

* Cudze chwalcie, swego znać nie chcecie... • Wszyscy chcą kochać *

www.muzyka21.com

MUZYKA21

numer 3 (104)
marzec 2009
ROK X
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Joachim
Olkuśnik
sylwetka

Marilyn
Horne
jubileusz

Szymon
Brzózka
sposób na Shaolin

John Eliot
Gardiner
II Symfonia Brahmsa



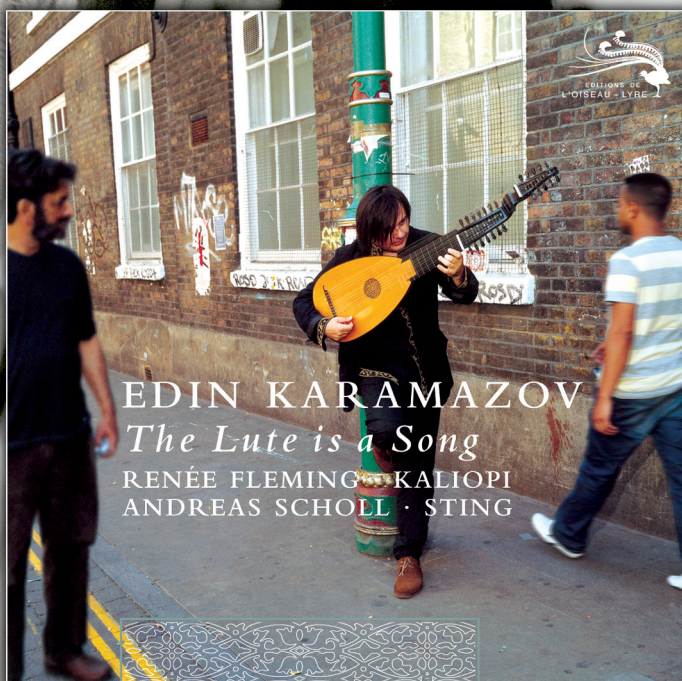
Edin Karamazov
muzyka zbliża



EDIN KARAMAZOV

The Lute is a Song

Nowy album najbardziej charyzmatycznego lutnisty świata z udziałem Renée Fleming, Andreasa Scholla, Kaliopi i Sting!



www.universalmusic.pl • www.deccaclassics.com • www.loiseaulyre.com



© fot. Felix Brösde / Decca
proj. graf.: Studio Jeremi



Narodowa
Orkiestra
Symfoniczna
Polskiego Radia

Katowice
27–29 marca 2009

NOSPR
AUKSO
Camerata Silesia
Kwartet Śląski
Jarek Śmietana Kwintet
Leszek Kułakowski Ensemble Piccolo

www.nospr.org.pl



Polska Muzyka Najnowsza

3 festiwal
prawykonañ

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Wrocław • Katowice • Mirosławiec • Detroit
 8 **Andrzej Bachleda-Curuś – wspomnienie**
 11 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Cyganeria • Orfeusz i Eurydyka • Łucja z Lammermoor • Finansowe problemy • Nowy sezon*

CZŁOWIEK

- 18 **Muzyka zbliża – Edin Karamazov**
Dorota Staszkievicz
 20 **Sylwetka Joachima Olkuśnika – 1927-2008**
Dariusz Mazurowski
 21 **Matki, żony i ... – nieznane kobiety w życiu znanych mężczyzn**
Romana Zaitz
 23 **Jubileusz amerykańskiej gwiazdy – Marilyn Horne**
Kazik Jedrzejczak
 25 **Szymona Brzózki sposób na Shaolin**
Alexandra Holownia
 25 **Chanterelle Festival ma się dobrze**
Agnieszka Marucha
 28 **O II Symfonii Brahmsa**
Hugh Wood rozmawia z Johnem Eliotem Gardinerem

DZIEŁO

- 31 **W mojej muzycznej krainie (16)**
Dafnis i Chloe: niewinny gaj Ravela
Andrzej Osiński

MYŚLI

- 33 **Cudze chwalicie, swego znać nie chcecie...**
Lesław Czaplński
 33 **Wszyscy chcą kochać**
Romana Zaitz

PŁYTOTEKA

- 36 **Palcem po płycie – Michele Mascitti – neapolitańczyk w Paryżu**
Robert Majewski
 37 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:**
 - Edin Karamazov – Universal Music Polska
 - Michele Mascitti – 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 A. Jarnickiego w październiku 1999 r.

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce
 Edin Karamazov
 fot. Deutsche Grammophon

skład i łamanie
 Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer
 Jean Jacques Jarnicki

nakład
 10 000 egz.

wydawca
 Jan A. Jarnicki
 &
 Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl


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

Ostatnio coraz więcej osób pisze do nas o swoich problemach związanych z zakupem płyt. Naszych czytelników bulwersuje też fakt, że nagminnie pomija się polskie napisy przy operach wydawanych na DVD. Czytelnicy dziwią się również, że pewne płyty nie są recenzowane na naszych łamach.

Trudno wypowiadać się na temat dostępności płyt w sklepach i u dystrybutorów. Ostatecznie są to niezależne firmy i nie można ich właściciela zmusić do czegokolwiek. Dziwi jednak, że w muzyce poważnej cały czas jest rynek sprzedającego, a nie kupującego, choć już od 20 lat mamy gospodarkę rynkową. Na szczęście dostęp do internetu jest coraz łatwiejszy, sprowadzenie płyty nawet z innego kontynentu często sprawia mniej kłopotu niż kupienie jej w kraju.

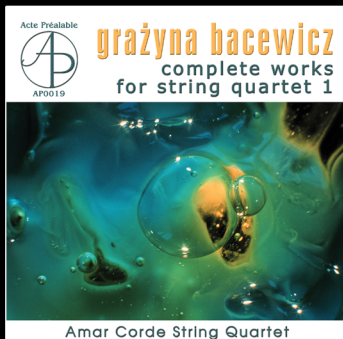
Niestety, nasz rynek muzyki poważnej jest naprawdę niewielki. W samym Paryżu jest chyba więcej sklepów sprzedających muzykę poważną niż w całej Polsce. Polscy melomani są tak małą grupą, że nikomu na niej nie zależy. Stąd i brak polskich napisów na DVD, choć są np. chińskie.

Trzeba jeszcze zdać sobie sprawę i z tego, że większość sprzedawców w sklepach płytowych znajduje się tam całkowicie przez przypadek, a nie ze względu na ich kompetencje. Jakiś czas temu w jednym ze sklepów sieci EMPIK nie potrafiono odnaleźć *Damy pikowej*, gdyż stała pod literą... „T”.

Nie jest żadną tajemnicą, że to wydawcom powinno zależeć na tym, by recenzje ich płyt znajdowały się na łamach pism muzycznych. Tym niemniej robimy, co możemy, by jak najwięcej płyt trafiło do nas. A że recenzje pojawiają się niejednokrotnie wiele miesięcy po ich premierze... Cykl produkcyjny miesięcznika wymaga po prostu wcześniejszego przysłania do nas albumu. Jeśli płyta trafi do nas w dniu premiery, albo i kilka miesięcy później to nic w tym dziwnego, że publikacja jej recenzji rozmija się z tą premierą. Szkoda, że zaledwie kilka polskich firm potrafi poradzić sobie z tym „skomplikowanym” problemem, a jednocześnie bez problemu czynią to firmy zagraniczne. 

Grażyna Bacewicz (1909-1969)

w Acte Préalable



AP0019 • DDD • 61'11"
© 1999 • © 1999

Grażyna Bacewicz Dziela wszystkie z kwartetem smyczkowym wol. 1

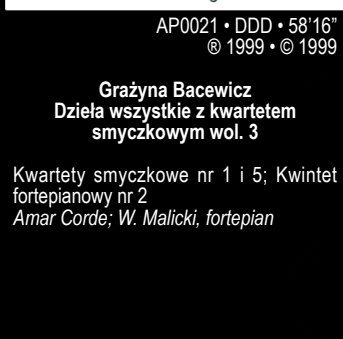
Kwartety smyczkowe nr 4 i 7; Kwintet
fortepianowy nr 1
Amar Corde; W. Malicki, fortepian



AP0020 • DDD • 57'28"
© 1999 • © 1999

Grażyna Bacewicz Dziela wszystkie z kwartetem smyczkowym wol. 2

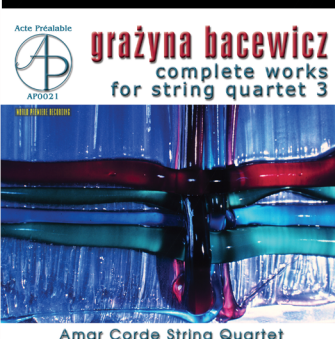
Kwartety smyczkowe nr 2, 3 i 6
Amar Corde



AP0021 • DDD • 58'16"
© 1999 • © 1999

Grażyna Bacewicz Dziela wszystkie z kwartetem smyczkowym wol. 3

Kwartety smyczkowe nr 1 i 5; Kwintet
fortepianowy nr 2
Amar Corde; W. Malicki, fortepian



AP0021 • DDD • 58'16"
© 1999 • © 1999

Grażyna Bacewicz Dziela fortepianowe

Sonaty nr 1 i 2, Krakowiak koncertowy,
3 Groteski, Suta dziecięca, 2 Etiudy na
podwójnych dźwiękach, Scherzo. Vivace,
Sonatina, Rondino, May tryptyk
Anita Krochmalska, piano



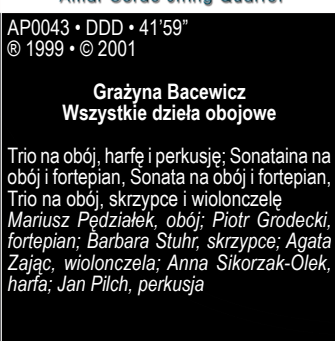
AP0073 • DDD • 75'30"
© 2001 • © 2003

Grażyna Bacewicz Dziela fortepianowe



AP0043 • DDD • 41'59"
© 1999 • © 2001

Grażyna Bacewicz – 10 Etiud koncertowych; Marian Sawa – 4 Mazurki, Scherzino; Jan Fotek – 7 Preludiów; Wojciech Łukaszewski – Toccata; Kazimierz Serocki – A piacere; Marian Borkowski – Toccata, Fragmenty
Marcin Łukaszewski, piano



