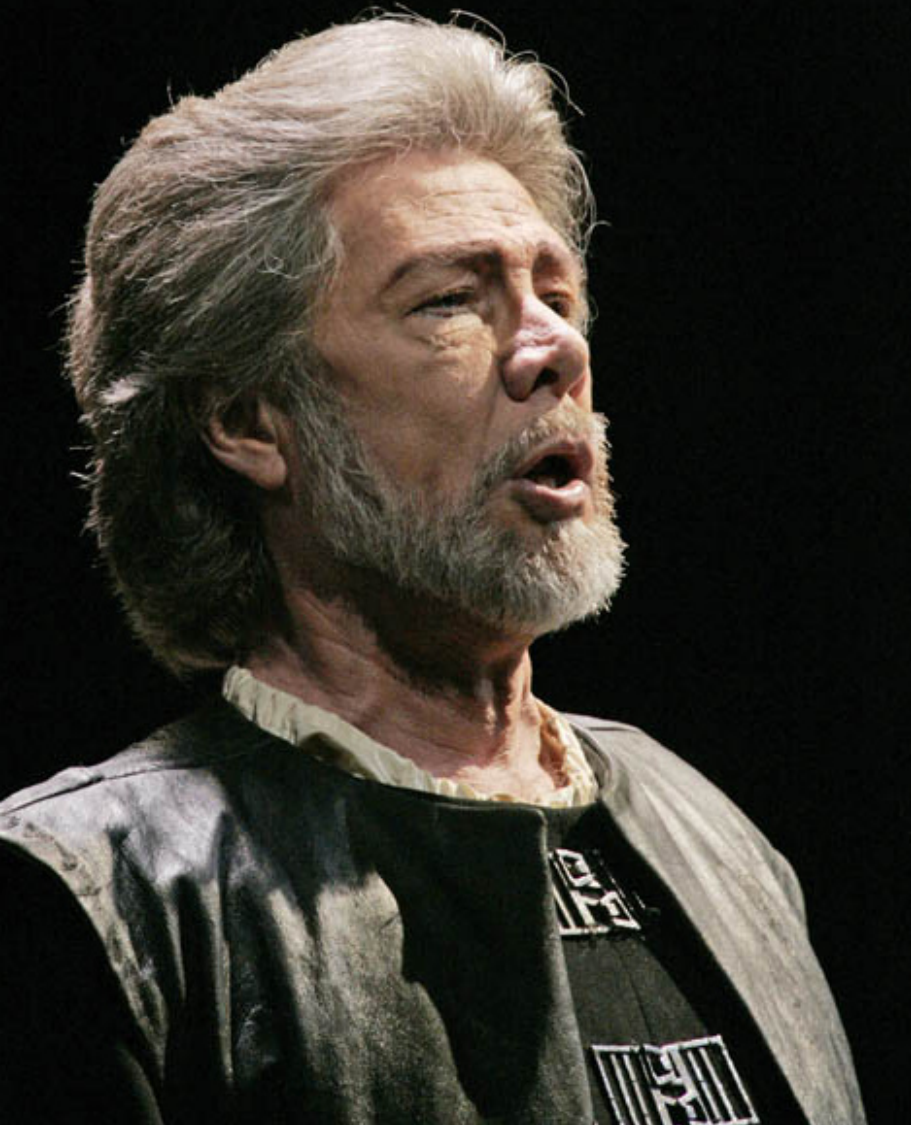
Samuel Ramey po raz pierwszy w Polsce! W Filharmonii Poznańskiej jednym z bardziej spektakularnych działań jest cykl *Gwiazdy światowych scen operowych*. Dzięki temu w stolicy Wielkopolski gościli już Aleksandra Kurzak i Piotr Beczala. Na wieczór 5 grudnia 2008 r. przyjął zaproszenie do złożenia pierwszej wizyty w Polsce bas-baryton Samuel Ramey. Przyleciał do nas z Wiednia, gdzie na 3 dni przed poznańskim koncertem z powodzeniem kreował partię Scarpia w operze *Tosca*. Krótko przedtem w San Francisco Opera przez 7 wieczorów triumfował jako tytułowy bohater opery *Boris Godunov*. Bezpośrednio z Poznania leci do MET, aby jeszcze w grudniu przedstawić się nowojorskiej publiczności w roli Rambaldo z *La Rondine* Pucciniego.

Amerykański bas, Samuel Ramey urodził się miejscowości Colby, w stanie Kansas (28 marca 1942), obecnie mieszka w Chicago. Nadal znajduje się w szczytowej formie wokalne kariery. Przez większość krytyków bywa uważany za doskonałego interpretatora partii przeznaczonych na bas i bas-baryton. Zadziwia wszechstronnością repertuaru, który już dawno temu przekroczył 50 zagranych roli. Jest stałym gościem największych scen operowych USA i Europy. Dla przykładu w nowojorskiej MET debiutował podczas koncertu już 8 kwietnia 1972 r. Zaśpiewał wówczas dwie arie: *Infelice!... e tuo credevi* (Ernani), oraz *Le veau d'or* (Faust). Debiut sceniczny miał miejsce dopiero w 12 lat później, 19 stycznia 1984 r. (partia Argante w operze *Rinaldo*). Od

S. Prokofiew – *Wojna i Pokój*
Samuel Ramey (Kutuzow)
fot. Ken Howard/MET



G. Verdi - *Nieszpory sycylijskie*
Samuel Ramey



tego czasu przez blisko ćwierć wieku, sławny Amerykanin na pierwszej scenie świata wystąpił w 281 spektaklach.

Znakomity bas poznański koncert rozpoczął od dwóch arii z romantycznego, francuskiego repertuaru. Były nimi: *Vrai Dieu, Messieurs. Une puce gentille* oraz *Devant la maison* z legendy dramatycznej *Potępienie Fausta* op. 24, Hectora Berlioza. Nieskazitelnie prowadząc majestatyczny głos całkowicie podporządkował się niekonwencjonalnej wypowiedzi muzycznej kompozytora. Dyrygent, wspaniale współpracując z solistą, z orkiestrą wydobyl różnorodność kolorów mającą zdecydowany wpływ na sugestywne odczuwanie muzyki. Osobiście do twórczości Arrigo Boito podchodzę z wielką sympatią, podobnie jak do Chopina. Wszak matka kompozytora była polską hrabiną, Józefiną Radolińską. Jedynie ojcowie obu muzyków pochodzili z innych narodowości, pierwszy z wymienionych

był Włochem, a drugi Francuzem. Usłyszeliśmy dwie arie Boito, obie z opery *Mefistofele*: przepojoną szyderstwem *Ave Signor!* z prologu, *Son lo Spirito che nega* z II odsłony I aktu, ukazującą wszystkie rozkosze świata i balladę *Ecco il mondo* z II odsłony II aktu, w akcji opery mającą swe miejsce podczas piekielnej nocy Walpurgii. Solista wzbudził duży szacunek eksponowaniem odmienności stylistycznej. Jednak nie dość na tym wszechstronności ukazującej doskonałość śpiewaka w rozróżnianiu stylów wokalnych. Z muzyki włoskiego weryzmu podziw wzbudzały arie: patrycjusza genueńskiego, Jacopo Fiesco *Il lacerato spirito* z opery *Simon Boccanegra*, posępna w treści, ze szlachetną melodyjnością zaśpiewana aria króla Filipa II *Ella giammai m'amo* z opery *Don Carlos* (wspaniale solo wiolonczeli – Maciej Jezierski), jak i popisowa *Uldino! Uldino!... Mentre gonfiarsi l'anima* z opery *Atylla* Giuseppe Verdiego. Maksymalnie zwarty

głos, idealna linia wokalna oraz blask w górze skali wstrząsały głębią niesamowitego wyrazu. Unikatowa barwa głosu, technicznie prowadzonego bez najmniejszego wibrata, dowodziła, iż kulturę śpiewaczą opanował w najwyższym stopniu. Do tego potrafił nawiązać rewelacyjny aktorski kontakt z publicznością, a przecież na estradzie nie chronił artysty teatralny kostium. Samuel Ramey należy do ścisłego grona gwiazd światowych scen operowych.

Dyrygent Łukasz Borowicz pokazał w całej krasie kapelmistrzowskie umiejętności podczas omawianego koncertu. Na program wybrano utwory bardzo trudne, o imponującej rozległości muzycznego stylu. Program wokalny przeplatano utworami orkiestralnymi, poczynając od muzyki francuskiej. Pierwszym był *Taniec szkieletów* Camille'a Saint-Saënsa (*Danse macabre* op. 40). W nim dyrygent z uczuciem i w detalach przedstawił plastyczną wizję szeroko rozbudowanego walca. Pod jego batutą wyrazistym dźwiękiem zabrzmiało pizzicato wiolonczel i kontrabasów, delikatne solo skrzypcowe (Anna Ziółkowska) oraz znakomita partia solowa ksylofonu. Przejmująco i w ciemnych barwach, świetną, wirującą rytmiką opisał tę znaną kompozycję. Podobnie z ujmująco szczerą wypowiedzią artystyczną, z jakże odmienną interpretacją w treści powrócił do francuskiej muzyki baletowej w *Nocy Walpurgii* z opery *Faust* (Charles Gounod). Przechodząc do włoskiej muzyki baletowej z opery *Macbeth* i uwertury do opery *Vesperi Siciliani* (Giuseppe Verdi) dyrygent należycie zatroszczył się o wysoką jakość przedstawienia konstrukcji muzycznej wszystkich utworów orkiestralnych. Z równym pietyzmem poprowadził muzyków w ariach, gdzie orkiestra nie była jedynie tłem, lecz łączyła się w nieustанным dialogu z frazą wokalną, czym potęgowała wyrazistość i znaczenie muzycznej treści. Oba czynniki wzajemnie przenikały się wzbudzając nieklamany entuzjazm. Spowodowały też dwa bisy: *Le veau d'or*, pieśń Mefistofelesa z opery *Faust* Gounoda oraz arię Don Basilia *La calunnia e un venticello* z opery *Il barbiere di Seviglia*. Recital Samuela Rameya stworzył niepowtarzalną atmosferę przebywania wokół wielkiej sztuki muzycznej.

Wilfried Górný

Elektra Ryszarda Straussa. To jednoaktowe, około 110-minutowe arcydzieło z 1908 r. z librettem Hugo von Hofmannsthal jest jedną z najtrudniejszych do wykonania oper. I nie chodzi tu tylko o prawdziwie dobre wyważenie przez dyrygenta bogactwa elementów tej niezwykle „gęstej” partytury, ale również o dobór śpiewaków, a szczególnie o rolę tytułową – jedną z najtrudniejszych i wokalnie wymagających partii dla dramatycznego sopranu, z którą zmagaly się tak wielkie głosy jak Birgitt Nilsson.

Po ekspresjonistycznych „eksperymentach” najpierw z *Salome*, a potem z *Elektrą*, Ryszard Strauss dokonał „zwrotu” w swych kompozycjach i następną operą był *Der Rosenkavalier*, który w języku muzycznym odszedł od wypełnionej dysonansami i radykalnej harmonicznej partytury *Elektry* w stronę „łagodniejszej” tonalności.

Orkiestra New York Philaharmonic pod batutą Maestro Lorina Maazela nieczęsto oferuje koncertowe wykonania oper. Dla wielbicieli Straussa było to więc niezwykle wydarzenie, szczególnie, że zaplanowano tylko 4 spektakle

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



Elektry. Widziałam pierwszy z nich 4 XII, który okazał się prawdziwą sensacją wokalnemu-muzyczną.

W tytułowej roli wystąpił amerykański sopran, legendarna już współcześnie odtwórczyni tej roli, Deborah Polaski. Słyszałam i podziwiałam ją już wiele razy w MET właśnie jako Elektry, w równie sensacyjnym spektaklu pod batutą Maestro Jamesa Levine'a w 2002 r., oraz jako Brunhildę w *Ringu* Wagnera, w którym śpiewała też oczywiście w Bayreuth i to więcej razy niż inne odtwórczyni tej roli.

Jej wokalny triumf w partii Elektry z 2002 r. w MET wydawał się „nie do przecięcia”, a jednak chyba tym razem zabrzmiała jeszcze wspanialej. Być może wynikało to z braku konieczności dzielenia uwagi na dramatyczno-sceniczne i wokalne wykonanie partii zezwalające jej na całkowitą koncentrację na wszelkich niuansach roli i przekazu tekstu, którego angielskie tłumaczenie wyświetlano na ekranie zawieszonym ponad orkiestrą.

Tego wieczoru Polaski zabrzmiała fenomenalnie. Pełny dźwięcznego blasku i mocy, piękny w barwie głos bez trudu wzbijał się ponad orkiestrę i przesyłał do szpiku kości w dramatycznym wołaniu imienia zamordowanego ojca, Agamemnona, podczas wielkiego monologu z początku opery. Interpretacyjnie Polaski zawarła w swym występie absolutnie wszystkie niuanse tej roli: ekspresyjną intensywność dramatyczną, subtelność, wrażliwość stylistyczną, zniewalającą czułość w lirycznych liniach wokalnych w scenie z Orestesem i wspaniałe miękkie pianissimo w najwyższym rejestrze. Wszystko to było w głosie. Niepotrzebne były kostiumy i dekoracje. „Grała” zresztą też wyrazem twarzy, ruchem rąk czy samych dłoni, a wszelkie interakcje z innymi postaciami dramatu wypadły bajecznie teatralnie. No może tylko chciałoby się zobaczyć jej szaleńczy taniec z końca opery, ale jego brak wynagrodził nam szczerze brzmieniem orkiestry Maestro Maazel.

Kolejną śpiewaczką godną wielkiego podziwu był niemiecki sopran, Anne Schwanewilms w roli Chrysothemis. Studiowała wokalistykę

z niemieckim basem Hansem Sotinem, a w latach 1991-1996 była członkiem zespołu opery w Kolonii jako mezzosopran. Jej pierwsza rola sopranowa to Gutrunę w *Zmierzchu bogów* Wagnera, którą zaśpiewała podczas Festiwalu w Bayreuth w 1996 r. W 2002 r. niemiecki magazyn muzyczny *Opernwelt* przyznał jej nagrodę Śpiewaczki Roku. Schwanewilms ma w swym repertuarze tak różnorodne role jak np. Euryanthe Webera, Elettra w *Idomeneo* Mozarta, Senta w *Holendrze tułacz* Wagnera, Zyglinde w *Walkirii*, Leonora w *Fideliu*, Marie w *Wozzeczku* czy Marschalin w *Der Rosenkavalier*. Partię Chrysothemis śpiewała już w Covent Garden i w La Scali. 4 XII jej Chrysothemis zabrzmiała znakomicie. Silny, bezbłędny intonacyjnie, ale znacznie jaśniejszy w barwie od Elektry sopran, uczynił z młodszej siostry Elektry fascynującą dramatycznie i wyraziście kontrastującą wokalnie z nią postacią.

Huraganowe brawa od widowni zebrał też kolejny sopran Jane Henschel, za jeden z najciekawszych i najdoskonalszych wokalnie portretów Clytemnestry. Była to niemal godna współczucia, udręczona nocnymi koszmarami kobieta, błagalnie wręcz zanosząca prośby o położenie kresu jej cierpieniom, która po chwili owej „słabości” przeraża wstrząsającym w wyrazie ekspresji, szaleńczo histerycznym, triumfalnym śmiechem. Otrzymała nieprawdopodobnie, jak się później okazało, informację, że nastąpi przez nią zabójcy zamordowali wreszcie jej syna, Orestesa, którego zemsty za zamordowanie swego męża, a jego ojca, tak się obawiała. Ta wspaniała i doświadczona wokalistka śpiewała we wszystkich największych teatrach operowych świata, a role, których się podejmowała były niezwykle różnorodne stylistycznie: Strawiński, Albeniz, Britten, Wagner, R. Strauss, Puccini, Janacek, Poulenc i Verdi. Najbardziej chyba jednak znana jest partia Niani w *Die Frau ohne Schatten* R. Straussa, którą wykonała też m.in. w MET.

Na tle owych wspaniałych sopranów, baryton Julian Tovey wypadł więc kompetentnie, ale blade w roli Orestesa i nie wspiał się niestety ani wokalnie ani interpretacyjnie na ich poziom

wykonawczy. Krótka, ale ważna dramatycznie rola Aegista wykonana przez kanadyjskiego tenora Richarda Margisona zabrzmiała natomiast całkiem dobrze. Znakomicie wypadli też wszyscy odtwórcy mniejszych ról i New York Choral Artists, których część umieszczono na najwyższym poziomie Avery Fisher Hall, po przeciwnej stronie orkiestry.

Był to również niezwykle wieczór dla Maestro Maazela, który trzymał widownię w napięciu, praktycznie na krawędzi krzesel, przez każdą sekundę trwania spektaklu. Niewiarygodna intensywność dramatyczna, feeria barw, precyzyjnie kontrolowany wolumen brzmienia orkiestry. Siła i blask uderzenia forte orkiestry w otwierającym operę motywie Agamemnona wbiła nas dosłownie w krzesła i tak w zachwycie trwaliśmy już do końca. Wspaniałe wyważenie natężenia dynamicznego, doskonała ekspozycja faktur i detali; fantastyczna klarowność poszczególnych sekcji instrumentów, znakomite zmiany rytmów, niewiarygodne wręcz w „całościowej” barwie brzmienie orkiestry w tutti. A wszystko to płynęło owego wieczoru z rzadko spotykaną logiczną konsekwencją: miękki liryzm, dramat szaleństwa, obsesji i rozpacz, zniewalająca melodyjność smyczków, paleta głęboko ciemnych odcieni drewnianych i wspaniale stonowana blacha, czego mogliśmy doświadczyć np. w scenie spotkania Elektry i Orestesa.

Huragan owacji i wrzaski graniczące z histerycznym szaleństwem rozsadały ściany Avery Fisher Hall na koniec spektaklu. Jeden z najbardziej wstrząsających pięknych spektakli, jakie słyszałam. Gęste rozmieszczenie zawieszonych z sufitu mikrofonów świadczyło chyba o fakcie nagrywania owego wieczoru. I choć żadne nagranie nie odda oczywiście doświadczenia całkowitego zatopienia w harmoniach i dźwiękach instrumentów oraz głosów na żywo, być może w niedalekiej przyszłości będzie można posłuchać w domu owego fantastycznego wykonania *Elektry* Ryszarda Straussa z nowojorskiego Avery Fischer Hall.

Basia Jakubowska



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

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

PORANEK NOWOROCZNY • 4 stycznia 2009 • godz. 12.00

dyrygent

Jacek Kaspszyk

Chór Polskiego Radia w Krakowie

Zespół Śpiewków Miasta Katowice *Camerata Silesia*

W programie fragmenty chóralne i instrumentalne z oper
Verdiego, Rossiniego oraz Moniuszki

KONCERT SYMFONICZNY • 9 stycznia 2009 • godz. 19.30

dyrygent

Stanisław Skrowaczewski

solistka

Roswitha Staege

Lutosławski - *Interludium*

Skrowaczewski - *Fantazja Il Piffero della notte* na flet i orkiestrę

Beethoven - III Symfonia *Eroica*

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

www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

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

www.nospr.org.pl

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej



John Adams – *Doctor Atomic*
fot. MET/Ken Howard 09/10/08

Dr *Atomic* Johna Adamsa. Było lato roku 1945. Grupa naukowców pod kierunkiem J. Roberta Oppenheimera zebrała się w specjalnie wybudowanym na pustyni stanu Nowy Meksyk ośrodku Los Alamos. Test Trinity, jak nazwał Oppenheimer próbę bomby atomowej w nawiązaniu do wiersza Johna Donne'a, zmienił historię świata.

60 lat po owym wydarzeniu kompozytor John Adams zafascynowany osobowością Oppenheimera skomponował operę, w której poezja, moralna odpowiedzialność miesza się z naukami ścisłymi.

„W momencie eksplozji bomby Oppenheimera”, pisał Adams w swych niedawno opublikowanych wspomnieniach, „relacja pomiędzy ludzkością i planetą, którą zamieszkują zmieniła się nieodwracalnie. Rozwijająca się technologia zawiera teraz potencjał zniszczenia całego życia na Ziemi. (...) bomba atomowa wyraża triumf technologii i nauki, a jednocześnie godny ubolewania fakt, że jesteśmy jedynym narodem na świecie, który użył bomby atomowej, co jest moralnym brzemieniem, które musimy dźwigać”.

Ojciec bomby atomowej, Oppenheimer, żądny wiedzy geniusz zainteresowany filozofią wschodu, pijący dry martini, ciągle z papierosem w ustach, sam siebie określał jako ekscentryka. W latach 1930. miał wielu lewicowych przyjaciół: jego brat Frank wstąpił do partii komunistycznej, pierwszy mąż jego żony był komunistą organizującym związki zawodowe w kopalniach węgla w stanie Pensylwania, pierwsza miłość Oppenheimera, Jean Tatlock, która popełniła samobójstwo, była członkiem partii komunistycznej, Kitty, żona Oppenheime-

ra w przeszłości też była członkiem partii komunistycznej, a jej pierwszy mąż zginął walcząc podczas Hiszpańskiej Wojny Domowej.

Wielu naukowców, z którymi współpracował było Żydami, którzy uciekli z Niemiec przed represjami Nazistów. Wśród personelu pomocniczego w Los Alamos, była też cała grupa Indian Tewa Pueblo, którzy wnieśli ze sobą tradycyjne wierzenia kosmologiczne. Wieczorami wykonywali tradycyjne tańce intonując pieśni z prośbą o zachowanie wszystkiego na swym miejscu we wszechświecie i byli przekonani, że w wyniku owego testu ludzkość sama siebie spali na węgiel i tylko oni mają szansę przetrwania.

16 lipca 1945. r. dokładnie o 5:30 rano bomba wybuchła. Oppenheimer obserwował wybuch cytując fragment z Bhagawadgity, „Stalem się Śmiercią, tym który wstrząsa światami”. W wywiadzie z 1961 r. mówił: „Nasza praca zmieniła warunki, w których ludzie żyją, ale używanie owych zmian jest problemem rządów, a nie naukowców”. Wyrażał zastrzeżenia w stosunku do projektu użycia bomby przeciwko Japonii i był przeciwny badaniom nad stworzeniem bomby wodorowej. Podejrzany o sympatie prokomunistyczne, miał być przesłuchiwany w 1954 r. Nigdy nie przywrócono mu najwyższego stopnia uprzywilejowania w dostępie do rządowych badań naukowych. W 1963 r. przyznano mu prestiżową nagrodę rządu amerykańskiego za osiągnięcia życiowe w badaniach i rozwoju studiów nad energią. Cztery lata później zmarł w swym domu w Princeton na raka gardła.

Wysoce wykształcony, kulturalny, geniusz umysłowy XX w., poza fizyką wielbił poezję, muzykę i malarstwo. Był poligłotą, który często

cytował z pamięci w oryginalnych językach poezje Baudelaire'a i Bhagawadgite. Biegle mówił po niemiecku, francusku i flamandzku, a czytał jeszcze w 6. innych z włączeniem sanskrytu, którego się nauczył, by móc czytać w oryginale Bhagawadgite. I to właśnie jego postać zainspirowała Johna Adamsa.

Urodzony w 1947 r. John Adams należy do najbardziej znanych i cenionych współczesnych kompozytorów. Tworzy w wielu gatunkach muzycznych: dzieła na orkiestrę, muzykę kameralną i wokalną. Język jego kompozycji obejmuje szeroki wachlarz elementów z rozmaitych źródeł, a wiele z nich nawiązuje do wydarzeń z niedawnej historii jak, m.in. opery: *Nixon in China* (1987), *The Death of Klinghoffer* (1991) inspirowana wydarzeniami rozgrywającymi się podczas porwania przez palestyńskich terrorystów okrętu Achille Lauro, oraz *I Was Looking At the Ceiling and Then I Saw the Sky* (1995) odnoszącej się do wypadków podczas trzęsienia ziemi w Los Angeles w 1993 r. Jego *On the Transmigration of Souls* (2002), która zdobyła Nagrodę Pulitzera, jest dziełem upamiętniającym ofiary ataku na World Trade Center 11 września 2001 r.

Libretto do *Dr Atomica* napisał ur. w 1957 r. Peter Sellars, który ściśle współpracował z Adamsem i był reżyserem i producentem światowej prapremiery *Dr Atomica* w 2005 r. w San Francisco. Jego tekst zawiera niesłychane bogactwo źródeł począwszy od obecnie już z odtajnionych materiałów rządowych, poprzez poezje Johna Donne'a, Baudelaire'a, Muriel Rukeysera i *Bhagawadgite* – ulubioną lekturę Oppenheimera. Sellars wykorzystał dosłownie

**JOHN ADAMS – *Dr Atomic*
streszczenie libretta.**

Opera w dwóch aktach, prapremiera: San Francisco Opera, 2005

Akt I

Scena 1: Wnętrze laboratorium Projektu Manhattan, Los Alamos, Meksyk, czerwiec 1945.

Końcowa faza prac nad bombą atomową. J. Robert Oppenheimer i Dowódca Armii, generał Leslie Groves nadzorują ich przebieg. Po kapitulacji Niemiec, wielu naukowców kwestionuje konieczność użycia bomby atomowej przeciwko Japonii. Edward Teller i Robert Wilson (Kwakier) starają się nakłonić innych do podpisania petycji do Prezydenta Trumana. Przeciwny petycji Oppenheimer, wrócił niedawno z Waszyngtonu i informuje zebranych o decyzji użycia bomby przeciwko japońskim cywilnym celom i wymienia proponowane do zbombardowania miasta.

Scena 2: Dom Oppenheimerów w Los Alamos

Żona Oppenheimera, Kitty, wypełniona jest niepokojem, obawami i wątpliwościami. Oppenheimer odpowiada jej cytatami z wierszy swego ulubionego poety Baudelaire'a. Po jego wyjściu z domu, Kitty rozmyśla o sprzecznościach świata pokoju, wojny i miłości.

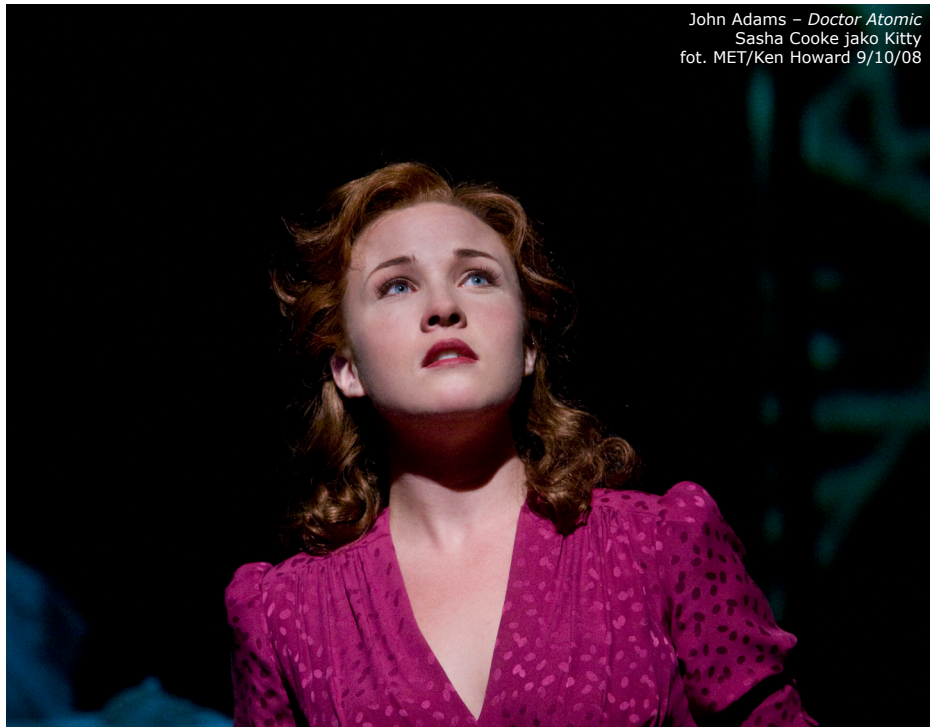
Scena 3: Test Trinity w Alamogordo, Nowy Meksyk, 15 VI 1945 r.

Noc poprzedzająca test wybuchu bomby. Niezwykła w sile burza elektryczna zagraża bezpieczeństwu ośrodka naukowego. Istnieje możliwość, że w uzbrojoną i zamontowaną na wysokiej wieży bombę może uderzyć jeden z piorunów. Główny meteorolog, Frank Hubbard, ostrzega Generała Grovesa, że próba bomby w tych warunkach jest niezwykle niebezpieczna. Kapitan Nolan z medycznego oddziału armii próbuje opisać śmiertelne efekty działania plutonu i radioaktywności. Generał zwalnia swych podkomendnych i pozostaje sam na sam z Oppenheimerem. Przez chwilę rozmawiają o problemach nadwagi Generała. Po odejściu Generała, Oppenheimer przeżywa chwilę kryzysu moralnego niepokoju. Cytuje sonet Johna Donne'a, który zainspirował go do nazwania projektu testu bomby.

Akt II

Scena 1: Dom Oppenheimerów. Wczesne rano, 16 VI 1945 r.

John Adams – *Doctor Atomic*
Sasha Cooke jako Kitty
fot. MET/Ken Howard 9/10/08



cytaty z ogromnego materiału dokumentalnego. Historyczni bohaterowie wypowiadają na scenie swe własne słowa, tak jak je spisano w notatkach służbowych, relacjach z zebrań, w protokołach i wywiadach, albo cytują fragmenty ze swych pamiętników. Jak np. fragmenty listu Leo Szilarda, który zainicjował Manhattan Project, do Edwarda Tellera. Szilard uciekł przed Nazistami z Węgier. Od tego momentu zawsze mieszkał w pokojach hotelowych ze spakowanymi, gotowymi do drogi walizkami. Jego list prezentuje moralne argumenty przeciwko użyciu bomby atomowej w ataku na Japonię, gdzie celem miały być gęsto zaludnione miasta, które nie zostały uprzednio zbombardowane. Tak obrane ośrodki miały wyraźnie poinformować o rozmiarze zniszczenia. Nuklearny atak miał też mieć miejsce przed wyznaczoną datą konferencji w Poczdamie i tym samym odegrać pierwszorzędną rolę w przetargach o kształt Europy ze Stalinem.

W tekście libretta Sellarsa łatwo też uchwycić konotacje i paralele z *Doktorem Faustusem* i *Czarodziejską Górą* Thomasa Manna, a świat techniki i nauki skontrastowany jest z filozofią natury amerykańskich Indian Pueblo oraz ze „światem kobiet” postrzegających bombę atomową jako naruszenie naturalnego porządku.

Muzyki Adamsa nie da się łatwo „zaklasyfikować”. Jest to konglomerat różnego rodzaju stylów i jako całość najtrafniej da się chyba określić jako muzyczny teatr: deklamacyjno-śpiewne fragmenty oparte o rytm ludzkiej mowy, liryczne sola Oppenheimera i Kitty przypominające tradycyjne liryczne monologii-arie, wykorzystanie „naturalnych dźwięków” jak np. warczenie silniki, płaczące dzieci. Są też fragmenty muzyki rozrywkowej dobiegającej z radia, słowo mówione i tradycyjne pieśni amerykańskich Indian Tewa.

Muzyka *Dr Atomica* jest więc funkcją różnorodnych stylów: minimalizmu, rytmicznych zróżnicowań, „halucynacyjnych” w atmosferze linii melodycznych, wielu fragmentów chórowych (szczególnie w akcie II), „tradycyjnych”, tonalnych elementów i dysonansów. Najbardziej pełen inwencji jest finał, próbujący oddać w orkiestrze dźwiękowy efekt eksplozji bomby, ale bez ogłuszającego wybuchu.

Czy to więc jeszcze jest opera, tak jak ją tradycyjnie rozumiemy?

Strukturalnie w zasadzie tak, tyle, że przecież teatr rządzi się podobnymi prawami. Czy można by więc wystawić *Dr Atomica* np. na Broadwayu? I tak, i nie. Potrzebne są bowiem głosy operowe, których siła w tej produkcji wzmocniona jest dodatkowo mikrofonami (niewidocznymi dla widzów) zamontowanymi na kostiumach śpiewaków. Tłumaczono ów zabieg koniecznością dominacji głosu nad wszelakimi efektami dźwiękowymi, które dobiegają do widowni z rozstawionych dookoła głośników. Dźwięk więc okala i otacza widzów ze wszystkich stron. Ja, „roboczo” nazwałam *Dr Atomica* teatrem muzycznym, w którym sceniczna opowieść ilustrowana jest efektami dźwięku i muzyką – czy „muzyką dźwięków”.

Jest to ciekawe doświadczenie i zapewne warte przeżycia. *Dr Atomic* zawiera bowiem wiele interesujących fragmentów muzycznych. Szczególnie piękny wydał mi się solowy monolog-aria Oppenheimera śpiewającego sonet *Donne* na koniec aktu II. *Dr Atomic* zapewne będzie przyciągał widzów na całym świecie ze względu na historię libretta; jego opowieść o moralnym niepokoju, o wyborach, odpowiedzialności nauki i o historii stworzenia możliwości zniszczenia całej planety.

Oryginalna produkcja prapremiery Petera Sellarsa nie została zaakceptowana przez MET. Peter Gelb powierzył utworzenie nowej teatralnej oprawy do opery Adamsa urodzonej w Buenos Aires Penny Woolcook, która jest reżyserem filmowym i telewizyjnym, i która m.in. była twórcą telewizyjnej adaptacji *Death of Klinghoffer* (2006). Wraz z nią debiutowali w MET: Amerykanin Brian MacDevitt (projekt światła), Brytyjczyk Andrew Dawson (choreografia), Austriak Mark Grey (projekt dźwięków). Powrócili też do MET w tej produkcji: Brytyjczyk Julian Crouch (scenografia – debiut w MET w 2008 r. jako asystent reżysera i scenograf do *Satyagrahy* Glassa), urodzona w Anglii Catherine Zuber (projekt kostiumów – debiut w MET w 2006 r. – projekt kostiumów do *Cyrulika Sewilskiego*) oraz Leon Warner & Mark Grimmer z Fifty Nine Productions (projekt projekcji – debiut w MET w 2008 r. w *Satyagraha* Glassa).

Widziałam zarejestrowaną na DVD produkcję Sellarsa i cieszę się, że jej MET nie zaakceptowała. Ta wykreowana przez wyżej wspomnianą grupę jest znacznie bardziej interesująca.

Na kurtyne, czy jak kto woli, na panel zwieszony przed rozpoczęciem opery wyświetlana jest z rzutników tablica pierwiastków Mendelejewa. Pierwszym, elektronicznym efektem dźwiękowym opery, wśród których jest m.in. popularna muzyka dobiegająca z zakłóceniami statycznymi z radia. Towarzyszy im projekcja zdjęć portretowych ukazujących w rzędach twarze historycznych uczestników i twórców Trinity. Każde ze zdjęć zajmuje jedną z wielu części kilkupoziomowej konstrukcji podzielonej na boksy/biura/pomieszczenia, o czym dowiadujemy się, gdy indywidualne, japońskie w stylu rolety zwijają się ku górze i ukazują pracujących w nich naukowców. Chór naukowców i personelu wojskowego otwiera scenę pierwszą aktu I. Następująca po nim dyskusja pomiędzy uczestnikami projektu jest „muzyką konfliktów opinii”. Specjalne efekty elektroniczne i projekcje z rzutników ukazują w tle ogólną mapę Japonii, a później lokalizację poszczególnych miast branych pod uwagę do zbombardowania.

W scenie drugiej boksy/biura naukowców stają się po opuszczeniu rolet panelami ścian trochę japońskiej w stylu sypialni Oppenheimerów. Doskonale efekty światła kreowały wrażenia kolorów ścian, „solidnej” górnej krawędzi wielkiego łóża małżeńskiego i ogólnie ilustrowały nastrojową „muzykę barw nocy” i atmosferę psychicznego stanu ducha bohaterów opowieści.

Po liryczniejszej części wokalnego sola Kitty, którego oprawę muzyczną stanowiły głównie smyczki, w orkiestrze pojawia się podobny do wagnerowskiego patos brzmienia i przenosi nas na miejsce montowania bomby na wieży. Zawieszona na linach bomba dominuje nad całością sceny.

Kolysanka Indianki utulającej rozplakane dziecko do snu, skojarzyła mi się z muzyką tzw. „new age”. Słychać bowiem było m.in. dźwięki szarpanych strun sekcji smyczkowej, dzwoneczki, trójkąty, etc, a po chwili znakomitą ilustracją „opozycji światów” był dwugłos Indianki i Naukowca.

Ostatnim przygotowaniom do testu towarzyszą interesująco wykreowane efekty cieni i światła. Tuż przed zakończeniem prac, w boksach najwyższego piętra konstrukcji, ukazują się postacie ubranych w ceremonialne szaty Indian. Następujący po ich tradycyjnej pieśni „oratoryjny” chór personelu wojskowego i naukowców przypominał „generyczne” brzmienie *Dies Irae* z *Requiem*.

Największe wyzwanie aktorsko-wokalne należało do kanadyjskiego barytona Geralda Finleya, który wykreował postać Oppenheimera w światowej prapremierze *Dr Atomica* w San Francisco Opera, a później wykonywał ją w De Nederlandse Opera i Lyric Opera of Chicago. Słyszałam już jego znakomity głos w dwóch operach Mozarta (*Czarodziejski Flot* – Papageno debiut 1998 r. i *Don Giovanni*) oraz jako Marcello w *Cyganerii*. W partii Oppenheimera jest po prostu znakomity. Niezwykle wiarygodne wcielenie się w charakter postaci i świetne wykonanie partii wokalnych – od tych śpiewno-deklamacyjnych po fantastyczne liryczno-refleksyjne solo z końca aktu II.

Bardzo dobrym występem mógł się też poszczycić amerykański mezzosopran Sasha Cooke (debiut w MET w 2007 r. jako druga kapłanka w *Ifigenii w Taurydzie*; później Dziadek Piaskowy w *Jasiu i Małgosi* oraz śpiewak madrygału w *Manon Lescaut*). Wywarła spore wrażenie interpretacją roli i ładnym w barwie i dźwięczności, ogólnie atrakcyjnym głosem.

Debiutująca rolą Pasquality Meredith Arwady (amerykański mezzosopran, który śpiewał już tę partię w Lyric Opera of Chicago) zebrała wiele braw. Ładny w barwie, silny głos; znakomicie wykonana rola.

Śpiewający partię Edwarda Tellera amerykański bas-baryton Richard Paul Fink też należał do grona wielce oklaskiwanych solistów (debiut w MET 1998 – Telramund w *Lohengrinie*).