AP0043 • DDD • 41'59"
© 1999 • © 2001

Grażyna Bacewicz Wszystkie dzieła obojowe

Trio na obój, harfę i perkusję; Sonatina na obój i fortepian, Sonata na obój i fortepian, Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę
Mariusz Pędziątek, obój; Piotr Grodecki, fortepian; Barbara Stuhr, skrzypce; Agata Zając, wiolonczela; Anna Sikorzak-Olek, harfa; Jan Pilch, perkusja



AP0044 • DDD • 61'43"
© 1999 • © 2001

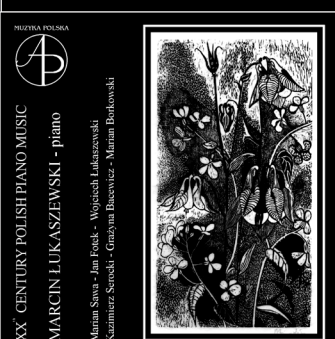
Bacewicz – Kilar – Szeligowski Kwintety dęte Bacewicz – Incrustacje na róg i zespół kameralny

Krakowski Kwintet Dęty; A. Sikorzak-Olek, harfa; J. Pilch, perkusja; B. Ziegelheim, skrzypce; A. Zając, wiolonczela; M. Kalinowski, kontrabas



AP0016 • DDD • 66'03"
© 1999 • © 1999

Grażyna Bacewicz – 10 Etiud koncertowych; Marian Sawa – 4 Mazurki, Scherzino; Jan Fotek – 7 Preludiów; Wojciech Łukaszewski – Toccata; Kazimierz Serocki – A piacere; Marian Borkowski – Toccata, Fragmenty
Marcin Łukaszewski, piano



AP0174 • DDD • 44'33"
© 2006/8 • © 2008

Grażyna Bacewicz – Kaprys polski na skrzypce solo • Andrzej Cwojdziański (1928) - Symfonia nr 1 • Krzysztof Penderecki (1933) - Cadenza na skrzypce solo • Kazimierz Rozbicki (1932) - Uniesienia gasnące
Agata Szymczewska, skrzypce • Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej • Ruben Silva, dyrygent



AP0174 • DDD • 44'33"
© 2006/8 • © 2008

AGATA SZYMCZEWSKA
Koszalin Philharmonic Orchestra • Ruben Silva Cwojdziański • Bacewicz • Penderecki • Rozbicki

Reflektorem po scenach i estradach



opery
festiwale
filharmonie

Wolfgang Amadeusz Mozart – *Wesele Figara*
scena finałowa • fot. Marek Grotowski



Wolfgang Amadeusz Mozart – *Wesele Figara*
Aleksandra Kurzak, Marco Vinco, Joanna Zmurko, Jacek Jaskóła (siedzi)
fot. Marek Grotowski

Wesele Figara 3 stycznia 2009 r. we Wrocławiu. Najnowsza inscenizacja tego mozartowskiego arcydzieła, do libretta Lorenzo da Ponte, powstałego na kanwie komedii Beaumarchais'go pod tym samym tytułem, dwiema wartościami stoi. Na pierwszym planie należy, bez wątpienia, postawić świetny poziom wokalny premiery. Na drugim, sprawną reżyserię (Marek Weiss), która na pierwszym miejscu stawia muzykę i to do tego stopnia, że wszystko, co dzieje się na scenie wynika z muzyki, tekstu i autorskich didaskaliów, a wykonawcy świetnie się bawią perypetiami swoich bohaterów.

Do plusów reżyserii należy też wyraziste oraz czytelne zawiązanie i przeprowadzenie z humorem zabawnej intrygi, która jest motorem napędowym całego przedstawienia. Przez scenę maszeruje galeria zabawnych postaci o wyrazicie nakreślonym charakterze. Każda z nich chce coś ugrać dla siebie: Hrabia ma chrapkę na Zuzannę, marzy tylko o tym, jak ją uwieść i zaciągnąć do łóżka. Hrabina myśli o odzyskaniu miłości męża, który łakomym okiem spogląda na inne kobiety. Wszędobylski Figaro wszelkimi sposobami stara się uchronić Zuzannę przed zalotami hrabiego, a Zuzanna zrobi wszystko, by w końcu zostać żoną Figara. Do tego należy jeszcze dodać kochliwego pafia Cherubina (interesująca kreacja Anny Bernackiej, obdarzonej pięknym głosem), glu-chawego doktora Bartolo (Radosław Zukowski) i jego dawną gospodynię Marcelinę (Barbara Bagińska) – oboje w finale okazują się rodzi-

Dyrektor polskich teatrów operowych SŁAWOMIR PIETRAS

oraz Tygodnik ANGORA
zapraszają na wspólną wizytę

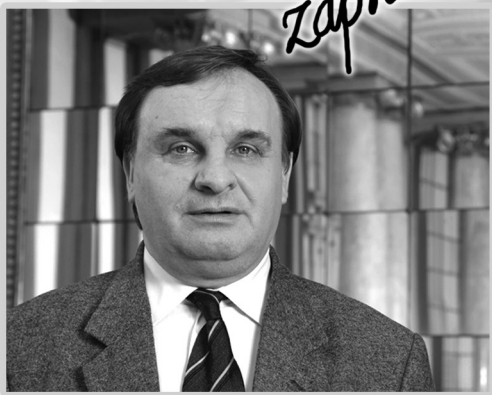
W LA SCALI

sobota, 20 czerwca 2009

AIDA

(premiera)

*Sendecznie
zapraszam!*



Ramowy program wycieczki:

- 1 dzień – 20 czerwca (sobota): przelot Warszawa-Mediolan, zakwaterowanie w hotelu, spektakl operowy, wspólny drink po operze
- 2 dzień – 21 czerwca (niedziela) zwiedzenie Mediolanu (muzeum La Scali, grób Verdiego, Ostatnia Wieczera), przelot Mediolan-Warszawa

Dodatkowe informacje i zapisy:

Regionalna Agencja Turystyki „GRAND TOUR”

90-430 Łódź ul. Piotrkowska 123

www.grandtour.com.pl

42/632-06-47, 632-63-79

cami Figara. Wszyscy razem kręcą, spiskują, stosują maskaradę, byle tylko osiągnąć swój cel, a że czynią to z wdziękiem, więc mamy przednią zabawę. Wreszcie w finale ostatniego aktu następuje ogólne przebaczenie, stojące na scenie szklane drzewo (cała scenografia jest tym razem lustrzano-szklano-plastikowa) rozblyskuje tysiącem choinkowych światełek, a na głowy śpiewaków sypie się śnieg. Jednym słowem nastaje wszechobecne Szczęście! Trochę to kiczowate, ale jednocześnie urokliwe.

O obsadzie można powiedzieć krótko – znakomita! Brylowały w niej dwie panie: Jolanta Żmurko – primadonna wrocławskiej sceny, oraz jej córka Aleksandra Kurzak, śpiewaczka obdarzona srebrym sopranem o fantastycznym brzmieniu, której kariera od kilku lat jest związana z najważniejszymi scenami na świecie. Hrabina w interpretacji Jolanty Żmurko była kwintesencją muzycznej kultury, mozartowskiego ducha i stylu. Podobnie było w przypadku Zuzanny śpiewanej przez Aleksandrę Kurzak, która zachwycała nie tylko urodą głosu, swobodą emisji i znakomitą techniką, ale również świętym aktorstwem, co sprawiło, że jej Zuzanna była pełna werwy i subtelnego uroku. Elegancki w każdym geście i postaci Jacek Jaskuła potraktował partię Hrabiego z lekkim dystansem i przymrużeniem oka prezentując przy tym pięknie wyrównany w całej skali głos o intensywnym brzmieniu. Jednak główny ciężar *Wesela Figara* spoczywa na barkach odtwórcy partii Figara. W tej partii wystąpił gościnnie Marco Vinco dysponujący głosem o interesującym brzmieniu, ujmujący swobodą emisji i operowaną barwą. Przyznaję, dawno już nie słyszałem na naszych scenach Mozarta

śpiewanego tak elegancko, stylowo i z takim wdziękiem.

Francesco Bottigliero przy pulpicie dyrygenckim zadbał o kunsztowność scen ansamblowych z zachowaniem właściwej harmonii i elegancji brzmienia. Mozart w jego interpretacji miał właściwą sobie subtelność i prostotę, Szkoda tylko, że przyjęte przez niego zbyt szybkie tempa nie zawsze oddawały charakter muzyki towarzyszącej akcji. W kilku miejscach zabrakło mi też właściwej dynamiki, a realizowane przez niego jednocześnie basso continuo pozbawione było chwilami większej wyrazistości i energii.

Adam Czopek

Styczeń w NOSPR. Rok 2009 NOSPR tradycyjnie rozpoczął niedzielnym porankiem 5 stycznia, lecz niestety noworoczna grypa wygrała z chęciami wybrania się na koncert. Natomiast podczas jego trwania została ogłoszona bardzo ważna wiadomość. Jako że po odejściu Gabriela Chmury w 2007 r. NOSPR nie posiadał dyrektora artystycznego, a jego poszukiwania trwały dość długo, tak wszyscy oczekiwali pojawienia się ostatecznego nazwiska. W końcu proces ten dobiegł końca, i nowym dyrektorem muzycznym NOSPR został Jacek Kaspszyk.

Natomiast drugi koncert odbył się w piątek 9 stycznia, a poprowadził go Stanisław Skrowaczewski. Wieczór ten otwarło *Interludium na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Ten krótki utwór doskonale wprowadził w nastrój delectowania się muzyką. Cichy, delikatnie zagrany ujmował przejrzystością wykonania. Prosty, klarowny, jednakże za tym podejściem kryła się pełna nastrojów

interpretacja. Kilka minut emocji i pobudzenia wyobraźni, zamiast po prostu dźwięków. Po nim zabrzmiało *Il piffero Della notte – fantazja na flet i orkiestrę* Stanisława Skrowaczewskiego. A właściwie na dwa flety. Partię solową wykonała Roswitha Staeger, znana niemiecka flecistka. Chociaż teoretycznie jest to utwór 3-częściowy, grany jest praktycznie jak jednoczęściowy. Jakkolwiek w szerszym aspekcie dzieło to wydaje się być spokojne, nie ma w nim długo ciągnących się dynamicznych tutti, tak – szczególnie w partii solowej – jest tu wiele krótkich, acz szybkich i pełnych energii fragmentów. Wrażenie robi też niezwykle rozbudowana sekcja perkusyjna, z której kompozytor powyciągał niezwykle interesujące barwy.

Przed przerwą nastąpiła też niezwykle chwila. Dyrygentowi została przyznana przez Zarząd Polskiego Radia Diamentowa Batuta, wyróżnienie za „wybitne kreacje artystyczne, rozślawianie muzyki polskiej w kraju i za granicą oraz przybliżanie jej milionom słuchaczy Polskiego Radia”.

Wieczór ten zakończyła *III Symfonia* Beethovena. Zagrana miękko brzmieniem i z wielkim spokojem, była wewnętrznie bardzo żywa. Interpretacja Stanisława Skrowaczewskiego, dokładnie skalkulowana, pełna była emocji, a całość miała w sobie wiele radosnego przesłania. I chociaż była bardzo wyważona dynamicznie, tak nie brakowało temu wykonaniu energii. Przy tym – jak to zawsze u tego dyrygenta bywa – ujmowała niezwykłą przejrzystością brzmień i precyzją grania. Wieczór ten zakończył się długimi i gromkimi owacjami na stojąco.

Jacek Krzakala



Kwartet Wilanów

Mirosławiec – niezwykła uroczystość. Niewielkie miasteczko województwa zachodniopomorskiego położone na Pojezierzu Waleckim, jakim jest Mirosławiec stało się sławne w zeszłym roku za sprawą katastrofy samolotu wojskowego CASA, w którym zginął kwiat polskiego lotnictwa – 20 oficerów. Rok po tych tragicznych wydarzeniach dwóch zwykłych mieszkańców tej miejscowości, ksiądz proboszcz Edward Matyśniak i ksiądz wikariusz Arkadiusz Jędrasik postanowili uczcić pamięć poległych oficerów w niezwykły sposób.

W wigilię tej smutnej uroczystości, w czwartek 22 stycznia br. o godzinie 17 w mirosławieckim kościele pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny Biskup Koszaliński-Kołobrzeski Edward Dajczak odprawił uroczystą mszę za zmarłych tragicznie żołnierzy. Ta smutna uroczystość rocznicowa

przypadła w 40-lecie erygowania parafii w Mirosławcu. Na mszy byli zgromadzeni księża dekanatu mirosławieckiego, poprzedni proboszczowie, wdowy z rodzinami zmarłych żołnierzy, przedstawiciele Dowództwa Sił Powietrznych RP. Warto w tym miejscu nadmienić, że kościół „pękał w szwach”, a i tak wielu wiernych musiało niestety pozostać na zewnątrz świątyni.

Po uroczystej mszy generał Ryszard Hać z Dowództwa Sił Powietrznych RP przeczytał w kościele i przekazał na ręce obu księży pracujących w Mirosławcu specjalny list z podziękowaniem od Dowódcy Sił Powietrznych RP generała broni pil. Andrzeja Błasika: „(...) W pierwszą rocznicę tych niezwykle bolesnych dla Sił Powietrznych wydarzeń w imieniu całej społeczności w stalowych mundurach pragnę złożyć Księżom serdeczne żołnierskie podziękowania za troskę i opiekę duszpasterską oraz

a w trzeciej części kwartetu słychać dalekie reminiscencje *Przaśniczki*. Dzieło to, podobnie jak i *Kwartet Moniuszki*, jest zdecydowanie za rzadko prezentowane w salach koncertowych, w szczególności za granicami Polski.

Drugim utworem, bodaj najważniejszym, był *Introitus z Missy festiwy* Kazimierza Rozbickiego. Naszym czytelnikom nie trzeba zbytnio przedstawiać sylwetki tego znakomitego koszalińskiego kompozytora i recenzenta życia muzycznego i jego genialnego dzieła sakralnego – „najpiękniejszej mszy na trzecie tysiąclecie” – jakim jest *Missa festiva*. *Introitus* został przez kompozytora napisany w oryginale tylko na smyczki, bez kontrbasu, i stanowi wstęp instrumentalny do *Mszy*. Kilka lat temu, Orkiestra im. Zenona Brzewskiego pod batutą Andrzeja Gębskiego zaczęła wykonywać ten utwór jako samodzielny podczas swoich kon-

Andrzej Bachleda-Curuś – wspomnienie. „Bachleda daje wzór interpretacji idealnej... śpiewa żarliwie, lirycznie, bardzo naturalnie, a przy tym bez śladu jakiegokolwiek przesady ekspresyjnej” – to jedna z licznych recenzji występu tego artysty, pochodząca z 1961 r. Kolejne będą równie entuzjastyczne, podkreślające zarówno walory głosowe artysty jak i jego zwykle trafne i przemyślane interpretacje. Ale przecież te sukcesy artystyczne nie przyszyły od razu, „same z siebie”. Poprzedzone zostały solidnymi studiami wokalnymi w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej u prof. Stani Zawadzkiej i w klasie znakomitego ongiś tenora, potem pedagoga, prof. Stefana Beliny-Skupiewskiego. Było to w latach 1947-1951. A studia wokalne poprzedziła prawie dziesięcioletnia nauka gry na skrzypcach (w Zakopanem, u K. Wieruchowskiego, podtrzymująca zresztą rodzinne tradycje dziadka, muzykanta góralskiego, Krzysia Gąsienicy) oraz laury na Konkursie Śpiewaczym YMCA w Krakowie, w 1945 r. Ten sukces konkursowy potwierdził później, już jako profesjonalny artysta, zdobywając II nagrodę

na Ogólnopolskim Konkursie Śpiewaczym im. M. Karłowicza, w Warszawie, w 1959 r. Skąd więc zainteresowanie śpiewem u tego młodego wówczas, pochodzącego z góralskiej rodziny (urodził się 9 września 1923 r. w Zakopanem) człowieka? Tak sam o tym opowiedział w jednym z wywiadów prasowych: „w czasie wojny, jako młody chłopiec, zostałem wywieziony do Niemiec na roboty. Pracowałem gdzieś pod Berlinem i od czasu do czasu udawało mi się wpaść do miasta i – sam nie wiem czemu – odwiedzić tę czy inną salę koncertową. Ciągnęło mnie do muzyki... udało mi się parę razy usłyszeć wielkich niemieckich śpiewaków wykonujących pieśni romantyczne. Wrażenia musiały być niezwykle silne...” (J. J., *Ruch Muzyczny* nr 6/1975 r.). Bezpośrednio po studiach młody artysta został zaangażowany do Filharmonii Krakowskiej. Jej solistą pozostał do roku 1965.

Nim jednak w tym szkicu o śpiewaku omówiona zostanie działalność artystyczna, bardzo czerstą intensywną, wrómy jeszcze na chwilę do czasów wczesnej jego młodości. Nazwisko bowiem artysty, zanim pojawiło się na afiszach

koncertowych, łączono przede wszystkim ze sportem. I to nie tylko z racji ojcostwa dwóch znakomitych zawodników, wielokrotnych mistrzów narciarstwa, olimpijczyków, Andrzeja-juniora (Alusia) i Jana. Ale też i dlatego, iż sam przyszył śpiewak pierwsze sukcesy odnosił właśnie na śnieżnych trasach, zdobywając w narciarstwie alpejskim (zjazd, slalom) tytuły mistrza Polski i Czechosłowacji. Wśród juniorów nie miał sobie wtedy równych, a i seniorzy musieli się z nim liczyć! Karierę zawodniczą przerwał, gdy został profesjonalnym muzykiem, gdy sam zaczął śpiewać. „W pieśniach odnalazłem samego siebie. I odnajduję za każdym razem, gdy je śpiewam!” – powiedział w jednym z wywiadów. Lata współpracy z krakowską Filharmonią, to okres intensywniej działalności artysty. Bierze udział w licznych koncertach w kraju i za granicą. Buduje swój repertuar oratoryjny, w nim będzie odnosił wielkie sukcesy. A repertuar ten jest bardzo szeroki: od Monteverdiego (*Nieszpory*, *Orfeusz*), po Strawińskiego (*Wesele, Canticum sacrum, Pribautki, Król Edyp*), Szymanowskiego (*Harnasie*, pieśni), Malawskiego



Ars Sonora

STUDIO ARS SONORA
REALIZACJA NAGRAŃ
MUZYKI KLASYCZNEJ

sesje studyjne oraz wyjazdowe

www.ars-sonora.pl
e-mail: info@ars-sonora.pl

tel. 601774473

certów. Następnie Kazimierz Rozbicki dokonał transkrypcji tego utworu na organy i został w tej wersji utworny dwa lata temu przez koszalińskiego organistę Bogdana Narlocha na jego debiutanckiej płycie. Wreszcie w Mirosławcu miała miejsce premiera tego utworu w wersji na kwartet smyczkowy. Rezultat przeszedł najśmielsze oczekiwania. Znakomici wykonawcy, piękny utwór, świetna akustyka miejscowego kościoła, wszystko to sprawiło, że to wykonanie jawiło się jako głęboka, żarliwa modlitwa za zmarłych. Zgromadzona publiczność z zachwytem przyjęła to wykonanie, wszyscy wstali i nagrodzili Kwartet Wilanów burzą niekończących się owacji. Przy podobnych okazjach muzycy grywają znane na całym świecie *Adagio* na smyczki Samuela Barbera. Może czas zauważyć, że mamy w Polsce utwór równie znakomity, a nie tak ograny.

Na zakończenie koncertu warszawscy kameraliści zagrali piękny Kwartet „*Polowanie*” Wolfganga Amadeusza Mozarta. Ten radosny akcent na zakończenie miał podkreślić, że uroczystość była poświęcona zarówno zmarłym rok temu żołnierzom, jak i obchodom 40-lecia mirosławieckiej parafii.