Imponująca w mocy i dobrze wokalnie zabrzmiał głos amerykańskiego bas-barytonu Erica Owensa, który śpiewa rolę Generała Leslie Grovesa od prapremiery w San Francisco, i który zadebiutował tą partią w MET.

Na wiele uznania zasłużył urodzony w Nowym Jorku i debiutujący tymi spektaklami w MET dyrygent Alan Gilbert. Ten doświadczony Maestro od przyszedłego sezonu obejmuje funkcję muzycznego dyrektora The New York Philharmonic.

Widziałam 3 z 9 spektakli *Dr Atomica*: 30 X oraz 5 i 13 XI – ostatni. Za każdym razem odnajdywałam nowe, ciekawe warstwy i pokłady w tej interesującej partyturze Adamsa. Nie każdemu musi ona przypaść do gustu, ale z pewnością warto tego posłuchać (najlepiej kilka razy) i obejrzeć. Doradzam jednak obejrzeć produkcję zarejestrowaną w MET, a nie tej Sellarsa. ¹²

W położonym o 200 mil od laboratorium domu, Kitty i jej indiańska pokojówka, Pasqualita obserwują nocne niebo wypatrując światła wybuchu. Targana niepokojem Kitty ponownie rozmyśla o wojnie, śmierci i zmartwychwstaniu ducha. Siedmiomiesięczna córeczka Oppenheimera, Katherine, budzi się z płaczem. Pasquita utula ją do snu śpiewając jej kolysankę.

INTERLUDIUM

Deszcz nad górami The Sangre de Cristo

Scena 2:

Cały personel ewakuowano z obszaru zagrożonego wybuchem. Wilson i Hubbard dokonują ostatnich kontrolnych pomiarów bomby zamontowanej na wieży podczas trwania burzy elektrycznej. Zebrani w bunkrze obserwacyjnym naukowcy dyskutują rozmiar wybuchu sugerując, że detonacja może spowodować reakcję łańcuchową, która zniszczy atmosferę Ziemi. Oppenheimer neguje ową możliwość. Deszcz ustaje i General Groves nie zważając na ostrzeżenia meteorologa nakazuje wszystkim przygotowanie się do testu bomby o 5:30.

Scena 3: Ostatnie minuty i odliczanie.

Generała Grovesa niepokoją możliwości sabotażu testu. Oppenheimer znajduje się w stanie krótkowego wyczerpania nerwowego. Naukowcy robią zakłady dotyczące zasięgu reakcji wybuchu. Zaskoczeniem dla wszystkich są pesymistyczne przewidywania Oppenheimera. Na nocnym niebie pojawia się straszliwa wizja Wisznu, którego Bhagavadgita opisuje: „Na widok tego, Twego przeogromnego Kształtu, pełnego ust i oczu... przerażających z kłami... kiedy widzę cię, Wisznu...z twoimi ustami szeroko rozwartymi i płomieniami oczu patrzącymi nieruchomo – cały mój spokój odchodzi; moje serce jest w niepokoju”. Na 10 minut przed testem wystrzelona zostaje ostrzegawcza rakietka i słychać syrenę. Burza ustaje i niebo nad terenem testu przejaśnia się. Wystrzelona zostaje kolejna rakietka ostrzegawcza, a na 60 sekund przed wybuchem – trzecia. Wszyscy czekają zamarli w bezruchu. Słychać rytmiczne odliczanie ostatnich sekund przez głośniki. Na 45 sekund przed testem, jeden z inżynierów przelacza system na automatyczne odliczanie. Następuje odpalenie. „Zero minus jeden” – tylko przerażająca cisza. Na sam koniec słychać nagryną na taśmie głos kobiety proszącej wielokrotnie



John Adams – *Doctor Atomic*
Gerald Finley jako Oppenheimer
fot. MET/Ken Howard 9/10/08

H. Berlioz – *Potępienie Fausta*
 fot. Ken Howard/MET 04.11.2008



L a damnation de Faust Hectora Berlioz.

Libretto do „dramatycznej legendy w czterech aktach”, jak nazwał *Potępienie Fausta* Berlioz, powstało w oparciu o tłumaczenie na francuski *Fausta* Goethego. Twórcami jego byli Berlioz i Almiré Gandonniere. Strukturalnie nie jest to opera sensu stricto i bardziej formą kwalifikuje się jako oratorium. Po obejrzeniu prapremiery w paryskiej Opéra Comique w 1846 r., Berlioz przyznał, że technika, jaką dysponowały teatry operowe jego czasów nie mogła sprostać zadaniu prawdziwie efektywnego jej scenicznego wystawienia. Sławę swą więc *Potępienie Fausta* zawdzięcza głównie wykonaniom koncertowym, które od zawsze zachwycały wielbicieli Berlioz i prawdziwych „smakoszy” muzyki.

Libretto jest w zasadzie historią zaczerpniętą z Goethego. Miejscem akcji są m.in. Lipsk i brzegi rzeki Elby oraz otchłani demonów. Umieszczenie przez Berlioz początku narracji na równinach węgierskich często krytykowane jako pretekst do dodania do partytury *Marsza węgierskiego*, jednak jego „obrońcy” podkreślali fakt zwiększenia tym samym uniwersalności opowieści i pozbawienie jej wyłącznie niemieckiego charakteru.

Ciekawą modyfikacją tej opowieści jest fakt podpisania przez Fausta cyrografu nie na początku podróży z Mefistofešem, ale w momencie, kiedy Faust dowiaduje się, że Małgorzata jest w więzieniu i oczekuje na egzekucję. Ceną uratowania jej życia jest jego dusza, którą Faust bez wahania zapisuje Mefistofelesowi. Podróż, w którą obaj natychmiast wyruszają nie prowadzi jednak do Małgorzaty, ale do otchłani piekielnych, gdzie demony witają Mefistofeša chórem śpiewanym w nieistniejącym języku stworzonym na potrzeby opery przez obu librecistów. Faust poddany jest wszelakim straszliwym mękom piekielnym, a w *Epilogu* Małgorzata, której jedyną winą była ogromna miłość do Fausta, zostaje zrabowana.

W MET zaprezentowano *Potępienie Fausta* w koncertowej formie w 1896 r. Dyrygował nim protegowany Wagnera, Anton Seidl. W pełni

francuska obsada mogła poszczycić się przede wszystkim znakomitym Polem Planconem w partii Mefistofelesa. Próba pełnego wystawienia w całości dzieła Brelioz’a z 1906 r. nie do końca się powiodła. Soliści oczywiście dopisali – Pol Plancon (Mefisto) i Geraldine Farrar (Małgorzata), ale nie próbowano już go więcej wznawiać w pełnej operowej formie. W 1996 r. James Levine poprowadził dwa jego koncertowe wykonania w Carnegie Hall, a rok później – w Japonii.

Produkcja Roberta Lepage, którą MET zaprezentowała w tym sezonie jest więc pierwszym operowym wystawieniem tego dzieła od 1906 r. MET zamówiła też u niego nową produkcję *Ringu* Wagnera. *Potępienie Fausta* miało więc też być niejako „próbą generalną” przed owym gigantycznym zadaniem. Była to lekko zmodyfikowana oprawa sceniczna stworzona w koprodukcji z festiwalu Saito Kinen (Japonia 1999) i Opéra National de Paris (2001, 2004 i 2006). Kanadyjski reżyser Robert Lepage, debiutujący tą serią spektakli w MET, znany jest chyba najbardziej jako dyrektor i twórca Cirque du Soleil, permanentnego show, który obecnie święci kolejne triumfy w Las Vegas. Jest jednak bardzo wszechstronny w wielu dziedzinach sztuki i rozrywki: reżyser teatralny, autor sztuk, aktor i reżyser filmowy. Był też pierwszym reżyserem z Ameryki Północnej, któremu powierzono reżyserię Szekspira w London National Theatre. W 1994 r. założył zespół Ex Machina, który produkuje w zasadzie wszystko: sztuki teatralne, opery, projekty filmowe, „wizualne” – jak już wspominałam – spektakle cyrkowe. Współreżyserem Lepage’a był Kanadyjczyk Neilson Vignola, jego stały współpracownik z Ex Machina i współtwórca spektaklu *Ka* dla Cirque du Soleil. Dekoracje przygotował urodzony w Madrycie Carl Fillion, również z ekipy Ex Machina; kostiumy zaprojektowała Szwedka Karin Erskine, która w 1975 r. otrzymała nominację do Oscara za projekt kostiumów do filmowej wersji *Czarodziejskiego Fletu* w adaptacji Ingmara Bergmana. Erskine dobrze jest znana w teatrach Skandynawii, we Francji i w USA. Projektem światła zajęła się Japonka Sonoyo

Nishikawa, też często współpracująca z zespołem Lepage’a; interakcyjne projekcje video powierzono Niemcowi, Holgerowi Fortererowi, kreującemu efekty video dla baletu i Cirque du Soleil i znanemu na całym świecie. Kolejny współpracownik Lepage’a, Kanadyjczyk Boris Firquet zajął się projektami wizualnymi, z którymi eksperymentuje od 1988 r., a od 1996 r. zainteresowany jest w tzw. „live stage video” czyli „video na żywo na scenie”. Choreografię zaprojektowali urodzona w Monteralu Johanne Madore, która od 25 lat kreuje projekty ruchu scenicznego i baletowego, i Kanadyjczyk Alain Gautier, który najpierw występował jako artysta w Cirque du Soleil i od 1986 r. wziął udział w ponad 1 600 jego spektaklach. Po zakończeniu aktywnej kariery w Cirque du Soleil, Gautier poświęcił się pracy pedagogicznej i projektom choreograficznym.

Mieliśmy więc na scenie absolutnie wszystko: teatr, cyrk, projekcje filmowe wody i ognia, efekty specjalne, iluzje wykreowane komputerowo, podczterwienią kamer i cyfrowymi projekcjami, etc.

Można się chyba tylko cieszyć, że obecna technika zezwala teatrom operowym na wystawienie *Potępienia Fausta*, ale moim zdaniem owej techniki należy używać, a nie nadużywać, by nie „zagłuszała” i nie odciągała uwagi od tego co najważniejsze – od muzyki i głosów.

Wyobraźmy sobie początek podróży Fausta i Mefistofelesa. Lustrzane odbicie wody stanowi tło dla płynącej łodzi. Po jej wyróceniu się widzimy podwodny balet Fausta i nimf. Albo inna scena – zawieszeni na linach żołnierze maszerują na bitwę pod kątem 90 stopni do sceny. Pod ich nogami, projekcja powiększonych niby pod mikroskopem źdźbeł traw daje iluzję „falowania” na wietrze i rozstępowania się pod nogami „akrobatów” w synchronizacji z ich ruchem. Po chwili ranni lub zabici żołnierze opuszczani są na linach jako bezwładne ciała na kolana siedzących na krzesłach oplakujących ich niby Piętych kobiet.

Scenę MET wypełnia pięciopoziomowa metalowa konstrukcja, która na każdym piętrze ma platformy, po których poruszają się tancerze baletu i śpiewacy. Pięć pionowych metalowych słupów konstrukcyjnych dzieli całość na 24 panele. Za ową konstrukcją znajduje się ekran dla projekcji filmowych. Czujniki ruchu i mikrofony doczepione są do regułaków i umieszczone ponad orkiestrą. Regulują synchronizację z głosami solistów i brzmieniem orkiestry i mają wpływ na kształt i kierunek ruchu pojawiających się w tle projekcji. Jest to niemająca precedensu technologia dająca w efekcie interakcyjną operę. Twarz Susan Graham (Małgorzata) śpiewającej *D’amour ardente flamme* ukazuje się w ogromnym powiększeniu zajmującym mniej więcej jedną trzecią ogólnej powierzchni ekranu sceny, a wokół niej płonie ogień – czyli ilustracja jej płomiennych miłości, o której śpiewa.

Stado ptaków, które ukazuje się w tle podczas pierwszej arii Fausta zmienia kierunek lotu w zależności od zmian wysokości i napięcia jego głosu. Bardzo dobry efekt pięknych kolorystycznie witraży w gotyckich lukach okien katedry psuje jednak zawieszenie na 5 krzyżach akrobatów/tancerzy upozowanych na Chrystusa. Opuszczone na linach pod kątem 90 stopni do poziomu sceny diabły i demony skaczą po pionowych słupach konstrukcyjnych. Są też lustrzane zwielokrotnienia postaci baletu w ich odbiciach na tle ekranu.

Całość produkcji polega więc przede wszystkim na szybkich zmianach scen, efektach filmowych cięć scen i w dużej mierze na akrobatyce cyrkowej. Ciągły ruch, balet maszerujących do tyłu na wojnę żołnierzy i żegnających ich kobiet, etc. Do nielicznych w zasadzie statycznych scen i tych, które moim zdaniem najlepiej się sprawdziły, należała ilustracja do arii Fausta *Nature* z serią projekcji drzew, które umierają powoli tracąc liście w synchronizacji z ruchem po scenie Giordaniego, oraz epilog, który jest statycznym „tableau” przypominającym średniowieczne malowidło, na którym upozowane anioły obserwują Małgorzatę wspinającą się powoli po drabinie do nieba. A propos, jest to druga drabina w spektaklu i jej „motywny” spina całość produkcji, bowiem w pierwszej scenie, po uniesieniu kurtyny, ale jeszcze w ciszy, stary Faust schodzi po drabinie biblioteki w dół. Do tych „śmieszniejszych” elementów zaliczyłabym natomiast projekcję galopujących koni, na które na linach opuszczone są cienie tancerzy/personifikacji Fausta i Mefistofelesa, którzy trochę jak w teatrze cieni markują, ale wyraźnie sztucznie, ich ruch na galopujących rumakach.

Wedle Lepage’a opera jest „miejscem spotkania się wszelakich typów artystycznej ekspresji”, a „całość polega nie na ilustrowaniu,

ale na wspomaganium”. Moim zdaniem nie do końca to wyszło. Zbyt „rokokowo gęsto” opracowano efekty specjalne, choć było wiele godnych podziwu momentów. „Ochudziłabym” ową produkcję, pozbawiając ją przede wszystkim owej zupełnie niepotrzebnej cyrkowej akrobatyki. Ale jest to oczywiście kwestia gustu, ponieważ przed kurtyną powitała Lepage’a entuzjastyczna owacja. Odniósł więc popularny sukces.

Z zaplanowanych 8 spektakli widziałam próbę generalną 4 XI oraz spektakle 10, 18 i 25 XI oraz słyszałam transmisję radiową 29 XI. Wszystkimi, z wyjątkiem ostatniego 4 XII, dyrygował James Levine, a w obsadzie usłyszeliśmy: Faust – Marcello Giordani, Mefistofeles – John Releya, Małgorzata – Susan Graham, Brander – Patrick Carfizzi.

Wokalnie w zasadzie tylko Susan Graham sprostała wymaganiom partytury. Znakomity głos i występ. Wspaniałe wyczucie stylu Berlioza i świetna interpretacja roli. Ogromna owacja przed kurtyną. Releya był na dobrym poziomie wokalnym, ale nie zachwyił mnie ani stylowością w prowadzeniu francuskiej linii wokalnej, ani niczym szczególnym w dramatycznej prezentacji charakteru postaci. Najgorzej wypadł Giordani. Śpiewał co prawda z pasją i wielkim zaangażowaniem w rolę, ale

chwytanie, bez stylu i niestabilnym głosem. Jego Faust był słowy, nadmiernie „bohaterski” – niekiedy na granicy krzykliwości, brakowało mu subtelności i wycucia stylu Berlioza. Okazjonalne, choć niestety dość częste, braki precyzji w intonacji, wahały się od mniejszego do większego przybliżenia do ideału partytury. Miał oczywiście kilka całkiem niezłych fragmentów, ale ogólnie nie sprawdził się w roli. Najlepszy jego wieczór to 25 XI, kiedy w zasadzie braki precyzji były minimalne, a popisowa *Nature* wypadła zupełnie dobrze. Giordani to typowy wiośki tenor, a do tej partii potrzebny był dobry stylistycznie i wokalnie Francuz.

Tak więc poza Susan Graham wokalnym bohaterem wieczoru był około 80-osobowy chór, który w prawie 2 godzinach muzyki *Potępienia Fausta* odgrywa niezwykle ważną rolę. Pojawiał się w wielu transformacjach: na przedzie sceny, poniżej, przed i na konstrukcji. Najpierw jest to grupa bawiących się mieszkańców miasteczka, później to pijani studenci w gospodzie, za chwilę to oddział żołnierzy maszerujących na wojnę, po czym przeistacza się w grupę wiernych modlących się podczas Świąt Wielkiej Nocy. Chórzyści są też sylfami i demonami w piekle oraz aniołami. Gdyby więc chcieć ich cały czas przebierać w odpowiednie kostiumy byłby to



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 III 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 utwalenia, 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

H. Berlioz – *Potępienie Fausta*
Susan Graham i Marcello Giordani
fot. Ken Howard/MET 04.11.2008




koszmar dla reżysera i garderobianych. Rozwiązanie ich obecności na scenie w tej produkcji było więc chyba najlepsze z możliwych.

Obecnym Chórmistrzem w MET jest 60-letni Donald Palumbo. Ma już za sobą ponad 20-let-

nie doświadczenie pracy w m.in. Lyric Opera of Chicago, w Bostonie, Dallas, St. Louis, Toronto, Providence, Wiedniu, Salzburgu, Palermo, Paryżu, Aix-en-Provence i Lyonie. Nie obca jest mu więc różnorodność stylistyczna brzmienia

chórów i jego technik w zależności od kraju i stylu muzycznego. Pierwszy raz przygotował chór dla MET jako gościnnie występujący chórmistrz do *Orfeusza i Eurydyki* na wiosnę 2006 r. We wrześniu tego samego roku zatrudniono go na stałe i okazało się, że pod jego kierunkiem jakość brzmienia chóru MET uległa niezwyklej poprawie wspinając się na absolutne wyżyny: techniczna precyzja, ogólna jakość harmonii głosów. Słyszalne już to było wyraźnie w takich operach jak: *Peter Grimes*, *Wojna i Pokój* czy *Satyagraha*. Ta ostatnia była dla Palumbo prawdziwym wyzwaniem przez konieczność przygotowania chóru do śpiewania długich, repetytywnych fragmentów w sanskrycie.

Dla mnie jednak największą rewelacją wieczoru był Maestro Levine, który od lat propaguje wielbionego przez siebie Berlioz. Osiągnął fenomenalne brzmienie w orkiestrze. Elegancja wyrafinowania, subtelność, bogactwo faktur i barw, eteryczna delikatność tańca sylfów, precyzją zegarmistrza w prezentacji harmonii muzyki Berlioz – jednym słowem – absolutna ucztą muzyczna. A przecież jest to szalenie trudna do dobrego zagrania partytura. Fragmentaryczna, pełna inwencji i wyobraźni w wykorzystaniu poszczególnych solowych instrumentów i całych sekcji. Przypomina poemat dramatyczny, zadziwia niezwykle „współcześnie” brzmącym bogactwem i zróżnicowaniem rytmów i form, jak np. *Taniec Sylfów*, *Menuet des Follets*, taniec duchów w części III, *Pieśń pchły*, przepiękna aria Fausta *Nature, immense, impenetrable et fiere*. Wielki dramat Fausta w ujęciu muzycznym Berlioz nigdy jednak nie popada w bombastyczno-patetyczne brzmienie, a moment zapisania duszy Mefistofelesowi ilustruje tylko jedna nuta w perkusji.

Cieszyłam się więc niezmiernie, że dane nam było to usłyszeć w MET, a stojąca długa owacja dla Maestro Levine'a świadczyła o tym, że *Potępienie Fausta* Berlioz zdobyło zapewne nową grupę wielbicieli. 

Uwagi na marginesie. Widziane przeze mnie ostatnio w MET spektakle *Dr Atomic* i *Potępienie Fausta* wzbudziły we mnie mieszane reakcje i ogólnie zaniepokoiły. Były bowiem, nie pierwszym co prawda, sygnałem uniformizacji różnych działów, czy gatunków sztuki. Wszecobocna elektronika, rzutniki, projekcje video, specjalne efekty wizualno-dźwiękowe odbierają poszczególnym sztukom ich specyficzny charakter wyrazu i oddziaływania różnymi, niekiedy komplementarnymi, a niekiedy nie, środkami. Wspomagać nie znaczy zastąpić, czy „zagluszyć”, a jesteśmy obecnie na dobrej drodze do stopienia w jedno owych indywidualnych form. Kreowanie wirtualnej iluzji multimedialnej nie zawsze bywa mile widziane. Nowa produkcja w MET *Potępienie Fausta* jest rokokowo przepelniona owymi specjalnymi efektami. Dwa pierwsze spektakle obejrzałam, ale trzeciego już tylko słuchałam siedząc z zamkniętymi oczami.

Opera to teatr głosu i muzyki wspomagany przez całą resztę sztuk, a nie spektakl, w którym muzyka i głos są jedynymi, i to niekoniernie najważniejszymi, elementami, nawet jeśli komputerowo będziemy synchronizować i sterować kierunek lotu ptaków na ekranie w zależności od siły i natężenia głosu ludzkiego. Zaczyna to być zbyt mechaniczne i zanika element „ludzki” i spontaniczność spektaklu na żywo.

Dekoracje i kostiumy miały operze doda-

wać wiarygodności, „urealniasz” fabułę libretta, czasem ją artystycznie transformując, ale nigdy nie miały być dominującym elementem opery. To nie dla kostiumów i efektów elektronicznych powinniśmy przychodzić do teatru operowego, ale dla głosów i dyrygenta.


Idealnie, przynajmniej dla mnie, na dwóch krańcach spektrum produkcji operowych znajduje się nieżyjący już John Dexter (np. *Dialogi Karmelitanek*) i zapierający dech w piersiach luksus sceniczny Franca Zeffirellego. Oba style są oczywiście służebne w stosunku do głosów i muzyki, i nie są bohaterami wieczoru.

Robimy teraz wszystko, by przyciągnąć widza i bogatych sponsorów do teatru operowego i obawiamy się, że będą się nudzić. Oferujemy im więc ciągły ruch, „akcję”, rozrywkę, tempo zmiany efektownych scen – jak przystało na XXI w. i jego techniczne możliwości. Czy więc czeka nas również i to, że podczas recitali pieśniami z tyłu za pianistą i śpiewakiem, na ekranie będą się pojawiać projektowane rzutnikami „ilustracje”?

Sztukę ułatwiamy teraz niemal do granic absurdu, wymagając od widza czy uczestnika absolutnego minimum, lub wręcz tylko nabycia biletu. Kiedyś to się kupowało wyciążki partytur czy wręcz całe partytury, czytało się je w domu, albo zabierało na spektakl. Czy więc jestem aż taką konserwatystką i elitarną snobką? Rozrywka na wszelakim poziomie przyciąga tłumy,

a więc napelnia kasy. Rozróżniamy jednak rozrywkę od sztuki. I o jakie tłumy nam chodzi? Te wykształcone i rozsmakowane w sztuce i muzyce, czy te bogate, które placą najwyższe ceny za bilety i są szczerymi darczyńcami, ale wymagają, by podawać im wszystko na tacy do natychmiastowej konsumpcji bez najmniejszego wysiłku z ich strony? O jedne i drugie, oczywiście, ale zachowajmy proporcje. Niech więc aktor dramatyczny będzie aktorem, a śpiewak operowy śpiewakiem. Teraz wymaga się od śpiewaków operowych absolutnego wręcz „wszystkoizmu”. Ma być aktorem dramatycznym, akrobatą, kiedy trzeba, mieć sylwetkę modela lub modelki, tańczyć jak w balecie, robić striptease, etc. Śmieszają teraz niektórych staromodne formy ekspresji ruchu scenicznego w operze: ręce w górę, w dół, w bok – i to wszystko. Ale kto to robił? Legendarne głosy, które prezentowały postać operową głosem, a nie ciałem czy wyglądem lub dramatycznymi umiejętnościami, które posiadali lub nie.

Krytycy też są winni. W dużej mierze oceniają występy wedle owego „nowego formatu”. Ja też nie jestem bez winy. Warto jednak zachować umiar i umiar w umiarze. Nie róbmy produkcji operowych na modłę video klipów z MTV!

Myszę, że jest to wołanie na puszczy, ale może trzeba być optymistą i uwierzyć, że sztuka sama siebie obroni, chyba, że broniąc swych odrębności i tradycji przyjdzie jej przymierać głodem. 

Krajobrazy i historie miłosne

O nagraniu koncertów Chopina opowiada pianista Lang Lang i dyrygent Zubin Mehta

Lang Lang
fot. © Felix Broede/DG

Co skłoniło Pana do nagrania „Koncertów” Chopina?

Próbuję nieustannie poruszyć młodą publiczność i Chopin jest tu idealnym kompozytorem. Jego muzyka jest tak wszechstronna, że nawet te osoby, które generalnie nie lubią muzyki poważnej, lubią Chopina. Osoby te są wrażliwe na jego romantyzm i szlachetność. Lecz jeśli się go gra w sposób zbyt romantyczny, to muzyka ta staje się piosenką popową – klasycyzm pozwala uniknąć tego niebezpieczeństwa. Chopin prezentuje doskonałą równowagę, tak samo, chociaż w zupełnie inny sposób jak Mozart, jego idol. Uważam, że bardzo trudno jest mówić o tym kompozytorze ze względu na jego wielki świat uczuć i talentu. Kompozytor ten zmusza do szybkiej reakcji na to, co zostało właśnie wyrażone muzycznie, zmusza do myślenia improwizacyjnego.

Jaki był pierwszy utwór Chopina, który Pan zagrał?

To był *Walc Des-dur*, zagrałem go mając pięć lat. Kiedy miałem siedem lat zagrałem etiudę „na czarnych klawiszach”, potem były inne walce i rondo, następnie zająłem się balladami. W wieku 13 lat grałem już wszystkie *Etiudy*.

W jaki sposób pracował Pan nad tymi „Koncertami”?

Przeżyłem z nimi tyle lat, że teraz mam je już we krwi. *Koncert f-moll* to pierwszy koncert, który zagrałem. Miałem wtedy 13 lat i zagrałem go z Filharmonikami Moskiewskimi podczas finału Konkursu im. Piotra Czajkowskiego dla młodych muzyków. Wybrałem ten utwór na konkurs ponieważ go uwielbiałem. Kompozycja ta wiele dla mnie znaczyła, nawet jeśli jako trzynastolatek byłem zbyt młody, żeby zrozumieć dramat nieodwzajemnionej miłości Chopina do młodej dziewczyny. Ojciec poradził mi, żebym nie myślał o uczuciowej sytuacji, a raczej po prostu o jakimś ładnym krajobrazie lub o mojej matce, za którą tak tęskniłem! To podziałało dobrze – wygrałem ten konkurs.

W jaki sposób pracuje Pan nad danym dziełem?

Muszę najpierw odnaleźć charakter dzieła – określić dzieło w całej jego niepowtarzalno-

ści. *Koncert e-moll* to niejako historia miłości, pozwalam więc wędrować swojej wyobraźni i myślę o zakochanych. Lub też widzę siebie spacerującego z kimś po ogrodzie. Wszystko wydaje się być tak blisko natury.

Czy są w tym „Koncercie” fragmenty, które Pan szczególnie lubi?

Moje małe solo na początku drugiego

rytmu? To tak, jakby się było na statku, który opuszcza brzeg. I kiedy zaczyna grać orkiestra widać młodą dziewczynę. Ja widzę to bardzo wyraźnie.

Lubię ten opadający motyw, po około dziewięciu i pół minutach...

To tak, jak byśmy zasypiali przy dźwiękach dzwonów. Czasami dzwony budzą, ale nie te,

Lang Lang
fot. © CASSKARA/DG



Lang Lang
 fot. © CASSKARA/DG



te dzwony jeszcze bardziej pogrążają we śnie. Tymczasem w drugim rytmie *II Koncertu* zadaniem dzwonów jest obudzenie nas.

Czym, według Pana, różni się między sobą te „Koncerty”?

W *Koncertcie f-moll* to tak, jakby bohater pragnął kogoś, wydaje się, że jest jeszcze nieśmiały; natomiast w *Koncertcie e-moll*, który jest dużo wspanialszy, bohater znalazł już tę osobę. I różnica ta znajduje swoje odzwierciedlenie w tańcach, na których zostały zbudowane dwa finały: jest uroczy mazurek w *Koncertcie f-moll*, natomiast krakowiak z *Koncertu e-moll*, napisany jako drugi, jest otwarty i nieokielznany. Jest więc pewna ewolucja.

Kto jest dla Pana idealnym pianistą na płaszczyźnie wykonawczej?

Artur Rubinstein. Bardzo naturalny, z pasją a przede wszystkim bardzo życzliwy. Za pośrednictwem Daniela Barenboima, z którym grał Rubinstein, skorzystałem także i ja z jego mądrości w kwestii bardzo szczególnej. Najtrudniejszą kwestią w tej muzyce jest odpowiednie zastosowanie rubato na strukturze sonaty, chodzi o to, że można bardzo łatwo, stosując często rubato, grać coraz wolniej. Rubinstein pokazał Barenboimowi, że można użyć prawą ręką tyle rubato ile się tylko chce pod warunkiem, że lewa ręka pozostaje regularna w taki sposób, że rytm

prawej ręki ciągle tam powraca. Ta wskazówka bardzo mi pomogła.

Co sądzi Pan o relacji między fortepianem a orkiestrą?

Relacja ta jest dużo swobodniejsza niż w koncertach Rachmaninowa, czy też Prokofiewa. Tutaj dowodzi fortepian, fortepian jest tu zawsze przewodnikiem. Jest to jednak praca zespołowa i dla orkiestry jest to o wiele trudniejsze niż można by przypuszczać. W finałach nie jest sprawą łatwą akompaniowanie fortepianowi oraz zachowanie rytmu i lekkości tańca.

Jaki cel zamierza Pan osiągnąć nagrywając tę płytę?

Istnieją oczywiście wielkie nagrania tych dzieł, dokonanych w szczególności przez takich artystów jak Krystian Zimerman, Martha Argerich, Ivo Pogorelich czy też Murray Perahia. Każdy, kto nagrywa Chopina mówi, że czuje się spokrewniony z kompozytorem i tak też jest w moim przypadku. To nagranie jest dla mnie bardzo osobiste. Zamierzałem oddać zapal i entuzjazm Chopina a przede wszystkim jego poezję. Zdecydowałem się także na dokonanie tego nagrania, ponieważ chciałem zgłębić możliwości cantabile.

Panie Mehta, czy może mi Pan opowiedzieć o swojej współpracy z Lang Langiem?

Pracowałem z nim bardzo często i to, co mnie w nim uderza, to wielka pokora z jaką podchodzi do dzieła, które gra. Był u mnie na przesłuchaniu na końcu lat 90., Lang Lang był bliskim przyjacielem mojego syna i to właśnie on przyprowadził go tutaj w okresie, kiedy studiowali razem w Filadelfii. Lang Lang zagrał mi wtedy Mozarta.

Czy odniósł Pan wrażenie, tak jak można było o tym przeczytać, że był to typowo chiński pianista?

Zupełnie nie, nie wiem zresztą, co by to tak naprawdę miało znaczyć. Kompozycja Czajkowskiego była pierwszym utworem, który zegraliśmy razem. Potem graliśmy Bartóka i Brahmsa. Stwierdziłem, że Lang Lang podchodzi do wszystkiego bardzo sumiennie – chce być dokładny i chce osiągnąć dobre brzmienie, a brzmienie, to oczywiście styl. Fortepian stanowi część jego ciała. Widziałem go kiedyś ćwiczącego w Los Angeles: nie wiedział, że go obserwuję, ale grał dokładnie w taki sam sposób jak przed publicznością, te same ruchy, te same gesty. Świadczy to o tym, że nie robi niczego na pokaz – jest to po prostu sposób w jaki muzyka wychodzi z niego. To jest bardzo fizyczne.

rozmawiał: Michael Church/© DG 2008

z kompozytorem Tomaszem Kamieniakiem
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Zaczął komponować jakby przy okazji kariery pianistycznej. W swojej twórczości stara się szukać rozmaitych przestrzeni, w których słowo da się połączyć z muzyką. Tym samym chce odkrywać i wyjaśniać różne ukryte symbole, a może sam skrywa się za tymi symbolami. Jego muzyka jest tajemnicza, liryczna, a przy tym głęboka i bardzo piękna. Do swoich duchowych mistrzów zalicza zarówno św. Franciszka z Asyżu, jak i Henryka Mikołaja Góreckiego. Dzieła Tomasza Kamieniaka oscylują w świecie, który znamy z utworów Zbigniewa Preisnera, Wojciecha Kilara, Henryka Mikołaja Góreckiego, Philipa Glassa, ale też w inspiracjach jest miejsce dla Wagnera, Liszta, Alkana. Swoim debiutanckim albumem *Na skraju dnia* wprowadza nas w swój muzyczny świat...



Tomasz Kamieniak
fot. Norbert Siwinski

Oprócz kariery pianistycznej, rozwija się pana kariera kompozytorska. Kiedy postanowił pan pisać muzykę?

To wyszło samo z siebie i tak pozostało do dziś. Niektórzy mogą się oburzyć lub brać mnie niepoważnie, jakim prawem śmiem się nazywać kompozytorem skoro nawet takich studiów nie odbyłem. Bo tak naprawdę w tej kwestii jestem autodydakta. Wprawdzie zdałem na studia teorii i kompozycji, ale wiedziałem, że mam zbyt wiele do zrobienia na fortepianie. Pozwoliłem sobie jedynie uczęszczać w formie fakultetów na niektóre przedmioty. Chodziłem m.in. na zajęcia do prof. Stanisława Kosza, redaktora Andrzeja Chłopeckiego, Edwarda Bogusławskiego (techniki kompozytorskie XX w.), Juliana Gembalskiego (improwizacja klasyczna). Moje pierwsze próby kompozytorskie, jak patrzę w swoje bazygroły, pochodzą z okresu, gdy miałem 12 lat. Pamiętam też, że właśnie jeden utworek prezentowałem na egzaminie do szkoły muzycznej (moje drugie podejście). Ten okres był pod znakiem Chopina, nagrywałem sobie wówczas z radia jego muzykę. Miałem dość pokazną kolekcję i tym sposobem poznałem jego całą twórczość. Stąd moje pierwsze utwory to mazurki (zachowane).

A jakie są pańskie dotychczasowe sukcesy kompozytorskie?

To przede wszystkim autorski recital w Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie wykonałem szereg moich utworów fortepianowych. Kolejną rzeczą do wykonania mojego *II Kwartetu smyczkowego „Parsifal”* op. 34 pod honorowym patronatem Henryka Mikołaja Góreckiego. Z nowszych, 18 maja 2008 r. odbyło się pierw-

sze wykonanie mojego *Introitus* na organy w Szwajcarii. A 1 czerwca 2008 r. w Niemczech, podczas liturgii, wykonałem osobiście swój *Introitus*. Anna Górecka zamówiła u mnie *Sonate na fortepian*, utwór ten będzie wykonany w 2009 r. w ramach jej habilitacji, obok sonaty Grażyny Bacewicz i Henryka Mikołaja Góreckiego. W 2006 r. Gabriela Szendzielorz-Jungiewicz podczas Muzycznego Lata w Rybnej wykonała mojego walca, który został na jej prośbę napisany. Artystka ta od lat kolekcjonuje walce XX-wieczne i składa zamówienia kompozytorom na nowe. Dla mnie wielkim sukcesem jest powstanie każdego mojego utworu.

Niemal równoległe z płytą z utworami Józefa Wieniawskiego ukazuje się płyta monograficzna z pańskim dziełami fortepianowymi o bardzo tajemniczym tytule „Na skraju dnia”. Skąd pomysł na jej powstanie?

Pomysł na nagranie płyty z własnymi utworami już od dawna był we mnie obecny. Zresztą myślę, że każdy młody kompozytor marzy, by uwiecznić swoje dzieło, by potem w każdej chwili móc je sobie odtworzyć. Tak się złożyło, że w tym roku otrzymałem stypendium Urzędu Marszałkowskiego w Katowicach, więc tym sposobem mogłem zrealizować swój pomysł i marzenie. *Na skraju dnia* to tytuł niemieckiego wiersza *Am Rande des Tages* ojca Norberta Siwskiego, do tego wiersza powstał mały cykl miniatur fortepianowych. Każdy z nas bywa w swoim życiu na jakimś zakręcie, na skraju nieznanego, nieodgadnionego. Stąd też tytuł albumu.

Jak pan podszedł do interpretacji swojej

muzyki?

Jako pianista-kompozytor. W tym przypadku jest dużo łatwiej nagrywać, gdyż jako kompozytor znam swoje utwory „od podszewki” i wiem, co chcę przekazać, jak również, na co mogę sobie pozwolić.

Sluchając płyty „Na skraju dnia” bez trudu dostrzega się, że jest w niej dużo poetyckiej melancholii. Pana twórczość jest bardzo liryczna, śpiewna, choć miejscami inspirowana impresjonizmem. Każdy utwór ma swój niepowtarzalny klimat mieniący się mnóstwem pięknych kolorów. Ba, miejscami pana muzyka zdaje się być niczym muzyka filmowa. Proszę nam ją przybliżyć...

Moja muzyka jest bardzo osobista, zazwyczaj połączona z jakimiś wydarzeniami. W niej też zawieram własne, osobiste klucze muzyczne, muzyczne sfinksy, przeżycia i przemyślenia, i te trudne, i te dobre. Stąd różne barwy – różne uczucia – jak w życiu. Inspiracji jest wiele: muzyka Wagnera, Alkana, późna twórczość Liszta, minimal music, ważne też są inspiracje religijne, duchowość, wiara. Moja muzyka jest też wyrazem mojego postrzegania świata. Jako, że postać św. Franciszka z Asyżu jest mi bardzo bliska, staram się według prostych, ale jakże głębokich zasad jego duchowości zawierać własne przeżycia i doświadczenia w utworach muzycznych. Bo jak też można mówić o miłości, śmierci, smutku, melancholii, zwątpieniu, nadziei, spełnieniu? Dla mnie każda tonacja ma jakiś wyraz, ciężar, znaczenie – jest to bagaż, który ma swoją historię – historię, z którą niejako koresponduje. Muzyka afektu, muzyka symbolu, ukrytych znaczeń, motywy przewodnie.