Interpretacja każdego z utworów zapro-

nowana przez Kwartet Wilanów w Mirosławcu była na najwyższym poziomie. Artyści oczarowali mirosławiecką publiczność jednolitym i intensywnym brzmieniem. Po mistrzowsku stosowali w każdym dziele stonowaną artykulację, co dało dużą klarowność brzmienia i muzykę wypełnioną głębokimi i niecodziennymi emocjami. Wszyscy byliśmy świadkami wykonania z najwyższej półki muzyki zaprezentowanej z szacunkiem i pasją. W grze Kwartetu Wilanów wybijała się na pierwszy plan fenomenalna różnorodność barwy i jej inteligentne zastosowanie. Każdy utwór układał się w logiczną całość z idealnie zaplanowaną akcją dramatyczną. Ich interpretacja była wyjątkowo wysmakowana. Cieszy to tym bardziej, że nawet na prowincji wybitni artyści potrafią zagrać jak w Nowym Jorku czy Londynie. Czuło się na tym koncercie, że muzyka i nawiązanie poprzez nią relacji z słuchaczem są najważniejszymi priorytetami Profesorów z Kwartetu Wilanów. I to chyba najlepiej świadczy o ich klasie artystycznej i zajmowanej pozycji jednego z najlepszych kwartetów smyczkowych w świecie.

Muzykom zgotowano tak wielkie owacje na zakończenie koncertu, że nie pozostało im nic innego jak bisowanie. Po koncercie Tadeusz

Gadzina w imieniu całego zespołu poprosił miejscowego proboszcza i biskupa o przyznanie tytułu honorowych parafian, co oczywiście zostało natychmiast przyznane. Obecny na koncercie Biskup Koszalińsko-Kołobrzegi zwrócił muzykom uwagę, że w obecnej sytuacji spoczywa na nich dodatkowy obowiązek, bo ktoś słyszał, by parafianie bywali w swojej świątyni tylko raz?

Przykład Mirosławca, niewielkiego miasteczka, pokazuje, że dzięki wytrwałości, ciężkiej pracy i dobrej woli wielu ludzi, wielkie dokonania są w zasięgu każdego. Warto dodać, że koncert Kwartetu Wilanów mógł dojść do skutku dzięki wsparciu finansowemu takich sponsorów, jak: PGNiG SA, Starostwo Powiatu Wałeckiego, Żywiec Zdrój SA i Toyota AMS Słupsk.

Na koniec warto dodać, że dzięki staraniom mirosławieckich księży ukazał się też album *Utraceni, lecz nie zapomniani, pokonani nie w walce, lecz przez los* poświęcony tragicznie zmarłym oficerom.

Konstanty Nowakowski

(*Wierchy*), Nono (*Il canto sospeso*), Serockiego (*II Symfonia*). Ściśle związany z Podhalem uważany był za znakomitego odtwórcę muzyki Karola Szymanowskiego. Do historii wokalistyki przeszedł jego interpretacje sola tenorowego w *Hamasiach*, Pasterza w estradowym wykonaniu *Króla Rogera* czy pieśni tego kompozytora. W roku 1979 Wojciech Kilar zadedykował mu swój utwór *Siwa mgła* będący kontynuacją nurtu tatrzańskiego w twórczości kompozytora. Swą partię wokalną artysta wykonał z „niezwykłym wyczuciem charakteru i stylu”. Wykonanie to zostało szczęśliwie zarejestrowane na płycie CD (SK 90470) wydanej przez Sony Music Polska (*Tak brzmi muzyka, gdy pasją są góry...*).

Ale prawdziwą domeną artysty była pieśń, szczególnie ta romantyków niemieckich (Schumann, Schubert, Brahms, Wolf) i polskich liryków (Chopin, Moniuszko, Karłowicz). Już w 1968 r. recenzent Ruchu Muzycznego (nr 23) zanotował: „Sztuka Bachledy jest zarazem spontaniczna i wyszukana – cechy, które tylko mistrzostwo łączy w parę – panuje on nad dynamiką głosu tak dobrze, iż chwilami słuchacz

ulega złudzeniu, że głos ten płynie z innej rzeczywistości... Ta sztuka daje wyraz nieuchwytnej w słowach prawdzie, istniejącej jedynie dla tych, co jej szukają... Recitale były zawsze ulubioną formą kontaktów artysty z publicznością. W nich odnajdywał nie tylko siebie samego, ale i prawdziwość swojego artzmu. Jego interpretacje wokalne cechowały zwykle wysoka kultura muzyczna, pełne zaangażowanie uczuciowe, precyzja niuansów i spontaniczność. Śpiewając żarliwie i lirycznie był naturalny i pozostawał subiektywny. Należał do tych nielicznych śpiewaków, którzy „tak głęboko czują i tak znakomicie wiedzą, czym jest w swej najgłębszej istocie romantyczny krąg uczuć w muzyce” – napisał po jednym z jego koncertów Bohdan Pocię. Właszcza pieśni romantyków niemieckich w jego wykonaniu brzmiały wręcz nieskazitelnie, bardzo kameralnie. Śpiewając z dużą kulturą i świetną dykcją, potrafił ukazać całe ich piękno. Z pieśniami polskimi występował wielokrotnie, w drugiej połowie lat 60. i pierwszej lat 70. w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i w Londynie (m.in. dał recital w słynnej nowojorskiej

Carnegie Hall). Rekomendowano go tam jako „śpiewającego ambasadora Szymanowskiego”. Odnosił zresztą sukcesy na wielu scenach światowych, ze Stanisławem Skrowaczewskim triumfował w Minneapolis, a z Witoldem Rowickim w Moskwie. Miał też w swej karierze epizod pedagogiczny: w latach 1966-1970 prowadził w katowickiej PWSM klasę śpiewu. Andrzej Bachleda pozostawił, niestety, zaledwie dwie płyty z nagraniami swego głosu!; wspomnianą już *Siwą mgłą* Kilara oraz wydaną przez Polskie Nagrania – pieśni Chopina (PNCD 315, nagrania pochodzą z 1960 r.). Istnieje jednak spora ilość radiowych nagrań artysty. Warto byłoby je wreszcie opublikować!

Andrzej Bachleda-Curus już nie żyje. Zmarł w Zakopanem 8 lutego 2009 r. (dzień wcześniej odszedł jego młodszy syn, Jan). We wzruszającym wspomnieniu o artyście, Anna Woźniakowska napisała: „żal, że oto znów odchodzą indywidualności nadające naszemu życiu kolor i blask” („Dziennik Polski”, 9.02.2009 r.).

Jacek Chodorowski

Murzyńska opera *Margaret Garner* w Detroit. Zespół operowy Michigan Opera Theater (MOT) w amerykańskim mieście Detroit założono w 1973 r. Od samego początku kierowany jest przez Dr Davida DiChiera, uzdolnionego i aktywnego dyrektora naczelnego oraz kompozytora. W ciągu sezonu wystawia zwykle 5 produkcji, często utwory współczesnych, amerykańskich kompozytorów. Tegoroczny sezon rozpoczęto wystawieniem dwuaktowej opery *Margaret Garner*. Jej tematem są czasy niewolnictwa w Ameryce. Detroit przed II wojną uważane było za wiodącą światową stolicę wytwórni samochodów. Przeżyło jednak czasy upadku w latach 60., będąc świadkiem licznych zamieszek na tle rasowym. Obecnie posiada około 1 miliona mieszkańców, w tym 83% ludności murzyńskiej.

Libretto opery zostało oparte na wydanej w 1988 r. powieści *Ukochana (Beloved)* autorstwa Afroamerykańskiej powieściopisarki i eseistki, Toni Morrison. W 1993 r. za swoją działalność pisarską została nagrodzona literacką nagrodą Nobla. Warto zaznaczyć, że książka została wcześniej zaadaptowana jako scenariusz filmu o tym samym tytule. Wystąpili w niej: znakomita murzyńska aktorka Oprah Winfrey oraz Danny Glover. Autorem muzyki jest znany i utalentowany amerykański kompozytor, Richard Danielpour, twórca wielu utworów muzycznych. *Margaret Garner* jest jego pierwszą operą. Kompozytor i autorka libretta rozpoczęli prace nad utworem w 1998 r. Prapremiera odbyła się w Detroit w 2005 r. W wyniku kooperacji kilku zespołów operowych, inscenizacja została powtórzona w Cincinnati Opera, New York City Opera, w filadelfijskiej operze, w Chicago Auditorium Theatre oraz raz jeszcze wystawiona w Detroit w obecnym sezonie. W sumie wykonano 35 przedstawień. Stanowi to niezłą statystykę jak na współczesne dzieło muzyczne.

Treść opery odwołuje się do autentycznych wydarzeń w 1856 r., jakie miały miejsce w południowym stanie Kentucky w USA. Początkowa scena przedstawia aukcję niewolników na plantacji w Maplewood. Właściciel Edward Gaines, ujęty urodą czarnoskórej Margaret Garner, przejmuje na własność plantację w spadku po bracie. Margaret mieszka razem z mężem Robertem, matką Cillą oraz dwójką dzieci. Zarządzający plantacją fernal przynosi wiadomość, że Robert został sprzedany innemu właścicielowi, zaś Margaret będzie zatrudniona w domu właściciela, Gainesa. Bohaterka opery, w konspiracji z mężem planuje zbiec z plantacji, zabierając ze sobą dwójkę dzieci. Uciekają

na północ poprzez zamrzniętą rzekę do sąsiadującego stanu Ohio, gdzie zniesiono już niewolnictwo. Właściciel Gaines organizuje pościg i aresztuje zbiegów. Robert został również uwięziony. Margaret Garner, jak murzyńska Medea, zabija nożem swoje dzieci. Woli widzieć je martwe niż żyjące w poniżającym niewolnictwie. Następną sceną przedstawia sąd nad Garner, zabranej z powrotem do stanu Kentucky. Dylematem procesu była forma oskarżenia. W wolnym stanie Ohio, Margaret byłaby osądzona za morderstwo. Na południu Stanów Ameryki bohaterka nie ma osobowości prawnej, nie jest człowiekiem. Dlatego oskarżenie odnosi się do kradzieży i zniszczenia przedmiotu. Sędziowie skazują ją na śmierć przez publiczną egzekucję. O ulaskawienie prosi jednak Caroline, córka właściciela plantacji, sympatyzująca z bohaterką opery. Podczas publicznej egzekucji Margaret Garner wybiera wolność poprzez samobójcze powieszenie. Opera kończy się zbiorowym chórem błagającym o pojednanie oraz modlitwą o litość nad duszą bohaterki.

Inscenizację tego wstrząsającego dramatu powierzono Kenny Leonowi, utalentowanemu murzyńskiemu reżyserowi, dyrektorowi artystycznemu the Alliance Theater w Atlancie. Dzięki jego wizji, akcja przebiega wartko, bez zakłóceń, wręcz z filmowym tempem. Leon jako reżyser opowiada po prostu przejmującą historię. W tym zadaniu pomaga mu Marjorie Bradley Kellogg, autorka scenografii. Stałym elementem dekoracyjnym są zwisające z kulis przezroczyste panele, ozdobione stylizowanymi kwiatami oraz motywami afrykańskiego folkloru. Miejsce akcji zaznaczone jest latwymi do zmiany rekwizytami. Kostiumy autorstwa Paula Tazewalli dzielą w wyrazisty sposób uczestników dramatu na białych mieszkańców miasteczka, ubranych w stroje rodem z filmu *Przemiętło z wiatrem*. Zaś czarnych niewolników scenografka ubrała w jednakowe, proste kostiumy w kolorze brązowym, nawiązującym do barwy historycznych, starych fotografii typu sepia.

Muzycznie opera posiada charakter neoromantyczny. Nawiązuje do wielu znanych utworów amerykańskich kompozytorów od Coplanda do Bernsteina. Rozbrzmiewa rytmami *negro spirituals*, pieśniami tworzonymi przez niewolników murzyńskich, o treści i charakterze religijnym. Kompozytor umieszcza w utworze także fragmenty jazzowe i bluesowe. Orkiestracja utworu posiada wręcz kalejdoskopową barwę i bogactwo dźwięków.

Partię tytułową powierzono świetnemu amerykańskiemu mezzosopranowi Denyce Graves, znanej odtwórczyni tytułowych partii w *Carmen* oraz *Samson i Dalila*. Urodzona w wielodzietnej rodzinie w murzyńskim getcie w Waszyngtonie, z pasją oddała charakter tytułowej bohaterki, jej miłość do męża i dzieci, wrodzoną dumę i poświęcenie. Była w doskonałej formie głosowej i ujmowała przejmującym aktorstwem. Rozporządza głosem o wielkim wolumenie. Jej srebrzysty, aksamitny głos z łatwością wypełniał ogromną salę widowni odrestaurowanego budynku Michigan Opera House. Równorzędnym partnerem w roli męża Roberta był Gregg Baker, amerykański tenor o imponującym głosie i osobowości scenicznej. Razem stanowili przekonywującą parę. Ich pożegnalny duet ujmuje poetyckim charakterem i potęgą emocji. W partii plantatora Edwarda Gainesa wystąpił kanadyjski baryton James Westman. Wzruszająco zaśpiewał liryczną arię *I remember the curve of every hill*, przywołując wspomnienia z dzieciństwa. Ta scena znacznie złagodziła jego brutalny charakter. Partię matki Roberta z powodzeniem zaśpiewała Mary Elizabeth Williams. Rola Caroline Gaines, córki właściciela plantacji, znalazła sympatyczną odtwórczynię w wykonaniu amerykańskiego sopranu Kristine Biller Mattson.

Kierownictwo muzyczne powierzono Stefanowi Lano, znakomitemu amerykańskiemu dyrygentowi. Pod jego mistrzowską batutą muzyka *Margaret Garner* urzekła niezwykłą kolorystyką, ekspresją i precyzyjnie rozłożoną dynamiką. Orkiestra brzmiała w proporcjach budowanych napięć dramatycznych i punktów kulminacyjnych. Szczególnym bohaterem wieczoru był wieloosobowy chór, powiększony do 72 członków, pod muzycznym kierownictwem Suzanne Mallare Acton. Przedstawiał zarówno białych mieszkańców Maplewood oraz pracujących na plantacji niewolników. W początkowej scenie, wielkim lamentem i przestrogą rozlega się chóralny śpiew *Nigdy więcej (No, no more)*. Opera kończy się optymistycznym, połączonym chórem białych mieszkańców oraz czarnych niewolników w hymnie *Sweet Jesus, help us break through the night*, błagającym o pojednanie. Wzruszona publiczność obdarzyła twórców i wykonawców owacją na stojąco. Opera nabrała szczególnie znaczenia na tle ostatnich zmian politycznych w Stanach Ameryki, zwłaszcza wyboru murzyńskiego prezydenta Baracka Obamy. Okres niewolnictwa i segregacji rasowej w Stanach Zjednoczonych stanowią nadal bolesną ranę w historii Ameryki.



Richard Danielpour – Margaret Garner
Denyce Graves i Gregg Baker
fot. MOT/M. Garner

Kazik Jedrzejczak



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Giacomo Puccini – *Cyganeria*
Ramon Vargas i Maja Kovalevska
fot. MET/Marty Sohl, 12.12.2008

Cyganeria Pucciniego. Rzadko który sezon operowy w MET może obejść się bez wznowienia popularnej *Cyganerii* i kolejnej prezentacji spektakularnej produkcji Franco Zeffirelliego. W tym sezonie zaplanowano ich 8 (premiera sezonu 15 XII 2008, ostatni spektakl 10 I 2009). Wszystkimi dyrygował Frederic Chaslin, a obsada uległa zmianie tylko podczas dwóch ostatnich spektakli, kiedy to partię Rodolfa zamiast Ramona Vargasa zaśpiewał Massimo Giordano.

Wielbiciele Anny Netrebko musieli niestety przeżyć rozczarowanie, ponieważ już jakiś czas temu odwołała występy jako Mimi. Ma powrócić do MET pod koniec stycznia na 4 spektakle *Łucji z Lammermoor*. Nie spodziewam się w jej wykonaniu tej roli wysokich E i F – ale coż – jej nazwisko na afiszu sprzedaje bilety.

Widziałam dwa spektakle: 29 XII z Ramonem Vargasem i 6 I z Massimo Giordano, oraz słyszałam transmisję radiową 3 I też z Ramonem Vargasem.

Francuski Maestro Frederic Chaslin, poza debiutem w *Trubadurze* w 2002 r. dyrygował w MET również przedstawieniami *Cyrulika*, *Opowieści Hoffmanna* i *Nieszporami sycylijskimi*. Jego podejście do partytury *Cyganerii* 29 XII było nieco zbyt „kawalerskie”. Dyrygował bez partytury – jako trzeci w tym sezonie Maestro (pierwszym był Ozawa, drugim Barenboim w *Tristanie i Izoldzie*).

Nie wiem czy to jakaś „nowa moda”, żeby dyrygenci prowadzili spektakle bez partytury i co to ma, i komu, udowodnić. Słynny z dyrygowania bez partytury Toscanini był zmuszony do tego niezwykłą krótkowzrocznością, o czym

zresztą często mówił i był to jedyny powód, dla którego uczył się wszystkiego na pamięć, ponieważ po prostu nic nie widział w rozłożonej na pulpicie partyturze.

Chaslin grał z dużą energią, ale kosztem płynności i śpiewności, w wielu fragmentach za głośno i zdarzało mu się przykrywać głosy śpiewaków. Było to szczególnie słyszalne w akcie I, kiedy to muzyka Pucciniego nie popłynęła w opowieści o życiu na paryskim strychu. I tak w zasadzie było już do końca – raz lepiej raz gorzej. Na sam koniec zagłuszył też okrzyk rozpacz Rodolfo: „Mimi”.

Ale tym razem braki Maestro Chaslin wynagrodzili nam śpiewacy. Partię Mimi powierzono młodemu lotewskiemu sopranowi, Maji Kovalevskiej. Słyszałam jej debiut w MET w 2006 r. w roli Eurydyki i zrobiła na mnie dobre wrażenie. Jej Micaela z *Carmen* wypadła nieco słabiej, a Mimi 29 XII też nie oczarowała.

Kovalevska studiuje z Freni. To bardzo ładny w barwie, słodko brzmiący sopran o sporej sile i właśnie owa siła „zemściła się” w partii Mimi tego wieczoru. Brak jej było wystarczającej ilości modulacji, czuło-słodkich piano i pianissimo, crescendo i decrescendo, a w akcie ostatnim, poza zbyt sztucznie wymuszonym kaszlem, brzmiała „za zdrowo silnie” w scenie umierania, więc nie wzruszała. Szanowała partyturę Pucciniego, prezentowała ładne frazy, była melancholijno zadumana i refleksyjna, góra była dźwięczna, ale nie okazała się całkowicie wiarygodna.

Wszystkie więc niuanse, detale i wysublimowane fragmenty zaprezentował nam zamiast Mimi tym razem Ramon Vargas jako Rodolfo. Nie „siłował” głosu, był lirycznie płynno-słodki i

szalenie elegancki w prowadzeniu linii wokalne. To zresztą mój współczesny ulubieniec i nie tylko w tej roli. Od jakiegoś też czasu Vargas coraz lepiej prezentuje się aktorsko na scenie. I tak np. w akcie I tego spektaklu zaoferował nam kilka naprawdę bardzo dobrych teatralnie momentów, a w akcie ostatnim wzruszył w rozpacz.

Znakomicie wypadły też jego duety z Marcello, którego śpiewał polski baryton Mariusz Kwiecień. No i było się czym zachwycać poza oczywistym pięknem barwy i siły głosu. Ten Marcello nie pozostawał w cieniu tenora i był szalenie wyrazistą postacią. Mieliśmy więc dwie prawdziwie równorzędne pary: liryczno-romantyczną – Rodolfo i Mimi oraz ekspresyjną emocjonalnie i pełną energii życia – Marcello i Musetta. Kontrastowały, ale i pięknie się uzupełniały.

Akt II był prawdziwym popisem umiejętności wokально-aktorskich Mariusza Kwietnia, a jego duety z Rodolfo należały do najlepszych fragmentów wieczoru. Przyznam się też, że na samym końcu tego aktu, kiedy to Musetta i Marcello obrzucają się wyzwiskami, nie słyszałam nigdy tak wiarygodnej, pełnej pasji złości w głosie Marcello wykrzykującego w stronę swej ukochanej „strega!”.