Sfinksy muzyczne, czyli to co zapoczątkował Jan Sebastian Bach, układając ze swojego nazwiska temat muzyczny B-A-C-H, a później przejmowali inni twórcy jak np. Robert Schumann czy w dzisiejszych czasach Henryk Mikołaj Górecki – wszystko to można znaleźć w mojej muzyce. Na płycie znajdują się cztery cykle, w tym najnowszy z tego roku. *Na skraju dnia*, cykl z alternatywnym zakończeniem optymistycznym lub pesymistycznym. *Księga Iluzji* będąca niejako drugą odsłoną *Księgi Tajemnic*, która ukaże się na kolejnym krążku, jest pełna ukrytych znaczeń, wyżej wspomnianych rzeczy. *Medytacje* – cykl sześciu miniatur, duchowych modlitw, muzyki rozciągniętej w czasie, franciszkańskiej prostoty,

omijając luką osiągnięcia kompozytów awangardowych z pierwszej połowy XX w. i obecnych?

Dla jakiego słuchacza? Dobre pytanie – nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Piszę swoje utwory dla człowieka dzisiejszego czasu, który szuka samego siebie – odpowiada na podstawowe pytania. Człowieka, który w stanach zwątpienia, bezradności zatrzyma się, zamyśli, zastanowi. Jeśli dowiaduję się, że moja muzyka trafia do serca, że pozwala odpłynąć, wyłączyć się, pozwala się oderwać od tego świata, że zostają odczytane moje myśli to, czego można chcieć więcej. Można powiedzieć, że cel został osiągnięty. To prawda, awangarda była i jest dla

mi to zupełnie obce, choć nie można negować tego, jaki wkład włożyli w rozwój muzyki.

W pana twórczości bardzo często słowo inspiruje muzykę a muzyka dopełnia słowo, i słowo i muzyka się przenikają. Proszę o tym szerzej opowiedzieć...

Wzorem w tej kwestii był Franciszek Liszt, który tak często ulegał literaturze, sztuce, przyrodzie, którego twórczość jest w większej części programowa. Przykładem może być poemat symfoniczny *Idealy*, gdzie w partyturze, w poszczególnych ustępach utworu, Liszt przytacza całe fragmenty dzieła Schillera. Takich przykładów można wymienić jeszcze kilka. Moja twórczość jest na wskroś programowa.

Tomasz Kamiński
 fot. Norbert Siwiński



ale pełnej głębi treści, uczciwości i przejrzystości. Oraz *Suita* – podróż przez wieki.

Pana twórczość jest inna niż panujące obecnie w muzyce współczesnej mody (patrząc po płytach ukazujących się obecnie na rynku, czy audycjach radiowych) prezentowane choćby na Festiwalu Warszawska Jesień, czy w radiowej Dwójce. Pisze pan muzykę zgoła inną, chyba nawet dla innych odbiorców, niż bywalcy wspomnianego festiwalu, czy słuchacze audycji radiowych... Dla jakiego odbiorcy pisze pan swoje dzieła, bo wydają się one kontynuacją tego, co zostawił nam koniec XIX w. i początek XX,

mnie tylko godną podziwu ciekawostką, nigdy mnie jednak nie pociągała. Dzisiejsza muzyka współczesna to bardzo szerokie pojęcie: każdy pisze jak chce. Jeśli miałbym się przyłączyć do jakiejś frakcji dzisiejszych kompozytorów, to na pewno do Henryka Mikołaja Góreckiego, Arvo Pärta, Johna Tavenera, Philippa Glassa, Johna Adamsa, Michaela Nymana.

Czyli bliżej panu z własną twórczością do Glassa, Góreckiego, niż Bouleza, Stockhausena...

Tak, to prawda. Nie ukrywam moich fascynacji Glassem czy Góreckim, jak i wieloma innymi. Boulez czy Stockhausen to nie mój świat, jest

Słowa i muzyka się przenikają, innym razem muzyka maluje to, czego słowa oddać nie mogą, nie potrafią, kiedy indziej słowa pomagają ukierunkować język dźwięków, symbole, muzyczne sfinksy.

Swoimi utworami odwołuje się pan do wieków poprzednich, np. „Suita” op. 37 jest stylizowana na barok. Która z epok najbardziej pana inspiruje?

Pisanie *Suity* było rodzajem eksperymentu, w zamierzeniu miała to być *Suita na klawesyn*. Niestety, a może „stety”, powstał cykl – o fakturze typowo fortepianowej – w który wkradło się *Tango, Thriller*. *Suita* odwołuje się do baroku,

przez samo wprowadzenie części kojarzonych ze suitą, *Preludium* to Bach pomieszany z Glassem, *Gigue*, które jest częścią drugą a nie ostatnią jak powinno być. Trzecia część w swojej budowie odwołuje się do transkrypcji chóru z opery Glucka dokonanej przez Alkana. *Thriller* to obraz z filmu grozy... Epoka, która mnie inspirowała to późny romantyzm, neoromantyzm, ale również średniowiecze ze swoją surowością i ascezą.

W pana twórczości słyszymy fascynację muzyką filmową. Z polskich twórców znacie się w niej czują Zbigniew Preisner i Wojciech Kilar. Na ile inspirował pana ci twórcy?

Obydwaj są dla mnie inspirowający, ich wielki wkład w muzykę filmową jest godny podziwu. Ta wielka umiejętność stworzenia klimatu, atmosfery, napięcia... Nie ukrywam, że moim marzeniem jest również tworzenie muzyki do obrazów filmowych. Przygodę taką już miałem, rezultatem było powstanie muzyki do trzech etud filmowych.

Tytuły pana dzieł fortepianowych są niemieckie, czyby nawiązanie do niemieckiej twórczości...

Tak, moją inspiracją jest postać Liszta (wszak Węgier, ale bardzo związany z Niemcami) i Wagnera. Język niemiecki jest dla mnie bardzo muzyczny, a przy tym jest językiem bardzo logicznym. *Buch der Illusionen* (Księga iluzji) powstał w Weimarze i tam też miał swoje pierwsze wykonanie razem z *Buch der Geheimnisse* (Księga tajemnic). Muszę również dodać, iż jestem bardzo związany z kulturą i językiem Niemiec i Szwajcarii. Stąd też moje poszukiwania, śladami Liszta, Wagnera. Bliscy mi ludzie mieszkają i pracują w niemieckojęzycznej części Europy.

Każdy utwór na płycie, to krótka forma. Czy komponuje pan dzieła bardziej złożone i rozbudowane?

Tak, z większych form mogę wymienić sonatę fortepianową, skrzypcową, wiolonczelową, kwartet smyczkowy czy msze, requiem. Głównie piszę na fortepian, ostatnio również na organy. Związane jest to z tym, że jestem osobą dość niecierpliwą, więc zawsze mogę sobie dany utwór wykonać sam, a na przykład utwory chóralskie pozostają jeszcze niewykonane, do dzisiaj nie wiem jak brzmią.

Dużym pańskim sukcesem była prezentacja Kwartetu smyczkowego „Parsifal” op. 34 wykonanego na koncercie pod honorowym patronatem Henryka Mikołaja Góreckiego. To nie lada sukces, gdy dzieło jest prezentowane pod patronatem jednego z największych współczesnych kompozytorów. To już drugi pana kwartet...

Tak, to prawda. Było to dla mnie duże przeżycie. Obok *I Kwartetu* smyczkowego Henryka Mikołaja Góreckiego pojawił się mój *II Kwartet*. Koncert ten też miał znaczenie symboliczne. Było to z okazji 480 lat miasta Tarnowskie Góry, dzień oraz miesiąc również był nie przypadkowy, sam kwartet jest odzwierciedleniem tych cyfr, jest w nim też kilka motywów przewodnich oraz bezpośrednio nawiązanie do *Parsifala* Ryszarda Wagnera. Kwartet mój jest dość znacznych rozmiarów, bo trwa 50 minut. Później dopiero poznałem *III Kwartet* Góreckiego, który jest podobnych rozmiarów jak mój. Z tym, że mój jest siedmioczęściowy, a Góreckiego pięcioczęściowy.

Tomasz Kamiński
fot. Norbert Siwinski



Kim jest zatem dla pana Henryk Mikołaj Górecki i jego twórczość?

Henryk Mikołaj Górecki to osoba, którą bardzo podziwiam i szanuję. Jest dla mnie mistrzem. Pamiętam, jak wielkie na mnie zrobiło wrażenie wysłuchanie *III Symfonii*, to było jak porażenie. Nagle znalazłem się w świecie dźwięków, które do mnie przemawiają – muzyki dzisiaj pisanej, tak odmiennej od tej współczesnej, jaką wówczas znałem. Katowicki maraton z muzyką Góreckiego był dla mnie pięknym, niezapomnianym przeżyciem. Pamiętam, że bardzo ubolewałem, że nie mogłem uczestniczyć we wszystkich koncertach, było to fizycznie niemożliwe, gdyż koncerty odbywały się często równolegle w dwóch salach. Miałem również to szczęście poznać Mistrza osobiście, jak i jego rodzinę.

Ile opusów ma pan już w swoim dorobku?

Aktualnie 41. Są to przeważnie utwory fortepianowe jak również kameralne (trio na klarnet, fagot, fortepian, sonata skrzypcowa, wiolonczelowa, cztery poważne utwory na skrzypce,

wiolonczele, fortepian), muzyka religijna, a więc utwory na chór a cappella, *Msza* na chór i organy, *Credo* w dwóch wersjach na tenor, bas, kwartet smyczkowy i fortepian lub na głosy żeńskie z organami, *Requiem* na głosy męskie, kwartet smyczkowy i fortepian. Poza opusami jest jeszcze muzyka filmowa skomponowana do etud filmowych oraz szereg transkrypcji koncertowych na fortepian z muzyki filmowej (Glassa, Nymana, Kilara, Tiersena i innych).

Czy będą kolejne płyty z pana muzyką, choćby kameralną, czy może symfoniczną?

Myszę, że w kolejnym roku ukaże się następna płyta z utworami fortepianowymi z *Księgą Tajemnic* i *Sonatą fortepianową*. Czy będą następne, nie jestem w stanie na dzień dzisiejszy odpowiedzieć. Bardzo bym sobie tego życzył, właśnie chociażby z muzyką kameralną lub chóralską, ale to już nie jest zależne ode mnie.

Dziękuję za rozmowę i życzę dalszych sukcesów.



Paul Lewis
fot. Alvaro Yañez

Muzyka przekracza bariery

wywiad z pianistą Paulem Lewisem



Paul Lewis
fot. Alvaro Yañez

Jak zostać jednym z najlepszych pianistów na świecie, wyrastając w rodzinie bez tradycji muzycznych?

Bardzo się cieszę, że w mojej rodzinie nie było żadnego muzyka, ponieważ dzięki temu nikt nie wywierał na mnie żadnego wpływu, nie naciskał, żebym wybrał ten czy inny instrument. Moi rodzice zawsze bardzo mi pomagali... ale na szczęście muzykę odkryłem sam, nie została mi przez nich narzucona.

A jak pana rodzice zareagowali na to, że postanowił się pan poświęcić całkowicie muzyce?

Wsparli mnie i teraz cieszą się, przychodząc na koncerty.

Pana interpretacja sonat Beethovena urzeka liryzmem, to prawie Schubert! Skąd przeświadczenie, że tak powinny brzmieć utwory Beethovena?

Myślę, że muzykę Beethovena powinno się tak naprawdę odbierać zmysłem równowagi. Myślenie o nim jako o kompozytorze wyłącznie silnym, agresywnym – to zwykły stereotyp. Oczywiście, jego muzyka zawiera niezwykłą moc i chcąc dobrze ją wykonać, musimy wiedzieć gdzie ta moc się znajduje, ale powinniśmy patrzeć na cały obraz, ogarniać całość jego kompozycji. W muzyce Beethovena jest tyle samo liryzmu, co dramatyzmu i na obie te rzeczy trzeba zwracać uwagę. Największą sztuką jest zawsze osiągnięcie równowagi.

Współczesny, pełen agresji świat nie promuje poetów. Jak udaje się panu zachować taki liryzm i skąd czerpie pan na to siłę?

Na szczęście muzyka sama w sobie posiada moc, która pozwala nam trzymać się z daleka od nieprzyjemnych aspektów współczesnego świata. Myślę, że dwieście lat temu świat był tak samo agresywny jak dziś (choć może w nieco inny sposób), ale wielcy kompozytorzy potrafili tak przekazać nam pewne rzeczy, by podkreślić, że najważniejszy jest człowiek. Według mnie to właśnie czyni ich muzykę tak samo aktualną dziś, jak w okresie, w którym powstała. Muzyka przekracza bariery czasu, w którym żyjemy i pomaga nam zrozumieć sprawy, które mogłyby być dla nas za trudne, gdybyśmy chcieli ująć je w słowa.



Paul Lewis
fot. Eric Manas

Czy w życiu prywatnym jest pan tak samo romantyczny?

Cóż, o to musicie zapytać moją żonę...

Niedawno oglądałam film „Kopia Beethovena” z Edem Harrisem w roli głównej. Czy tak właśnie wyobraża pan sobie osobę kompozytora?

Niestety, nie widziałem jeszcze tego filmu.

Podobno pana miłość do muzyki zapoczątkowało słuchanie nagrań późniejszego mentora i nauczyciela, Alfreda Brendela. Co pana urzekło w jego grze?

Jest on znakomitym przykładem instrumentalisty, który muzykę stawia naprawdę na pierwszym miejscu. Fakt, że gra akurat na fortepianie, nie jest najważniejszą częścią jego sztuki, a na utwór nie przenosi własnego ego. Znam tylko kilku ludzi, którzy potrafią tak dobrze zrozumieć kompozytora jak on i to bez robienia wielkiego show ze swojego występu.

Kilka lat temu został pan zaproszony o poprowadzenie lekcji fortepianu w Royal Academy of Music. Co przede wszystkim stara się pan przekazać swoim uczniom?

W Royal Academy uczyłem właściwie tylko przez rok, teraz udzielam lekcji okazjonalnie, w ramach kursów mistrzowskich – tam, gdzie akurat koncertuję. Myślę, że w nauczaniu najważniejsze jest odblokowanie potencjału każdego studenta. Tak naprawdę my wszyscy jesteśmy najlepszymi nauczycielami dla samych siebie – nie wierzę w opowiadanie komuś o tym, jak powinna brzmieć jego muzyka. Musimy to odnaleźć w samym sobie, być przekonanym o słuszności tego, co chcemy zrobić i wiedzieć, dlaczego chcemy wykonywać muzykę. Według mnie najlepszy nauczyciel zadaje uczniowi więcej pytań, niż daje gotowych odpowiedzi.

Tak samo jak pan nazywa się także brytyjski kompozytor muzyki telewizyjnej. Macie takie samo nazwisko, obaj zajmujecie się muzyką... Czy ludzie was nie mylą?

Tak, z tego co sobie przypominam, zdarzyła się raz taka historia. Tamten kompozytor dostał kiedyś kartę z gratulacjami z powodu mojego ostatniego recitalu w Wigmore Hall!

Harmonia Mundi sukcesywnie wydaje płyty z sonatami Beethovena. A pana dalsze plany? Co po Beethovenie?

Moja następna płyta to będą *Wariacje Diabellego* Beethovena. Planuję także nagrać cykl pieśni Schuberta z Markiem Padmore oraz komplet koncertów Beethovena.

Regularnie występuje pan na imprezach muzycznych, a w Polsce mamy festiwal im. Beethovena, a także festiwal pianistyczny, organizowane przez Elżbietę Penderecką. Może wystąpi pan w Polsce na żywo?

Oczywiście bardzo chciałbym przyjechać do Polski. Podobno wasze miasta są bardzo piękne, słyszałem też wiele dobrego o polskiej publiczności. Mam nadzieję, że spotkamy się już wkrótce.

Ja również! Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: Dorota Staszekiewicz

Patricia Petibon

Wszystkie odcienie miłości

Arkadiusz Jędrasik

„Mój sposób przedstawienia tych emocji jest dramatyczny, to znaczy jednocześnie muzyczny, wokalny i teatralny”, wyjaśnia śpiewaczka. Jej najnowszy album *Amoureuuses (Zakochane)* przedstawia więc różne bohaterki, które są być może różnymi obliczami jednej kobiety. „Z jednej strony mamy Barberinę z *Wesela Figara*,

szych niuansów swojej palety brzmieniowej, nie cofa się przed skrajnościami i ukazuje swe niezliczone barwy wokalne. „Jeśli tekst wymaga twardej, wręcz ochryplej ekspresji, dostosowuję odpowiednio mój głos. Nie chcę, aby mój śpiew był jednolity, pięknie wygładzony”, tłumaczy śpiewaczka usprawiedliwiając swoje podejście

Patricia Petibon wybrała dzieła trzech kompozytorów – Haydna, Mozarta i Glucka – i dwanaście bohaterek. To bardzo szerokie zamierzenie umożliwiło śpiewaczce namalować portrety muzyczne tak różnorodne i szczegółowe. Program ten ukazuje nie tylko cechy szczególnie tych trzech kompozytorów, ukazuje

Barberina, Suzanne, Armida, Zaida, Gunia i Ifigenia... te znakomite postacie przywołała w swoim pierwszym solowym albumie nagrany dla Deutsche Grammophon sopranistka Patricia Petibon. To postacie kobiet bardzo złożonych, kobiet różnych, które łączy jedna rzecz, a mianowicie wszystkie są zakochane. Sztuką jest dobrze zaprezentować taki wachlarz uczuć i sytuacji, które prowadzą od pierwszego, niewinnego wzruszenia do ostatnich płomieni miłości, które przechodzą przez podstęp, rozpacz, złość aż do nienawiści.

która jest wręcz anielsko czysta, z drugiej strony mamy Królową Nocy z *Czarodziejskiego fletu*, kobietę dojrzałą, która zaznała miłości, ale pogubiła się i kocha tylko samą siebie i władzę... Tak kontrastowe emocje wymagają oczywiście podejścia wokalnego, które wykracza poza zwykły piękny śpiew”.

Patricia Petibon odwołuje się do najmniej-

wokalne do nagranych arii. Ten artystyczny wybór i kreację Patricia Petibon zawdzięcza dwóm dyrygentom. „Wielki wpływ wywarły na mnie szkoły Nikolausa Harnocourta i Williama Christiego; ci dwaj dyrygenci nauczyli mnie interpretować muzykę w sposób osobisty a także nauczyli mnie pozostawać w zgodzie z samą sobą i innymi”.

także różnice charakterów i usposobienia między postaciami, odnajdujemy tu także związki muzyczne kompozytora lub dzieła z innym kompozytorem czy dziełem.

Patricia Petibon w pięciu fragmentach oper Haydna prezentuje całe spektrum gatunków muzyczno-teatralnych epoki: komedię, operę seria i gatunek mieszany, do którego należy //

mondo della luna, który powstał na podstawie tekstu Goldoniego, śpiewaczka wykonuje tu arię Flamingi. W arii *Salamelica, Semprugna cara*, pochodzącej z *Lo speziale*, artystka wciela się w Volpino, autentyczną postać buffo: Volpino, przebrany za Turka ma nadzieję dostać rękę swojej ukochanej Grilletty. Według śpiewaczki, niezwykle połączenia harmoniczne i komiczny charakter tekstu sprawiają, że fragment ten zajmuje wyjątkowe miejsce w twórczości Haydna. Zmiana obrazu następuje przy Eurydyce w arii *Del mio core il voto estremo* i Silvii w *Fra un dolce deliro* z *L'isola disabitata*: jedna z nich kona i śpiewa swą miłość do Orfeusza, druga, która wzrosła na bezludnej wyspie, po raz pierwszy spotyka mężczyznę, co wywołuje ten cudowny niepokój duszy.

Patricia Petibon dwukrotnie, najpierw u Haydna, potem u Glucka, wciela się w rolę nieszczęśliwej czarodziejki Armidy, która

usiłuje uwieść rycerza Renauda, w którym jest zakochana. Liczne oblicza tej postaci stanowią wyborową rolę dla takiej wykonawczyni jak Patricia Petibon: „Armida posiada niezwykle silny charyzmat, jest jednocześnie rozrywana przez namiętność i zimna jak lód. Miłość, która ją ożywia nie może pozwolić zapomnieć o tym, że jest to czarodziejka: umie z pewnością pokazać swe gorące uczucia, ale jej sposób kochania nie ma w sobie niczego ludzkiego. Pod tym względem niezwykle ciekawe jest, w jaki sposób Gluck różnicuje stronę wokalną: w arii *Ali! Si la liberté me doit  tre ravi*, glos staje się łagodny, podczas gdy w arii *Le perfide Renaud me fuit* glos musi zawierać w swojej ekspresji przerażającą ostrość. Wymaga tego zarówno postać jak i instrumentacja. Trzeba włożyć tutaj całą intensywność, determinację i uniesienie, do jakiego jest się zdolnym, ponieważ to, co się dzieje jest straszne: miłość została zwyciężona i bohaterka popada w omdlenie.”

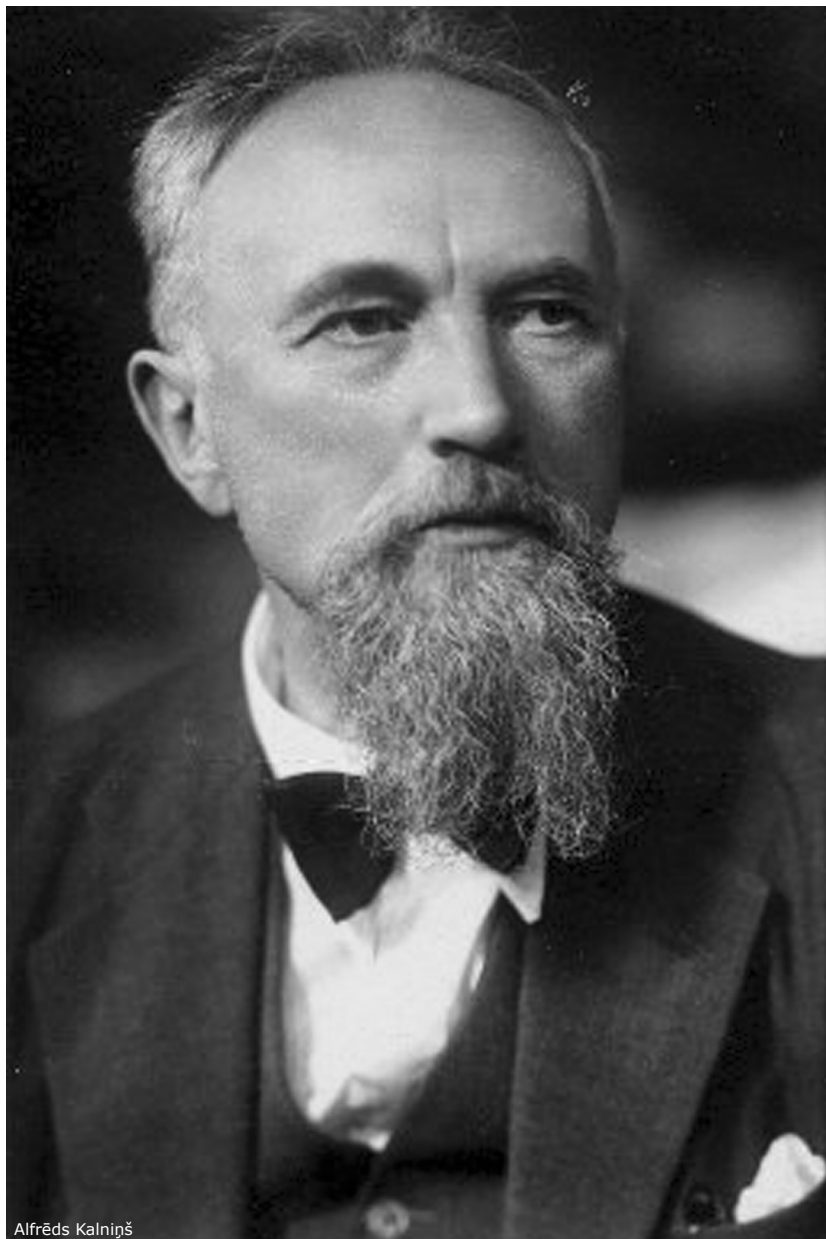
Zupełnie słusznie Patricia Petibon dodaje wymiar czasowy cawatinie młodej Barberiny, zaraz po niej śpiewaczka umieściła słynną arię Suzanne *Deh vieni, non tardar* sugerując w ten sposób możliwe przejście od niewinności do przebiegłości w karierze miłosnej Barberiny. Zupełnie innego rodzaju są arie rozpacz Giunii w *Lucio Silla* Mozarta i aria Zaidy, która zaciekle broni się przed awansami sultana.

Patricia Petibon znalazła dwóch idealnych partnerów, którzy mieli jej towarzyszyć w przedstawieniu tego kalejdoskopu zakochanych kobiet, są to dyrygent Daniel Harding i Concerto Koln. „U Daniela Hardinga fascynuje mnie nie tylko to, że jest on inteligentnym muzykiem posiadającym wizję i zdolnym do przekazania wielkich emocji, praktycznie nie potrzeba słów, żeby się z nim zrozumieć. Podczas nagrania między nim, orkiestrą i mną od razu powstała pewna symbioza. Prawdziwe szczęście!”



Alfrēds Kalniņš: klasyk opery łotewskiej i jego imiennicy

Lesław Czaplński



Alfrēds Kalniņš

Do połowy XIX w. życie muzyczne na Łotwie równoznaczne było z działalnością tego rodzaju w kręgu społeczności niemieckiej, naprzód w Mitawie, stolicy Księstwa Kurlandzkiego, a później i w hanzeatyckiej Rydze. Pierwszym przedstawieniem operowym we właściwym tego słowa znaczeniu była *Piękna Arsena* (*La belle Arsène*) Pierre'a Alexandre'a Monsigny'ego, wystawiona miejscowymi siłami w Rydze 19 września 1782 r. Na początku następnego stulecia kilkakrotnie bawiły w tym mieście wileńskie trupy teatralne, prezentując m.in. z dużym powodzeniem *Cud mniemany*, czyli *Krakowiaci i górale* Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego. W połowie tego wieku dołączyły rosyjskie inicjatywy

w tej dziedzinie (w maju 1888 r. zespół Łukowicza, a we wrześniu Aleksieja Kartawowa z Wilna przedstawiły *Halkę* Stanisława Moniuszki z S. Tamarową w tytułowej roli, za każdym razem spotykając się z gorącym przyjęciem). Dopiero pod wpływem ruchu młodotewskiego, dążącego do odrodzenia, a właściwie określenia od podstaw narodowej tożsamości, powstawać zaczęły pierwsze łotewskie towarzystwa śpiewacze, zajmujące się zbieraniem i artystycznym opracowywaniem pieśni ludowych, a od 1873 r. organizujące doroczne, ogólnokrajowe festiwale chóralne, odbywające się w Rydze, w okresie letniego przesilenia. Zaczętkiem rodzimych widowisk muzycznych były wystawiane w łotewskim teatrze dramatycznym „sztuki ze śpiewami”

Ādolfsa Alunānsa, który odegrał na Łotwie podobną rolę, co sto lat wcześniej w Polsce Bogusławski, i również nazywany był ojcem miejscowej sztuki scenicznej. Pierwszą operą zagraną po łotewsku był *Wiejski cyrulik* (*Der Dorfbarbier*) austriackiego kompozytora Johanna Schenka (13 II 1883), a 10 października 1890 r. odbyła się premiera jednoaktowej *Godziny duchów* (*Spoku stunda*) łotewskiego autora Jēkabsa Ozolsa (1863-1902). Było to złożone z dialogów i dziesięciu numerów widowisko muzyczne o następującej treści.

Skarbnika, czyli strażnika ukrytych kosztowności, pośmiertnie ukaranego w ten sposób za uleganie za życia żądzy bogactwa, wyzwolić może jedynie dotknięcie niewinnej dziewczyny, która wskutek tego przemieni się w pokłady złotego kruszcu. Nieszczęśliwa Ilzinja myśli o samobójstwie z powodu okrutnego ojczyzna Dieta, rządcy majątku, który pragnie się jej pozbyć, wydając wbrew woli za ogrodnika, a na dodatek namówił dziedzica do przeznaczenia jej ukochanego Andreja do służby wojskowej. Diet wciąż myśli tylko o pomnożeniu swych bogactw. O północy z głębi rzeki wynurza się Skarbnik i pod postacią Starca prosi o pomoc Ilzinię. Gdy ta podaje mu rękę, znika z hukiem, a w jej miejscu pojawia się złoty skarb. Przyciąga on uwagę Dieta, który zbierając kosztowności wpada do rzeki i tonie, stając się nowym Skarbnikiem. Jednakże wraz ze świtem kończy się moc czarów: Ilzinja powraca do życia i odnajduje Andresa, któremu udało się zdezerterować.

Spotkało się ono z niezbyt przychylnym przyjęciem, albowiem oczekiwano dzieła ambitniejszego i na większą skalę, choć od strony muzycznej nie można mu odmówić udanych rozwiązań, jak chociażby operowania w skromnym zakresie motywami przewodnimi: kantylenowym, związanym z Ilzinią, oraz żartobliwie skocznym, ilustrującym unoszenie się błędnych ogników, strzegących złota (autor, będący dyrygentem łotewskiego teatru kierował wykonaniem muzyki Mendelssohna do *Snu nocy letniej*, a więc nieobce mu były efekty tzw. „elfenmusik”).

W 1913 r. dyrygent i kompozytor Pāvuls Jurjāns (1866-1948) zakłada w Rydze pierwszy łotewski teatr operowy, który przetrwał zaledwie do roku 1915, kiedy na skutek wojny zmuszony był zawiesić swą działalność. Jednakże przez dwa lata stanowił ośrodek łotewskiego życia muzycznego, dając nie tylko przedstawienia operowe (m.in. *Życie za cara* Glinki, *Eugeniusz Oniegin* i *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Demon* Antona Rubinsteina, *Carmen* Bizeta, *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, *Rigoletto* i *Traviata* Verdiego), ale organizując również koncerty kameralne i symfoniczne. Restytuowany w 1918 r. przez Jāzepsa Vītolsa, na swą inaugurację 23 stycznia 1919 r. przygotował łotewską wersję *Holendra tulacza* Wagnera, związanego w latach 1837-39 z Rygą, gdzie był dyrygentem miejscowej opery niemieckiej. Z kolei *Tannhäuser* tegoż kompozytora towa-

rzyszył 2 grudnia 1919 r. nadaniu ryskiemu teatrowi statusu Opery Narodowej (Nacinaļa Opera). Ponadto w okresie międzywojennym stały zespół operowy istniał też w Lipawie, a na prowincji dawała występy Opera Objazdowa.

Obok wymienionego Jāzepsa Vītolsa (1863-1948), autora utworów symfonicznych, chóralskich i kantat, drugim czołowym twórcą łotewskiej muzyki narodowej był Alfrēds Kalniņš. Urodził się 23 sierpnia 1879 r. w infanckim Kiesiu (tut. Cesis, dawne Wenden). Muzyki uczył się u Bronna Möllerstena w Rydze, a następnie w latach 1897-1901 studiował w Konserwatorium Petersburskim: teorię u Nikołaja Solowiowa oraz grę na organach u Louisa Homiliusa. Po powrocie do kraju został nauczycielem muzyki w Rydze, a potem przez wiele lat był organistą kolejno: w estońskiej Parnawie (1903-11), Lipawie (1911-15 i 1918-19), Dorpacie (Tartu w Estonii 1915-18), wreszcie Rydze (1921-24), gdzie łączył tę funkcję z przewodnictwem Radzie Muzyki przy Ministerstwie Oświaty niepodległej Łotwy. Tam też w latach 1921-24 zajmował się dyrygenturą teatralną, a od 1925 r. przez rok wchodził w skład zarządu miejscowej Opery. Przez następne siedem lat przebywał zagranicą, w Stanach Zjednoczonych. W latach 1944-48 był rektorem Konserwatorium Łotewskiego w Rydze. Zmarł tamże 23 grudnia 1951 r.

Komponować zaczął we wczesnych latach dziewięćdziesiątych. Uprawiał zarówno programową muzykę instrumentalną (idylla *Moja ojczyzna*, suita orkiestrowa *Pieśń z ojczyzny*, poemat symfoniczny *Łotwa*), jak i twórczość obejmującą drobne utwory chóralskie i fortepianowe. Przede wszystkim jednak zasłynął jako twórca pierwszej łotewskiej opery. 20 maja 1920 r. w Rydze odbyła się pod dyktando kompozytora prapremiera *Baniuty* (tyt. oryg. *Baņuta*) do tekstu, opracowanego przez architekta Artursa Krūmiņša, któremu przyznano palmę pierwszeństwa w konkursie na libretto dla rodzimej opery, rozpisanym w 1903 r. przez Komisję Muzyczną Ryskiego Towarzystwa Łotewskiego.

Jej akcja rozgrywa się w czasach poprzedzających chrystianizację Łotwy, w państwie plemiennym króla Walgudisa. Jego syn Daumant przedstawia ojcu swą przywiezioną z dalekich stron narzeczoną Baniutę. Uroczystość zaślubin zakłóca przelot kruków, co Wróżbita tłumaczy jako zapowiedź nieszczęścia i śmierci. I rzeczywiście, w chwili, gdy Daumant zostaje na osobności, dopada go i zabija Wiżut, brat uwiedzionej wcześniej przez niego Jargali. Gniew ludu zwraca się przeciw Wróżbitce, ale król Walgudis winą obarcza obcą Baniutę. Z jego wyroku ma zostać spalona wraz ze zwłokami swego niedoszłego męża. W tym momencie spada jednak puklerz Daumanta i zagradza jej drogę na stos, co poczytane zostaje za cudowny znak. Ceną za darowane życie staje się wszelako wymuszona przysięga odnalezienia zabójcy królewicza i jego pomśzczenia, a także dozgonne wyrzeczenie się miłości. W jakiś czas potem, w noc letniego przesilenia, czyli tzw. święta Ligo¹ (w tekście libretta zresztą anachronicznie określanego jako noc św. Jana), Baniuta znajduje na ofiarnym ołtarzu ku czci Peruna czerwoną różę, pozostawioną tam przez rozmiłowanego w niej Wiżutę. Zgodnie z pradawnym obyczajem oznacza to ich zaślubiny. Gdy jednak wychodzi na jaw, że Baniuta była narzeczoną Daumanta, a Wiżut sprawcą jego

śmierci, zakochani, aby uniknąć rozdzielenia i wynikających z przysięgi następstw, popełniają samobójstwo. O wschodzie słońca, zebrani w świętym gaju oplakują tragiczny los nieszczęśliwych kochanków.

Partytura opery stanowi syntezę modernistycznego języka muzycznego, łącząc neoromantyczny monumentalizm i epicki rozmach (zwłaszcza w ustępach instrumentalnych oraz

przewodnych, których przykładem może być synkopowany temat miłości i wierności, po raz pierwszy zaintonowany podczas marsza weselnego w I akcie, a następnie powracający we wstępie do aktu trzeciego. To także przejście niektórych numerów solowych w rozbudowane monologi, w których zamknięta forma okresowa ustępuje miejsca nieskończonej melodii – np. burzliwy monolog Daumanta pod koniec I aktu,



Janis Kalniņš

scenach zespołowych z rozbudowaną orkiestrą) z impresjonistyczną nastrojowością i liryzmem, obecnymi głównie w akompaniamentie towarzyszącym partiom wokalnymi, którego zmienny koloryt wydobycy zostaje m.in. dzięki wyeksponowaniu dźwięków harfy, czelesty i triangli. Materiał tematyczny opery wyprowadzony zostaje ze wznoszącego się i opadającego motywu Baniuty, z charakterystyczną małą tercją, po raz pierwszy eksponowanego w orkiestrowym wstępie. Dają też znać o sobie wpływy wagnerowskie w formie motywów

w którym dochodzą do głosu jego wyrzuty sumienia względem uwiedzionej Jargali (na przestrzeni 109 taktów metrum zmienia się dziesięciokrotnie). Na pewne pokrewieństwo tej postaci z wagnerowskim Zygrydem wskazują zarówno analogie fabularne (odkupienie za sprawą śmierci popełnionego wiarołomstwa, przelatujące kruki, poprzedzające jego śmierć), jak i dramaturgii muzycznej, a uroczystości pogrzebowe i spalenie na stosie jego ciała poprzedza w II akcie równie efektowny marsz żałobny.

Przy tym wszystkim jednak, bardziej niż dramatem muzycznym jest *Baniuta* operą narodową, odwołującą się do samego jądra oryginalnej muzyki lotewskiej jakim jest ludowa pieśń tzw. „dziesma” (pokrewna litewskim „dainom”) i to ta najbardziej archaiczna, czyli obrzędowa, związana m.in. ze wspomnianym świętem Ligo (bezpośrednio przytoczona w otwierającym IV akt chórze zrazu a cappella *Paradami Jāņa dienu – Świętę się dniu świętojańsk*). Mniej dosłownym przejawem tendencji stylizatorskich jest najczęściej dwuczłściowa budowa regularnych numerów wokalnych – np. ballada *Baniuty z I aktu*, w której opowiada ona o sobie i kraju swego pochodzenia, przeciwstawiając ogniwu refleksyjnemu, opartemu na spokojnej i stopniowo wznoszącej się kantylenie, pełne wewnętrzznego poruszenia parlando, do którego w punkcie kulminacyjnym dołącza chór, czy też lament chóralny z II aktu *Vaimanā, vaimanā tevija – Zapłacz, zapłacz ojczyzno*, przechodzący w falującą szeroką frazą wokalizę. Dodatkowo częste jest eksponowanie w akompaniamentach harf i pizzicata smyczków, naśladujących dźwięki rodzimej odmiany psalterium tzw. kokli, służących za wtór w śpiewach o charakterze rapsodycznym.

Autorem dekoracji do przedstawienia prapremierowego był Jānis Kuga, twórca lotewskiej szkoły scenografii. Kompozytor długo nie był usatysfakcjonowany z rezultatów swej pracy i kilkakrotnie przerabiał dzieło, tak że premiery kolejnych jego redakcji odbywały się: drugiej w 1937 r., a trzeciej, pochodzącej z roku 1941 i dostosowanej do wymagań radzieckiej ideologii (szczęśliwe zakończenie, w którym lud zwalnia *Baniutę z przysięgi i zezwala na ślub z Wiżutem*), już po śmierci twórcy – 25 października 1953 r. W formie koncertowej prezentowano *Baniutę* w nowojorskiej Carnegie Hall 5 czerwca 1982 r. oraz dwa lata później w westfalskim Monasterze.

Do mitycznej przeszłości nawiązuje również fabuła drugiej opery Kalniņša – *Wyspiarze* (tyt. oryg. *Salinieki* – prapremiera 10 lutego 1926 r. pod dyktando kompozytora), której druga wersja wystawiona została pod zmienionym tytułem *Przebudzenie ojczyzny* (tyt. oryg. *Dzintenes Atmoda*) 9 września 1933 r. Również i w tym przypadku autorem libretta był Arturs Krūmiņš, nawiązujący niewątpliwie do wątków z eposu *Lāčplēšis* Andrejsa Pumpursa.

Co roku władca ciemności Tulznis zjawia się na położonej pośród Morza Północnego wyspie Ligna i ściąga z jej mieszkańców wygórowaną daninę. Nieznajomy przybysz Ilgnes namawia ich do buntu, lecz znajduje posłuch jedynie u córki rybaka Daikny. Rozgniewany Tulznis zatapia wyspę i więzi jej mieszkańców w swym podwodnym królestwie. Gdy w kolejnym porwywie złości Tulznis stara się mieczem rozbić krzemień, jedyną pamiątkę z Ligny, sam ginie, a w jego miejsce pojawia się Ilgnes, przedstawiciel królestwa światłości. Obiecuje uwieszeniem powrót w rodzinne strony pod warunkiem złożenia ofiary. Godzi się nią być Daikna, lecz w chwili, gdy Ilgnes podnosi miecz, rozwiewają się mgły i wyspa z powrotem wynurza się na powierzchnię.

Pierwszą odtwórczynią partii Daikny była Milda Brechmene-Stengele, debiutująca jeszcze przed I wojną światową w Nowym Teatrze Ryskim jako chórzystka oraz dublująca zwa kulis aktorki dramatyczne, nieopatrzaście sobie poradzić z trudniejszymi muzycznie pieśniami².

Rozwój muzyczny w tym dziele oparty jest

na systemie motywów przewodnich, skupionych w trzech kompleksach. Dwa pierwsze odnoszą się do sfery symbolicznej: mroku oraz światłości, przy czym te drugie wywidzione zostały z pierwszych, głównie za sprawą przetworzeń natury rytmicznej. Trzeci zespół dotyczy tytułowych Wyspiarzy. Ważną rolę w zakresie ekspozycji materiału tematycznego odgrywają cztery preludia orkiestrowe, poprzedzające kolejne akty.

Mimo skromnej ilościowo spuścizny operowej, kompozytor posiadał łatwość pisania i obydwa dzieła powstały w dość krótkim czasie.

Kalniņš jest poza tym autorem baletu *Staburag* (1943, osnutego wokół legend związanych z „placzącą” skałą nad Dźwiną, odpowiedniczką nadreńskiej Lorelei, opiewanej przez niemiecki romantyzm) oraz kantaty *Do muzyki*. Pisał też ilustracje muzyczne do dzieł scenicznych Jānisa Rainisa *Król much i Dźwina (Daugava)* oraz modernistycznego dramaturga belgijskiego Charlesa van Lerberghe’a *Faun*.

Odrębny rozdział w dorobku Kalniņša – podobnie jak Vītolsa – zajmuje twórczość pieśniarska, w przeważającej mierze skomponowana do poezji Jānisa Rainisa. Spośród wielu miniatur na głos z fortepianem warto wymienić utrzymane w stylu trzyczłściowego romansu: *Dziwię się (Brīnos es)* do słów Andrejsa Niedry, z bardzo dramatyczną częścią środkową, oraz nastrojowe *Zamilcz (Līst klusi)* do tekstu Jānisa Poruksa, odznaczające się impresjonistycznie potraktowaną fakturą akompaniamentu. Z kolei do schematu pieśni dwuczłściowej nawiązuje *Dźwięk dzwonu (Skan zvani)*, słowa Edvardsa Treumanisa), w którym po fragmencie utrzymanym w tonie nostalgicznej zadumy, następuje pełen wewnętrzного ożywienia ustęp narracyjny. Rysunek melodyczny większości z tych utworów, szczególnie w odcinkach o charakterze kantylenowym, przywodzi na myśl melancholijne dumki.

Dominacja wątków fantastyczno-symbolicznych stanowi istotną cechę wyróżniającą klasykę lotewskiej literatury, a co za tym idzie i twórczość operową, w przeważającej mierze wykorzystującą w charakterze pierwowzorów fabularnych dzieła Jānisa Rainisa (właśc. Jānis Pliekšāns), jego żony Aspazji (właśc. Elza Rozenberg-Pliekšāne) oraz Anny Brigadere.

Poza Kalniņšem reprezentantami wczesnego okresu w rozwoju opery lotewskiej byli bracia Mediņš: Jāzeps (1877-1947) oraz Jānis (1890-1966), dyrygent Opery Narodowej.

Konflikt sił dobra i zła, światła i ciemności występuje również w opartej na symbolistycznym dramacie Jānisa Rainisa operze *Ogień i noc (Uguns un nakts)*, prapremiera 26 maja 1921) Jānisa Mediņša, który zajął miejsce Kalniņša, gdy tamten przebywał w Stanach Zjednoczonych (1917-1933). W przeciwieństwie do tego ostatniego, który komponował szybko i z łatwością (*Baniutę* wiosną i latem 1918 r. w Lipawie, a *Wyspiarzy* latem 1922 r.) ale nieczęsto, temu pierwszemu zajmowało to więcej czasu, ale ilościowo jego dorobek jest liczniejszy.

Naiwny heros Lāčplēšis (będący pospółtu lotewskim Parsifalem i Samsonem, a którego moc związana była z uszami) uwalnia zatopiony przez złego ducha – Czarnego Rycerza – zamek Burtneka spod działańia czaru, dzięki czemu zyskuje rękę porwanej przez smoka i zamienionej w głaz Laimdoty, lecz podczas ostatniego starcia z Czarnym Rycerzem traci

swą moc wskutek obciążenia przez tamtego cudownych uszu i wraz z nim stacza się w odmęt Dźwiny. Wspiera go zakochana w nim księżniczka Spidola (swego rodzaju lotewska Kundry, obdarzona czarnoksiężskimi zdolnościami, lecz rozdarta pomiędzy obydwooma stronami konfliktu, co znajduje wyraz w obdarzeniu jej – jako jedynej postaci – kilkoma motywami przewodnimi). Z kolei spokrewnienie marszowych motywów przewodnich obydwu adwersarzy każe widzieć w nich ekspresjonistyczne z ducha personifikacje sprzecznych skłonności jednej i tej samej osobowości. Początkowo rzecz pomysłana była jako dyptyk.

Z kolei opera Jāzepsa Mediņša *Wajdelota*³ (*Vaidelote – Kapłanka*, prapremiera 18 listopada 1927 r.) powstała według dramatu Aspazji.

Akcja znów rozgrywa się w prehistorycznej Łotwie, zanim wprowadzono tam chrześcijaństwo (można dopatrzeć się w niej pewnych powinowactw z *Normą* Belliniego, lecz bez wątku walki z obcym najeźdźcą). Tajemne więzy miłości łączą kapłankę Asję i Laimonisa, którego Król przeznaczył na męża swej córki Mirdzy, wychowywanej dotąd w świątyni. Z tego powodu Najwyższy Kapłan uważa, iż powinna ona poświęcić się służbie bogom. Gdy wydaje się związek, jaki łączy Asję i Laimonisa, Mirdza zrazu pała wolą zemsty. Mają się oni stać jej pierwszymi ofiarami, które złoży bogowi śmierci jako nowa kapłanka. W ostatniej jednak chwili, zamiast podnieść na nich ofiarny miecz, kieruje go przeciw sobie i popelnia samobójstwo.

W przeciwieństwie do swego brata, z natury symfonika, Jāzeps większą wagę przywiązuje do partii wokalnych i w ich obrębie tematycznej charakterystyki postaci.

Kompozytorem był również syn Kalniņša – Jānis (1904-2000), od 1944 r. przebywający na emigracji w Kanadzie i mający w swym dorobku opery: *Czarodziejski ptak Lolity (Lolitas Brīnumpunts)* – prapremiera 6 grudnia 1934 r.), *Hamlet (Hamleits)* – prapremiera 17 lutego 1936 r.) oraz *W ogniu (Guni)* – prapremiera 20 marca 1937 r.). Po ojcu odziedziczył szybkość komponowania. Jego opery posiadają zdecydowanie behawioralny charakter, albowiem poprzestaje na ukazaniu zachowań postaci, nie wnikając w świat ich przeżyć wewnętrznych. Koncentruje się zatem na uwydatnieniu środkami muzycznymi akcji scenicznej (nie bez wpływu pozostała tu wcześniejsza współpraca z rysikiem Narodowym Teatrem Łotewskim w charakterze autora ilustracji muzycznych do wystawianych w nim dramatów). W dwóch pierwszych operach wykracza poza system tonalny, operując zespołami dźwięków, niepodlegającymi związkom funkcyjnym. Ponadto w oryginalny sposób ukazuje postacie fantastyczne: Leśne Licho oraz Ducha Ojca Hamleta, opierając ich monotonne melodeklamacje na powtarzającym się interwale malej tercji. Na dodatek pojawieniu się tego ostatniego towarzyszy dwugłosowa wokaliza chóralna, imitująca odgłosy burzy i wichury.

W bliższych już nam czasach działa inny kompozytor o tym nazwisku – Imants (ur. 1941) – choć niespokrewniony z poprzednim, autor pierwszej na terenie ówczesnego Związku Radzieckiego rock opery *Hej, ty tam! (Ei, jūs tur!)* według Williama Saroyana, 1971) oraz *Ifigenii w Aulidzie (Ifigenija Aulida)*, 1982), stanowiącej syntezę opery klasycznej, motywów folkowych i muzyki rockowej. Wszelako jego największym dokonaniem operowym pozostaje bezsprzecznie opera *Gralem, tańczyłem (Spēlēju, dancoju,*



Imants Kalniņš


1977), znów według ekspresjonistycznego dramatu Rainisa pod tym samym tytułem, w którego fabule rozpoznać można pewne filiacje z mitem o Orfeuszu i Eurydyce, odpowiednio zmodyfikowanym.

Podczas wesela dochodzi do nieszczęścia. Panna Młoda traci życie wraz z krwią wysaną przez niemieckiego wampira. Przygrywający na tej uroczystości na koklach Tot udaje się do piekła, skąd dzięki swej grze udaje mu się wykraść cudowną Gromnicę oraz wyprowadzić dziewczynę. Niestety, nie jest ona w stanie się przebudzić, dopóki nie odzyska utraconej krwi. Gdy wszyscy, łącznie z Panem Młodym, odmawiają poświęcenia się w celu przywrócenia jej życia, czyni to Tot.

Obok tradycyjnych metod przetwarzania materiału tematycznego, na który składają się przede wszystkim motywy: Tota, Lelde oraz Gromnicy, kompozytor posługuje się również taśmą. Natomiast partie wokalne potraktował na sposób instrumentalny, powierzając im niektóre zadania głosów orkiestrowych, zwłaszcza wtedy, kiedy nie występuje akompaniament.

Na koniec warto jeszcze przywołać postać Margerša Zariņša (1910-1993), w jednej osobie kompozytora i prozaika. Ten wybitny reprezentant stylu neohistorycznego (m.in. błyskotliwy *Koncert organowy*) ma w swym dorobku, poza socrealistyczną operą *Ku nowym rubieżom* i komedią *Zielony młyn*, także eksperymentalną *Operę żebraćą* (*Nabagu opera*, 1964). Niech

nikogo wszakże nie zmyli tytuł, albowiem nie ma ona nic wspólnego z tradycją tak określanego angielskiego gatunku muzyki scenicznej, ani z jego najwybitniejszym dokonaniem Johna Gaya. Propagandowe ukazanie w czarnych barwach życia zagranicą (w tym przypadku w Turcji – akcja rozgrywa się w kręgu czyścibutów i ulicznych handlarzy: Alibaba, zadurzony w kwaciarcie Lejli, mimo woli wciągnięty zostaje do antyamerykańskiej działalności konspiracyjnej jej ukochanego Ismeta, wskutek czego ginie w wodach Złotego Rogu, osłaniając ucieczkę kochanków, ściganych przez policję⁴) dostarczyło pretekstu do śmiałego wykorzystania nowoczesnych środków muzycznych, takich jak efekty sonorystyczne, wydobywane z preparowanego fortepianu oraz osiągnane za sprawą niekonwencjonalnych sposobów artykulacji pozostałych instrumentów, a także użycie taśmy z zapisem muzyki konkretnej.

Warto zauważyć, że na tle całego ówczesnego Związku Radzieckiego łotewską twórczość operową wyróżniał daleko posunięty radykalizm w tej dziedzinie. 

Dyskografia

Baniuta (*Baguta* – fragmenty). Regina Frinberga (Baniuta), Petris Grāvelis (Daumant), Artūrs Frinbergs (Wižut), A. Tauriņa (Maiga), Orkiestra i Chór Radia i Telewizji Łotewskiej; Edgar Tons, dyrygent • Melodia

Baniuta (*Baguta* – całość). Regina Frinberga (Baniuta), Peteris Grāvelis (Daumant), Karlis Zariņš (Wižut), Maija Krīgena (Maiga), Orkiestra i Chór Łotewskiego Radia i Telewizji; Aleksandrs Vilumanis, dyrygent • Rigas Skanu

Przypisy

¹ W czasie jego obchodów następuje również rozwiązanie powikłanych losów Tomcia Palucha, tytułowego bohatera opery Jānisa Mediņša *Spridītis* (1927).

² A więc praktyka ta nie zrodziła się wraz z nastaniem kina dźwiękowego i okrutnym obnażeniem głosowych niedostatków dotychczasowych gwiazd, jak to przedstawiono w *Deszczowej piosence*, filmie w reż. Stanleya Donena z 1952 r.

³ Pozostawiłem tytuł w brzmieniu bliskim oryginałowi, nie tłumacząc go jako *Kapłanka*, albowiem z uwagi na lotewsko-litewskie pokrewieństwa językowo-mitologiczne i wynikające z tego – poprzez zapożyczenia z tych ostatnich – asocjacje w polskim dziedzictwie romantycznym, w którym natknąć się można na Mickiewiczowskiego Wajdelotę (co prawda bardziej rapsoda, niż kapłana), a także boginię miłości Mildę, której kantatę poświęcił Stanisław Moniuszko.

⁴ Podobnie, jak w *Baniućie*, istotną rolę w dramaturgii opery odgrywa zły omen, którym w tym przypadku jest ofiarowanie przez Lejlę kwiatu asfodelii Alibabie, czemu towarzyszy w planie muzycznym złowrogi motyw *Dies irae*, całkowicie umowny, jeśli uwzględnimy się miejsce akcji.

W mojej muzycznej krainie (14)

Zimowe marzenia Czajkowskiego

Andrzej Osiński

„Szkłane dziecko” („un enfant de verre”) o gołębim sercu, czule, nerwowe i przewrażliwione („Wiesz, że mam siły i zdolności, ale cierpię na chorobę, która nazywa się kruchością, i jeśli nie zapanuję nad nią, to rzecz prosta, łatwo mogę zginąć” – zdradzał najukochańszej siostrze Aleksandrze Dawydow); „rosyjski Schumann”, nieśmiały, drażliwy i nietowarzystki („Przez całe życie byłem męczennikiem obowiązkowych kontaktów z ludźmi – odkrywa meandry swej duszy przed Nadieżdą von Meck, ekscentryczną milionerką i opatrnościową protektorką – Z natury jestem dzikusem. Każda znajomość, każde spotkanie z człowiekiem nieznanym – były dla mnie zawsze źródłem silnych moralnych mąk”), humanista o wzniosłej duszy, udręczony przedwczesną śmiercią matki i ogarnięty rosnącym poczuciem wyobcowania („Wyobraź sobie mnie wśród tłumu, masy

jaciółkę, w sentymentalnej Kamionce, otoczony ciepłem rodziny Dawydowów, w majdanowskiej pustelni koło miasteczka Klin, w jakiej osiadł po latach niespokojnej tułaczki. „Tylko tutaj, na wsi czuję się samym sobą – przyznawał – żyję prawdziwym życiem, przestaję nosić jakby maskę światowego człowieka, pod którą skrywa się niepoprawny mizantrop, przez okoliczności zmuszany od czasu do czasu miotać się jak szalony pośród tegoż świata...”

„Nietowarzystwość, na którą zawsze cierpiełem – zwierzył się kiedyś – zamieniła się u mnie teraz w jakieś chorobliwe poczucie strachu przed jakąkolwiek stycznością z ludźmi, jednak (...) czym bardziej zrywają się wszystkie nici łączące mnie ze społeczeństwem, tym bardziej przenika mnie miłość do człowieka. Nie lubię tylko tej formy życia w mieście, która stykając codziennie człowieka z tysiącem

(„Lubię spacerować, które połączone są (...) z możliwością błądzenia po bezdrożach, zatrzymywania się, kiedy się zechce, i pograżania się w marzeniach lub w obmyśleniu swoich utworów – wyznawał w obfitej korespondencji do Nadieżdy von Meck – Dlatego też najchętniej spaceruję pieszo i, przy tym, w samotności”), namiętność do ojczyzny, poza granicami której nie wyobrażał sobie egzystencji („Choćbym nie wiem jak upajał się Włochami, choćby wpływ tego kraju był na mnie najbardziej błogosławiony, mimo wszystko pozostanę na wieki wierny Rosji – donosił również nieśmiały co on powiemierczce, z rozslonecznionej Florencji – Nie spotkałem dotąd człowieka bardziej ode mnie rozmiłowanego w mateczce-Rusji”), szacunek dla folkloru, poezji i wytworów rosyjskiego ducha („Chętnie wezmę się za każdą operę, w której, choć bez silnych i zaskakujących efektów, podobne mi

Wliście do Sergiusza Taniejewa, pianisty, kompozytora i dyrektora moskiewskiego konserwatorium, Piotr Czajkowski wyznał: „W smutnej epoce, w jakiej obecnie żyjemy, jedna tylko sztuka jest w stanie odwracać uwagę od trudnej rzeczywistości. Siedząc przy fortepianie w swojej chatce najzupełniej izoluję się od wszelkich męczących kwestii piętrzących się przed nami (...) Każdy po swojemu służy ogólnemu dobru, a sztuka jest, moim zdaniem, nieodzowną potrzebą ludzkości. Poza sferą muzyczną nie jestem w stanie służyć dobru bliźnich”.

znajomych, pośród ludzi nie znających i nie ceniących mnie jako muzyka, pośród rozlicznych rosyjskich intrygantów – pisał do brata Anatola, przerażony ofertą paryskiej delegatury – Czy mógłbym to wytrzymać?” – autor *Jezióra łabędziego* wiódł żywot anachorety, gardzącego blichtrzem mieszczańskiej socjety i izolującego się od zbytecznego zgłędu. „Tylko w samotności i na łonie przyrody można doznawać chwil prawdziwego szczęścia” – podkreślał.

„Jeśli w ogóle mogę żyć spokojnie i szczęśliwie, to tylko pod warunkiem, że nic mnie nie będzie wiązało z miejscem pobytu i że nie będę miał żadnych innych oków” – powtarzał. Samotnik naznaczony piętrem homoseksualności, która wchodząc w konflikt z rygorystycznym wychowaniem i idealistycznym traktowaniem sztuki, przerodziła się w źródło moralnych tortur, rozdzierających jego psychikę, trawiony był ustawiczną żądzą wędrówki; peregrynacją bez wytchnienia, rozpraszącą depresyjne myśli i oddalającą od samego siebie. „Cóż to za szczęście być właścicielem swego czasu – ekscytował się w liście do Taniejewa – należeć tylko do samego siebie; żyć jak się chce, i mieć możliwość robić, co się chce”. Sumienny urzędnik Ministerstwa Sprawiedliwości, postrzegający służbę publiczną jako przejaw najwyższego męczeństwa, nauczyciel harmonii, cierpiący z braku okazji komponowania, kawaler, „zadowolony, kiedy siedzi w domu wieczorem w szlafroku i nie słyszy żadnych dźwięków, nie widzi nikogo...”, rozhisteryzowany małżeństwem z nieszczęsną Antoniną Milukową i rozważający targnąć się na swoje życie; autor *Burzy* znajdował ukojenie w pastoralnym odosobnieniu: w wielkopolskim Brailowie, użyczonym przez egzaltowaną przy-

ludzi odbiera możliwość aktywnego umiłowania tych, którzy powinni być bliscy ze względu na materialne lub duchowe pokrewieństwo”. Stroniąc od blasku sławy, wrzawy salonów i komplementów, – całej tej „tyranii najbardziej odrażającego rodzaju” – rozdrażniony pustotą wymuszonej konwersacji i obrzydzone zewnętrznym konwenansem, chronicznie nie sypiający i poszukujący oparcia w czterech nalogach, jakich niewolnikiem pozostawał (kawa, alkohol, papierosy i gra w karty), Czajkowski, dzięki osobistemu urokowi, olbrzymiej kulturze, znajomości języków, taktowi i inteligencji, potrafił zjednywać serca istot groteskowo nieprzystępnych i nieukontentowanych. „Dobroć, delikatność, życzliwość i prostota w odnoszeniu się do innych, były od dziecka znanymi cechami jego charakteru” – wspomina jeden z wychowanków petersburskiej Szkoły Prawo- znawstwa; podobnie jak filozoficzne poddanie niepowodzeniom i brak reakcji na ignorancję okazywaną jego sztuce. „Między wszystkimi żyjącymi muzykami nie ma ani jednego, przed którym mógłbym dobrowolnie skłonić głowę – był świadom wartości własnego kunsztu – Tymczasem natura, włożywszy mi w duszę tyle dumy, nie obdarzyła mnie umiejętnością sprzedawania innym mego towaru”.

„Jak w zwierciadle wody odbijają się obłoki, tak w duszy artysty odbija się wszystko, co widzi i słyszy – wierzył autor *Dziadka do orzechów* – Zdolność przekazywania swoich uczuć jest istotą talentu. Czym ów talent jest większy, tym bardziej przejawia się w nim świat i tym jaskrawsze i zrozumialsze będzie jego odbicie”. Umiłowanie rodzimej przyrody, kontemplowanej w leśnej guszy i pośród rozległych przestrzeni

istoty przeżywać będą uczucia, które również i ja przeżywam i w pełni pojmuję – tłumaczył Taniejewowi decyzję o opracowaniu *Eugeniusza Oniegina* – uczuć egipskiej księżniczki, faraona, jakiegoś tam wściekłego Nubijczyka nie znam i nie rozumiem”, połączone z uwielbieniem dla czarodziejskiego rostrum Mozarta („Muzyka *Don Juana* była pierwszą muzyką, która wywarła na mnie wstrząsające wrażenie. Zbudziła we mnie święty zapał, który później zaowocował. Dzięki niej przeniknąłem do świata piękna i sztuki, w którym przebywają tylko najwięksi geniusze (...) To, że poświęciłem swoje życie muzyce, zawdzięczam Mozartowi”, przepoiły symfoniczną frazę lirycznego mistrza, rozsnuwającego pomost pomiędzy wysublimowanym kolorytem Wschodu a nowatorską estetyką Zachodu. „Według mnie trzeba pisać kierując się swoim natchnieniem, nie myśląc wcale o dogodzeniu tym czy innym ludziom” – zaznaczał. Balansując pomiędzy opozycyjnymi nurtami rodzimej Melpomeny: konserwatywno-eklektycznym, kulturowanym przez Antoniego Rubinsteina i awangardowo-narodowym w wydaniu „Potężnej Gromadki”, Czajkowski porzuca ukochany Petersburg na rzecz mniej wysublimowanej Moskwy, by kroczyć drogą dumną, szlachetną i niepodległą. „Nie ma nic bardziej bezpłodnego od szukania oryginalności i niezależności – informuje z godnością Taniejewa – Genialni twórcy nigdy tego nie czynią. Szukają piękna, a jakie ono jest, oryginalne czy zapożyczone, okazuje się później”.

Symfonia g-moll op. 13 „Zimowe marzenia” powstała na przestrzeni 1866 r., tuż po moskiewskiej przeprowadzce, spowodowanej

UTRACENI, LECZ NIE ZAPOMNIANI, POKONANI NIE W WALCE, LECZ PRZEZ LOS

Album z polską muzyką pamięci tragicznie
zmarłych oficerów żołnierzy Sił Powietrznych Rzeczypospolitej Polskiej
ofiar katastrofy samolotu CASA



Album wydany pod honorowym patronatem
JE Biskupa Koszalińsko-Kołobrzeskiego Edwarda Dajczaka
Starosty Powiatu Wałeckiego dr Bogdana Wankiewicza
Dowódcy 12 Bazy Lotniczej płk Wojciecha Pikuły
Dowódcy 8 Eskadry Lotnictwa Taktycznego ppłk Karola Jędraszczyka

Sponsorzy albumu płytowego:



Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich kompozytorów i muzyków
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej
Nagrywamy i wydajemy najlepszych

www.acteprealable.com

propozycją chimerycznego Mikołaja Rubinsteina, który dla świeżo upieczonego absolwenta przewidział profesorską posadę w tutejszym konserwatorium. Był to trudny czas kształtowania się artystycznej tożsamości; tygodnie politycznie niestabilne (4 kwietnia 1866 r. doszło do nieudanego zamachu na cara Aleksandra II), znaczone uciążliwą aklimatyzacją w nieznanym środowisku („Petersburg – tak mi bliski, jako że tam właśnie mieszkają najdrożsi mi ludzie, i jednocześnie tak nienawistny (...) Jak bardzo obmierzła mi Moskwa! Jaki obcy i samotny tutaj się czuję”) i potęgująca się tęsknotą za domem rodzinnym. Praca nad kompozycją posuwała się wyjątkowo opornie. W końcu

później, zabraknie mi sił do walki z przeciwnościami życia i rozbiję się doszczętnie” – traci ducha. Skrajnie wyczerpany dociera na próg szaleństwa ... „Jesteśmy jakby specjalnie tylko po to stworzeni, by wiernie walczyć ze złem, szukać ideałów, zdążać ku wiecznej prawdzie, ale nigdy nie osiągnąć celu” – zasmucił po latach Nadieżdę von Meck.

„Pyta mnie Pani, czy jest jakiś określony program tej symfonii? – zastanawiał się Czajkowski po przedłożeniu swojej wieloletniej sojuszniczej partytury młodszej o ponad dekadę Czwartej – Zazwyczaj, gdy stawiają mi takie pytanie w związku z jakimś moim utworem symfonicznym, odpowiadam: żaden! (...) Wydaje mi się

w każdym razie od programowości literackiej, ugruntowanej w poetycko-teatralnych rozprawach Berlioz’a, Liszta i Wagnera. „Nie chciałbym, by spod mego pióra wychodziły utwory nie wyrażające niczego, sprowadzające się do pustej gry akordów, rytmów i modulacji – deklarował – *Symfonia* moja, rozumie się, jest programowa, ale program jej jest taki, że nie da się go sformułować (...) Napisałem pod wpływem nie dającego się przezwyciężyć wewnętrznego nakazu. Zapewniam, że tylko pod tym warunkiem wolno komponować”. Recepta godna autora *Pastoralnej*!

„Tak bardzo chcę na kilka godzin przenieść się do Rosji, zobaczyć śnieg, pooddychać

prawdziwie mroźnym powietrzem, zobaczyć miłych i bliskich” – donosił Czajkowski z dalekiego Paryża. *Zimowe marzenia*, opiewające z melancholijnym wdziękiem młodzieńcze peregrynacje po zaśnieżonym krajobrazie, zdumiewają niezatartym pięknem, pod którego tchnieniem rozpraszają się reminiscencje niewdzięcznego losu i upokarzający ból tworzenia („Niech życie będzie ciężkie, chwilami nie do zniesienia, ale żyć trzeba! I trzeba walczyć!” – wołał). Nastrojowe takty, gęste, miśsterne i skrzące finezją przenoszą nas wprost do skarbca muzycznej poezji: subtelnej, czulej i delikatnej; rodzimy folklor, żywy, rubaszny i ujmujący, dźwięczy elegijną kantyleną wypływającą z głębin wrażliwego serca, „najbardziej rosyjskiego z nas wszystkich” (Strawiński); soczyste barwy lśnią się i mienią bogactwem inwencji, odurzając orkiestrowym przepychem; szlachetne melodie płyną z nieskazitelną maestrią roztopiając się w śpiewnym bezkresie pokrytych puchem przestrzeni i „napelniając nas prawdziwą pogodą ducha, która jest najpiękniejszym klejnotem, jaki człowiek może posiadać” (Wilhelm Heinrich Wackendorfer).

„Jeśli mogą być czegoś pewny, – wyznał Czajkowski w słowach przejmujących i

pełnych żaru – to tego, że w swoich utworach jestem takim, jakim mnie stworzył Bóg i jakim ukształtowało mnie wykształcenie, okoliczności, właściwości tego wieku i tego kraju, w którym żyję i działam. Nie sprzeniewierzyłem się samemu sobie ani razu. A jaki jestem, dobry czy zły – niech osądzą inni”¹⁰

Moje Zimowe marzenia

1. Symphonia nr 1 • New Philharmonia Orchestra; Riccardo Muti • EMI 1975, reed. Brilliant Classics 99792 [w] Symfonie – complet
2. Symfonie 1-3 • Berliner Philharmoniker; Herbert von Karajan • DG 459 5182, 2002



Piotr Czajkowski

kwietnia Czajkowski podupada na zdrowiu, skarżąc się na ataki apopleksji, bezsenność i rozstrojenie nerwów. Udręczony przez zgrzytliwego i despotycznego Rubinsteina, prowadzącego życie hulaszcze i hałaśliwe (artysta u niego zamieszkiwał), ogarnięty wizją śmierci udaremniającej jego poczynania („Do ostatniego tchnienia będę widocznie dążyć tylko do mistrzostwa i nigdy go nie osiągnę” – żali się bratu, Modestowi) i rozgoryczony brakiem możliwości kontynuowania projektu pod troskliwą opieką siostry w Kamionce, autor *Śpiącej królowej* poświęca na rozwiązanie znojnego zadania wszystkie noce, podkopując nadwątloną energię: „Wiem, że wcześniej czy

jednak, że niektórzy z wybranych, słuchając tej muzyki, będą wstrząsani tymi uczuciami, które miotały mną, gdy ją pisałem”. Autor *Damy pikowej* pomimo starannie przemyślanego tytułu, odzwierciedlającego osobiste przeżycia i estetyczne fascynacje („Lubię naszą rosyjską przyrodę bardziej od jakiegokolwiek innej, i rosyjski zimowy pejzaż ma dla mnie z niczym nie porównywalny urok”), nie zważając na miana dwóch pierwszych części: *Marzenia podczas zimowej przejażdżki (Allegro tranquillo)* i *Posępny kraj, zamglony kraj (Adagio)*, jakie – kierowany uczuciem ku swoim juveniliom – przydał im wiele lat później, pozostaje w istocie odległy od wszelkiej programowości;

JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji



Fantastyczne płyty, piękna muzyka, świetna interpretacja!



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

Palcem po płycie

Recital chopinowski Joanna Ławrynowicz



FRYDERYK CHOPIN
1810-1849

Polonezy op. 40 nr 1 A-dur, nr 2 c-moll; Wariacje op. posth. E-dur *Steh' auf, steh' auf o du Schweitzer Bub*; Rondo op. 1 c-moll; Mazurki op. 30; Ballada op. 47 As-dur; Nokturny op. 9; Scherzo op. 31 h-moll

Joanna Ławrynowicz, fortepian
Acte Préalable AP0200 • w. 2008, n. 2005-2008 • DDD, 78'37"

Muzyka21
płyta miesiąca

Joannę Ławrynowicz można określić mianem najbarwniejszej i najbardziej twórczej osobowości wśród polskich pianistek. Potwierdzają to jej dotychczasowe osiągnięcia koncertowe i fonograficzne. Dopiero co wydała kolejny album, tym razem z recitalem chopinowskim. Trzeba zatem posłuchać dzieł najwybitniejszego polskiego kompozytora w wykonaniu znakomitej pianistki.

Joanna Ławrynowicz należy do grona najwybitniejszych polskich pianistek. Urodziła się w Warszawie, w rodzinie o wielopokoleniowych tradycjach muzycznych. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła jako czterolatka u Hanny Lachertowej, ukończyła z wyróżnieniem studia w Akademii Muzycznej im. Chopina w Warszawie, w klasie prof. Teresy Manasterskiej. Po studiach kontynuowała naukę u profesor Haliny Czerny-Stefańskiej, aż do jej śmierci w 2001 r. Jest laureatką wielu prestiżowych międzynarodowych konkursów pianistycznych. Od kilku lat prowadzi bardzo ożywioną działalność koncertową jako solistka i kameralistka na całym świecie. Ma na swoim koncie wiele prestiżo-

wych koncertów z towarzyszeniem znakomitych orkiestr i wybitnych dyrygentów. Pod względem dokonania fonograficznych nie ma sobie równych w Polsce. Od 2002 r. jest związana ekskluzywnym kontraktem z Wydawnictwem Muzycznym Acte Préalable, dla którego nagrała już ponad 20 albumów płytowych. Są to m.in. wszystkie utwory na skrzypce i fortepian, na fortepian solo, dzieła kameralne, a także *Koncert fortepianowy* R. Twardowskiego; komplet dzieł kameralnych i koncertów fortepianowych H. Melcera; utwory na fortepian solo W. Żeleńskiego; dzieła kameralne J. Elsnera; dzieła wiolonczelowe z towarzyszeniem fortepianu Z. Stojowskiego. Większość zarejestrowanych przez nią utworów to światowe premiery fonograficzne. Jej płyty są wysoko cenione przez melomanów i krytyków muzycznych oraz zdobywają znakomite recenzje i wyróżnienia w renomowanych magazynach muzycznych na całym świecie. Obecnie pianistka prowadzi również działalność pedagogiczną na stanowisku adiunkta w klasie fortepianu w Akademii Muzycznej w Warszawie.

Album *Chopin Recital* zawiera utwory znane i te mniej popularne. Muzyka Chopina w wykonaniu Joanny Ławrynowicz płynie z głębi serca i ma w sobie jakąś niebywałą siłę oddziaływania. Prawdę mówiąc granie dziś Chopina stanowi nie lada wyzwanie, gdyż sztuka wykonawcza jego dzieł to niezmienny kanon budowany przez najwybitniejszych artystów, np: Czerny-Stefańska, Smendzianka, Rubinstein, Pollini, Argerich, Zimmerman, etc. Joanna Ławrynowicz wychodzi zwycięsko z porównania z najlepszymi. Otrzymaliśmy płytę, która jest twórczą kontynuacją wielkiej tradycji chopinowskiej z odcisniętym na niej osobistym piętnem emocji i intelektu artystki o wielkiej osobowości.

Joanna Ławrynowicz znalazła swój klucz do muzyki Chopina. Jej nagranie jest dojrzałe i niebywale atrakcyjne. Mazurki i nokturny są lekkie, melodyjne, bardzo świeże, a przy tym bez zbędnej ekstrawagancji, która często trafia się młodym artystom. Polonezy są bardzo polskie, zagrane świetnie,

z polotem, dostojeństwem i temperamentem. Rondo, mało znane wariacje i scherzo mają fantastycznie skroją narrację. Brzmia po prostu niebywale pięknie. Każdy niuans, temat ma swoje miejsce w znakomicie opracowanej interpretacji. To Chopin znany, ale odkrywany wciąż na nowo (pięknie i konsekwentnie oddany optymizm, młodzięczość i dowcip młodego Chopina w *Rondzie*). Jest tu całe mnóstwo smaczków wykonawczych, niuansów melodycznych, wyśmienicie oddanego rubato i legato. W ogóle urzeka prowadzenie melodii i fantastyczne z wyczuciem stosowane tempo rubato. Fortepian pod palcami Joanny Ławrynowicz autentycznie śpiewa pięknym dźwiękiem o dużej sile oddziaływania. Znamy te utwory na pamięć, lecz to nagranie jest świeże

i bardzo piękne, bo odkrywamy do głębi duszę i emocjonalny świat Chopina.

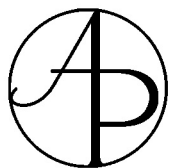
Joanna Ławrynowicz gra z najwyższą precyzją, wszystko prezentuje się w sposób żywy i nieszablonowy. Forma każdego dzieła mieni się przebogatymi odcieniami i cechuje ją wytworność oraz elegancja w prostocie.

To Chopin w bardzo dobrym guście! Wydawca zadbał o piękną oprawę plastyczną albumu (świetne zdjęcia pianistki) i bardzo kompetentny, przystępny komentarz wybitnego chopinologa Antoniego Grudzińskiego (jest nawet tłumaczenie w języku japońskim). Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk



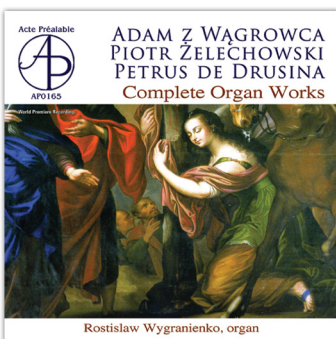
Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable

albumy wydane w 2008 roku (1)



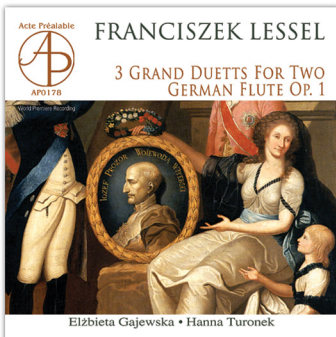
LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII MECENAS POLSKICH KOMPOZYTORÓW I MUZYKÓW



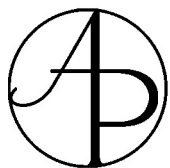
WYBITNE DOKONANIA W PROMOCJI MUZYKI NAGRYWAMY I WYDAJEMY NAJLEPSZYCH



TO NASZE ATUTY, SUKCESY I OSIĄGNIĘCIA! W KATALOGU MAMY JUŻ PONAD 200 PŁYT!