Na ogromne brawa zasłużył debiutujący w MET w roli Musetty amerykański sopran Susanna Phillips. Niedawna absolwentka the Ryan Opera Center at Lyric Opera of Chicago, debiutowała na scenie operowej na jesieni ubiegłego roku jako Hrabina w *Weselu Figara* Mozarta, a w recenzji jej występu Dallas Morning News określił jej *Dove sono* jako tak bajecznie piękne, że „zmiękczyłoby najtwardsze serca”.

W 2005 r. Phillips wygrała aż cztery największe na świecie konkursy wokalne: The Metropolitan Opera National Council Auditions, the MacAllister Awards, the George London Foundation i Operalia, w których zdobyła pierwszą nagrodę i nagrodę publiczności.

Znakomity, silny, dźwięczny głos, świetne wycucie stylu roli, ogromna swada wokalo-aktorska, dobra „chemia” z Kwietniem i resztą uczestników dramatu. Popisowy walc Musetty wypadł wspaniale, a w akcie ostatnim doskonale potrafiła przeistoczyć się we wrażliwą, wzruszoną, głęboko przejętą tragedią Mimi, gotową do wielu poświęceń postać. Całkowicie zasłużone, wielkie brawa przed kurtyną.

Tak więc w tej *Cyganerii* nastąpiło bardzo interesujące przesunięcie dramatycznej ważności ról. O ile najczęściej bohaterami „właściwymi”

Śpiewacy tym razem miewali natomiast trochę napięć w głosach. Może nerwy? W sumie był to udany wokalnie spektakl i znów wyróżnili się: Vargas, Kwiecień i Phillips.

Podczas przerw mogliśmy usłyszeć krótkie wywiady z Kowalewską i Vargasem oraz z Susanną Phillips i Mariuszem Kwietniem, który 2 stycznia obchodził 10-lecie występów i 100 spektakli w MET. Gratulujemy i prosimy o więcej wspaniałych wieczorów. Dowiedzieliśmy się też, że Mariusz Kwiecień buduje sobie nowy dom na południu Polski, oraz że chce powoli wycofać się z roli Marcello i podejmować się bardziej „dojrzałych” wiekowo partii operowych. Szkoda. Jego tegoroczny Marcello był doprawdy znakomity.

6 I znów słyszałam inny spektakl. Massimo Giordano nie powinien być śpiewaczką partii Rodol-

o zbytnią ostrość na pograniczu krzykliwości. Ale duet z Mimi był już niezły. „Przedobrzyli” też niestety dramatycznie początkowy duet z Marcello oraz sam koniec opery.

Mimi Kowalevskiej natomiast przeszła lekką „transformację” na lepsze. Wysubtelniła ją, wyciszyła i uliryczyła w stronę większego romantyzmu. Wyraźniej też prezentował się smutek i refleksja. Były nawet niekiedy i ładne piano i doprawdy tym razem pięknie umierała. Ano cóż – każdy spektakl na żywo jest inny, ale przeważnie śpiewacy tej lepszej czy większej klasy prezentują dość wyrównany poziom wykonawczy. Nie dziwiło więc to, że Mariusz Kwiecień znów okazał się doskonały jako Marcello, a Oren Gradus bardzo stylowym wokalnie Collinem. Brawa należały się też znów Susannie Phillips za znakomitą Musettę, i choć

Giacomo Puccini – *Cyganeria*
Ramon Vargas i Maja Kowalevska
fot. MET/Marty Sohl, 12.12.2008



są tylko Rodolfo i Mimi, a reszta, choć miewa swoje popisowe momenty, jest drugoplanowa, tym razem mieliśmy dwie pary i dopiero pozostali uczestnicy opowieści o życiu na paryskim strychu było faktycznie wspomagającymi postaciami. A więc: dobrze wykonana przez fińskiego barytona, Tommi Hakala rola Schauarda (debiut w MET w 2006 r. jako Valettin w *Fauście*) i Colline – Oren Gradus. Lubię głos Gradusa lecz choć Vecchia Zimmarra była ładna wokalnie i stylowo, nie jest to wystarczająco głęboki głos do tej roli.

Transmisja zabrzmiała natomiast nieco inaczej (3 I). Tym razem Maestro Chaslin, dyrygujący *Cyganerią* w dniu swych urodzin, wyciszył trochę brzmienie orkiestry, upłynnił muzykę i grał z większym wycuciem. Nie było to „bajeczne” wykonanie, ale na zdecydowanie dobrym poziomie.

fo (debiut w MET w 2006 r. jako Des Grieux, później Rinuccio w *Giannim Schiccim*). I co może było nieco zaskakujące to fakt, że rodowity Włoch tak bez wycucia stylu zaprezentował „sztandarowe włoską” rolę dla tenora. Akt I był zdecydowanie niedobry. Zbyt bohaterzko-głośnie brzmienie z lekkimi napięciami głosu w górze oraz lekkim wibrującym drżeniem nie specjalnie poddającym się kontroli w popisowej *Che gelida*. Brakowało elegancji, płynności i romantycznego liryzmu. Aktorsko zbyt przerysowywał rolę w stronę „beztroskiego” poety Bohemy. Frazy nie płynęły, zdarzało mu się niemal „pokrzykiwać”, a i barwy modulacji były zbyt ograniczone. W akcie III głos się nieco „rozgrzał” i „rozśpiewał”, i zdawał się być pod lepszą kontrolą, choć w duecie z Marcello ekspresja emocji ocierała się albo o deklamacyjność lub

to przecież młoda śpiewaczka bez wielkiego doświadczenia scenicznego, była konsekwentnie świetna w tej roli. Oby tak dalej!

Był to też najlepszy ze słyszanych przeze mnie spektakli Maestro Chaslina. Jeszcze większą płynność i liryczna śpiewność, i wyraźne wycucie we wspomaganianiu wokalistów i dobrze wyważony tym razem poziom energii brzmienia. Jednym słowem, gdyby zamiast Giordano występował Vargas, byłby to całkiem udany spektakl. Może w kolejnym sezonie dopisze nam większe szczęście w *Cyganerii*. Ale i ten spektakl, wedle informacji biura prasowego, był całkowicie wyprzedany. Częściowo zapewne znacznie wcześniej, zanim Anna Netrebko odwołała występy, a częściowo być może ze względu na wspaniałą produkcję Zeffirelliego, której nowojorczykom nigdy dość – i słusznie. 10

Orfeusz i Eurydyka Glucka. Pokazana po raz pierwszy w sezonie 2006/7 produkcję *Orfeusza i Eurydyki* w produkcji choreografa Marka Morrisa wznowiono tym razem w 7 spektaklach. Pisałam o niej szczegółowo w mojej relacji z MET z jej premiery. W tym sezonie widziałam dwa spektakle (14 i 20 I 2009) i słyszałam transmisję radiową, 24 I będącą jednocześnie bezpośrednim przekazem do kin świata.

Tym razem partię Orfeusza powierzono rewelacyjnemu amerykańskiemu mezzosopranowi Stephanie Blythe. Zachwycała mnie już wiele razy swymi występami. Od momentu debiutu w MET w 1995 r. w *Parsifalu* (jako alt solo) widziałam i słyszałam ją chyba we wszystkich rolach w MET, a było ich 22 w ponad 125 spektaklach, a m.in.: Baba Turk w *Żywocie rozpustnika*, Mistress Quickly w *Falstaffie*, Jokasta w *Królu Edypie*, Kornelia w *Juliuszu Cezarze*, Matka Maria w *Dialogach Karmelitanek*, Eduige w *Rodelindzie*, Ulryka w *Balu maskowym*, a ostatnio w potrójnej roli *Trojki* Pucciniego jako Frigola, Księżna i Zita oraz Fricka w *Walkirii*.


Jednak dopiero partia Orfeusza w zasadzie koncentrowała się niemal w całości na jej osobie. Była rewelacyjna. Głos Stephanie Blythe jest absolutnie unikalny w mocy i szlachetności barwy, a w połączeniu z wokalnym artystyzmem, klasą, kulturą muzyczną i skalą – jednym z najwspanialszych mezzosopranów czasów współczesnych. Jej Orfeusz był samą elegancją frazowania i prowadzenia linii melodycznych Glucka. Powściągliwa, bez cienia afektacji, a jednocześnie fascynująca w efektywności ekspresji głębi uczuć i emocji, w modulacjach niuansów bólu, cierpienia i ekstazy radości – ale zawsze w ramach stylu, nigdy kosztem płynności linii wokalnych Glucka. To artysta, którego ze świecą by szukać wśród współczesnych śpiewaków. Szaleńcza sfojająca owacja widowni na koniec spektaklu potwierdziła w pełni moje odczucia.

Na jej tle dość blado wypadły pozostałe dwie panie. Heidi Grant Murphy (*Amor*) ma nadal dość atrakcyjnie brzmiącą górę, ale w środku rejestru słychać już wyraźne rozedrganie i chwiejność, a barwa ociera się momentami o lekką skrzekliwość.

Danielle de Niese (australijski sopran, debiut w MET w *Weselu Figara* w 1998 r.) jako Eurydyka nie zaprezentowała nic szczególnie interesującego wokalnie czy interpretacyjnie. Nadal słyszę „głos Barbariny” z roli jej debiutu, czyli „słodkiej młodej paniutki”, a w partii Eurydyki preferuję „głos Hrabiny” – jeśli już pozostać przy porównaniach sopranów Mozarta – i większe wyrafinowanie w stylu interpretacyjno-wokalnym.

Zachwycili oczywiście tancerze grupy baletowej Marka Morrisa, którzy wraz ze znakomicie brzmiącym chórem zebraли ogromny aplauz.

Niezwykle huraganowe brawa przywitały też Jamesa Levine'a, który po raz kolejny oczarował nas magicznym wręcz wykonaniem partytury Glucka. Niezwykła klarowność brzmienia, słyszalny wręcz „blask” radosnych fragmentów opery, elegijno-śpiewny smutek, a każda z fraz wykończona z eleganckim pietyzmem dbałości o najmniejszy detal. Styl, elegancja, płynność i śpiewność muzyki Glucka wzruszały nas i zachwycały przez każdą sekundę około 90 minutowego spektaklu.