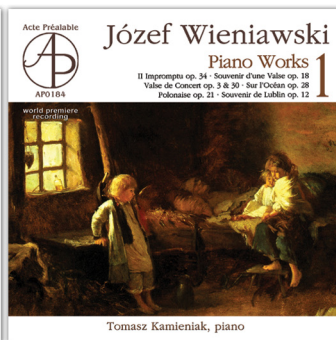
dystrybucja: Polska oraz Belgia, Czechy, Francja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Portugalia, Singapur, Słowacja, USA, Wielka Brytania, Włochy



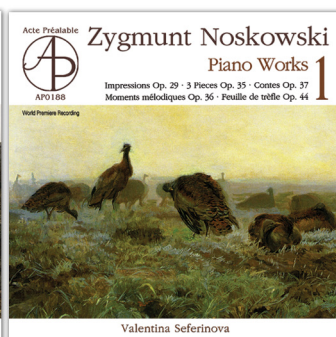
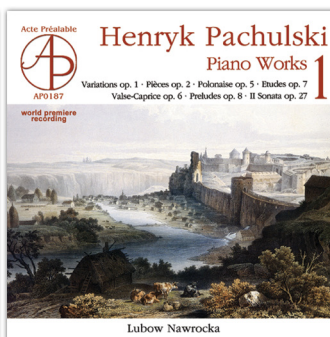
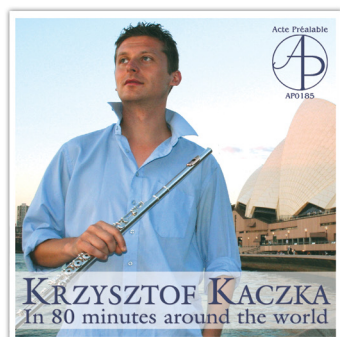
Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable

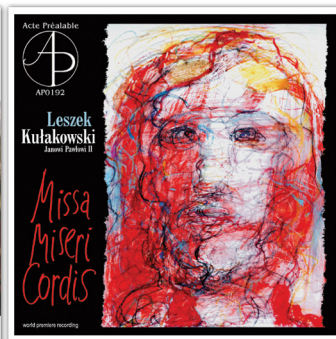
albumy wydane w 2008 roku (2)



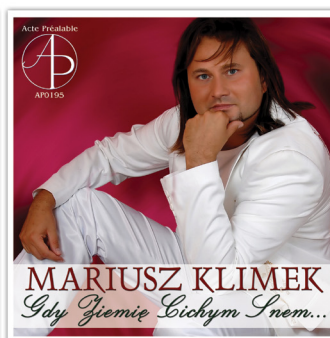
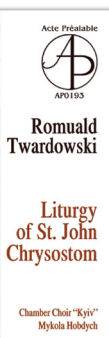
LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII MECENAS POLSKICH KOMPOZYTORÓW I MUZYKÓW



WYBITNE DOKONANIA W PROMOCJI MUZYKI NAGRYWAMY I WYDAJEMY NAJLEPSZYCH



TO NASZE ATUTY, SUKCESY I OSIĄGNIĘCIA! W KATALOGU MAMY JUŻ PONAD 200 PŁYT!



dystrybucja: Polska oraz Belgia, Czechy, Francja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Portugalia, Singapur, Słowacja, USA, Wielka Brytania, Włochy



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Suity francuskie BWV 812-817

Evgeni Koroliov, fortepian
Tacet 161 • w. 2007, n. 2007 • DDD,
108,47" • 2 CD

Muzyka21
płyta miesiąca

Jednym z ciekawych fonograficznych projektów firmy Tacet jest seria nagrań dokonanych przez rosyjskiego pianistę, Jewgienija Koroliowa. Jest to wyraz najwyższego uznania, jako że nie każdy wykonawca może się pochwalić kolekcją fonogramów sygnowanych własnym nazwiskiem w barwach uznanej, profesjonalnej wytwórni. Dorobek 60-letniego artysty obejmuje obecnie 10 albumów, wielokrotnie obsypanych nagrodami i wyróżnieniami, wśród których znalazły się jego kreacje muzyki rodaków (Prokofiew, Czajkowski), repertuaru romantycznego (Schumann, Schubert), *Preludia* Debussy'ego, ale przede wszystkim dzieła Jana Sebastiana Bacha.

Najnowszy tytuł zawiera 6 *Suit francuskich* i jest kolejnym wielkim sukcesem Koroliowa, któremu krytyka nie szczędi pochwał za jego interpretacji utworów wielkiego kompozytora. Po wysłuchaniu obydwu krążków nie pozostaje mi nic innego, jak przychylić się do tych entuzjastycznych opinii. Nie spodziewałem się, że usłyszę tak mądrze, pięknie, wrażliwie zagrałego Bacha. Jak się okazuje, nawet nowoczesny, wielki instrument marki Steinway pod palcami odpowiedniego wykonawcy może przekazać i wyśpiewać wszystko, zdolny jest do subtelnych emocji, bogactwa brzmieniowych barw, delikatności uderzenia, właściwej rozpiętości dynamiki w sposób zgodny ze stylistyczną poprawnością i ideą dzieła. Pianista pokazuje się tutaj jako jeden z najwybitniejszych współczesnych wykonawców bachowskich i nie waham się stwierdzić, że ich panteon, obejmujący np. Glenna Goulda, Światosława Richterę czy Andrása Schiffa, musi być jeszcze poszerzony o nazwisko Rosjanina. Znakomicie dobrane tempa, ogromna wrażliwość, ukazanie znaczenia odrębnych głosów w polifonicznej strukturze, wycucie dramaturgii

i logiki przebiegu oraz konstrukcji formy sprawiają, że podczas słuchania recitalu zainteresowanie i uwaga słuchacza nigdy nie słabną, utrzymują się przez cały czas. Dodać do tego trzeba fenomenalną wręcz kontrolę nad klawiaturą, bogaty w kolory i dynamiczne odcienie, miękki, lekki dźwięk oraz uważne wglębiecie się w materię partytury, co skutkuje niezwykłą siłą wyrazu, jak również właściwym skontrastowaniem poszczególnych części cyklu. Szczególnie pięknie i przejmująco wypadły fragmenty utrzymane w wolnym tempie, a niesamowite wrażenie wywarła na mnie np. *Sarabanda* z *V Suity G-dur*. Zapewniam jednak, że takich magicznych momentów jest znacznie więcej.

Nic dziwnego, że chce mi się wciąż na nowo powracać do tej oryginalnej, skupionej, prawdziwej kreacji, będącej wspaniałym zaskoczeniem i zjawiskiem rzadkiej wagi na współczesnej scenie muzycznej. Rekomendując ten album z najwyższym entuzjazmem, mam nadzieję, że po zapoznaniu się z nim Czytelnicy podzielą mój zachwyt.

Paweł Chmielowski



AGUSTÍN BARRIOS
1885-1944

Caazapa; Medallon Antiguo; Fabiniana

Jeffrey McFadden, gitara
Naxos 8.557807 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 55'54"
★★★★★

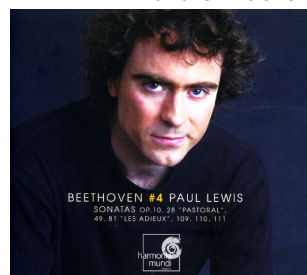
Augustín Barros był peruwiańskim gitarzystą i kompozytorem, który uznania i sławy doczekał się dopiero kilkadziesiąt lat po swojej śmierci w roku 1944. Wtedy został doceniony jako jeden z największych twórców piszących na gitarę. O tym, że zasłużenie, można się przekonać słuchając trzeciej płyty z serii poświęconej jego muzyce, wydanej przez niezastąpioną wytwórnię Naxos. Utwory Barriosa cieszą się popularnością i dużym zainteresowaniem wirtuozów gitary, a zawdzięczają to niedużym rozmiarom, elegancji wyrazu, logicznej, nieskomplikowanej formie, rytmicznej i harmonicznej wyrazistości, a także typowym dla Ameryki Południowej elementom ludowym i tanecznym

oraz specyficznej nastrojowości – pełnej energii, żywiołowości, zmysłowości, a niekiedy też melancholii i zadumy.

I właśnie dzięki powyższym walorom mają szansę podbić serca melomanów, zwłaszcza tych, którym bliska jest kultura krajów hiszpańskojęzycznych i latynoamerykańskich. Wyżej wymienione cechy twórczości Barrosa bardzo efektywnie zaprezentował na płycie Naxosu znany kanadyjski artysta, laureat wielu międzynarodowych konkursów, Jeffrey McFadden. Jego gra jest naturalna, spontaniczna, pełna wyrazu, obfituje w żywiołowe rytmy, ujmuje także odpowiednim nastrojem. Muzyka Peruwiańczyka może naprawdę się spodobać, pobudzić zmysły, sprawić dużo radości.

To płyta w sam raz nie tylko na letni wieczór – świetnie się też nada na inne okazje i jak sądzę, nikt nie będzie żałował spędzenia blisko godziny na słuchaniu tych nowych, interesujących i oryginalnych gitarowych miniatur, rozbrzmiewających pięknymi, popularnymi melodiami, tańcami, charakterystycznymi rytmami, będącymi jednymi z najbardziej typowych dźwiękowych wizytówek Ameryki Południowej.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Sonaty fortepianowe nr 5-7, 15, 19, 20, 26, 30-32

Paul Lewis, fortepian
Harmonia Mundi HMC 901909.11 • w. 2008, n. 2005/6/7 • DDD, 184'00", 3CD
★★★★★

Oto finalny wolumin kompletu sonat fortepianowych Ludwiga van Beethovena w interpretacji Paula Lewisa. Album zawiera 12 sonat wybranych z każdego okresu twórczości kompozytora: począwszy od utworów z opusu dziesiątego, datowanego na rok 1798, a skończywszy na sonatach z początku lat dwudziestych XIX w.

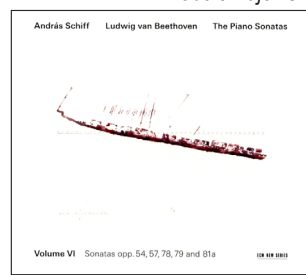
Lewis to odpowiedzialny pianista, nieskory do epatowania błyskotliwymi sztuczkami i niechętny do wymyślania ryzykownych interpretacji. Czasem nawet, jak choćby w ostatnich sonatach, jego styl wydaje się nazbyt zachowawczy. Utworom tym przydałoby się więcej emocji i właściwego im Beethovenowskiego rozmarzenia. Tu rezerwa pianisty

nie bardzo sprawdziła się, ale już w przypadku sonat XV i XX wydaje się rozwiązaniem idealnym. Balsamiczny dźwięk, opanowanie i wyjątkowa płynność jego wykonania dowodzą jak bardzo mylą się ci pianiści, dla których kluczem do Beethovena jest przesada.

VII Sonacie z opusu 10, Lewis nadaje niezwykle osobistą interpretację. Odnosnie jej wolnej części, w książeczce dodanej do albumu, znajdujemy cytat z Beethovena opisujący „duszę w uścisku melancholii”. Dusza Lewisa zdaje się wyszła poza tę melancholię. Pauzy i budowanie muzycznego napięcia wskazują raczej na afektyczną emocjonalność.

W nagraniu Lewisa zwraca uwagę właściwa równowaga temp i gładkości wykonania, a także różnorodność palety kolorów, użytej szczególnie w wolnych częściach. Artysta nie ma tendencji do specyficznych wypaczeń temp sonat, jak to czyni wielu innych pianistów (jak choćby Schiff). Zapewne dla wielu słuchaczy będzie to atutem nagrania, niemniej, porównując aspekt agogiki w wersji Schiffa, w wielu przypadkach Lewis wypadł mniej przekonująco.

Robert Majewski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty fortepianowe nr 22-26

András Schiff, fortepian
ECM 1947 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 76'49"
★★★★★

Wśród wielu mistrzów klawiatury, którzy w ciągu ostatnich kilku lat przystąpili do rejestracji sonat fortepianowych Ludwiga van Beethovena, znalazł się András Schiff. Na łamach *Muzyka21* Czytelnicy mieli już okazję zapoznać się z jedną jego płytą, będącą częścią powoli rozrastającej się w barwach niemieckiej wytwórni ECM, serii. Teraz zaś rekomenduję Państwu szósty już wolumin tego cyklu, zawierający 5 sonat ze środkowego okresu twórczości kompozytora, pochodzących z lat 1804-1809.

Obok doskonale znanej *Apasionaty* i *Pożegań*, na krążku znalazły się także 3 mniejszych rozmiarów kompozycje. Mimo, że trwają około 10 minut i przypisuje się im niekiedy charakter sonatiny, nie są utworami błahymi, obfitują w wiele

interesujących myśli muzycznych, ujmują zgrabną formą, humorem, witalnością, a także liryzmem. Schiff gra je z pełnym przekonaniem o ich wartości, efektywnie, żywo, nadając odpowiednią logikę przebiegu i wyrazowy kształt. Tutaj szczególne wrażenie wywarło na mnie króciutkie, piękne, smutne *Andante* z *Sonaty G-dur* op. 79, zaś moją faworytką całości stała się jej poprzedniczka, prześliczna *Sonata Fis-dur*, zasługująca na zdecydowanie większe zainteresowanie i uznanie.

Niedawno chwaliłem Christiana Leottę za jego burzliwą, pełną pasji i emocji wizję *Appassionaty*. W porównaniu z tą rozwichrzoną, gniewną, romantyczną kreacją, wersja Andrása Schiffa jawi się jako rozważna i mądra, inna, aczkolwiek równie znakomita. Powściągnął nieco temperament, co nie dziwi w przypadku tak doświadczonego pianisty, aczkolwiek nie zrezygnował też z pewnej drapieżności i dynamizmu (początek finału *Sonaty Es-dur* op. 81a). Postawił na bardzo dobrze dobrane tempa i staranne odczytanie zapisu. Niewątpliwym atutem jest troska o jakość dźwięku, czytelność harmonii i kontrapunktycznych spłotów, lekkość uderzenia, klarowność przebiegu formy. Mimo, iż nagranie pochodzi z koncertu z Tonhalle w Zurychu, to nie tylko nie słychać obecności publiczności, za to sycić się można znakomitą stroną techniczną albumu i wyśmienitą kondycją instrumentu – dźwięk jest jasny, przejrzysty, doskonale słychać bogactwo interpretacji Schiffa. Jako renomowany artysta, który wslawił się szczególnie wykonaniami dzieł Jana Sebastiana Bacha, pianista świadom jest znaczenia całości formy, kolejnych części dzieł, jak też szczegółów i poszczególnych dźwięków, nic mu nie umyka, na równych prawach dopuszcza do głosu partię lewej i prawej ręki, pokazując całe bogactwo kontrapunktyczne, artykulacyjne oraz harmoniczne tkwiące w tej muzyce. Niewątpliwie ma ją doskonale „ustawioną” w głowie, sercu i palcach, nie brakuje mu pomysłów, co i jak ma wyrazić. Przy tej okazji polecam staranną lekturę książeczki albumu, gdzie artysta wyjawiał wiele sekretów ze swojej wykonawczej kuchni.

Ten piękny, klasyczny recital jest znakomitym artystycznym osiągnięciem Andrása Schiffa, świadczącym o jego wielkim doświadczeniu i głębokiej znajomości fortepianowej twórczości Ludwiga van Beethovena. Bez wątplenia kreacja wybitna, zasługująca na uwagę wszystkich wielbicieli wielkiej pianistyki.

Paweł Chmielowski



VINCENZO BELLINI
1801-1835

Bianca & Fernando

Young Ok Shin (Bianca), Gregory Kunde (Fernando), Aurio Tomicich (Carlo), Haijing Fu (Filippo), Armando Caforio (Clemente), Sonia Nigoghossian (Viscardo), Walter Coppola (Uggero), Emily Manhart (Eloisa) • Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini di Catania, ANDREA LICATA

Nuova Era 231121 • w. 2008, n. 1991 • DDD, 134'12", 2CD

☆☆☆

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

Nie ma co ukrywać, nie jest to nagranie mogące sprawić dużą satysfakcję, szczególnie wymagającemu słuchaczowi, który ceni piękny śpiew. O obsadzie można powiedzieć, że wykazała nadmiar optymizmu podejmując się zaśpiewania partii w tej operze, ponieważ większości z nich obca jest umiejętność sztuki bel canta. Najgorzej w tym względzie wypadła Gregory Kunde, którego głos pozbawiony jest blasku i swobody emisji. Płaskie brzmienie i wyciskana na siłę „góra” też nie wystawiają mu najlepszego świadectwa. Do tego należy jeszcze dodać nie najlepsze operowanie barwą. Nieco lepiej wypadła, obdarzona srebrzyście brzmiącym sopranem, Young Ok Shin, gdyby jeszcze bardziej udało się jej opanować nadmierne wi-

brato, szczególnie w środkowym rejestrze. Mocną stroną jej kreacji jest koloratura. Zdaje się też, że oboje wierzą w siłę przerysowanej ekspresji wokalne. Byłbym jednak niesprawiedliwy gdybym pominął pięknie zaśpiewany duet Bianci i Fernanda w II akcie (CD 2, ścieżka 8). O nadmiernym vibrato można mówić też w przypadku Aurio Tomicicha, którego basowy głos ma wyrównane brzmienie i ciekawą barwę. Wypada też zaznaczyć, że interesująco w tym nagraniu wypadają sceny zbiorowe, w których występuje chór.

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

Adam Czopek



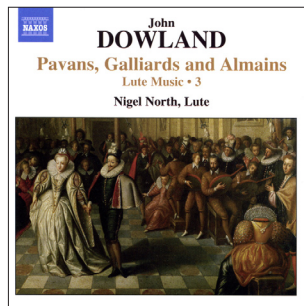
JOHN DOWLAND
1563-1626

Utwory lutniowe wol. 2

Nigel North, lutnia

Naxos 8.557862 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 66'03"

☆☆☆☆☆



JOHN DOWLAND
Pavans, Galliards and Almains
Lute Music • 3

Nigel North, lutnia

Naxos 8.570449 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 66'22"

☆☆☆☆☆

„Angielski Orfeusz”, czyli John Dowland, przeszedł do dziejów muzyki przede wszystkim jako czołowy lutnista swoich czasów, był też uznany za jednego z najwybitniejszych współczesnych Williama Szekspira. Ową zaszczytną renomę i powodzenie swojej twórczości zawdzięczał przede wszystkim swojej niezrównanej grze, piękności tonu, nadzwyczajnemu bogactwu

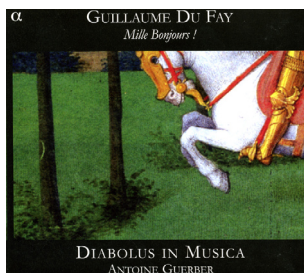
emocji, żywo przemawiających do serc i wyobraźni słuchaczy. Dodać jeszcze należy wyjątkowe połączenie głębi duchowości, porywów serca, podszeptów intelektu, jak też ogromnej muzycznej pomysłowości i wyobraźni, staranną formę, elegancję wyrazu – te wszystkie cechy składają się na nieprzemijające dziedzictwo Johna Dowlanda, obejmujące nie tylko dzieła lutniowe, ale także pieśni oraz kompozycje instrumentalne.

Słuchaczom, którzy się jeszcze nie zetknęli z tą piękną, szlachetną, sztuką, polecić należy bez wahania dwa krążki wytwórni Naxos, będące kolejnymi woluminami z serii jego wszystkich utworów na lutnię (jej pierwszy tytuł był również omawiany na tych łamach). W bardzo dobrym wykonaniu jednego z czołowych współczesnych lutnistów mają szansę zdobyć kolejne rzesze co wrażliwszych odbiorców. Pierwsza płyta, z dwu będących przedmiotem niniejszej recenzji, zawiera dzieła utrzymane w typowym dla kompozytora stylu; zachwycają melancholią, nastrojem, są wyciszone i skupione; wśród nich znajdują się słynne, szczególnie charakterystyczne i urzekające Pawany Dowlanda – *Lachrimae* oraz *Semper Dowland semper dolens*. Na kolejnym albumie znalazł się materiał nieco bardziej urozmaicony muzycznie i wyrazowo: ułożony w trzyczęściowy cykl najbardziej reprezentatywnych dla swojej epoki tańców, a więc poważnej i powolnej pawany, żywszej galliardy, oraz utrzymanego w umiarkowanym tempie allmande.

Nigel North w pełni potwierdził swoją zasłużoną renomę czołowego lutnisty naszych czasów. Jego twórcze podejście do zaprezentowanego repertuaru przejawiało się także w skrupulatnych badaniach muzykologicznych i edytorskich, o czym pisze w książeczkach, o czym pisze w książeczkach. Na pochwałę zasługuje jednak przede wszystkim kunszt wykonawczy oraz czysto ludzka i muzyczna wrażliwość. Muzyka Dowlanda pod jego palcami po prostu zachwyca swoją urodą i brzmieniem. Artysta posługuje się lekkim, charakterystycznym dźwiękiem, w pełnej krasie pozwalającym zaprezentować typowe cechy muzyki kompozytora, wśród których wyróżniam bogactwo emocji oraz stworzenie odpowiedniego nastroju.

Obie płyty, zawierające piękne, intymne kompozycje czasów renesansu, powinny znaleźć uznanie nie tylko wśród miłośników muzyki dawnej.

Paweł Chmielowski



GULLAUME DUFAY
c.1400-1474

Mille Bonjours!

Diabolus in Musica • Antoine Guerber, dyrygent

Alpha 116 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 75'57"

☆☆☆☆☆

Niewielu jest kompozytorów, którzy dla muzyki zrobili tyle, co Dufay. Bogaty dorobek, który się zachował świadczy o wysokich umiejętnościach tego wielkiego humanisty. Zakorzeniony w Średniowieczu Dufay jawi się jako kontynuator wielkich twórców tej klasy co Guillaume de Machaut, Philippe de Vitry czy Johannes Ciconia, jako muzyk Renesansu zachwyca nowym brzmieniem. Trudno by tu wymienić jego zasługi, którym poświęcono liczne publikacje (niestety nie przetłumaczono ich na język polski). Sięgając po płytę z jego kompozycjami należy mieć świadomość, że gdyby nie on, muzyka w Europie Środkowej mogłaby rozwinąć się w innym kierunku, a przynajmniej znacznie później zaszczyć rozwiązania i techniki kompozytorskie, którymi posługiwano się choćby w Anglii w XV w.

Artyści tworzący ten album nie kopiuja manieri wykonawczej zespołów o ugruntowanej pozycji na rynku. Mają na Dufaya swój własny pomysł polegający na mniejszym dystansie do twórczości mistrza z Cambrai. Mniej tu lekkości i kryształowego blasku, ale za to więcej ciepła i pierwiastka ludzkiego. *Diabolus in Musica* nie dąży do idealnego wyrównania barwy poszczególnych głosów, przez co zespół ma swój własny charakter i własną rozpoznawalną barwę.

Polecam to nagranie, którym można się delectować i zachwycać bez reszty.

Stanisław Lubliński

PAUL DUKAS

1865-1935

Symfonia C-dur, Le roi Lear, Goetz de Berlichingen

Württembergische Philharmonie Reutlingen • Fabrice Bollon, dyrygent

Sterling CDS 1074-2 • w. 2008 • DDD, 78'19"

☆☆☆☆☆



Na tę płytę wielu zwróci uwagę ze względu na interesujący repertuar. Francuski kompozytor Paul Dukas nieczęsto gości w salach koncertowych czy firmach nagrań. Spośród jego skromnej twórczości symfonicznej utworem znanym szerszej publiczności jest scherzo symfoniczne *Uczeń czarnoksiężnika*. Poza nim kompozytor napisał na orkiestrę trzy prezentowane tu utwory oraz *Polieucte* i *La Peri*. Skandynawskie wydawnictwo Sterling swoim nowym albumem poszerzy wiedzę melomanów o następujące dzieła Dukasa: *Symfonia C-dur* i dwie zupełnie zapomniane uwertury według Goethego. Symfonia ta powstała w 1895 r., dwa lata przed *Uczniem czarnoksiężnika*. Składa się, podobnie jak *Symfonia d-moll* Francka, z trzech części i uważnie mu słuchaczowi w pierwszej części przywoła jej wspomnienie.

W utworach tych słyszymy sporych rozmiarów orkiestrę posługującą się instrumentami współczesnymi, która jednak nie przykrywa przestrzeni natłokiem dźwięku. Detale wysuwają się do przodu, precyzja rytmiczna i czystość brzmienia instrumentów w poszczególnych sekcjach są dowodem, że mamy do czynienia z muzykami niezwykle biegłymi. Dyrygent jest niezwykle biegły w doborze temp. Zachwyca pasją, z jaką wszyscy muzycy podeszli do nagranych dzieł. Nikt, kto wysłucha tego nagrania, nie będzie miał wątpliwości, że wykonawcy angażują się bez reszty.

Nagranie brzmi bardzo świeżo, lekko, zachwycając znakomicie uchwycone przez realizatorów proporcje. Dla wszystkich miłośników niezapomnianych odkryć.

Stanisław Lubliński

ANTONI DWORZAK

1840-1904

Stabat Mater (wersja oryginalna)

Alexandra Coku, sopran; Renata Pokupic, alt; Pavol Breslik, tenor; Markus Butter, bas; Brigitte Engerer, fortepian • Accentus • Laurence Equibey, dyrygent

Naive V 5091 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 60'00"

☆☆☆☆☆



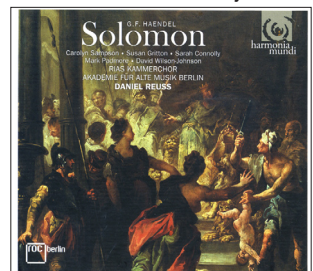
W sierpniu 1875 r. na Antonina Dworzaka, istotę małomówną i introwertyczną, spadł cios urągający odwiecznemu porządkowi rzeczy: odeszła córeczka Józefa. Dwa lata później, na przestrzeni kilku jesiennych tygodni, zrozpaczony kompozytor utracił dwoje młodszych dzieci: Rużenę i Otokara. Pomiedzy tymi ewenementami, rozciąga się naznaczona osobistym cierpieniem praca nad introspektywną i światłocieniową *Stabat Mater*, przejmującą konfesją, w której posępny motyw śmierci, przyjął formę ściszoną, melancholijną i wysublimowaną.

Laurence Equibey, słynąca z mistrzowskich kreacji intymnych poruszeń ducha, powraca do tych dramatycznych wydarzeń, zanurzając się w pierwotną koncepcję epokowego utworu, który wspólnie z brahmsowskim *Requiem* konstytuuje najsubtelniejszy rozdział w historii sztuki sakralnej: siedmioczęściową kantatę na chór i solistów z obligatoryjnym towarzysztwem fortepianu; wersję, jaka za życia twórcy *Suity amerykańskiej* nie została zaprezentowana ani opublikowana drukiem. To czeski badacz i muzykolog, Miroslav Srnka, zwrócił uwagę na pokryty kurzem manuskrypt, rekonstruując oryginalną wizję Dworzaka, przebijającą spod barwnego kobierca kongenialnej instrumentacji i uzupełnioną o brakujące stacje. Nieobecność fragmentów orkiestrowych o predestynacji wielogłosowej, nie uszczupla posagowego dramatu Matki Bolejącej pod krzyżem, aczkolwiek istotnie modyfikuje jego wydźwięk. Najwcześniejsze partie utworu łączą się ze sobą w ściślejszy krąg o jednorodnej szlachetnej strukturze, urzekającej monochromatyczną skalą ekspresji; transcendentne tematy korespondują i przenikają się w somnambulicznych westchnieniach godnych kunsztu lipskiego Kantora, finezyjne pasaże o proweniencji teatralnej plawią się w stylistyce oratoryjnej, a precyzyjny akompaniament, uwypuklając, komentując i koloryzując quasi-operowe duety, nie pozwala zapomnieć o romantycznej estetyce niemieckiej pieśni (Lied).

„Sztuki prowadzą nas do idealnego świata – mówił Gustaw Klimt – w którym możemy znaleźć jedynie prawdziwą radość, prawdziwe szczęście, prawdziwą miłość”. Z gracją i elegancją, jakiej nie powsty-

dziły się autor *Pocątunku*, Equibey peregrynuje po marmurowym krajobrazie Dworzakowskich wyznań; łagodnie kontemplantuje jego mroczne meandry, z dystynkcją zagłębia się w ezoteryczne zaułki, konsekruje uduchowione ścieżki. Soliści i chór godnie partycypują w tej onirycznej „conversazione”, a fortepianowy sztafaż Brigitte Engerer, błędząc w nicości bez czasu i bez wymiaru, opalizuje czarem, jakiego nie powstydziliby się sam Makart... Kuriozum, ale jakże intrygujące.

Andrzej Osiński



JERZY FRYDERYK HAENDEL
1685-1759

Solomon

Sarah Connolly, alt; Susan Gritton, sopran; Carolyn Sampson, sopran; Mark Padmore, tenor; David Wilson-Johnson, bas • RIAS Kammerchor; Akademie für Alte Musik Berlin • Daniel Reuss, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 901949.50 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 155'00", 2CD
☆☆☆☆☆

Salomon bywa określany jako najwspanialsze, najbogatsze muzycznie ze wszystkich oratoriów Jerzego Fryderyka Haendla. Wykonane po raz pierwszy w 1749 r. w Covent Garden, napisane jest na pokaźną obsadę wokalną i instrumentalną: orkiestrę poszerzoną o dodatkowe smyczki, oboje, rogi, trąbki i kotły, 5 głosów solowych oraz rozbudowany chór, o wiele większy niż zazwyczaj, bo egzystujący w zasadzie jako dwa czterogłosowe zespoły. Wiele jego partii utrzymanych jest w szczególnie imponującym stylu, jak chociażby szeroko zakrojony II aktu czy finałowy *Praise the Lord with harp and tongue*. Libretto nieznanego autora, oparte głównie na Starym Testamencie, opowiada o panowaniu Salomona, następcy króla Izraela, Dawida. Fabularną osią tekstu jest ukończenie jerozolimskiej świątyni, miłość i ślub z córką faraona, mądrość i sławny wyrok w sprawie sporu dwu kobiet o dziecko, wreszcie wizyta królowej Saby i opis potęgi rządzonego przez niego królestwa. Potężne, trwające dwie i pół godziny dzieło, jest reprezentacyjnym przykładem dojrzałego, późnego stylu kompozytora. Niestety, nie odniosło

sukcesu na premierze, niezastąpienie, albowiem jego efektowna instrumentacja, nadzwyczajne bogactwo inwencji i wyrazu, fenomenalne sceny chóralne oraz doskonale skomponowane partie solowe wspierają żywą, przekonującą, wspaniałą muzykę.

W najnowszym nagraniu *Salomona*, stosunkowo skromny udział w wokalne stronie przedsięwzięcia mieli panowie. Na początku nie najlepsze wrażenie wywarł na mnie bas, David Wilson-Johnson. Zastanowiło mnie, czy śpiewak, którego zasadniczym trzonem repertuarowym są występy w takich dziełach, jak np. *Śpiewacy norymberscy* czy *Borys Godunow*, poradzi sobie z finezją i doskonałością haendlowskiej frazy. Jego pierwsza aria nie przypadła mi do gustu, głos ma ciężki, z dość dużym wibratem, ale nie ulega wątpliwości, że nadał wykonaniu odpowiednią wagę ekspresji i retoryki. Potem wypadł o wiele lepiej, stąd jego kreację oceniam zycielwie. Bardzo dobrze spisał się czolowy tenor angielski, Mark Padmore, znany z licznych kreacji muzyki dawnej. Bacha i Haendla w szczególności. Ujął mnie piękną barwą, lekkim dźwiękiem uzyskanym bez forsowania głosu, jak też dużą precyzją w realizowaniu nutowego zapisu i wyrażenia odpowiednich emocji. Artystyczny ciężar produkcji musiały jednak udźwignąć panie. Zwłaszcza rola tytułowa stawia wielkie wymagania, jako że ilustruje różnorodne aspekty postaci króla, w każdym akcie przedstawiając ją w innym świetle. Temu wyzwaniu sprostała Sarah Connolly (alt), której występ charakteryzuje się psychologicznym i muzycznym zróżnicowaniem oraz wokalnym wyrafinowaniem. Pod względem artystycznej inteligencji i wyczucia dramaturgii znalazła znakomite partnerki w osobach sopranistek: Susan Griffiton oraz wspaniałej Carolyn Sampson (w podwójnych rolach żony Salomona, Królowej Saby oraz dwu kobiet kłócących się o dziecko). Słuchanie ostatniej artystki w twórczości Haendla sprawia mi ogromną przyjemność, dowodząc, że angielska śpiewaczka zalicza się do najbardziej przekonujących i kompetentnych wykonawczyń jego muzyki.

Atutem najnowszej produkcji wytwórni Harmonia Mundi jest też udział renomowanych niemieckich zespołów: Chóru Kameralnego RIAS oraz Berlińskiej Akademii Muzyki Dawnej. Dyrygent Daniel Reuss posłużył się dobrym, lekkim dźwiękiem, pozwolił chórzystom i instrumentalistom brylować w swoich partiach, nie zapominając jednocześnie o szacunku dla partytury, mądrości w doborze temp, odpowiedniej ele-

gancji i powagi wyrazu. Co prawda, może trochę brakować pewnego wyostrenia, wyższego dramatycznego nerwu, szybszego przebiegu, ale fakt ten w niczym nie przeszkadza mi w uhonorowaniu nagrania pięcioma gwiazdkami.

Paweł Chmielowski



LESZEK KUŁAKOWSKI
1955

Msza Serca Ubogiego (*Missa Miseri Cordis*) dla Jana Pawła II

Soliści, chóry i Orkiestra Polskiej Filharmonii Sinfonia Baltica pod dyrekcją Bohdana Jarmołowicza
Acte Préalable AP0192 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 59'35" ★★★★★

Świętowaliśmy niedawno 30. rocznicę wyboru na Stolicę Piotrową naszego umiłowanego Ojca świętego Jana Pawła II. Z tej okazji ukazała się w październiku zeszłego roku znakomita płyta słupskiego kompozytora Leszka Kułakowskiego z *Missa Miseri Cordis* napisana właśnie w hołdzie dla naszego wielkiego rodaka.

W dniu odejścia Jana Pawła II do wieczności kompozytor zanotował takie słowa: „Odszedł do domu Ojca Najwybitniejszy Syn polskiej ziemi, jedna z kluczowych postaci w historii ludzkości – ksiądz, filozof, Chrystus Naszych Czasów, Ojciec Narodu, Autorytet Moralny, Posłaniec Pana Boga. Dziękuję Bogu za błogosławieństwo, że mogłem żyć w Jego czasie. Chciałbym poprzez swoją Muzykę i Sztukę czynić Świat lepszym”.

Geneza tego pięknego dzieła jest bardzo ciekawa. Leszek Kułakowski nosił się z zamiarem napisania mszy od 2000 r. Pierwotnie planował komponowanie do łacińskiego tekstu, lecz podświadomie szukał czegoś polskiego. W 2003 r. polski tekst mszy zaprezentował mu kolega, znakomity dziennikarz i publicysta, Ryszard Hetnarowicz, który w czterech częściach mszy zawarł swoje poetyckie odwołania do papieskiej encykliki *Dives in Misericordia*.

Kompozytor prace nad *Missa Miseri Cordis* rozpoczął wiosną 2004 r. i dedykował ją Janowi Pawłowi II. Jak tłumaczy, w 1978 r. zawarł małżeństwo i od tej chwili

Jan Paweł II stale towarzyszył mu w życiu. „W trudnych chwilach wspomagał nas swoim autorytetem i miłością. (...) Czas Jego umierania – kwiecień 2005 r. był pięknym okresem żałoby i jedności polskiego narodu, pierwszym tak pięknym, intensywnym, z którego byłem bardzo dumny”. W rok po śmierci papieża wykonano *Kyrie* w słupskim kościele mariackim, całość dzieła została skończona we wrześniu 2007 r. Motto stanowią słowa papieskie z encykliki *O Bożym Miłosierdziu*: „I stąd też trzeba, ażeby wszystko to, co zostało powiedziane w tym dokumencie na temat miłosierdzia, zamieniło się i zamieniało się stale w żarliwą modlitwę: w wołanie o miłosierdzie na miarę potrzeb i zagrożeń człowieka w świecie współczesnym”.

Leszek Kułakowski jest znany szerszej publiczności, jako kompozytor i pianista jazzowy. Postrzegany jest jako twórca, który chętnie sięga po improwizację, łączenie różnych stylów, symfonicznej jazzu, co zadecydowało o jego sukcesie i jest jego znakiem rozpoznawczym. Lubi też pisać utwory przeznaczone na duży aparat wykonawczy.

Teraz słuchamy pięknej *Missa Miseri Cordis* i poznajemy jeszcze inne oblicze słupskiego kompozytora. Prawie godzinny utwór napisał na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną. To kompozycja, w której twórca świetnie sobie radzi ze współczesną fakturą dźwiękową i dyscyplinującą formą mszy, ale poznajemy też twarz człowieka żywej wiary.

Miłosierdzie jest główną osią mszy, a jej tytuł oparty jest na grze językowej – „miseri cordis”. Msza jest pieśnią wiary „ubogiego serca”. Osobity ton i zaangażowanie kompozytora przekładają się na bardzo świadome i precyzyjne korzystanie z własnego warsztatu. Od pierwszych dźwięków słuchacz zostaje wprowadzany w niezwykle wymiar sacrum. Uderza żarliwość muzyki przy jednoczesnym ograniczaniu materiału dźwiękowego. Jest tu pewna surowość (jednogłosowy śpiew chóru) odwołania do piękna liturgii; echa szeptanych czy wręcz krzyczanych modlitw i częsta powtarzalność – słów i muzycznych motywów – zanurzają nas w modlitewny tok kontemplacji, osobistej rozmowy z Bogiem. Mocną stroną dzieła jest bardzo osobisty poetycki tekst. To głos konkretnego człowieka bogatego w doświadczenia XX w., a ubogiego sercem – który zadaje Bogu pytania o sens cierpienia, skarży się na ludzką samotność, zna cenę miłosierdzia i dlatego nie tylko prosi, ale od początku tej modlitwy domaga się zmiłowania. Muzyka ze swoistym namaszcze-

niem (wolne tempo, niski rejestr w dynamice piano) odmalowuje pokorę i uniżenie człowieka, świadomego swojej grzeszności, ale i Bożego Miłosierdzia – „Miłosierdzie Twoje, Panie bezkresne jest! Ale grzechy nasze, Panie płamią Twój chrzest!”. *Kyrie* jest inspirowane wielkopostną antyfoną *Któryś za nas cierpiął rany*. *Gloria* jest pełna dostojności i rozmachu, pulsowanie orkiestry, melodyjne frazy instrumentów dętych oddają chwałę majestatu Boga, Miłosiernego, ale także Wszechmogącego. *Credo* jest centrum całej kompozycji, łączy patos z tonem refleksyjnym, jest tu wielkie bogactwo pomysłów muzycznych – od rozbrzmiewającego motywu B-A-C-H na słowie Wszechmogący do pełnego radości ze zmartwychwstania płąsu ludzi, którym „pozwolono wierzyć i śnić, ciałem i duchem być”. To najbardziej ciekawa muzycznie część. Nastroj radości i tańca zostaje kontynuowany w *Sanctus*, przywodząc na myśl kroki starotestamentalnego Boga nadchodzącego dyskretnie w „szmerze łagodnego powiewu”. Po raz kolejny do głosu dochodzi Kułakowski, specjalista od ładnych harmonii i melodii. Jego muzyczna inwencja wyprowadza pochwalny hymn poza mury świątyni i zaprasza do niego cały świat, tak że „niebo i ziemia chwalę Twoją gloszą”. Podsumowaniem emocjonalnym mszy staje się *Agnus Dei* oparty na pięciu dźwiękach, sekwencyjnie powtarzany przez głosy solowe. Po przeżytej dramacie i cierpieniu chóralna partia „obdarz nas pokojem” kończy domaganie się pokoju jako ostatecznego miłosierdzia.

Missa Miseri Cordis to utrwalone w nutach kalejdoskop przeżyć człowieka, który dotknął tajemnicy Bożego Miłosierdzia, a żyjąc w czasach Jana Pawła II, niezwykle inspirowany i inicjator wielu wydarzeń w życiu narodów i jednostek, wyraża mu swoją wdzięczność i pozostawia swoje świadectwo wiary.

Wykonanie dzieła jest bardzo dobre, przejrzyste i pełne emocji. Znakomicie śpiewają soliści: sopranistka Magdalena Gruszczyńska-Wojtczak, mezzosopranistka Wiesława Maliszewska, tenor Piotr Kusiewicz i bas Piotr Lempa. Nad całością wybornie czuwa dyrygent Bohdan Jarmołowicz, który dba o szlachetne brzmienie orkiestry i charakterystyczną ekspresję chórów.

Na koniec oddajmy głos kompozytorowi: „Chciałbym poprzez swoją Muzykę i Sztukę czynić Świat lepszym”. Jest to piękna odpowiedź na papieskie nauczanie, a przede wszystkim – odcisła ślad na wszystkich ludziach „ubogiego serca”. Trzeba do nich dołączyć...

Arkadiusz Jędrasik



MILOSZ MAGIN
1929-1999

Piano Works II: I i IV Sonata fortepianowa, Toccata, Chorał i Fuga, Mała suita polska, Sonata, Tango

Ryan MacEvoy McCullough, fortepian

Acte Préalable AP0168 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 67'33"

☆☆☆☆☆

W tym roku upłynie dziesięć lat od śmierci Miłosza Magina, pochodzącego z Łodzi kompozytora i pianisty. Niezbyt dobrze znany w Polsce, ponieważ większość dorosłego życia spędził we Francji, Magin powołał do życia Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny swojego imienia, który odbywa się w Paryżu co dwa lata. Laureatem edycji z 2005 r. został młody amerykański pianista Ryan MacEvoy McCullough, uczeń Johna Perry'ego w Colburn School w Los Angeles.

Album *Piano Works II* z dziełami Magina w wykonaniu McCullougha to już trzecia płyta z utworami tego kompozytora, wydana przez Acte Préalable (po *Piano Works I* z Magdaleną Adamek w 2000 r. oraz *Concertos* z Justine Verdier i Jarosławem Domżałem w 2005 r.), a jednocześnie światowa premiera płyta tych kompozycji. Pisząc o wykonaniach McCullougha, krytycy podkreślają uwagę, jaką przywiązuje do ludzkiej ekspresji. Zbliża go to bardzo do muzyki Magina, balansującej pomiędzy wirtuozostwem a ogromną pasją. Na pewno nie jest łatwo przeplatać gwałtowne wybuchy emocji (*Allegro con fuoco* z pierwszej *Sonaty* lub *Presto leggierissimo* z czwartej) z chwilami kontemplacji i zadumy (*Lento*), zachowując przy tym ciepły, pełny dźwięk i urzekającą frazę melodyczną zaraz po wymagających dużej biegłości technicznej popisowych fragmentach. Ale taka jest właśnie muzyka Magina i McCullougha znakomicie sprostał jej wymaganiom. Na płycie *Piano Works II* znajdziemy i radość życia, i zadumę... a także inspirację polskim folklorem (*Mała suita polska*) oraz odrobinę poczucia humoru w groteskowej stylizacji króciutkiego *Tanga*, które zaskakuje gwałtownymi zwrotami harmonicznymi i modulacjami.

Nie znasz twórczości Miłosza

Magina? Najwyższy czas, by to naprawić! Zwłaszcza, że jak twierdzi Ryan MacEvoy McCullough, muzyka Magina jest atrakcyjna dla wszystkich: „nigdy nie widziałem, żeby publiczność zareagowała na nią negatywnie, nawet ludzie, którzy nie przepadają za twórczością XX-wiecznych kompozytorów”...



BOHUSLAV MARTINU
1890-1959

Koncert skrzypcowy nr 2, Serenada nr 2, Toccata e due canzoni Isabelle Faust, skrzypce; Cédric Tiberghien, fortepian • The Prague Philharmonia • Jiri Bělohlávek, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 901951 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 62'54"

☆☆☆☆☆

Bohuslav Martinu nie dokonał odkryć na miarę epoki, nie przetał nowych dróg, nie udostępnił nieznanymi horyzontów; konsekwentnie podążał własną ścieżką, wtapiając się w nurt zasadniczych przemian muzyki, kroczył niekiedy mimo niego, kreując subiektywny język dla wyrażenia treści uwikłanych w obsesje naszego czasu. Artystyczna spuścizna, epatująca pierwiastkiem abstrakcyjnym i zdyscyplinowanym, mieniająca się podatnością na influencję heroldów światowej awangardy, jak i obfity legat romantyzmu, obejmująca spektrum gatunków o najosobliwszej proweniencji; konstruuje osobny sztafaż, z trudem mieszczący się w nurcie dwudziestowiecznych „izmów” i uderzająco wierny akademickim receptorem przeszłości.

„W mrocznych czasach – Czy śpiewa się także? – zapytał Bertolt Brecht – Tak, śpiewa się także o mrocznych czasach”. Spośród dwóch koncertów na skrzypce i orkiestrę, jakie przysposobił ten obywatel świata rodem z Czech; drugi, sporządzony w dobie nowojorskich *Wanderjahre* (1943) na zamówienie Mischy Elmana, wirtuoza o iście lisztowskim temperamentcie, porzuca manierę heroicznego *concerto grosso*, wiodąc w rewiry symfonicznego patosu o parabolę czysto brahmsowskiej. Monumentalny, synkopowany, o sinusoidalnie melodycznej oscylującej pomiędzy kwietystyczną aluzją a spontanicznym crescendo rozplywającym się

w posagowych harmoniach; wiolnowy temat eksytuje uderzającymi kontrastami kulobocznymi kantyleny, skrapanej w łagodnym świetle adagia z ekstrawertyczną turbulencją, eksplodującą w ekstensywnym finale. Wyrafinowana dyscyplina została tu podporządkowana przejmującej grze żywych uczuć pulsujących namiętnie pod ekspresyjnie zdefiniowaną powłoką; neoklasykzne inspiracje Strawińskiego wiodą bój z mrocznym rostrum germańskich upiórów, konstrukcyjny rygoryzm Bartóka toczy dyskurs z barwną feerią spod szyldu Korngolda a Prokofiewowski tragizm koreluje z fanfaronadą rodem z kinematografu Goldwina Meyera – w mosiężnych taktach toczy się przejmujący dramat ludzkiej „egzystencji, naznaczony piętnem demonicznej epoki; ery, która – jak przywołuje Jerzy Sito – pod wieloma względami podobna jest do epoki baroku: filozofia indywidualizmu zginęła bezpowrotnie w okopach pierwszej wojny, filozofie masowe są ranne w wyniku historii najnowszej”.

Toccata e due canzoni na fortepian i orkiestrę, gęsta, malarska i światłocieniowa; majestatyczny tryptyk z 1947 r., eksponowany wraz z *IV Symfonią* Honeggera i pastiszowym koncertem Strawińskiego, powraca do źródeł introspektywnej stylistyki *concerto grosso*: skrzęcej, dwuznacznej i wyrafinowanej. Fosforujący dialog o reminiscencjach polifonicznych i niespokojnej, drapieżnej fakturze; skondensowany, mroczny i uporczywy, rozlewa się nurtem sonorystycznych kaskad odrywających się od geometrycznej konstrukcji i wiodących odrębną nerwową egzystencją. Ciemny kolorystyka dzieła; jego traumatyczny wydzwięk i posępna impresyjność, sytuują *toccatę* w rejestrach zastrzeżonych dla muzyki absolutnej, odsłaniającej tajemne zakamarki człowieczej duszy. Kłasicyzująca *Serenada smyczkowa* o referencjach mozartowskich, upstrzona pogodnymi dysonansami i opasana delikatnym rytmem, zdradzającą niegasnącą admirację dla niewyczerpanych pokładów czeskiej ludowości, stanowi stancę subtelnie rozgraniczającą te fantasmagoryczne konfesje i wiedzie w rejony intymnego wytchnienia.

Twórczość Martinu o metafizycznym i egzystencjalnym podtekście, wyrastającym z woli obrony przez odhumanizowaną współczesnością, odnalazła w kameralnym zespole praskich filharmoników pod wodzą Jiriego Bělohlávka, wspieranym iluzjonistycznym kunsztem Izabelli Faust (skrzypce) i Cédrica Tiberghiena (fortepian). Artyści peregrynują po wyżynach interpretatorskiej perfekcji z akrobatyczną

zwinnością i eterycznym liryzmem; hojnie sięgają do arsenału wirtuozowskich rekwizytów i urzekają nie napaszoną elokwencją. Powstała wizja transcendentna i niepokojąca, w której elegijna zaduma nad ludzkim losem zestrza się z apoteozą bujnej rubasznosci, a post-romantyczny etos sąsiaduje z żartobliwą groteską; „znakomicie ujęta walka duszy toczącej bój o radość z naciskiem wrogich sił, które stoją pomiędzy nami a szczęściem ziemskim” (Ryszard Wagner).

Andrzej Osieński



WOLFGANG AMADEUS

MOZART
1756-1791

Symfonie nr 29, 33, 35, 38, 41
Orchestra Mozart • Claudio Abbado, dyrygent

Archiv Produktion 477 7598 • w. 2008, n. 2005/6 • DDD, 147'06", 2CD

☆☆☆☆☆

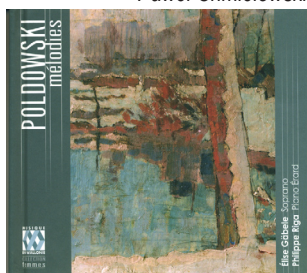
Dzieła Mozarta potrafią być problemem artystycznych możliwości każdego orkiestrowego zespołu; wymagania, jakie mu stawiają, trzeba określić jako szczególnie wysokie i nie każda orkiestra potrafi im sprostać w pełni. O swoim niewątpliwym sukcesie w tej dziedzinie, opartym na swoim ogromnym potencjale i entuzjazmie, jak też intensywnej współpracy z renomowanym mistrzem batuty, mówić może założona dopiero kilka lat temu Orkiestra Mozartowska. Złożona z młodych ludzi, studentów i absolwentów Konserwatorium w Bolonii, pod kierunkiem Claudia Abbado miała okazję gruntownie zapoznać się z materiałem *Koncertów skrzypcowych* oraz wybranych *Symfoni*.

Drugi już album tych artystów, po raz kolejny świadczy o niebagatelnych możliwościach Włochów. W ich wykonaniu Mozart jest lekki, przejrzysty, pełen życia, nowy i świeży. Abbado zdecydował się na dość szybkie tempo, zwłaszcza w częściach skrajnych wcześniejszych symfoni, zamieszczonych na pierwszym krążku. Ale ta szybkość zdaje się pasować do charakteru muzyki austriackiego kompozytora i brzmi niezwykle efektownie, niekiedy wręcz brawurowo, jak np. otwierająca całość energiczna,

trochę nawet pompacyjna *Symfonia Haffnerowska* czy zapierający dech w piersiach finał *XXX Symfonii B-dur* – aż dziw bierze, że smyczki były w stanie tak dokładnie i bezbłędnie wykonać swoją partię przy takim energicznym, być może troszkę przesadzonym, tempie. Moją uwagę zwróciło też staranne wypracowanie dynamiki – kontrasty między piano a forte lub fortissimo budzą respekt, podobnie jak doskonałe zgranie wszystkich grup instrumentalnych w orkiestrze. Słychać, że zespół włożył w to naprawdę dużo pracy. Także przejrzystość faktury, czytelność dźwięku i jego artykulacji składają się na elementy warsztatu, które trzeba docenić. Pod względem interpretacji bardzo mi się spodobało wykonanie dwu dzieł: *Praskiej i Jowiszowej*. Wskutek skrupulatnego respektowania znaków repetycji, zostały znacząco wydłużone w czasie (38 minut!), a poszerzenie obsady o trąbki i kotły i ich znaczący udział, pozwoliło dziełom nabrać dodatkowego dramatyzmu i powagi. Zachwyciła mnie ostatnia z nich: od dawna czekałem na tak rozumiany i zagrany ostatni symfoniczny utwór Mozarta. *Jowiszowa* brzmi wreszcie lekko, jasno, bez agresji i napuszenia, bez niepotrzebnego atakowania dźwięku i wyostrzania akcentów, w stopniu najbardziej zbliżonym do mojego ideału, a miałem już przecież okazję słyszeć wiele wykonania tego arcydzieła. Dopiero pod dyktando Claudii Abbado interpretacja jego młodej orkiestry usatysfakcjonowała mnie w pełni.

Mam nadzieję, że kolejny fonograficzny owoc wytężonej pracy wybitnie muzycznej włoskiej młodzieży i doświadczonego dyrygenta, przypadnie Państwu do gustu.

Paweł Chmielowski



POLDOWSKI
(IRENA WIENIAWSKA)
1879-1932

Méloides

Élise Gâbele, sopran; Philippe Riga, fortepian; Sylvain Cremers, oboe d'amore

Musique en Wallonie MEW 0741 [66:50] • w. 2007, n. 2006 • DDD, 72'13"

☆☆☆☆☆

Polski czytelnik Encyklopedii Muzycznej PWM na razie nie ma szans, by dowiedzieć się kim był ta-

jemniczy Poldowski. Jej autorzy nie uznali za stosowne umieszczenia odpowiedniego hasła na literę „P”. Ponieważ pod tym pseudonimem kryje się córka Henryka Wieniawskiego, Irena Regina, więc potrwa jeszcze trochę, aż w tym dziele rozpoczętym ponad 30 lat temu pojawi się tom z hasłami na literę „W” i przekonamy się, czy jego autorzy uznali tę kompozytorkę za istotną. Ważnym jest, że za taką uznano ją wydawnictwo Musique en Wallonie.

Polscy melomani mieli czasami okazję zapoznać się z niektórymi jej pieśniami: kilka polskich śpiewaczek ma je w repertuarze, ale żadna nie wpadła na pomysł utrwalenia na płycie.

Żal serce ścisza, że tak bardzo lekceważyliśmy naszą spuściznę muzyczną, chwala natomiast Belgom za dokonanie tego, co, wydawać by się mogło, jest naszym obowiązkiem. Ale może i lepiej, że tak się stało. Przynajmniej ta muzyka ma szansę trafić do zagranicznych melomanów.

Warto wspomnieć, że Irena urodziła się w Belgii na rok przed śmiercią swojego ojca. Po sześciu latach spędzonych w Belgii przeniósł się z matką do Londynu. Wiadomo, że Irena studiowała fortepian w Brukseli oraz, że bardzo wcześnie zaczęła koncertować, prezentując m.in. swoje kompozycje.

Ponieważ kobiety-kompozytorki były traktowane z pewnym pobłażaniem, artystka przyjęła pseudonim Poldowski, choć twórczość jej spotykała się za jej życia z dużym uznaniem.

Większość pieśni kompozytorka napisała do tekstów francuskich, co nie dziwi o tyle, że głównie tym językiem się posługiwała. Wieloma z tych tekstów posłużyli się wcześniej Fauré, Ravel i Debussy. W jej twórczości można zauważyć pewne wpływy tego ostatniego, jest to jednak twórczość bardzo dojrzała, i oryginalna.

Elise Gâbele posiada czysty, jasny głos, znakomity zarówno w partiach forte jak i piano. Philippe Riga jest znakomitym akompaniatorem, bardzo dobrze podkreśla zarówno walory samej muzyki jak i głosu śpiewaczki. W jednej z najpiękniejszych pieśni na płycie – *Soir* – nastrój sielankowy podkreślany jest przez piękne solo oboju d'amore w wykonaniu Sylvaina Cremersa.

Oto uroczy, niesłusznie zapomniany repertuar, który częściej powinien się pojawiać w naszych salach koncertowych.

Stanisław Lubliński



STEVE REICH
1936

Sekstet; Piano phase; Eight lines

The London Steve Reich Ensemble • Kevin Griffiths, dyrygent

CPO 777 337-2 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 57'16"

☆☆☆☆☆

The London Steve Reich Ensemble został założony w grudniu 2004 r. przez studentów Royal Academy of Music. Kompozycje amerykańskiego klasyka „minimal music” są oczywiście podstawą repertuaru zespołu, ale muzycy sięgają także po dokonania Bacha, Bartoka, czy Strawińskiego. Omawiana płyta jest ich fonograficznym debiutem i – o ile się nie myłę – jak dotąd jedyną pozycją w dyskografii.

Piano Phase na dwa fortepiany to najstarsza z opublikowanych tu kompozycji. Powstała w 1967 r., zatem w okresie eksperymentów Reicha z nagraniem taśmą. Zaintrygowało go zjawisko przesunięcia fazowego, powstające w wyniku nałożenia na siebie dwóch, nieznacznie różniących się długością pętli. Na tym pomysłem bazuje zresztą wiele utworów tego autora – kojarzących instrument z taśmą, same taśmy i wreszcie same instrumenty. Przykładem ostatniej z wymienionych koncepcji jest właśnie *Piano Phase*. Z pozoru proste repetycje wymagają jednak wyjątkowej koncentracji i zgrania wykonawców – ich wzajemne interakcje w czasie gry decydują o końcowym sukcesie. Przyznając, że za wzorcową uważam interpretację duetu Nurit Tilles/Edmund Niemann – tę znaną z płyt i wielu koncertów. Jednak w zestawieniu ze starszymi kolegami Vincent Corver i Keith Ford (obaj sporo przed trzydziestką...) absolutnie nie mają się czego wstydzić. Ich wykonanie jest naprawdę znakomite.

Sextet, kolejny klasyk z repertuaru „minimal music”, charakteryzuje się symetryczną strukturą – poszczególne części (wykonywane bez przerw) mają układ A-B-C-B-A, przy czym skrajne są szybkie, zaś środkowa najwolniejsza, przy czym zmiany tempa są zresztą dość gwałtowne. Reich wykorzystał tu swoje doświadczenia z badań nad muzyką afrykańską, sięgając także

po różne innowacje brzmieniowe. Gra na wibrafonie za pomocą smyczka (dla uzyskania dłuższych tonów), dublowanie głosów, czy nawet ewentualne zastosowanie syntezatora. Czego by nie powiedzieć o tej kompozycji – także ona wymaga ogromnej dyscypliny wykonawczej i niemal intuicyjnego zgrania muzyków. I z tej próby The London Steve Reich Ensemble wychodzi zwycięsko.

Eight Lines również wpisuje się w główny nurt twórczości Reicha. Partie obu fortepianów stanowią podstawę motorycznego rytmu, który dominuje w całym utworze. Wokół niego swoje melodie snują pozostałe instrumenty (flety, klarnety, czy dwa kwartety smyczkowe). Pierwsza i trzecia część utworu charakteryzują się wyraźnie mocniejszą artykulacją niż druga i czwarta. Ostatnia zaś podsumowuje i logicznie zamyka kompozycję. W liniach melodycznych utworu, zwłaszcza partiach fletu i piccolo, odnajdziemy nawiązania do tradycyjnych pieśni hebrajskich.

Przyznam, że początkowo z pewnym dystansem i niedowierzaniem podchodziłem do omawianego nagrania – wszak twórczość Reicha stawia wykonawcom szczególne wymagania, a precyzja i dyscyplina to cechy nie zawsze kojarzone z młodym wiekiem. Tymczasem sam autor nie szczędi muzykom komplementów, pisząc w komentarzu, że wyjątkowo dobrze czują ducha jego utworów. I choćbym nawet bardzo chciał – nie mogę temu zaprzeczyć. Jak na tak młody i przecież niezbyt doświadczony skład – to wyjątkowo udany debiut. Przyznam też, że chętnie zobaczyłbym The London Steve Reich Ensemble na żywo.

Dariusz Mazurowski



DYMITR SZOSTAKOWICZ
1906-1975

Symfonia nr 3 i 15

Czech Philharmonic Choir; Beethoven Orchester Bonn • Roman Kofman, dyrygent

MDG 937 1210-6 w. 2008, n. 2005 • SACD, 75'21"

☆☆☆☆☆

Uważni Czytelnicy **Muzyka21** dobrze wiedzą, że miałem pewien

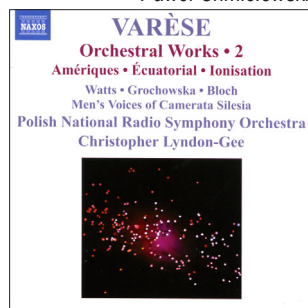
problem z interpretacjami dzieł Szostakowicza w wersji Romana Kofmana i jego Beethoven Orchestra z Bonn. Dwie propozycje ze stopniowo ukazującego się w wytwórni MDG kompletu *Symfonii*, które do mnie trafiły, wzbudziły u mnie mieszane uczucia. Najnowsza płyta tych artystów różni się korzystnie od poprzednich krążków. Nie wiem co prawda, czy jest to wynik zmian w moim słuchaniu, mojej większej życzliwości i obniżenia subiektywnych recenzentkich wymagań czy też pewnego wyraźnego postępu i większej dojrzałości i artystycznego mistrzostwa, jakie zaszły w kreacji tych wykonawców. W każdym razie album, który mam okazję zrecenzować, może sprawić większą satysfakcję.

Punktem centralnym jest XV *Symfonia* op. 141. To ciemne, niezwykle, pełne boleści, rezygnacji, beznadziei dzieło, jest rzadko wykonywane w porównaniu z jej siostrami, mniej jest też na rynku jej naprawdę wybitnych fonograficznych rejestracji. Na płycie MDG spodobało mi się staranne odczytanie partytury, wydobyć z niej ogromnego bogactwa instrumentalnego, kolorystycznego, licznych interesujących myśli, zawartych w głosach głównych i pobocznych, tkających wielowątkową sieć tej kompozycji. Doskonale zostały dobrane tempa; pierwsza część to nierozpędzone, blahe, powierchowe allegro czy allegro molto, lecz allegretto – tak, jak sobie tego życzył kompozytor. Wydłużenie czasu trwania do blisko 46 minut (jakaż to wielka różnica w porównaniu chociażby do wersji Barszaja czy Kondraszyna!) przysłużyło się dziełu, dodając mu jeszcze większego wymiaru dramatyzmu, powagi i surowości. Na niniejszym krążku w znacznie lepszej formie jest też orkiestra. Ładnie zaprezentowała się grupa dęta: czysto brzmiąca, pięknie zestrojona sekcja drewna oraz blachy, imponująca szlachetnością i wyrazistością tonu; trafnie i efektownie zaznaczyła też swoją obecność rozbudowana perkusja. Jest to też zasługa fenomenalnej technicznej jakości nagrania, o wiele lepszej, niż poprzednio; nie da się jej nic zarzucić, dźwięk jest pełny, wyraźny, czysty, doskonale słychać wszystkie instrumenty i ich partie. Cała kreacja jest dramatyczna, wciąga i intryguje, co potwierdza się też w przypadku niezmiernie rzadko prezentowanej III *Symfonii*. Warto docenić ten fakt w tym przypadku, albowiem założeniem kompozytora było stworzenie dzieła, w którym żaden temat nie będzie się powtarzał. Artyści z Bonn godnie sprościli temu wyzwaniu, a w ostatnich minutach „kalejdoskopowej” *Pierwszomajo-*

wej pomógł im w tym Czeski Chór Filharmoniczny z Brna, zespół o doskonałej renomie, znany także z innych płyt wytwórni MDG.

Tak więc mam tym razem lepsze wrażenia po wysłuchaniu tej płyty i sądzę, że powinno to znaleźć odbicie w końcowej ocenie.

Paweł Chmielowski



EDGAR VARÈSE
1883-1965

Dzieła orkiestrowe II: Amériques, Ecuatorial, Nocturnal, Dance for Burgess, Tuning Up, Hyperprism, Un grand sommeil noir, Density 21.5, Ionisation

Elizabeth Watts, sopran; Maria Grochowska, flet; Thomas Bloch, fale Martenota; Christopher Lyndon-Gee, fortepian • Głosy męskie Cameraty Silesia; NOSPR • Christopher Lyndon-Gee, dyrygent
Naxos 8.557882 • w. 2008, n. 2005 • DDD, 67'14"

☆☆☆☆☆

Varèse był ważną postacią muzyki XX w., prekursorem muzyki konkretnej i elektronicznej. Uczeń d'Indy'ego i Roussela, bardzo wcześniej wyprzedził epokę. Jego twórczość była futurystyczna, przeciwstawiała się umownościom, szokowała słuchaczy. W szczególności wyjątkowy sposób kompozytor traktował instrumenty perkusyjne.

Najlepszym tego przykładem jest jego jeden z najbardziej znanych utworów, nagrany na tej płycie, *Ionisations*. Jedynym twórczym tego dzieła są nieokreślonej wysokości dźwięki i barwy perkusyjne.

Prezentowany album w wykonaniu NOSPR-u jest znakomitą prezentacją twórczości tego francusko-amerykańskiego artysty.

Poza wspomnianym już utworem, pozostałe są mniej znane i nieczęsto goszczą na płytach. Ale jest to właśnie atut tego nagrania, gdyż nie ma nic przyjemniejszego niż odkrywanie nowych, nieznanych światów.

Pierwszym utworem na płycie jest *Amériques*, dzieło przeznaczone na gigantycznych rozmiarów aparat wykonawczy (ok. 155 muzyków), rozpoczęte jeszcze przed wyjazdem Varèse'a do USA. Dzieło to jest często wykonywane i nagrywane w okrojonej wersji z 1927 r.,

ale nie tym razem, za co należą się podziękowania wydawcy.

Podobnym w stylu jest zainspirowane świętymi tekstami Majów *Ecuatorial*. Dodatkowo kompozytor posłużył się chórem męskim i falami Martenota, instrumentem nieczęsto goszczącym na salach koncertowych. Połączony dźwięk Cameraty Silesii i fal Martenota sprawia prawdziwie halucynogenne wrażenia.

Nocturnal został dokończony po śmierci kompozytora przez Chou Wen-Chunga. W tym zaskakującym dziele głosy męskie wymawiają sylaby bez jakiegokolwiek sensu, a na to nakłada się głos sopranu śpiewającego fragmenty z dzieła Anad's Nin *The House of Incest*. Warto wspomnieć, że premiery tego utworu dokonał w 1961 r. Robert Croft, którego nagrania dokonane kiedyś dla firmy Koch odkrywa na nowo właśnie Naxos.

Dance for Burgess miał być początkowo muzyką do filmu, który jednak nigdy nie powstał. Później utwór ten posłużył do musicalu *Happy as Larry* ale ta sztuka została zdjęta z afisza po premierze. I tak dzieło to stało się jednostką autonomiczną, choć niezwykle rzadko wykonywaną i nagrywaną. Tak samo, jak kolejny utwór – *Tuning Up* – którego znakomite wykonanie prezentuje omawiany album. Na zakończenie mamy *Hyperprism, Density*, wspomniane wcześniej *Ionisations* oraz jedyny wczesny utwór Varèse'a jaki przetrwał do naszych czasów, *Un grand sommeil noir*.

Między tym utworem i resztą zaprezentowaną na tej płycie istnieje ogromna przepaść, większa chyba niż między wczesnymi dziełami Schoenberga i tymi z jego okresu amerykańskiego.

Na zakończenie trzeba stwierdzić, że jest to znakomita płyta, w większości zrealizowana przy pomocy polskich muzyków. Muszę jeszcze wspomnieć o zachwycającej flecistce Marii Grochowskiej w *Density 21.5*. Niezwykle ciekawa i wartościowa płyta pozwalająca poznać mniej znaną twórczość Edgara Varèse'a.

Stanisław Lubliński



LOUIS VIERNE
1870-1937

Symfonie organowe nr 3 & 5

Samuel Kummer, organy
Carus 83.405 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 66'40"

☆☆☆☆☆

Symfonia bardzo często kojarzona jest wyłącznie z dziełami wykonywanymi przez orkiestrę symfoniczną. Tymczasem wiek XIX otworzył dla tego gatunku nowy horyzont, przeszczepiając go na grunt muzyki organowej. Tej niezwyklej adaptacji dokonali Francuzi, którzy w tym okresie wykazywali wielkie zainteresowanie wszelkimi przejawami muzyki symfonicznej. Rzecz wydawałoby się banalna – wystarczyłoby zachować formę tego cyklicznego fragmentu z odpowiednim uwzględnieniem zasad gry organowej i zatytułować *symfonia organowa*. Jednak, aby w pełni „usymfoniczną” króla instrumentów potrzebna jest nie tylko znajomość formy i inwencja kompozytorska, ale przede wszystkim odpowiedni instrument, który na wzór orkiestry symfonicznej łączyłby barwę kilkudziesięciu instrumentów. Tej niezwykle trudnej przemiany dokonał Aristide Cavallé-Coll, konstruując monumentalne organy, o brzmieniu zbliżonym do brzmienia wielkiej orkiestry symfonicznej. Jednym z jego arcydzieł są organy paryskiej Notre Dame, za których kontuarem pod koniec XIX w. zasiadał jeden z najwybitniejszych francuskich organistów, uczeń Césara Francka i Charlesa-Marie Widora – Louis Vierne.

Historia życia tego genialnego artysty zatacza łuk wokół organów paryskiej katedry. Ten instrument był z jednej strony przyczyną życiowych niepowodzeń Vierne'a, z drugiej źródłem nieopisanego radości. W 1907 r. opuściła go żona Arlette, która uciekła z Charlesem Mutin przedstawicielem firmy Cavallé-Coll. To przez organy stracił także przyjaciela w osobie swojego ucznia Marcela Dupré, który zastępując go był tak zachwycony instrumentem, iż chciał zawłaszczyc sobie stanowisko tytularnego organisty, które od wielu lat zajmował Vierne. To właśnie tutaj, za kontuarem organów Notre Dame, 2 czerwca 1937 r. Vierne zmarł podczas recitalu organowego. Jednocześnie jednak, to właśnie organy z Notre Dame stanowią centrum jego życia, a ich pełne brzmienie napawało Vierne'a niespotykaną radością.

Ciężkie chwile, jakich doświadczał w swoim życiu Vierne mają swój wydzźwięk w jego twórczości, a ślepotą, której cudem uniknął w dzieciństwie, a która coraz bardziej dawała o sobie znać w latach późniejszych, spowodowała niezwykłość rękopisów i dość liczne błędy i rozbieżności w wydaniach jego utworów.

Powyższy album, wydany w cyklu *Musica aus der Frauenkirche Dresden*, zawiera dwie symfonie nr 3 i nr 5 Vienne'a, w wykonaniu Samuela Kummera. Ten wybitny niemiecki organista, zdobywca wielu nagród na światowych festiwalach muzyki organowej, sięgnął po najbardziej prawdopodobną wersję tych utworów, które są owocem pracy wielu specjalistów dokonujących rewizji rękopisów Vienne'a. Koncepcja wykonawcza, nie tylko uwypukla główne założenia formy sonatowej, w jaką wtłoczył swoje dzieła Vienne, ale dociera dużo dalej do mało dostrzegalnych niuansów artykulacyjnych. Niebawala wirtuozeria, dobry zmysł kolorystyczny, wyważone zmiany dynamiczne, nakazują umieścić Kummera w gronie najlepszych organistów. Powyższy album, wydobywa nie tylko całą esencję wiernostkich dzieł, ale pokazuje również całe bogactwo brzmieniowe dreźnieńskiego instrumentu. Bogactwo, którego nie da się wyrazić słowami – można je jedynie usłyszeć...

Rafał Grabiszewski



ANTONIO VIVALDI
1678-1741

Amor Profano – arie
Simone Kermes, sopran • Venice Baroque Orchestra • Andrea Marcon, dyrygent

Archiv Produktion 477 6619 • w. 2007, n. 2006 • 71'36"
☆☆☆☆

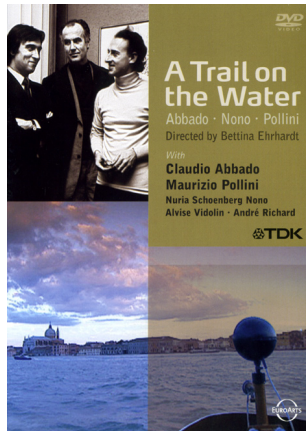
Od kilku lat obserwujemy renesans muzyki Vivaldiego i to nie tylko na sali koncertowej, ale również w dokonywanych nagraniach, nie ograniczając się tylko i wyłącznie do zbioru. Jego koncertów skrzypcowych pod wspólnym tytułem *Cztery pory roku*. Co rusz pojawiają się nowe nagrania arii koncertowych i operowych, oraz nagrania kompletnie niemal zupełnie zapomnianych oper. Kilka z nich okazało się autentyczną sensacją, by przypomnieć nagranie opery *Bajazet*.

Amor Profano jest albumem recitalowym arii Vivaldiego, z których kilka pojawiło się w nagraniu po raz pierwszy w swojej historii. Jego bohaterką jest młoda śpiewaczka Simone Kermes obdarzona interesującym sopranem o pięknej nasy-

conej barwie i wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniu. Uznanie budzi też jej sprawność techniczna pozwalająca na prowadzenie głosu z pełną swobodą w karkołomnych pasażach koloraturowych, a tych w prezentowanych ariach nie brakuje. Szkoda tylko, że koncentracja na doskonałościach natury technicznej poszła kosztem większej ekspresji dramatycznej. Właśnie to sprawia, że w kilku ariach odbiera się jej śpiew jako popis czysto techniczny, którego jednak słucha się ze szczerą satysfakcją.

Solistce towarzyszy znakomicie brzmiąca Venice Baroque Orchestra prowadzona precyzyjną batutą Andrei Marcona.

Adam Czopek



A TRAIL ON THE WATER
Abbado – Nono – Pollini

reżyseria : Bettina Ehrhardt
EuroArts 1052029 • w. 2006, n. 2001 • PCM
Stereo/ DD 2.0 – Region 0 – NTSC – 76'

Muzyka21
plyta miesiąca

Jakkolwiek mogłoby się wydawać, że aktualna oferta muzycznych DVD jest bardzo bogata – sympatycy muzyki współczesnej nie znajdują zbyt wielu ciekawych tytułów. Z tym większą radością witamy każde wydawnictwo. Zwłaszcza tak udane, jak ów *Ślad na wodzie*, bo tak w wolnym tłumaczeniu brzmi tytuł filmu Bettiny Ehrhardt. Podstawową pozycją na płycie jest niemal godzinny dokument o niezwyklej przyjaźni – artystycznej i czysto ludzkiej – która połączyła trójkę wybitnych indywidualności muzyki naszych czasów. Kluczową postacią jest oczywiście kompozytor Luigi Nono (1924-1990), a w dalszej kolejności dyrygent Claudio Abbado i pianista Maurizio Pollini.

Konstrukcja filmu wykorzystuje klasyczne i sprawdzone schematy – przyjaciele i współpracownicy wspominają wielkiego artystę, a towarzyszą temu liczne obrazy jego ukochanej Wenecji – z którą związany był całe życie. Autorce z pewnością nie chodziło o ekspery-

menty formalne, wszak wystarczy, że awangardzista był sam Nono. Nie nowatorstwo zatem, ale doskonała realizacja, wyważenie wszystkich elementów i wątków, a także sami rozmówcy stanowią o wartości dokumentu.

Kanwą filmu są zatem wypowiedzi Abbado i Polliniego na temat przyjaźni i współpracy z Nono – jej blaskach i cieniach. Nie są to zresztą jedyne osoby, z którymi zetknie się widz – swoje wspomnienia przekazuje żona kompozytora, Nuria (córka Arnolda Schoenberga), pojawiają się Alvisse Vidolin, czy André Richard (współpracujący przy realizacjach elektronicznych). Jakim kompozytorem był Nono, wiemy, A jakim człowiekiem? *A Trail on the Water* uchyla nieco rąbka tajemnicy, ale powiedzmy sobie szczerze – to nie jest film biograficzny i nie powstał po to, by przybliżyć postać artysty i jego dzieło. Jeśli więc jakimś cudem potencjalny widz jeszcze nie wie, kim był Luigi Nono, z omawianego dokumentu dowie się tylko, że fascynującą osobistością i twórcą – ale podstawowych informacji będzie musiał szukać gdzie indziej. Być może pewnym niedostatkiem filmu jest brak jakichkolwiek materiałów archiwalnych z udziałem kompozytora, jego osobistych wypowiedzi. Ale najwyraźniej taki był zamysł autorki – postać Nono (zwanego przez przyjaciół Gigi) miała pojawiać się wyłącznie we wspomnieniach bliskich mu osób, a pośrednio także poprzez jego muzykę. I trzeba przyznać, że dzięki temu powstała niezwykle i przejmująca impresja. I chyba nikt nie może mieć wątpliwości, że dokument może być i jest dziełem sztuki.

Wielkim atutem filmu są cudo-dne ujęcia Wenecji, często zakątków, które rzadko oglądają turyści. Towarzyszy im muzyka – przede wszystkim autorstwa samego bohatera, ale także fragmenty dzieł Schumanna, Mahlera, czy Schoenberga. Widz ma także możliwość obejrzenia fragmentów prób i przygotowań do koncertu, którego istotny fragment – wykonanie kompozycji *...sofferte onde serene...* na fortepian i taśmę – stanowi ważny dodatek do samego dokumentu (bonus DVD). Dzięki niemu poznamy mistrzostwo Polliniego, a niejako przy okazji dowiemy się czegoś o specyfice repertuaru współczesnego. To także jeden z powodów, dla których warto mieć w kolekcji ten tytuł.

Bettina Ehrhardt planowała realizację tego filmu od dłuższego czasu (praktycznie od śmierci kompozytora), by ostatecznie zrealizować swój zamiar w 2001 r. Po kilku latach tytuł trafił na płytę DVD. Jakość obrazu i dźwięku są znakomite, wielkość głównego bohatera bezdyskusyjna

– czego trzeba więcej? Dla miłośników muzyki współczesnej to pozycja obowiązkowa.