Niezapomniane muzycznie wieczory w MET, których bohaterami poza Maestro Levine byli Stephanie Blythe i tancerze grupy baletowej Marka Morrisa. 



Łucja z *Lammermoor Donizettiego*. Jak wszyscy już wiemy Anna Netrebko we wrześniu 2008 r. urodziła syna Tiago, którego ojcem jest urugwajski bas Erwin Schrott i, co oczywiste, odwołała występy w MET do końca stycznia 2009 r., kiedy to powróciła tu 26 I jako Łucja.

Pytana o reakcję na krytykę prasową odpowiedziała, że złożyła ją najpierw opinii w stylu „Lepiej na nią patrzeć niż słuchać”, ale po krótkim czasie przestała się tym przejmować, a teraz, jak twierdzi, nie ma komputera, nie wchodzi na Internet, więc nie czyta zbyt wielu artykułów na swój temat.

W wywiadach prasowych opowiadała też o powrocie do śpiewania. Przestała bowiem występować w końcu czerwca 2008 r. Ponownie podjęła ćwiczenia wokalne w listopadzie i wedle jej relacji, natychmiast mogła zaśpiewać całą rolę Łucji. Mówiła też, że zaprezentuje w MET nową cadenzę, którą specjalnie dla niej skomponował muzykolog Philip Gossett.

Jak do tego doszło? Co raczej oczywiście, „tradycyjna” cadenza Łucji może przerażać wiele sopranów, więc Netrebko postanowiła zapewne „przykroić” ją sobie do własnych potrzeb. Po co ryzykować krytykę i ewentualne porównania, jeśli nie można dobrze zaśpiewać tej tradycyjnej cadencji, a ta oryginalna Donizettiego jest znacznie mniej „spektakularna”? Publiczność oczekuje przecież w Łucji fajerwerków wokalnych sopranu, więc Netrebko postanowiła zaprezentować takie, które zdola wykonać. No a ponieważ miała to być „prapremiera” owej cadencji – nikt nie mógłby mieć pojęcia jak to ma brzmieć. Należy jej się więc operowy Oskar za inwencję i kolejne sprytnie posunięcia w promowaniu swego „image” wielkiej diwy kreującej historię opery. Odtąd bowiem mieliśmy 3 cadenze do wyboru w przedstawieniach Łucji: tę skomponowaną przez Donizettiego, tę tradycyjnie wykonywaną od około połowy XIX w. i tę Anny Netrebko!

Ale 26 I, czyli podczas jej pierwszej po powrocie do MET Łucji, do owego „historycznego momentu” nie doszło. Gdy przed spektaklem zapytałam w biurze prasowym czy dostępna jest do wglądu wokalna partytura nowej cadencji, poinformowano mnie, że jej wykonanie zostało odwołane i Netrebko zaprezentuje podczas spektaklu tę, co zawsze.

Wieczór 26 I okazał się jednak znacznie bardziej dramatyczny niż można to było przewidzieć, i to nie Netrebko okazała się być w centrum uwagi widzów. A była to już 10 wykonywana przez nią w MET rola.

Zacznę jednak od jej występu. Nie rozpoczęła dobrym głosem. Był „przykryty”, jakby wyciszony i wyraźnie potrzebowała czasu by go nieco „ustabilizować”, „rozgrzać” i „otworzyć”. W *Regnava nel silenzio*, poza lekką chwienością, sporo było nieprecyzji intonacyjnych, płynność pozostawiała sporo do życzenia, no i chyba Netrebko nie do końca rozróżnia śpiewanie cichym, niepełnym głosem od piano czy pianissimo. I tak w zasadzie, bez większych zmian, z momentami, ale tylko momentami, niezłej góry dobrnęliśmy do owej oczekiwanej sceny szaleństwa. I tu chyba rozczarowała widownię Nowego Jorku. Nie zaprezentowała bowiem nic specjalnie atrakcyjnego wokalnie i interpretacyjnie. Ogólnie słaba wokalnie Łucja jak na poziom MET, gdzie słyszeliśmy prawdziwie ciekawe i dobre wykonania tej roli. Zbyt wiele nieprecyzji intonacyjnych (jak np. próba interpolacji wysokiego E w cadencji, która była zupełnie nieudanym pomysłem), brak prawdziwie konsekwentnej płynności, a dramatyczna interpretacja roli – bez większej wyobraźni. Jej Łucja od samego początku opery była „niestabilna” psychicznie i w zasadzie dramatycznie nie można było zaobserwować postępowania owego stanu. Co zaliczam na plus w jej występie, to zredukowanie do minimum charakterystycznej dla niej poprzednio nadpobudliwości w ruchu scenicznym. Tym razem obyło się bez biegania, a kilka scen robiło nawet pozytywne wrażenie, jak np. bardzo ładne zemdleńcie i osunięcie się z krzesła po zakończeniu sekstetu podczas uroczystości podpisania kontraktu ślubnego i pozowania do pamiątkowej fotografii. Ale nawet sumując owe krótkie chwile, okazało się to być zbyt mało. Podczas wykonywania sceny szaleństwa, po cadencji, nagrodziły ją krótkie brawa, ale już na sam jej koniec – aplauz był doprawdy tylko grzecznościowy – i słusznie. Tak więc powrót Netrebko do MET nie okazał się triumfem, choć bilety na wszystkie spektakle z jej udziałem są już oczywiście od dawna wyprzedane. New York Times na jej „usprawiedliwienie” podał fakt braku próby z orkiestrą, bo



ponoc nie było czasu i odbyła się tylko próba z fortepianem. No i również to, że była to jej pierwsza Łucja. Autor owej recenzji, Anthony Tommasini, napisał również, że „ciemniejsze tony” w wykonaniu tej roli przez Netrebko, przywołały mu do pamięci Callas! Każdy ma prawo do własnej opinii (i jak to żartobliwie opisuje popularne powiedzko: „nawet jeśli nie ma racji”), ale myślę, że nie oglądaliśmy i nie słuchaliśmy tego samego spektaklu. Podobne zresztą zdziwienie wywołało u mnie ogłoszenie przez Musical America przyznania tytułu „Muzyk Roku 2008” Annie Netrebko. Jesliby uwierzyć, że to Netrebko miałyby być „najlepszym mu-

Finansowe problemy MET. 16 I 2009 r., New York Times opublikował informację prasową MET zawierającą oświadczenie generalnego menadżera Petera Gelba. Tak więc w końcu kulturalowe pogłoski, które krążyły z większą lub mniejszą intensywnością od około końca sierpnia 2008 r. nareszcie zyskały formę oficjalną. W świetle ogólnego kryzysu finansowego i coraz szczuplejszych (o około 10 mln \$) w związku z tym prywatnych dotacji finansowych, moloch artystyczny MET o bieżącym rocznym budżecie 291 mln \$ zaczął przeżywać poważny kryzys finansowy.

Już w sierpniu szeptano o konieczności cięć finansowych. I najpierw nie chodziło nawet o planowane produkcje. Na pierwszy ogień poszły przywileje pracownicze. Szukano nieco mniej kosztownych ubezpieczeń medycznych, które miały zastąpić te istniejące; obcięto lub wręcz zlikwidowano wynagrodzenia za nadgodziny. Później przyjrano się planom na kolejny sezon, zaprojektowano zmiany i cięcia oraz nawiązano kontakty z artystami, producentami i śpiewakami informując ich o możliwościach cięć

programowych, czyli zmian w ich kontraktach lub wręcz o ich zerwaniu.

Kolejną możliwością, o której mówiono już we wrześniu, było zwolnienie, wedle pogłosek, nawet około 10% ogólnego personelu, ale na szczęście jak teraz już wiemy właśnie od 16 I – ta ewentualność nie wchodzi obecnie w rachubę, chyba, że 16 związków zawodowych, w których zrzeszeni są pracownicy MET, nie wyrazi zgody na ustępstwa. Peter Gelb zwrócił się bowiem do ich władz z prośbą o zaakceptowanie owych koniecznych cięć. Prośba dotyczy zgody na 10% obniżkę płac przez kolejne dwa lata. Trzy główne związki zawodowe funkcjonujące w MET reprezentują pracowników orkiestry, chóru i personelu technicznego.

Gelb zaapelował również do śpiewaków, prosząc o wyrażenie zgody na obniżkę gaź za występy. Spotkał się też z całą załogą w audytorium MET w piątek, 16 I, a było to zamknięte dla prasy zebranie.

MET bowiem musi dokonać poważnych cięć finansowych, by uchronić się przed prawdziwą katastrofą. W ogólnej sytuacji kryzysu, spadnie

też przecież sprzedaż biletów i jest to oczywiście oczekiwane i w kalkulowane w program finansowego ratowania tej instytucji. Zatrudnieni na stałe pracownicy MET zgodzili się już na 10% obniżkę pensji, a reszta zatrudnianych na różnych zresztą zasadach, ma przyjąć cięcia w placach pod koniec roku finansowego MET, czyli po zakończeniu bieżącego sezonu.

To jednak przyszły sezon jest problemem i wedle projekcji deficyt MET może nawet ukształtować się w dwucyfrowych liczbach milionów dolarów, a wedle pesymistycznych oszacowań, nawet w granicach 40 mln. Tegoroczny deficyt wyniesie najprawdopodobniej nieco poniżej 2 mln.

Jest więc oczywiście projekt podwyższenia cen biletów o 8%. Ceny obecne wahają się w granicach 15–375 dolarów (biurko partyturowe 10 \$).

Dokonano już też sporych cięć administracyjnych co wraz ze sfinansowaniem Prezydium zaoszczędziło MET około 7 mln dolarów.

Kolejny sezon 2009/10 jest więc obecnie nieco problematyczny. Dla Petera Gelba jest



Gaetano Donizetti – *Łucja z Lammermoor*
Anna Netrebko i Mariusz Kwiecień
fot. MET/Ken Howard, 26.1.2009

zykiem” ubiegłego roku – to prawdziwie źle się dzieje z muzyką w Ameryce.