Dariusz Mazurowski



DIVERTIMENTI

B. Britten – Simple symphony; G. Bacewicz – Koncert na smyczki; T. Bjorklund – Carmina; B. Bartók – Divertimento na smyczki

Trondheim Solistene
2L 50SABD • w. 2008, n. 2007 • 69'03"
☆☆☆☆ (muzyka)
☆ (koncepcja)

Pamiętam jeszcze lata siedemdziesiąte, kiedy to próbowano przekonać melomanów do systemu zapisu dźwięku czterokanałowego zwanego kwadrofonią, choć system stereo od niedawna zagościł na salonach. Niestety, w tamtych czasach sprzęt odtwarzający był znacznie droższy niż obecnie, więc dodanie dwóch wzmacniaczy oraz dwóch kolumn powodowało, że przeciętny meloman nie miał żadnych możliwości, by wejść w posiadanie takiego sprzętu. Znaczne koszty oraz co najmniej trzy standardy zapisu i odtwarzania dźwięku były przyczyną upadku tej koncepcji.

W latach dziewięćdziesiątych powrócono do tej koncepcji nazywając ją dźwiękiem przestrzennym. Niestety, ci sami producenci nie nauczyli wcześniej porażką, zaczęli lansować tym razem dwa formaty: DVD-Audio i SACD, oczywiście ze sobą niekompatybilne. Ten pierwszy odszedł już prawie całkowicie do lamusa. Ten drugi jest jeszcze używany, ale chyba chodzi głównie o prestiż wydawcy, a nie komfort słuchacza. Zresztą płyty SACD początkowo były sprzedawane jako jednowarstwowe, działające tylko w odtwarzaczach SACD. Niestety, melomani nauczyli wcześniej „wpadkami” (kwadrofonia, DAT, Elcassette, Betamax, Minidisc, etc.) nie byli gotowi zainwestować w niezwykle drogi odtwarzacz, wobec czego zaczęto robić płyty dwuwarstwowe: płyta SACD jest sklejona z płytą CD i dzięki temu można ją odtwarzać jako zwykłą płytę. Koszt dla wydawcy większy, również ze

względu na bardziej skomplikowany proceder nagrywania, a i tak 99% słuchaczy korzysta z warstwy CD. Oczywiście jest jeszcze problem sprzętu. W kwadrofonii potrzebne były 4 wzmacniacze i 4 kolumny, teraz mamy tych wzmacniaczy i kolumn co najmniej 6. Wprowadził sprzęt elektroniczny jest znacznie tańszy, ale kolumny głośnikowe kosztują jak dawniej.

Trudno więc powiedzieć, by nagrywanie muzyki poważnej w systemie wielokanałowym odniosło sukces, choć w ten sposób nagrane płyty niewątpliwie noszą nową jakość.

Po tym nieco przydługim wstępie muszę przejść do sedna sprawy, czyli kuriozalnego albumu wydane go przez norweskie wydawnictwo 2L. Kuriozalnego, gdyż album ten zawiera dwa krążki: pierwszy to płyta Blu-ray, format, który nawet w przypadku filmów ma problemy z zaistnieniem na rynku, a tu nagle mamy do dyspozycji nagranie muzyczne. Jakby tego było mało, na tym krążku mamy to samo nagranie w czterech różnych formatach: Linear PCM, DTS-HD, Dolby TRUEHD, Dolby Digital. Nie znam nikogo, kto mógłby odtworzyć ten krążek, ja również nie mam odpowiedniego odtwarzacza. Na szczęście wydawca zdawał sobie sprawę, że taki krążek nie znajdzie odbiorcy, dlatego też w pudełku znajduje się drugi krążek duwuwarstwowy, tym razem zawierający trzy formaty. Jedną warstwą to dwa nagrania: SACD stereo i SACD 5.1, druga warstwa to zwykła płyta CD. Dzięki temu każdy meloman może zapoznać się z prezentowaną muzyką.

By zaprezentować swoje znakomite opanowanie nowoczesnej techniki nagraniowej (mówię o krążku SACD, co do Blu-ray nie będę się wypowiadał z przyczyn podanych wcześniej) wydawnictwo 2L wybrało XX-wieczne dzieła na smyczki: Brittena, Bacewicz, Bartóka oraz urodzonego w 1945 r. w Narviku norweskiego kompozytora Terje Bjorklunda. Ich interpretacja jest znakomita, wprost wzorcowa. Dla nas miłym akcentem jest obecność dzieła Grażyny Bacewicz na tych krążkach.

Według wydawcy jest to pierwsze komercyjne nagranie muzyki na płycie Blu-ray. Kto wie czy nie ostatnie?

Znakomite wykonawstwo, znakomita jakość nie tłumaczy nadmiernej rozrzutności. Po co melomanowi aż tyle wersji tego samego nagrania? Myślę, że jest to ślepy zaulek i znakomita firma norweska nie znajdzie zbyt wielu naśladowców w swoim pionierskim przedsięwzięciu.

A jakby tego wszystkiego było

mało, oba albumy zaprezentowane są w opakowaniu mniejszym niż do DVD, ale większym niż do CD. Umieszczenie go w kolekcji płyt jest wyzwaniem dla każdego zbieracza.

Stanisław Lubliński



C. Franck – Sonata skrzypcowa A-dur; D. Szostakowicz – Sonata skrzypcowa op. 134

Sergiey Khachatryan, skrzypce; Lusine Khachatryan, fortepian
Naive V 5122 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 60'19"

Muzyka21
płyta miesiąca

„Zeszłego roku na jakimś wieczorze Swann usłyszał pewien utwór na skrzypce i fortepian – relacjonuje Marcel Proust na kartach *W poszukiwaniu straconego czasu* – Zrazu poddawał się po prostu zmysłowemu czarowi dźwięków sączonych przez instrumenty. I to już była wielka przyjemność, kiedy naraz pod wąską, cienką, gęstą i dominującą linią skrzypiec ujrzał nagle, jak się stara wzniesie płynny plusk, masa partii fortepianowej, wielokształtna, niepodzielna, szeroka, wstrząsana niby fioletową grą fal, które urzeka i bemoizuje blask księżycy (...) Otóż ledwie młody pianista w salonie pani Verdurin zaczął grać, nagle, tuż po wysokiej nucie wytrzymałej przez dwa takty, Swann ujrzał, jak zbliża się ów motyw, (...) poznał ukochną frazę, tajemną, szmerzącą i rytmiczną, pachnącą i lotną. I była tak odrębna, miała czar tak swoisty i niezastąpiony, że Swann miał uczucie, jakby w salonie u przyjaciół spotkał osobę, którą zachwycił się na ulicy, wąpiąc, aby ją kiedy mógł odnaleźć”.

Jest prawdopodobnym przypuszczać, iż ewokowana przez narratora fraza; subtelny temat nieszczyśnego Vinteuila, wiedzie swój żywot z rapso-dycznej *Sonaty A-Dur na skrzypce i fortepian* Césara Francka (1886), śpiewnego opusu o transparentnej barwie i urzekającym liryzmie. Melancholijne credo o kantylenie rozplomieniającej zmysły, inspirowane mariażem kompatrioty i wirtuozu Eugeniusza Ysa'e'a, konstytuuje cztery stances o tonie szlachetnym i powściągliwym, prawiące o potędze człowieczego cierpienia, blaskach

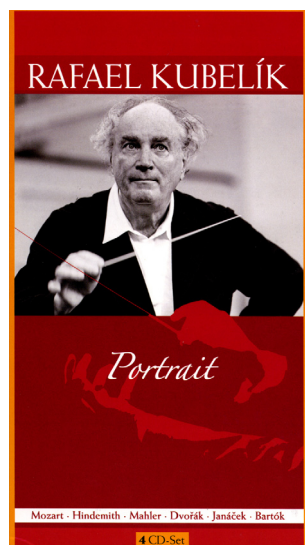
i cieniach miłosnej egzystencji „spowijającej na kształt zapachu lub pieszczoty”, transcendentnych rozkoszach ducha „kształtującego uroków boskiej słodyczy”. Sergiusz Khachatryan, młody Ormianin o bezpretensjonalnej konducie i ewidentnej famie „enfant prodige”, wraz z uroczą i równie obdarowaną siostrą Lusine, naznaczają ten elegijny klejnot tchnieniem salonowego poluru, w którego olśniewających niuansach tłą się niejasne emocje, szmerzą pragnienia, szłocha ulotna psyche: „Najpierw samotny fortepian skarżył się niby ptak opuszczony przez towarzyszkę; skrzypce usłyszały go, odpowiedziały mu jak gdyby z sąsiedniego drzewa. Było to jakby na początku świata; jak gdyby było tylko ich dwoje na ziemi lub raczej w owym świecie zamkniętym wszystkiemu innemu, wzniesionym logiką twórcy i gdzie będzie zawsze tylko ich dwoje”. A kiedy oczarowani, siłą się pochwylić tę niebieską harmonię, spływającą na pozór woni kapryfolium upajającej wilgotną aurą wieczoru, ona odpływa, wieszcząc świat tak odrębny i niekompatybilny, aż trudno pojąć, iż peregrynuje po jego zaułkach ta sama para solistów. Ponętna Lusine, snująca wysubtelnione skargi pnące się w rytm osobliwej arabeski, przestacza się w niepokorną tygrysięcą przeskakującą partyturę w ferworze ekspresji, a romantyczny dandyś Sergiusz, miast kreślić i zatapiać w marzeniu niepochwytne takty, z brutalnym żarem godnym Scyta i wnikliwością jątrzącą nerwy, rzeźbi egzystencjalną rozprawę ery totalitaryzmu – *Sonatę G-Dur na skrzypce i fortepian* Dymitra Szostakowicza (1968), prowokacyjną, ironiczną i ekstremalną.

Herold *Symfonii o Babim Jarze* wykrystalizował idiom, jaki w powodzi stylów i historycznej elokwencji, okazał się zdolny przekazać intymne treści współczesności. Obecność konkretnej tonacji, okalającej konturem harmonijności sugestywne i tłące dysharmonią wariacje, melodyczna koherencja i klarowność połączona z pandemionem prowokacyjnych dysonansów, nieskrępowane trawestacje przeszłości – oto symptomy osobistego stylu o niepowtarzalnej tektonice, usiłującego ująć w spójną syntezę odległe detale dodekafonii i tonalności. Z tej fosforyzującej fuzji wyrasta Schoenbergowska w posmaku *Sonaty G-Dur*, dedykowana Dawidowi Ojstrachowi i przez tegoż zaprezentowana światu (wraz z Mieczysławem Weinbergiem przy fortepianie); posępny traktat o autobiograficznej proweniencji i szokującym radykalizmie formalnym zmroźnym w ryzach zimnego intelektu. Intropektywny dyskurs oscylujący pomiędzy liturgicznym misterium

a srogą antyfoną wytrawioną z cienia emocjonalizmu, historyczne partie solowe najeżone tysiącami trudnościami i oszalająca fluktuacja tematów, odślaniają nieprzeniknione meandry umysłu piewcy *Romansów do wierszy Aleksandra Błoka*, zdającego się zastęgać w pyłaniach, na które byt nie żąda użyczyć responsu, i jakie kumulują w szeregu intensywnych, szarpiających przetworzeń.

Ormiańskie rođenjeństwo, czy to w galijskiej konfesji Francka, czy restrykcyjnym rostrum Szostakowicza, wznosi się w elizejskie rejestry zawarowane dla artystycznych herosów, Tu lśni już promienna gwiazda i wiedzie trakt przez Niezbadane, „fraternité” o mianie Menuhin: orzeźwiający, odkrywcz i niekonwencjonalne. Nikt tak jak oni nie folgował fantazji, nikt z taką logiką nie przemawiał bez słów, nigdy w tym stopniu nie celował w pytania. I oto Sergiusz i Lusine Khachatryan, powabne istoty, których tkliwa sztuka zjawia się po to, aby zawisnąć w eterze, zabrznieć przez interwał złudny a ulotny, roz-blyśnąć i zamrzeć; wstrząsań szlochchem, podobnym temu, jaki w nas rodzi kontemplacja Piękna albo smutna wieść, przeistoczyć martwe serca, wydrzeć je z rąk pożądlivej nicości... „Zginie my, ale mamy jako rękomię owe niebiańskie zakładniczeki, które podziela nasz los. I śmierć wraz z nimi jest czymś mniej gorzkim, mniej bezsławnym, może mniej prawdopodobnym” (Marcel Proust).

Andrzej Osiński



RAFAEL KUBELIK
The Portrait
dzieła: Mozarta, Hindemitha, Mendelssohna, Berlioz, Smetana, Dworzaka, Mahlera, Janaczka, Bartóka, Schoenberga
Membran 231668 • w. 2008, n. 1948-1954 • ADD, 256'36", 4CD
☆☆☆☆

Był filozofem, wolnomyślicielem i demokratą, jednym z tych, którzy nie poddają się żadnej niesprawiedliwości i nie narzucają innym swojej woli. Mimo swojego ogromnego patriotyzmu po przejściu władzy przez komunistów w lutym 1948 r. kilkadziesiąt lat spędził na emigracji, a do swojej czeskiej ojczyzny wrócił dopiero po aksamitnej rewolucji w listopadzie 1989 r. Przejściowo porzucił swoją artystyczną emeryturę, by jeszcze raz sięgnąć po batutę, dyrygując dziełami, które nagrywał i wykonywał wielokrotnie, z udziałem najlepszych orkiestr świata, które towarzyszyły mu przez całą drogę twórczą. 12 kwietnia 1990 r., na inaugurację Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Praska Wiosna”, Rafael Kubelík i jego dawny zespół, Czeska Filharmonia, zagraли *Moją Ojczyznę* Bedřicha Smetany, co okazało się wielkim muzycznym i patriotycznym wydarzeniem. Dla Kubelíka był to wszak jedynie zewnętrzny powrót: „Opuszciliem mój kraj, ale nie mój naród. Nosilem go cały czas w sercu”.

Wydawnictwo Membran nie ustaje w poszerzaniu swojej historycznej serii, dokumentującej dokonania wybitnych mistrzów batuty, pochodzących sprzed kilkudziesięciu lat. Najnowszą propozycją z tego cyklu jest 4-płytowy album, przypominający sylwetkę wielkiego czeskiego dyrygenta Rafaela Kubelíka (1912-1996). Nagrania tego artysty są licznie reprezentowane w katalogu Deutsche Grammophon, tutaj mamy natomiast starsze fonogramy. Mimo, że mają ponad 50-60 lat, w żadnym wypadku nie można ich traktować jako wiekowych ciekawostek. Ich jakość techniczna jest dość dobra, nie mówiąc już o wartości artystycznej. Potwierdza to fakt, że część z nich ukazała się już wcześniej, np. na albumie EMI z cyklu *Wielcy Dyrygenci XX w.*, czy pięciopłytkowym boksie firmy Mercury, gromadzącym wczesne rejestracje symfonicznego repertuaru z początku lat 50., okresu, kiedy Maestro piastował funkcję szefa Chicago Symphony Orchestra.

W tak krótkiej recenzji nie mogę szczegółowo przedstawić dokonania artystycznych tego muzyka, tak więc Czytelnicy pozwolą, bym odesłał ich do bardzo dobrze opracowanej książeczki, przynoszącej wiele ciekawych informacji o życiu i drodze twórczej Kubelíka. Zgromadzone na albumie fonogramy dają pewne wyobrażenie o jego zainteresowaniach repertuarowych. Ważną pozycję zajmowała w nim klasyka symfoniki XVIII-XIX w., na przykład Beethoven i Mozart, którego wybrane uwertury i *Symfonię D-dur „Praską”*, umieszczono na pierwszej płycie. Mimo, że grane są jeszcze w starej manierze, w dużej

obsadzie, nie ulega wątpliwości, że pod względem wrażliwości, właściwego odczytania zapisu oraz błyskotliwości wykonania tej muzyki dyrygent był właściwą osobą na właściwym miejscu. Drugi krążek, podobnie jak poprzedni, przedstawia nagrania z Philharmonia Orchestra. Tutaj zachwycić może chociażby wspaniale zagrana *Uwertura do „Snu nocy letniej”* Mendelssohna. Jako wielki patriota, Kubelík przez całe życie propagował muzykę rodaków wzduż i wszerz ziemskiego globu, grając i nagrywając ją, gdzie tylko się dało. *Uwertura i tańce ze Sprzedanej Narzeczonej* Smetany oraz *VIII Symfonia Dworzaka* są wzruszającym przykładem tego pięknego oddania rodzimej twórczości, porywają żywiością tempa, radością, energią, melodycznym bogactwem. Trzeci krążek świadczy o tym, że bardzo wczesnie Maestro zdobył światowy rozgłos, pozwalający mu na współpracę z najlepszymi orkiestrami. *I Symfonia* Mahlera, nagrana z Filharmonikami Wiedeńskimi w 1954 r., okazuje się wyjątkowo ciekawą kreacją, opartą na podskórnym zrozumieniu znaczenia popularnego idiomu pochodzącego z Czech twórcy. Warto przy tej okazji wspomnieć, że to właśnie Rafael Kubelík był tym kapelmistrzem, który przecierał szlaki i od wczesnych lat propagował kompozycje nierozumianego geniusza, to od jego interpretacji zaczęło wzrastać zainteresowanie oryginalną sztuką Gustava Mahlera, wreszcie to on bodajże jako pierwszy zarejestrował na płytach komplet jego symfonii (ze swoją Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego (DG), który cieszy się po dziś doskonałą opinią o referencyjnym charakterze. Ostatnia płyta przedstawia repertuar bardzo typowy dla czeskiego dyrygenta – muzykę współczesną, której oddawał się namiętnie przez całe życie, za co go niekiedy spotykały niezrozumienie i krytyka (jak np. w Chicago podczas swojego szefowania tamtejszej orkiestrze w latach 1950-1953). Z tego okresu pochodzi fantastyczne wykonanie *Metamorfoz symfonicznych* Hindemitha, *5 Utworów na orkiestrę* Schoenberga czy *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* Bartóka. Oprócz nich ten niezwykle ważny rozdział jego upodobania reprezentuje *Sinfonietta* Janaczka, najstarsza rejestracja, z 1946 r. z Czeską Filharmonią, jedna z trzech wersji tego dzieła powstała pod batutą Kubelíka i dostępna w sprzedaży.

O życiu i karierze tego niezwykłego artysty, bardzo poważanego przez muzyków i orkiestry, z którymi pracował na przestrzeni ponad 50 lat drogi twórczej, można rozmawiać i pisać godzinami, co oczywi-

ście wyczerpuje pojemność krótkiej recenzji. Gorąco zatem polecam Państwu nagrania wielkiego czeskiego dyrygenta, nie tylko z katalogu Deutsche Grammophon, ale również te będące przedmiotem niniejszego skrótego omówienia. Cały album Membranu ma wysoką wartość nie tylko muzyczną, ale edytorską oraz merytoryczną i znakomicie się sprawdzi jako bezcenny dokument. Dla miłośników wybitnych kreacji dyrygenckich i mistrzów batuty z przeszłości powinien on być pozycją obowiązkową.

Paweł Chmielowski



IN VENICE
koncerty obojowe Vivaldiego, Marcellego, Lottiego, Albioniego

Albrecht Mayer, obój, dyrygent • New Season Ensemble
Decca 478 0313 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 70'52"
☆☆☆☆☆

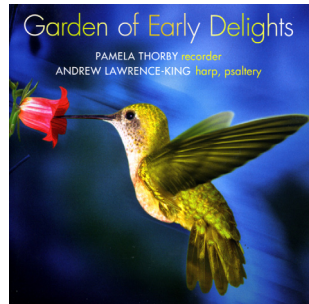
Już co najmniej od czasów Goethego niemieckich artystów ciągnęło do Wenecji, będącej dla nich uosobieniem marzeń, za przygoda i południowym słońcem. Jednym z nich jest wybitny oboista, Albrecht Meyer, dla którego ta fascynacja przybrała dość konkretną formę: „To właśnie w barokowej Wenecji obój nabrał znaczenia”. Nadadriatycka metropolia przyciągnęła go, gdy odwiedził ją po raz pierwszy w wieku 10 lat i od tamtej pory jest wciąż pod urokiem tego niezwykłego miejsca, starając się być w nim przynajmniej raz w roku: „Podczas każdej mojej wizyty mam wrażenie, że przechodzę tu do przeszłości – szczególnie nocą. Już o pół do jedenastej nie widać już turystów ani samochodów. Człowiek wędruje ulicami i czuje się zupełnie sam. Za każdym razem można odkryć coś nowego”. Nic dziwnego, że wreszcie nadszedł czas, by podziw i zainteresowanie włoskim miastem przerodziły się w nowy, autorski projekt muzyczny, będący sierspiwną nowością wytwórni Decca.

Znalazły się w nim barokowe koncerty obojowe weneckich mistrzów z czasów, kiedy, jak sam stwierdził Meyer, instrument ten wreszcie przemówił. Nie ulega wątpliwości, że niewyczerpana po-

mysłowość i wyobraźnia muzyczna wykonawcy, w połączeniu z samą ideą tego przedsięwzięcia, bardzo dla niego osobistego, zaowocowały efektywnym i udanym albumem, mającym szanse zauroczyć naprawdę szerokie grono słuchaczy. Gra artysty jest tak piękna i wrażliwa, że trudno sobie wyobrazić lepszą, a już sam początek płyty, zawierający jego transkrypcję wolnej części *Koncertu skrzypcowego „Zima”* z cyklu *Cztery Pory Roku*, daje odpowiedni przedsmak jakości tego występu. Dźwięk instrumentu, jakim się posługuje, jest ciepły, słodki, śpiewny, bogaty w brzmienie, co sprawia, że interpretacja nastrojowej muzyki zachwyca. Meyer potwierdza swoją renomę czołowego współczesnego oboisty, członka Filharmoników Berlińskich, nie tylko zaletami warsztatowymi, ale także ogromną inwencją, każąca pamiętać o jego doświadczeniach wokalisty i muzyka ceniącego improwizację, co zresztą slychać. Na uwagę zasługuje też fakt, że pełni rolę solisty i dyrygenta, albowiem prowadzi niewielki zespół historyczny New Season Ensemble, który odpowiednio tworzy dźwiękową aurę, popisując się niezwykle czytelnym i przyjemnym w odbiorze brzmieniem. Dzięki tak wrażliwej kreacji artystów, można się rzeczywiście przenieść w czasie do Wenecji sprzed kilkuset lat, by delektować się piękną i nastrojową twórczością tamtejszych mistrzów, wśród której na krążku wyróżniam przede wszystkim *Koncert g-moll* Giovanniego Plattiego oraz *Concerto a cinque* op. 9 nr 2 Thomaso Albioniego.

Swoją kolejną płytę, tym razem wydaną przez wytwórnię Decca, Albrecht Meyer może zaliczyć do udanych i przekonujących. Wszyscy wielbiciele muzyki barokowej powinni być nią usatysfakcjonowani.

Paweł Chmielowski



GARDEN OF EARLY DELIGHTS
utwory: Diego Ortiza, Jacoba van Eycka, Dario Costello, Johna Dowlanda, Johanna Schopa, Giovanniego Bassano, Giovanniego Battisty Fontany, Biagio Mariniego
Pamela Thorby, flet prosty ; Andrew Lawrence King, harfa, psalterion

Linn Records CDK 291 • w. 2008, n. 2006
• SACD, 67'01"

Muzyka21
plyta miesiąca

„Chodź ze mną pazu! Z bujnej traw naręczy / Kwiaty wybieraj i pachnąca ziola / I po mym domu rozrzucaj dokoła / To, co nam Kwiecień przynosi młodzieńczy. / Daj także lutnię, niechaj, śpiewna, dźwięczy – / Może zadumę spędzi z mego czola / I moc trucizny tej zażegnaj zdola, / Którą mnie dwoje pięknych oczu dręczy” (Pierre de Ronsard).

Nieskazitelny czar Edenu; niewinne rozkosze, intymne serenady, krotchwilne okraszone dwornym żartem tudzież wykoncypowanym sofizmatem – arystokratyczna galeria renesansowego ogrodu antycypuje obfite żniwo metafor, symboli i literackich asocjacji. W cieniistych gajach italskich madyrałów i XVII-wiecznych oper, sentymentalni pasterce delectują się owocami subtelnej miłości; w szekspirowskim ogrodzie skąpanym w mrokach nocy, nieulekły Romeo przedkłada dowody swego afektu nadobnej Julii; w iberyjskich tragediach bujne kwiecie tłumy żar sercowych konfesji; tu spoczywają nimfy i weseli faunowie, tu trelują w zaroślach lęklive słowiki a niezemska Tytania uchodzi w sen otulona łaskawą frazą fletów i smyczków.

W opublikowanym anno domini 1553 eminentnym *Trattado de glosas sobre cláusulas*, Diego Ortiz otwiera podwoje dla nieskrepowanej polifonii wariacji; zarzuca renesansowy consort na rzecz indywidualnych wyznań solowych, ujętych wdzięczną dyminucją: kadencją odżywiająca feerię improwizacji oraz swobodę w artykulacji rytmu. Świt „Settecento” wraz z eksplozją „nuove musiche” (Cavalieri, Peri, Caccini, Viadana, etc.) kontynuuje twórcze poszukiwania autora *Recercada*, dając asumpt pionierskim koncepcjom transmutującym somnambuliczną harmonię sfer w emocjonalny barokowy dyskurs o światłocieniowej retoryce, dramatycznych kontrastach i raptownych dysonansach poruszających zmysły. Logiczne struktury ulegają niepowstrzymanemu rozluźnieniu, sonaty epatują przeciwstawnymi sekcjami, instrumenty poczynają imitować głosy czy to w uboższej formie canzonny, czy operowej dramie pulsującej rozlicznymi „affecti”, czy posagowym recytatywie, pragnącym doścignąć sztuk mitycznego lirnika. Orfeusz przyświecał namiętym trylom, tremolo i arpeggio, intonacjom i eksklamacją, crescendo i decrescendo opasającym nostalgiczne i pastoralne „chansons” o prowenien-

cji polifonicznej (*Doulce mémoire, Frais et gaillard, Amarilli mia Bella*); sprzyjał flamandzkiej obfitości van Eycka, barwnej, zmysłowej i pełnej splendoru (*Boffons, Derde, Doen Daphne d'over*); inspirował melancholijne pienia Dowlanda, rozpięte na lutniowej tabulaturze i pograżone w uwielbieniu dla kontrapunktu (*Sorrow, sorrow stay, Weep you no more*); kreował „słodkie nuty” elżbietniańskiego fletu żądnego ewokować tak cierpienia duszy jak dźwięczne rytmy pogrzebane w ciemnościach dziejów; szarpał struny anielskiej „arpa doppia” – inkarnacji wzniosłości, radości i tańca, tak miłych biblijnemu psalmiście: „Liro złocona, gdzie Febus jedynie / Mieszka i kunsztów dziewięciu boginie, / Która w żalości jesteś mi osłodą, / Rozkaż tańcowi; niech krok jego wiodą / I metrum znaczą twoje śpiewne tony, / By podług ciebie został ułożony; / Ty bowiem dźwięcząc dajesz taktu miarę, / Przygrywkę – jakby pierwszą w tańcu parę.” (Pierre de Ronsard).

Jednym z istotnych paradoksów muzyki dawnej jawi się niejednorodność, niekonwencjonalność i manieryczność ówczesnej estetyki. Galijskim „chansons” przydaje się neapolitańskie głosy i weneckie pasażę; wokalna polifonia transmutuje w czysto solowe dyminucje; Johann Schop wyposaża angielskie *Lachrimae* w kontynentalną chromatykę i ornamenty; roztaczająca majowe uroki *Amarylis* van Eycka gardzi florenckimi pryncypiami Cacciniego, a efemeryczna sonata ulatuje w przestworza szydząc z wokalnemu modusu, jaki uwarunkował jej istnienie. W ekscentrycznej orangerii osobliwych form i kuriozalnych inspiracji, w cieniu filigranowych niuansów, westchnień i szeptów, krzyżują się rozproszone myśli i idee. Rosną tu kwiaty wymyślne i oszłamiające wonią wyrafinowaną, promień rozdziera zamglone obłoki, Zefir miłośnie trąca drzewa, „faunowie, tu ziemi mieszkańcy weseli” wiodą „na tych łąkach swoje korowody” i „z piszczałki trzciniowej słodkie ciągną brzmienie”; snują się aromaty *Ogrodu rozkoszy ziemskich* Hieronima Boscha, po którego uroczych labiryntach peregrynują Pamela Thorby wespół z Andrew Lawrence Kingiem. Krystaliczna przejrzystość, ażurowa lekkość, srebrzysta płynność, spontaniczna świeżość i ewangeliczne namaszczenie, z jakim brytyjscy artyści oddają się tak wysubtelniemu menu są zgłoda niepojęte. Czyż znajdzie się admirał renesansowej muzy, który wzgardziłby tym wykwintnym Elizjum? W jego glissandach i inwencjach rozkwita olśniewający pejzaż kojący pięknem łagodności; „belleryjskie źródło” radujące ducha i uśmierające troski. „Przy

nim słodki spoczynek zmysły moje studzi, / O nic wreszcie, szczęśliwy, nie proszę daremnie (...) Niech pokocha, kto tutaj ugasi pragnienie, / I płomień nie mniej żywy, zaczerpnie z tej wody / Niż owe, co me serce objęły płomienie” (Pierre de Ronsard).

Andrzej Osiński

Paweł Pabst (1854-1897) – Koncert fortepianowy Es-dur op. 82; Mikołaj Rimski-Korsakow (1844-1908) – Koncert fortepianowy cis-moll op. 30; Aleksander Skriabin (1872-1915) – Koncert fortepianowy fis-moll op. 20

Oleg Marshév, fortepian • South Jutland Symphony Orchestra • Vladimir Ziva, dyrygent

Danacord DAOCOD 660 • w. 2008, n. 2007
• DDD, 73'52"
☆☆☆☆☆

Miłą niespodzianką jest kolejna płyta nagrana dla duńskiego Danacordu przez Olega Marshéva – pianistę rosyjskiego (acz osiadłego w Italii). Miałem już na tych łamach okazję pisać o jego nagraniu, jest to zresztą muzyk niezwykle pracowity, skory do przyswajania sobie trudnego i nieznanego repertuaru. Na omawianym krążku również pojawił się rarytas – *Koncert fortepianowy* Pawła Pabsta, zestawiony z częściej wykonywanymi *Koncertami* Skriabina i Rimskiego-Korsakowa. Pabst jest dziś niemal całkiem zapomniany, jeśli nie liczyć jego parafraz operowych grywaných m.in. przez Cherkasskyego, Wilda czy Pontiego, a ostatnio zarejestrowanych w większym wyborze przez Marshéva dla Danacordu. Był Niemcem rodem z Królewca, ale zruszył się, spędzając większość życia w Moskwie, gdzie w konserwatorium systematycznie uczył Medtnera i Liapunowa. Sam Piotr Czajkowski nazywał go „pianistą z bożym błogostawieństwem”. Jako kompozytor nie dorównał jednak plejadzie współczesnych sobie wybitnych kompozytorów rosyjskich – a jego *Koncert fortepianowy* z 1882 r., choć stanowi solidną i efektowną robotę, nie wykracza poza ramy eklektycznego akademizmu swej epoki. Czytelne są wpływy Czajkowskiego, choć bliżej tu do koncertów Antona Rubinsteina, momentami też przypomina Saint-Saënsa. Brak tu w zasadzie odniesień do rosyjskiego folkloru, może poza lekkim posmakiem w temacie czolowym finału. Wykonanie Marshéva (trzęcie w czasach współczesnych i drugie na płycie) jest jednak imponujące. Pianista ten, z niewyłąką lekkością „biorący” karkołomne figuracje i pochodny akordowe, a przy tym umiejący we fragmentach lirycznych dozować

miarę między słodką tkliwością a inteligentnym dystansem, tak, by nie przekroczył granicy icku, jest predestynowany do grania tego typu repertuaru. W przeciwieństwie do dzieła Pabsta, w przypadku *Koncertów* Rimskiego-Korsakowa i Skriabina mamy do czynienia z całkiem pokazną dyskografią, także z interpretacjami uznanych mistrzów. Jednak na tym tle wersje Marshéva wypadają znakomicie. W przypadku pierwszego z utworów archiwalna rejestracja Oborina jest słaba pod względem dźwiękowym, świetne wykonanie Żukowa chyba nie jest dostępne na płytach kompaktowych, zaś współczesne wykonania Binnsa (Hyperion) i Hsin-Ni Lu (Naxos) wydają się kompetentne, choć raczej tylko poprawne. W powyższym zestawieniu zwycięża Marshév, który miał rozmach i grandilocwencji z koncertu Pabsta, wybiera tu opcję bardziej liryczną i kameralną, bierze zasadniczo zrelaksowane tempa, a to wspaniale cyzeluje detale i znakomicie współdziała z orkiestrą, pozwalając delectować się świetną i pomysłową instrumentacją. W ten sposób utwór uznawany raczej za drugorzędny „sequil” z Liszta w wielkoruskim wydaniu, wydaje się dziełem kapitalnym, i trzyma cały czas w napięciu. Podobne zalety odnajdziemy w młodzieńczym, nieco jeszcze chopinowskim utworze Skriabina. Nagranie na omawianej płycie nie ustępuje znakomitym przecież wersjom Ashkenazego (Decca) czy Demidenki (Hyperion), a – w moim odczuciu – jest lepsze od niedawno opublikowanego nagrania Scherbakowa (Naxos), nieco sztywnego i bezosobowego. Już sam początek, z jakże subtelnie „zaimprovizowanym” rapsodycznym tematem zapowiada frapujące wykonanie. „Prowincjonalna” orkiestra z Aalborga, prowadzona przez rosyjskiego dyrygenta, wypadła niespodziewanie dobrze (nawet mimo kilku marginalnych w sumie wpadek intonacyjnych instrumentów dętych), jest to jednak zespół, z którym Marshév współpracuje i nagrywa od wielu lat. Zwraca też uwagę bardzo dobrze zbalansowane nagranie. Z całym przekonaniem polecam tę płytę, choć nie ukrywam, że obok Pabsta wolalabym na niej zobaczyć inne, całkiem zapomniane koncerty rosyjskie, np. Catoire’a, Nikolaja Czerepnina lub II i III *Koncert* Bortkiewicza.

Marcin Zgliński

POISSANCE D'AMOUR
muzyka XIII-wiecznej
Brabancji

Graindelvoix • Björn Schmelzer, dyrygent

Glossa GCD P32103 • w. 2008, n. 2008
• DDD, 77'08"



Muzyka21
płyta miesiąca

Grindelavoix (ziarno głosu), to zespół muzyczny założony przez Björna Schmelzera. Ich nagranie kompozycji Johannesa Ockegema *Missa Caput* przyniosło im w roku 2006 spory rozgłos. Od 1999 r. Grindelavoix gromadzi muzyków, którzy są gotowi eksperymentować. Zespół zafascynowany jest głosami, które – jak twierdzą artyści – „nie mają przekazu komunikacyjnego, nie niosą żadnych treści, ale są raczej czystym wyrazem swych korzeni: zdeterminowane, intensywne i instynktowne”. Artyści wykorzystują repertuar muzyki dawnej, „aby odnaleźć ukryte treści, niosące prawdy aktualne i dla naszych czasów. To, co absorbuje Grindelavoix w muzyce dawnej, to granica pomiędzy zapisem muzycznym a tym, co nie wynika z niego wprost: wyższa świadomość i umiejętności, które to elementy artysta składa w całość, wprowadzając upiększenia, improwizując, gestykulując”. Tak opowiadał o koncepcji artystycznej swojego zespołu Björn Schmelzer, podczas niedawnej wizyty w Płocku, w ramach XIV Festiwalu Muzyki Jednogłosowej. Artyści przywieźli wówczas projekt *Poissance d'amour – muzyka XIII-wiecznej Brabancji*. Warto dodać, że w Płocku odbyła się światowa premiera tego wspaniałego nagrania.

Poissance d'amour jest anonimowym traktatem miłosnym napisanym dla księcia Brabancji i jego żony. Był on mottem w kulturze muzycznej i natchnieniem dla wykonawców jak mnisi z opactwa cystersów w Villers oraz minstrelki takich jak Gillebert de Berneville, Perrin d'Agincourt, Carasaus czy Henryk III. Jak wiemy, ówczesna muzyka francuska nie rozwijała się tylko w Paryżu. Dużym ośrodkiem muzycznym był dwór królewski w Brabancji, wraz z istniejącymi tam opactwami cystersów i dominikonów, sponsorowanymi przez parę książęca.

W XIII w. na Brabancję składały się takie prowincje jak Brabancja walońska, Antwerpia w Belgii i północna część Holandii. Brabancja była podzielona na trzy diecezje: Liège na wschodzie, Cambrai na zachodzie i Utrecht na północy.

Dobrobyt ekonomiczny Brabancji był wynikiem osi, jaka połączyła Flandrię i obszary położone nad Renem, co dało początek portowemu miastu Antwerpii. Historyczną stolicą Brabancji było Leuven, lecz w XIII w. większego znaczenia nabrała Bruksela. Pod panowaniem księcia Brabancji Henryka III i jego żony Aleidis, życie kulturalne Brabancji dotarło do Paryża.

Oprócz pieśni trubadurów i utworów instrumentalnych pochodzących z XIII-wiecznej Brabancji, Grindelavoix wykonuje na płycie również pieśni cystersów z opactwa w Villers. Repertuar został skomponowany w XIII w. przez kantora Flandrii z Bossut. Nagranie przedstawia interesujący, choć mało znany rozwój cysterskiej pieśni religijnej. Poza tym przynosi też wyjątkową poezję brabanckiej mistyczki zwanej Hadewijch. Rekonstrukcja jej poezji zawarta w repertuarze daje słuchaczowi możliwość wglądu w XIII-wieczne praktyki mistyczne.

Björn Schmelzer i jego zespół, nierzadko eksperymentując, rekonstruuje i rzucają nowe światło na przebogaty, trzynastowieczny brabancki repertuar. Świetnie ukształtowany i zestawiony program pozwala delektować się samą muzyką i pełną napięcia interpretacją. Podobnie jak w nagraniu *Missa Caput*, Grindelavoix potrafią oczarować brzmieniem głosów i instrumentów. Björn Schmelzer wydaje się ufać pierwotnej sile muzyki, skłaniając się w stronę brzmienia znanego z kręgu wykonawców muzyki etno. Nie usłyszymy tu żadnej sztucznie wytworzonej homogeniczności brzmienia, raczej jasno brzmiące, ciepłe, gardłowe lub nosowe głosy, które naturalnie prowadzą słuchacza przez różnorodne muzyczne światy.

Grindelavoix zacierają różnice między stylizacją i archaizacją wykonania. Muzyka dawna staje się współczesną. Miejmy nadzieję, że ich kolejne projekty będą równie fascynujące.

Robert Majewski



MAURIZIO POLLINI
Steinway Legends
dzieła: Beethovena, Schumanna, Strawińskiego, Weberna, Chopi-

na, Liszta, Debussy'ego

Deutsche Grammophon 477 6621 • w. 2008, n. 1972-1998 • ADD/DDD, 150'19", 2CD

★★★★★



VLADIMIR ASHKENAZY
Steinway Legends
dzieła: Mozarta, Chopina, Scriabin, Rachmaninowa, Beethovena, Schuberta, Prokofiewa, Taniejewa

Decca 475 8515 • w. 2006, n. 1964-1983 • ADD, 154'24", 2CD

★★★★★

Krystalicznie przejrzysty ton i szlachetne pienie dźwięku perlącego się pod tchnieniem wirtuozańskiej duszy – oto emblematy konstruktorskiego kunsztu Henry Engelharda Steinwaya, którego szacowne przedsięwzięcie – nowojorska fabryka fortepianów – świętowała w mijającej dekadzie 150-lecie swojego istnienia (2003), dając dowód tyleż zadziwiającej żywotności, co elastyczności w pokonywaniu złudnych kryzysów historii. Powojenna depresja, inwazja środków masowego przekazu i bezlitosna globalizacja, nie zdołały zachwiać mocą steinwayowskiego imperium, którego profesjonalne instrumentarium wzbudza rzeczywisty aplauz pośród eminentnych heroldów pianistyki, takich jak Władimir Aszkenazy czy Maurizio Pollini.

Dla Aszkenazego, urzekającego maestrą poetyckiej precyzji od chwili debiutu podczas Konkursu Chopinowskiego w 1955 r., gdzie uzyskał on II nagrodę, źródła artystycznych podnieć i rewiry peregrinacji ducha jawią się nieograniczone. Rosyjski lew fortepianu fascynuje również w ezoterycznych eksplikacjach, sygnowanych dłonią wrażliwych kompatriotów (Prokofiew, Rachmaninow, Skriabin, etc.), co romantycznych arabeskach Roberta Schumanna, beethovenowskich introspekcjach i mozartowskich galopadach. Feeryczna *Sonata D-Dur na dwa fortepiany K. 448* pióra piewcy *Così fan tutte*, przyrządzona z wiedeńskim wdziękiem i blaskiem wespół z nieżyjącym już Malcolmem Fragerem, stanowi olśniewającą introdukcję w świat wyrafinowanych zwierzeń i sublimowanych porывów chopinowskiego serca, będących „dowodem [nie] nadmiaru rozkoszy,

lecz raczej świadectwem pobudzonej melancholii, skłonności nerwów, wygnanej w niedoskonałość natury, która chciałaby zawiadnąć natychmiast, na tej ziemi, objawionym rajem” (K. Baudelaire). Opalizujące preludia, scherza i mazurki ustępują intymnej dumce Czajkowskiego – subtelnej i rozmarzonej – zaś ekstensywna spowiedź Skriabina, zatracona w rozkoszy i upajająca wonią egzotycznych kwiatów, wieszczycy przejmujące boleścią *Études-Tableaux* – rachmaninowskie klejnoty dogasające w płomieniach zimowego zmierzchu. *Sonata E-Dur* op. 109 twórcy *Symfonii Pastoralnej*, epatująca frazą spirytualną i abstrakcyjną, triumfalnie otwiera drugą kolekcję, poprzedzając retrospektywne a posępne rostrum odchodzącego przedwcześnie Franciszka Schuberta (*Sonata D-Dur D 850*). Ekstatyczne wyjątki z prokofiewowskiej suity (*Romeo i Julia*), ekscentryczne, jaskrawe i rozkapryszone, postępują bez zwłoki, a *Preludium i fuga* Sergiusza Taniejewa oszalałami kontrapunktyczną inwencją i „odrobiną szarlatanerii”, która wszak „zawsze jest dozwolona geniuszowi, a nawet jest mu z nią zupełnie do twarzy” (Baudelaire). Aszkenazy pławi się w tym efemerycznym menu z właściwym sobie wykwintem; żegluj po oceanie akordów, rozsielaj upojne dźwięki, skapane w mglistym przedświecie i sakralizuje spirytualną hegemonię Piękna. W jego zwierciadle przegląda się Wszczęchświat, a dusza „może rozmyślać nad mniejszą lub większą częścią tego, co jest i zbliżać się do celu, to jest do stanu doskonałej harmonii z ogółem wszechrzeczy” (Ernest Renan).

Erudycja i dystynkcja innego laureata Konkursu Chopinowskiego (1960), Maurizioa Polliniego, są równie urzekające i wytworne, aczkolwiek powstrzymuje się on od właściwego Aszkenazem błyskotliwego zwieńczenia brillant, epatując przyjemnością czysto intelektualną, raczej obserwowaną z oddali aniżeli odczuwaną bezpośrednio, muśniętą zaledwie, a przez to niewiarygodnie uduchowioną. „Z fortepianem możesz uczynić, co tylko zapragniesz; on nie ma żadnych ograniczeń” – głosi ten esteta eleganckiej stylizacji, żywiący nieklamane uwielbienie tyleż dla znikomych cieniów przeszłości, co apologetów bezkompromisowej „modernité” (Boulez, Stockhausen, Nono, etc.), do której egzegezy nie waha się nakłaniać. „Kompozytorzy muszą urzeczywistnić swoją wewnętrzną wizję, a publiczność winna podążać za nimi” – oto niepodważalne credo mediolańskiego maestro, nie ustającego tak w składaniu hołdu bujnej tradycji, jak

i wypełnianiu zadań czasu nowocześnie.

Intrygująca *Waldsteinowska*, kontemplacyjna, transparentna i mroczna, intronizuje melancholijny pejzaż, którego somnambuliczne stances wyznaczają *Etiudy Symfoniczne* Roberta Schumanna, odległe, nieprzeniknione i eteryczne; fosforyzujące wyjątki z *Pietruszki* Strawińskiego oraz serialistyczne westchnienia Webera, zamierające w księżycowej poświacie. Druga pielgrzymkę rozpoczyna Pollini od skrzącej schumannowskiej *Arabeski*; prowadzi po meandrach chopinowskich kuriozów, rzadkich a precyzyjnych (*Berceuse, Etiudy*), nurza się w nieskazitelnym uniwersum Liszta (*Sonata h-moll*), przewrotnym, ekstrawaganckim i patetycznym; chroni w rozedrganej sieci umierających barw i śród nieuchwytnych woni Debussy'ego. Delikatna projekcja – wzniosła, przejrzysta i dystygnowana – wzbija się uroczycie ku rajskim krainom, w tajemne rewiry ducha, gdzie „Muzy nie mają nade mną jakiegokolwiek władzy prócz tej, która sprawia, że litujemy się nad nieszczęściem innych” (F. R. Chateaubriand).

Andrzej Osiński



Jerzy Fryderyk Haendel (1685-1759) – Neun deutsche Arien HWV 202-210; Johann Mattheson (1681-1764) – Drei deutsche Arien

Monika Mauch, sopran • L'arpa festante • Rien Voskuilen, dyrygent

Carus 83.426 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 57'56"

☆☆☆☆☆

Okoliczności napisania przez Haendla *Niemieckich arii* pozostają nieznane. Można tylko przypuszczać, że miało to miejsce w latach 1724-1727. Ich podstawą jest zbiór wierszy *Irisches Vergnügen in Gott* znanego hamburskiego librecisty Bartholda Heinricha Brockesa. Teksty te opisują piękno przyrody jako dzieła boskiego, którego doskonałości są dowodem, a także jej wpływ na naturę ludzką.

Dziwnym jest, że Haendel napisał te arie do tekstu niemieckiego skoro od kilku lat mieszkał już w Londynie, gdzie poświęcił się komponowaniu oper włoskich.

Nagrane arie są trochę naiwne, ale nie brak im uroku, a Haendel oddaje znakomicie nastroj tej

poezji. Choć teksty są w języku niemieckim, muzyka pokrewna jest do tej z kantat i oper włoskich Jerzego Fryderyka.

Jasny głos Moniki Mauch świetnie pasuje do tych bezpretensjonalnych utworów. Niestety artystka nie puszcza wodzy fantazjom i jej interpretacja jest dosyć stonowana. Można odnieść wrażenie, że artystka jest trochę spięta. Towarzyszący śpiewacze zespół L'arpa festante jest bardzo przyjemny w odbiorze, wspomaga artystkę, nigdy nie zagłusza. W zależności od potrzeb, składa się z fletu, oboju, skrzypiec i continuo. Warty podkreślenia jest znakomity obój barokowy.

Uzupełnieniem dzieł Haendla są trzy arie Matthesona pochodzące z opery wystawionej w Hamburgu w 1711 r. Początkowo były one niesłusznie przypisane Haendlowi. Ich prosty charakter stanowi przyjemne uzupełnienie nagrania.

Stanisław Lubliński



RENÉ PAPE
Gods, Kings & Demons
arie z oper: Gounoda, Berlioz, Verdięgo, Wagnera, Offenbacha, Rubinsteina, Dworzaka, Czajkowskiego

Staatsoperchor Dresden; Staatskapelle Dresden • Sebastian Weigle, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 6408 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 65'36"

☆☆☆☆☆

To pierwsza płyta recitalowa wybitnego współczesnego basy niemieckiego. Urodzony (1964) i wykształcony w Dreźnie artysta (wychowanek słynnego Kreuzchor) debiutował w Berlinie w 1988 r. Laureat kilku konkursów wokalnych szybko osiągnął rozgłos światowy: w 1991 r. śpiewa na Festiwalu w Salzburgu, od 1995 r. stałe gości w Metropolitan Opera (m.in. Sarastro, Leporello, Rocco, Pogner, Gurnemann, Król Marke, Escamillo), a w roku 1996 debiutuje w Wiener Staatsoper i w Bayreuth (Faolt). Na tych i licznych innych scenach podziwiany jest w szerokim i różnorodnym repertuarze wzbudzając uznanie publiczności i krytyki. Ta ostatnia nazywa go „wokalnym i dramatycznym gigantem” (The New York Times) lub „światowym

basem o wielkiej charyzmie” (Opera News).

Wzorem dla Pape jest znakomity bas amerykański, George London (1920-1985). I właśnie dlatego swą debiutancką płytę zatytułował *Bogowie, Królowie i Demony*, nagrywając arie z wielkich partii wykonywanych ongiś przez Londona. „Podobnie jak on, chciałbym w nich ukazać bogatą paletę postaci z różnych epok i stylów”. I przyznać trzeba, iż w pełni mu się to udało! Wszystkie (13) zarejestrowane na płycie arie wykonywane są bardzo dobrze wokalnie i interpretacyjnie. Różnią się zdecydowanie doborem środków wokalnych, ujawniając kulturę i muzikalność artysty oraz jego znakomitą technikę wokalną.

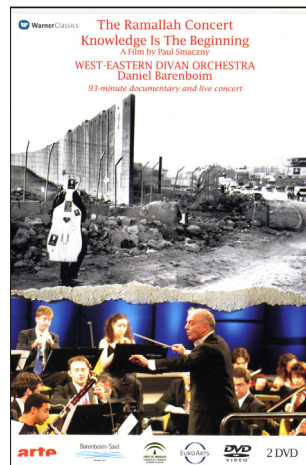
Płytę otwierają trzy arie Mefisto (dwie z *Fausta* Gounoda i jedna z *Mefistofelesa* Boita). Mefisto Pape jest demoniczny, szydyczny, ujawniając kulturę i muzikalność artysty oraz jego znakomitą technikę wokalną. Płytę otwierają trzy arie Mefisto (dwie z *Fausta* Gounoda i jedna z *Mefistofelesa* Boita). Mefisto Pape jest demoniczny, szydyczny, ujawniając kulturę i muzikalność artysty oraz jego znakomitą technikę wokalną. Ta „odmiana” faustowskiego demona kreowana jest raczej w kierunku nadania mu wyrazu „magicznego”, choć nie pozbawionego „piekielnych”, kusicielskich intencji. „Magiczny” jest również Dapertutto, diaboliczny bohater *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha.

Całkiem odmienne interpretacje daje natomiast Pape w ariach Demona z opery A. Rubinsteina pod tym tytułem. Tym razem jego „diabeł” jest niemal eteryczny ale przecież zły. Na nic jednak jego sztuczki: musi odejść przegrawszy, ale choć samotny i wyklęty, pozostaje w nienawiści do świata i ludzi.

Pełnym tragizmem nasycone są aria Wodnika z *Rusalki* Dworzaka i scena śmierci Borysa Godunowa z opery Musorgskiego. Słynny monolog Króla Filipa z *Don Carlosa* Verdiego artysta śpiewa wręcz przejmująco. Nic tu z dumy i bezwzględności. „Ona nigdy mnie nie kochała” śpiewa bezsilny w swej samotności, tęsknocie i izolacji, potężny wszak władca.

Odrębną niejako pozycję w sztuce odtwórczej Pape stanowią partie wagnerowskie. Podejmuje je chętnie uważając, iż niesłusznie przypisuje się im brak legato i wyrazistej melodii. Jego zdaniem wymagają one nie tylko pięknego śpiewu ale i bogactwa niuansów. Także i umiejętności i znajomości stylu bel canto. I tak właśnie wykonuje Wagnera na omawianej płycie. Strofy Wotana ze sceny 4 *Złota renu* oraz monolog Króla Marke z II aktu *Tristana i Izoldy* brzmią dostojnie, majestatycznie i z patosem.

Jacek Chodorowski



THE RAMALLAH CONCERT
Knowledge Is The Beginning
W. A. Mozart – Symfonia koncertująca Es-dur; L. van Beethoven – Symfonia nr 5; E. Elgar – Nimroz z Wariacji Enigma
West-East Divan orchestra • Daniel Barenboim, dyrygent
Warner Classics 2564 62792-2 • w. 2005, n. 1999-2005 • PCM Stereo/DD 5.1/DTS 5.1 – region: 0 – NTSC – 205'

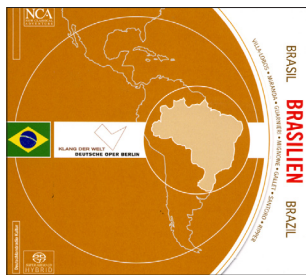
Muzyka21
płyta miesiąca

W 1999 r. Daniel Barenboim stanął na czele projektu West-Eastern Divan Orchestra, którego celem było stworzenie orkiestry symfonicznej złożonej z utalentowanej młodzieży pochodzącej z obu stron konfliktu na Bliskim Wschodzie. Atmosferę narodzin i pierwszych lat działalności zespołu dokumentuje przeszło dziesięćdziesięciminutowy film Paula Smaczego – *Knowledge Is The Beginning*., dołączony do wydawnictwa na oddzielnej krążku DVD. Obraz ten prezentuje autorów przedsięwzięcia i ich determinację, głębokie spojrzenie na problematykę podziału politycznego i niezłomne przekonanie, że ta sytuacja wymaga zmian. Film Smaczego odsiania przed widzem kulisy przygotowań muzyków, wspólne debaty na najbardziej trudne tematy i to jak oni postrzegają tę współpracę. Pokazuje jak głęboko podzieliła ich wojna i jak bardzo zmieniają swój pogląd w konfrontacji z przedstawicielami „wrogiej” nacji. Obraz ten może być także filmem poglądowym nt. jak pracować z młodzieżą, jak ją inspirować i wyzalać w niej twórcze siły. Barenboim jako główny animator muzyczny przedsięwzięcia ujmuje swą bezpośredniością, ciepłem i rozumieniem, a w pracy za pulpitem profesjonalizmem i wysokimi oczekiwaniami.

Koncert w Ramallah był wydarzeniem szczególnym – dedykowany pamięci głównemu, obok Barenboima, inicjatora projektu Edwardowi Saidowi, a ponadto

stolica Palestyny, to miejsce nieustających walk, jeden z zapalnych rejonów konfliktu. Nic więc dziwnego, że pomiędzy utworami występują ważne osobistości z przemówieniami wyrażającymi swój podziw dla przesłania niesionego przez orkiestrę młodzieżową. W tych okolicznościach muzyka stała się, podobnie jak w całym projekcie, pretekstem do ukazania problemu i potrzeby dialogu pomiędzy stronami konfliktu. Utwory wykonane zostały jak na Barenboima przystało – pedantycznie, równo, ale nie nudno. Można by ponarzekać, że bardziej „słychać” doświadczonego dyrygenta niż młodzieżową spontaniczność (której tak kwitnąco pozwolił się uwydatnić Herbert Bloosted podczas tournée z Młodzieżową Orkiestrą Unii Europejskiej), ale wszystkich utworów słucha się z przyjemnością. Przy czym należy pamiętać jak bardzo wzruszający był to moment dla muzyków, działaczy i widzów. Nie omieszkał tego pokazać realizator, nader chętnie pokazujący skupienie, poruszenie i głód muzyki zebranego audytorium. The Ramallah Concert nie jest wydawnictwem stricte muzycznym. Jego cel to ukazać starania ludzi rozumu i muzyki ku temu by przełamywać bariery, które narastają w wyniku konfliktów politycznych i zbrojnych. W tym przypadku starania dające nadzieję na poprawę beznadziejnej sytuacji. I za to właśnie sześć gwiazdek.

Piotr Wolanin



BRASIL IEN

dzieła: Luciana Galleta, Heitora Villi-Lobosa, Camarga Guarneriego, Francisca Mignone'a, Claudia Santora, RONALDA MIRANDY, Joao Guilherme Rippera Adriane Queiroz, sopran • Quintetsolisten der Deutschen Oper Berlin; Kammerensemble Modern der Deutschen Oper Berlin
NCA New Classical Adventure 60195 • w. 2008, n. 2008 • 67'44"
☆☆☆☆

Nie lubię składanek i kolejna płyta tego typu utrzymuje mnie w tym przekonaniu.

Oto zapis jednego z koncertów zorganizowanych przez Deutsche Oper Berlin z okazji dziesięciu lat jej istnienia pod wspólnym tytułem *Muzyka świata*.

Poprzednio recenzowałem płytę poświęconą muzyce hiszpańskiej, tym razem mamy do czynienia z muzyką brazylijską. Oczywiście Heitor Villa-Lobos jest najbardziej znanym kompozytorem brazylijskim i jego obecność na koncercie nie dziwi. Ale czy powinien znaleźć się na płycie? Moim zdaniem nie. Tak samo inny znany Brazylijczyk – Camargo Guarnieri.

Natomiast płyta ta zachęcała mnie do bliższego poznania Luciana Galleta – kompozytora żyjącego w latach 1893-1931 – którego bardzo interesujące dzieło *Turuna* na klarnet, skrzypce, altówkę i perkusję świadczy o jego niewątpliwym talencie.

Również *Mini concerto grosso* na smyczki Claudia Santoro (1919-1989) zachęciło mnie do poszukiwania innych jego utworów.

Wykonanie na dobrym poziomie, świetnie nagrany dźwięk przestrzenny, oto dodatkowe zalety tego albumu. Natomiast szata graficzna pozostawia wiele do życzenia.

Stanisław Lubliński



VIOLIN SOLO 4
dzieła: E. Blocha, I. Strawińskiego, G. Bacewicz, A. Chaczaturiana, A. Schnittke
Renate Eggebrecht, skrzypce
Troubadisc TRO-SACD 01433 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 60'07"
☆☆☆☆



VIOLIN SOLO 2
dzieła: E. Schulhoffa, B. Bartóka, G. Bacewicz, D. Milhauda, D. Nicolau'a
Renate Eggebrecht, skrzypce
Troubadisc TRO-SACD 01429 • w. 2006, n. 2005 • SACD, 70'16"
☆☆☆☆

Słodko-gorzka. Zagadkowa, fascynująca, a przede wszystkim niebanalna. Nieujarzmiona; utrzymana

w surowej estetyce do której wciąż nie przywykliśmy rozpieszczani interpretacjami pełnymi rozwibrowanej ekspresji. Trudno określić ją jednoznacznie, bowiem ma tyle twarzy ile kompozycji ją ilustruje. Muzyka na płytach, które mam przyjemność przedstawić mi się wieloaspektowo, co nieuniknione przy takiej plejadzie kompozytorów. Obraz jest odrobinę niekompletny, bowiem to zaledwie dwa z czterech wydanych krążków o znamienym tytule *Skrzypce Solo*. Powstały one za sprawą interpretatorki muzyki współczesnej – grającej na instrumencie Jeana Baptiste Vuillaume z 1860 r. – niemieckiej skrzypczki Renate Eggebrecht, która po raz kolejny dzięki wydawnictwu Troubadisc ujawnia swój niezwykły potencjał w oparciu o dzieła, które potencjał ten ukształtowały. Omawiany cykl prezentuje muzykę na skrzypce solo od początku XX w. po czasy obecne. W nim to właśnie po raz pierwszy nagrane zostały m.in. *Sonatina pastorale* Milhauda oraz *Sonata* op. 228 Nicolau'a dedykowana bohaterce niniejszego omówienia (na płycie nr 3 światową premierę miały kompozycje Hindemitha, Martynova i Vieru).

Renate Eggebrecht studiowała w Akademii Muzycznej w Lubecie w klasie skrzypiec Hansa Hilfa i fortepianu Wilhelma Raua. Później u Friedricha Wührera, Maxa Rostala, S. Snitkovskiego oraz na kursach muzyki kameralnej w La Salle Quartett. W roku 1991, przy okazji wydania kameralnych kompozycji Fanny Mendelssohn-Hense, wraz z wiolonczelistą Friedemannem Kupsa założyli wydawnictwo Troubadisc, które prężnie rozwija się promując przede wszystkim muzykę nam współczesną i niekoniecznie powszechnie znaną. Skrzypczka w swoim dorobku ma już między innymi doskonałą płytę z dwiema sonatami skrzypcowymi op. 72 i 139 Maxa Regera, jego kwintetem fortepianowym op. 64 i trzem fortepianowym op. 102 oraz dwoma fortepianowymi kwartetami. Nagrała też wszystkie jego utwory na skrzypce solo oraz sonaty Nikosa Skalkottasa i Antola Vieru.

Oba tytułowe krążki to spora dawka wiedzy na temat drogi, którą zmierza współczesna wiolinistyka. Zawierają w sobie dzieła powstałe na przestrzeni lat 1927 (*Sonata* na skrzypce solo Erwina Schulhoffa) – 2002 (*Sonata w greckim stylu* op. 228 Dimitra Nicolau'a). Ponadto usłyszymy Sonatę Béli Bartóka z aluzjami do *Chaconnyz II Partiy d-moll* Bacha, Sonatę Czajkowskiego z roku 1958 oraz jej 4 kaprysy, dwie premierowe sonaty przytoczone wcześniej, suitę Ernesta Blocha dedykowane Menuhinowi, *Elegię* Igora Strawińskiego, *Sonatę-Monolog* Arama Chaczaturiana i niezwykły w wyrazie *Apaganini* Alfreda Schnittkego. Twó-

czość bardziej z gatunku intrygujących i oryginalnych niż „łatwych, lekkich i przyjemnych”. W kompilacji znajdziemy wiele odniesień do rodzimego folkloru kompozytorów, a także do innych twórców (z Bachem na czele). Niewątpliwie odnajdziemy też całą paletę różnorakich stylów i sposobów gry (spiccato, déteché, marcellato czy staccato chociażby w samej tylko *Sonacie* Schulhoffa). I choć omówienia zawarte w książeczce w pełni zaspokajają sferę poznawczą, doznania natury estetycznej, odnoszące się do wykonania, pozostawiają niedosyt. Mowa przede wszystkim o wahaniach intonacyjnych i jednopłaszczyznowym potraktowaniu przez skrzypczkę dynamiki. Momentami brakuje dźwięku, przez co interpretacja wydaje się być nadto monotonna i powierzchowna. Maniera ta sprawdza się ówsem w kompozycjach o sielskim charakterze, jak np. *Entrée, Romance i Gigue* z *Sonaty pastoralnej* Milhauda lecz już nie w *Fudze* (*Risoluto, non troppo vivo*) z *Sonaty* na skrzypce solo Bartóka, wręcz blagającej o większą wyrazistość. Strony wyrazowej nie da się jednoznacznie ocenić bowiem są tu momenty, w których czuć opanowanie i panowanie nad materiałem oraz jego głęboką treść emocjonalną (*Elegia*). Wykonawczyni stara się być wiarygodna w sposobie wydobycia i wypuklenia kolejnych warstw tematycznych, choć jak wspomniałam to nie wystarczy by ze spokojem móc słuchać prezentowanych kompozycji. Zawila stylistyka z pewnością nie ułatwiła zadania, ale brawa za odwagę.

Nagranie nie jest nieskazitelne ale przedsięwzięcie samo w sobie interesujące, warte poznania głównie dzięki prezentowanym dziełom. Elementarz dla miłośników skrzypiec.

Katarzyna Musiał

H. Pfitzner – Symfonia C-dur op. 46; R. Strauss – Don Juan op. 20, Dyl Sowizdrzał, Taniec Salome, Festive Prelude op. 61
Staatskapelle Dresden • Karl Böhm, Jurt Striegler, dyrygent
Profil PH07010 • w. 2006, n. 1939/41 • ADD, 67'22"
☆☆☆☆

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827
Symfonia nr 9
Margarete Teschemacher, sopran; Elisabeth Höngen, alt; Torsten Ralf, tenor; Josef Herrmann, bas • Chor der Dresden Staatsoper; Staatskapelle Dresden • Karl Böhm, dyrygent
Profil PH06035 • w. 2006, n. 1941 • AAD, 65'22"
☆☆☆☆

Edycja płyt poświęconych Sta-

atskapelle Dresden realizowana przez wytwórnię Profil pokazuje jak bogate i ciekawe są archiwalne zbiory nagrań. Na dziewiętej płycie tej kolekcji znalazło się nagranie IX Symfonii Beethovena w wykonaniu drezdeńskiej orkiestry pod batutą ich wieloletniego kierownika – Karla Böhma, zarejestrowane podczas koncertu w Semperoper w 1941 r. Böhm jest również głównym dyrygentem trzynastej płyty z tego cyklu, na której zamieszczono nagrania symfonicznych utworów Ryszarda Strauss'a i Symfonii na wielką orkiestrę C-dur Hansa Pfitznera.

W arcydziele Beethovena Böhm dał wyraz swego geniuszu, tak w sferze makroformalnej – odczytane przez niego złożone ogniwa cyklu rozwijają się z niespotykaną logiką, jak i z perspektywy najdrobniejszych niuansów artykulatorycznych. Można by rzec, że w jego sztuce dyrygenckiej doszło do doskonałego zespolenia przemyślanej dramaturgii całości dzieła z pedanterijną dbałością o detale brzmieniowe. Stąd otwierające symfonię Allegro jawi się niczym korowód barwnych zdarzeń zmierzających do z góry określonego celu. Scherzo to groteskowo-prześmiewczy pamflet na heroizm, po którym niebiańsko rozmarzone frazy Adagio przenoszą nas w ukojone ustronie. W finale Böhm najpierw z wycuciem charakteru każdego wcześniejszego ogniwa przeprowadza nas przez retrospektywny fragment recytatywny, by potem w

najbardziej pośepnym nastroju zaintonować melodie Ody do radości (co znajduje swe uzasadnienie w ogólniejszej tendencji Finalu, która ma przeprowadzić słuchacza z krainy smutku do nieskażonej troską radości). Spośród solidnej obsady śpiewaków solowych najbardziej ujął mnie tenor Torsten Ralf. Jedynym, lecz znaczącym, mankamentem interpretacyjnym wydały mi się fragmenty chóralne, których ociążałość dziś trudno nie uznać za anachronizm. Jakość techniczna nagrania instrumentalnych części, choć dalece niedoskonała, nie przeszkadza w rozkoszowaniu się tym wykonaniem, czego już nie można powiedzieć o masywnym brzmieniowo Finale. Mimo to na pewno warto poznać to nagranie.

XIII wolumin edycji otwiera wspomniana Symfonia Pfitznera, którą Böhm poprowadził z klasyczną elegancją ukazując jej zmienną dramaturgię i dość stereotypową instrumentację. Straussovski Don Juan w ujęciu Böhma to przede wszystkim erupcja sił witalnych i wdzięku, którym radować się przeszkadza jakość nagrania. Prawdziwa uczta zaczyna się przy przesłuchaniu Dyla Sowizdrzała i sceny Taniec Salome. W pierwszym z nich kierownik Staatskapelle Dresden w sugestywny sposób przedstawia przygody sympatycznego trzpiota. Zaś Taniec Salome to absolutny majstersztyk dyrygentury polegający na stosowaniu kontrolowanych opóźnień i przyspieszeń tempa, któ-

re podkreślają zmysłowość orientalnego tańca – niezwykle wydaje się fakt, iż zabieg ten powiódł się przy tak licznym składzie orkiestrowym. Płytę zamyka rzadko wykonywane Preludium świąteczne op. 61 na orkiestrę i organy. Ponownie z głosników sączy się magma dźwiękowa o pochwalnym charakterze i uciążliwym braku selektywności, czego nie jest winien ani dyrygujący Kurt Striegler, ani orkiestra, ani organista, tylko niedoskonałe wówczas mikrofony. Szkoda, bo zamiast odświętne skończyły się... z hukiem!

Piotr Wolanin

Puccini i Verdi – Arie

Joanna Kozłowska, sopran • Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Poznańskiej • Grzegorz Nowak, dyrygent

CD Accord ACD 135-2 • w. 2004, n. 2004 • DDD, 50'00" ★★★★★

Miło słucha się tej płyty. Dobry głos, ładna barwa, dobrze dopracowane wokalnie arie. Liryczny sopran Joanny Kozłowskiej jest płynno-słodki i znakomicie pasuje do większości wyborów zaprezentowanych na tej dość krótkiej płycie. Moje uwagi dotyczyć więc będą strony interpretacyjnej.

Dwie arie Mimi są niezwykle słodkie i o ile w pierwszej „ładki liryzm” jest do zaakceptowania, w drugiej, *Donde lieta*, pozbawia dramatu chwili. Zupełnie dobrze wypada

Un bel di, ale znów *Tu... Piccolo Iddio* jest zbyt „uważne” wokalnie, a dbałość o czystość i piękno tonu odbiera Butterfly intensywność tragicznego pożegnania z synkiem.

Dwie arie Liu: *Signore ascolta* i *Tu che di gel sei cinta* również pozbawione są wystarczającej spon-taniczności ekspresji. W pierwszej nie przekonuje o autentyczności próśby, a w drugiej zbyt mało zawartych jest dramatycznych barw. A jest to przecież na chwilę przed samobójstwem.

Vissi d'arte, choć ładne w lirycznych fragmentach też nie posiada wystarczającego ładunku intesywności Toski. Śładziutko lirycznie brzmi też *O mio babbino caro* i nie czuje się w niej desperacji Lauretty, która prosi ale i grozi rzucając się z mostu.

Spodobala mi się natomiast jej Leonora w *Pace, pace*, którą uważam za najlepszą na tej płycie. Ponad 17-minutowa „wielka scena” Desdemony z aktu IV *Otella* zawierająca *Piangere cantando* i *Ave Maria* też robi jak najlepsze wrażenie. Bardzo przekonywująca, z dobrą ilością ciemniejszych barw i płynną śpiewnością końcowej modlitwy.

Jest to jednak bardzo dobra wokalistyka i myślę, że warto mieć ten głos i tę płytę w kolekcji.

Basia Jakubowska

Wydawnictwa 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	Provia	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	5	Naxos Audiobooks	2	Rondeau	5		
Avie Records	5	Dynamic	6	Jubal	5	Naxos	2	Satirino	2		
Bayer Records	5	ECM	4	JVC	6	New World	3	Sketch	2		

<p>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</p>	<p>45-325 Opole tel./fax: 0 - 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl</p>	<p>e-mail: gigi@gigicd.com</p>	<p>e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 - 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383</p>
<p>② CMD Classical Music Distribution ul. Swiatowida 5-7</p>	<p>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</p>	<p>④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl</p>	<p>⑤ Music Island ul. Napoleońska 17 61-671 Poznań</p>
			<p>⑥ Club CD tel/fax 091 4831155 tel. 0501-061-002 Skype: clubcd e-mail: club@ccd.pl</p>

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z festiwalii.
8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Acte Préalable
Tomasz Kamieniak
Am Rande des Tages • Meditationen
Buch der Illusionen • Suite

Tomasz Kamieniak, piano

Konkurs płytowy

Tomasz Kamieniak

Am Rande des Tages

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 31 I 2009 r. nadesł 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 marcu 2009 r.

Ktorego z polskich kompozytorów Tomasz Kamieniak uważa za swojego mistrza?

Rozstrzygnięcie konkursów:

MAURIZIO POLLINI – Zdzisława Bystrzycka, Rzeszów; **Stefan Czajka**, Kraków; **Adam Dąbrowski**, Zielona Góra; **Czesław Furmanik**, Płock; **Konstanty Grabiec**, Włocławek; **Ryszard Jarecki**, Warszawa; **Bartłomiej Kuc**, Białystok; **Rudolf Łepecki**, Warszawa; **Franciszek Morwowy**, Szczecin; **Maria Zalesińska**, Koszalin
MARCIN KOPCZYŃSKI – Janusz Arciszewski, Wrocław; **Anna Bąk**, Berlin; **Magdalena Catek**, Paryż; **Józef Jędruch**, Bytom; **Marian Kamiński**, Warszawa; **Andrzej Lewicki**, Łódź; **Krzysztof Musiał**, Warszawa; **Antoni Paszkowski**, Poznań; **Wacław Saracen**, Skarżysko Kamienna; **Cezary Tur**, Olsztyn

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

Gadki pismo tradycja muzyka świata folkowe i okolic z Chatki

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

Sprostowanie: w grudniowej **Muzyka21** zdjęcie na stronie 15 zostało błędnie opisane. Postaciami na zdjęciu są Anja Harteros i Andrzej Dobber. Za pomyłkę przepraszamy.



LANG LANG CHOPIN

THE PIANO CONCERTOS
VIENNA
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
ZUBIN MEHTA

Konkurs płytowy

Lang Lang

Universal Music
Polska

Każdy, kto w terminie do 31 I 2009 r. nadesł 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 marcu 2009 r.

Który utwór Chopina zagrał Lang Lang jako pierwszy?

Lang Lang/Kamieniak
Universal Music Polska/Acte Préalable

Kupon konkursowy do wysłania wraz z
odpowiedziami na adres redakcji do 31 I 2009 r.



Alia Vox
AVSA 9863



JEROZOLIMA

miasto pokoju
święte miasto trzech religii
historia miasta opowiedziana przez Jordiego Savalla



Joseph Haydn
1732 - 1809

Haydn

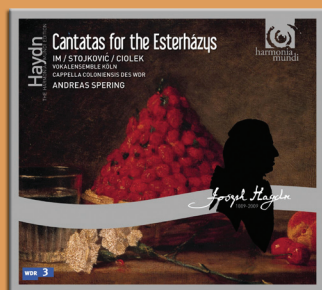
THE HARMONIA MUNDI EDITION



Harmonia Mundi HMX 2961854



Harmonia Mundi HMX 2968298.99



Harmonia Mundi HMX 2961765



Harmonia Mundi HMX 2961767



Harmonia Mundi HMX 2961823



Harmonia Mundi HMX 2961829.30

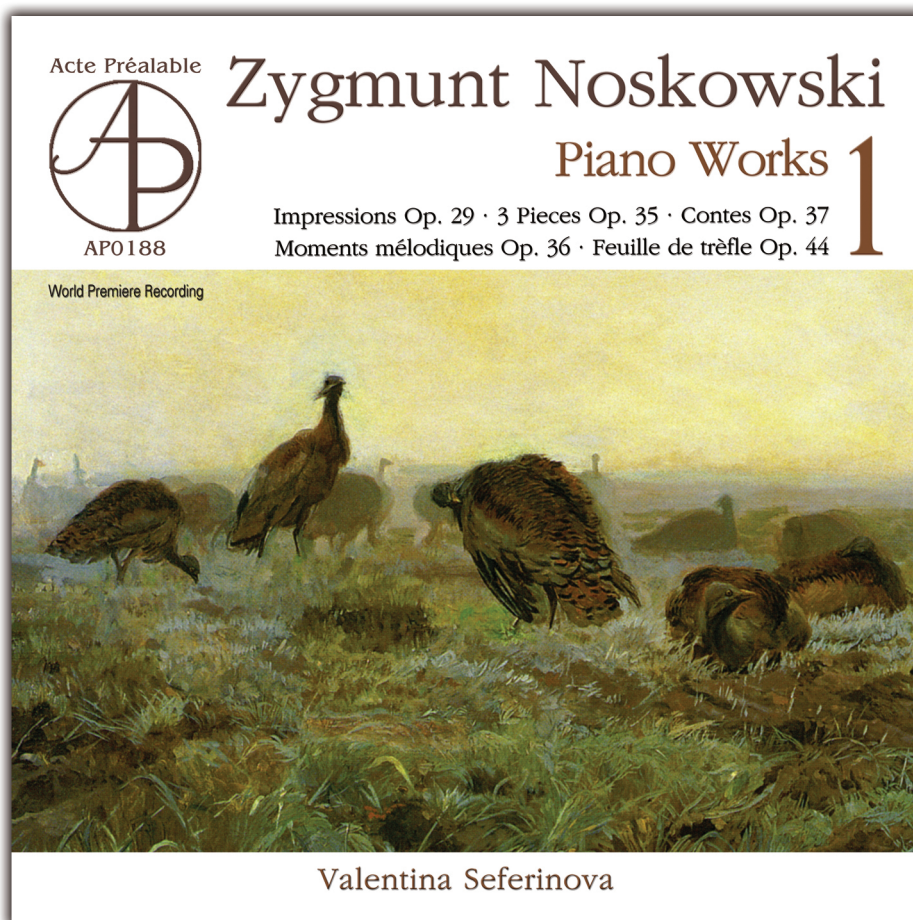
C M D
Classical Music Distribution

ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE, tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl

ZYGMUNT NOSKOWSKI VALENTINA SEFERINOVA

W roku 2009 przypada 100 rocznica śmierci wybitnego polskiego kompozytora Zygmunta Noskowskiego (1846-1909). Z tej okazji Jan A. Jarnicki i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable wydają znakomite, premierowe nagranie utworów fortepianowych tego kompozytora w niezrównanej interpretacji brytyjskiej pianistki Valentiny Seferinowej.

ŚWIATOWA PREMIERA FONOGRAFICZNA



**KOLEJNA REWELACJA FONOGRAFICZNA
ROK ZYGMUNTA NOSKOWSKIEGO!**



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich kompozytorów i muzyków
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej
Nagrywamy i wydajemy najlepszych

www.acteprealable.com