Najtrafniej jednak oceniła jej występ największa fanka opery w MET i chyba na świecie, ponad 75-letnia Lois, którą znają w MET od ponad 50 lat wszyscy, a przede wszystkim śpiewacy i dyrygenci. Jej 75 urodziny w ubiegłym roku obchodzone szalenie uroczystie. Na zorganizowane dla niej przyjęcie przybyło wiele gwiazd MET, m.in. Thomas Hampson, Samuel Ramey czy Renée Fleming, by wymienić choć te nazwiska z tuzinów prawdziwie wielkich śpiewaków współczesnych i tych z przeszłości, którzy choć na chwilę „wpadli” by ją ucałować.

to podwójnie przykre, ponieważ jest to jego pierwszy „samodzielny” sezon w funkcji dyrektora generalnego MET, którą przejął w 2006 r. W grudniu co prawda z 32 przedstawień 21 było całkowicie wyprzedanych, ale grudzień jest tradycyjnie sezonem świątecznym i akurat dane z tego miesiąca nie koniecznie muszą odzwierciedlać ogólny trend sprzedaży biletów w bieżącym sezonie.

W moich prywatnych rozmowach z pracownikami biura prasowego MET największy nacisk położono oczywiście na fakt, że jak na razie obyło się bez konieczności zwolnień. W dużej mierze mierze projekt finansowego ratowania MET zależy teraz od postawy władz związków zawodowych, które zapewne zażądają wglądu do ksiąg finansowych przed udzieleniem odpowiedzi.

Pojawiła się jednak i ostra krytyka Petera Gelba, którego anonimowe źródła pochodzące spośród pracowników MET oskarżają w dużej mierze o spowodowanie bieżącego kryzysu finansowego. Po pierwsze jego pensja wynosi 1 mln dolarów rocznie, a spora liczba zatrud-

niem otrzymała też ogromną ilość listów z życzeniami, jak np. od Deborah Voigt, która śpiewała tego dnia w Chicago czy Martiny Arroyo, a obecny na przyjęciu James Levine podarował jej przepiękny pierścionek ze swej kolekcji, który Lois obiecała mu zawsze mieć na palcu podczas jego występów. Nakręcany jest też obecnie film dokumentalny o tej największej na świecie fance operowej i jak myślę może już nawet w tym roku będzie dostępny na DVD.

Otoż to właśnie Lois, z którą przyjaźń cenię sobie nadzwyczaj wysoko, należy do tych nieformalnych krytyków, którzy zawsze skłaniają się do pozytywnych ocen i opinii. Zawsze gotowa do znalezienia „okoliczności łagodzących” nawet tych słabych występów, podarowała mi kilka lat temu jeden z zamówionych przez nią prywatnie długopisów, na których znajduje się jej imię, nazwisko oraz adres domowy. Obiecałam jej wtedy, zresztą z własnej inicjatywy, że nigdy nie będę używać „jej długopisu” do negatywnych recenzji. Słowa zresztą solennie dotrzymuje i, od tego czasu, utarło się między nami „prywatne prozumienie”, wedle którego zamiast w jej obecności krytykować spektakl, mówię: „Lois, tym razem nie będę mogła pisać recenzji Twoim długopisem”. A Lois wtedy albo się uśmiecha i odpowiada: „Rozumiem”, i wtedy dalsze komentarze są zbyteczne, albo reaguje żywiołowo: „A dlaczego?”. I jest to wtedy prawdziwe „wywołanie do tablicy” i muszę gęsto się tłumaczyć. Czasem podejmujemy bardziej szczegółową analizę i wtedy Lois cytuję z pamięci, wedle oczywiście zapisu partytury, owe kontrowersyjne czy kwestionowane przez mnie fragmenty. Muszę więc zawsze być do rozmowy z nią „przygotowana”, bo zdarza się, że „na wyrwyki” mnie pyta o jakiś konkretny fragment, który niezbyt dokładnie pamięta, a którego znajomości ode mnie, jako od „aktywnego krytyka”, oczekuje.

I to właśnie od Lois usłyszałam następującą ocenę występu Netrebko w *Łucji* 26 I: „Jej *Łucja* jest o sto lat późniejsza! To *Łucja* verismo, a nie bel canto! Ona nie ma pojęcia o śpiewaniu bel canto! Nie potrafi wykonywać tryli, a pianissimo jest jej absolutnie nieznane!”.

Zgodziłyśmy się jednak obie, że relację o występie Mariusza Kwiecieńa mogę pisać „jej piórem”. Do niego to bowiem wokalnie należał

nionych w MET oskarża go o monumentalne ego.

„Peter Gelb jest najbardziej nienawidzonym człowiekiem w MET... Sam otrzymał 30% podwyżkę pensji, a przyjął tylko 10% cięcia” – to wedle wypowiedzi jednego z nich. Część uważa też, że Gelb wystawia zbyt wiele nowych produkcji rocznie. „Aby zaoszczędzić ogromną ilość pieniędzy, bez konieczności owych cięć, wszystko co Gelb powinien zrobić to zapomnieć o swym ego i powrócić do 21 różnych oper w sezonie” – to wedle innego źródła, które dodało, że z tego też powodu wiele wznowień „wchodzi na scenę” podczas wieczoru premiery sezonu bez prób, „z marszu”. „Koszty przywożenia i odwożenia dekoracji i kostiumów z magazynów są ogromne. W tej ekonomii ego tego człowieka jest szalone”.

Oskarża się też Petera Gelba o nieekonomiczne wydawanie pieniędzy. „Dlaczego odbywają się próby podczas dni świątecznych, kiedy to trzeba płacić podwójnie? To wariactwo”.

Reprezentant MET Howard Rubenstein odpowiadał publicznie na owe zarzuty podkre-

ten wieczór. Jego Enrico jest znakomity pod każdym względem. Scena, która dramatycznie mnie zachwycała to oczywiście jego konfrontacja z *Łucją*. No i ogólnie: dobrze wykonane arie i duety; świetne dramatyczne ujęcie postaci, piękny głos. Wielka i w pełni zasłużona owacja publiczności.

Owego też wieczoru powrócił do MET po około roku nieobecności Rolando Villazon, w roli, której nigdy tu nie wykonywał, czyli jako ukochany przez *Łucję* Edgardo. I to właśnie jego występ okazał się tak szalenie dramatyczny.

Wszyscy wielbiciele pary Netrebko/Villazon pamiętają zapewne występy i sukcesy obojga w *Romeo i Julii* czy *Traviacie*, które stały się natychmiastowymi „hitami” operowymi. Pamiętamy też zapewne wszyscy, że techniczne problemy wokalne zmusiły Rolando Villazona do przerwania występów na wiele miesięcy.

W *Sulla tomba* praktycznie nie rozpoznałam jego głosu. Usłyszałam „zmatowioną” dźwięczność, „mały”, wyciszony głos, operujący oszczędnie, z rezerwą wokalną i interpretacyjną, jakby zachowywał siły na resztę spektaklu, a szczególnie na ostatnią scenę opery. Podczas przerwy, znajomi z „Galerii” mówili, że gdy przyglądali mu się przez lornetkę widać było wyraźnie bladłość twarzy i obfite krople potu spływające po czole. Spekulacją nie było końca: czy owa „transformacja” tak niegdyś podziwianego przez wielu głosu jest wynikiem nie do końca wyeliminowanych problemów technicznych, i czy wobec tego za wcześniej podjął próbę powrotu, czy podłoże tkwi w psychice śpiewka, sparaliżowanego wręcz treścią podczas tego ważnego dla dalszej kariery występu w MET.

Scena 2 aktu II, w której Edgardo lekko „tarmosi” *Łucję* oskarżając ją o zdradę, zawiera kilka taktów śpiewu bez orkiestry. I właśnie w tym pełnym napięcia momencie głos Villazona załamał się kompletnie na wysokim tonie. Villazon zamilkł, a dyrygent i orkiestra czekali z reakcją na to, co będzie dalej. Dawno nie słyszałam takiej absolutnej ciszy na widowni MET. Villazon odchrząknął i po kilku sekundach po raz kolejny podjął próbę zaśpiewania owego fragmentu od początku – i tym razem się udało! Zaraz po tej scenie była przerwa, którą przede wszystkim wypełniły rozmowy o tym, co się wydarzyło.

ślając wszelkie zasługi Petera Gelba w promocji MET na świecie. Wedle jego słów w kolejnym sezonie liczba prezentowanych w MET oper zostanie zredukowana z 28 do 26 co zezwoli na większą ilość prób. A owa 30% podwyżka pensji Petera Gelba miała miejsce 18 miesięcy temu, a 10% cięcie zaakceptował już miesiąc temu, podczas gdy pracownicy owe cięcia płac rozpoczną dopiero po zakończeniu bieżącego sezonu, czyli od sierpnia 2009.

Zacząły więc znów krążyć pogłoski o tym, że kolejnym generalnym menadżerem MET będzie Plácido Domingo.

Nowym sezonem w MET. 10 lutego biuro prasowe MET ogłosiło program na sezon 2009/10 – 8 nowych produkcji, w tym 4 prapremiery. Część z nich jest przygotowana specjalnie dla MET, a część powstała w koprodukcji.

21 IX sezon rozpocznie nowa produkcja *Toski* pod batutą Jamesa Levine’a z Karitą Mattiłą w tytułowej roli. Poza tym obejrzymy

Gaetano Donizetti – *Łucja z Lammermoor*
Mariusz Kwiecień
fot. MET/Ken Howard, 26.1.2009



Tuż przed rozpoczęciem aktu III, przed kurtyną pojawił się Peter Gelb. Ogłosił, że Villazon nie czuje się dobrze, ale dośpiewa operę do końca oraz prosił w jego imieniu widzowie o wyrozumiałość. Zapowiedź możliwości niedoskonałego występu spowodowała zelżenie presji spełnienia oczekiwań widzów i ostaniamy scena kończąca operę, która praktycznie niemal w całości należy do tenora wypadła już zdecydowanie lepiej. Nadal nie był to pełny, precyzyjny głos, ale już ładunek emocjonalny interpretacji roli był godny podziwu. Villazon wyraźnie jednak nie czuł się pewnie na scenie. Jego duet z Mariuszem Kwietniem wypadł niezłe i to dzięki Kwietniowi, który na ile się dało, nie „pokrywał” głosem tenora. Wyraźnie jednak było słychać, który głos dominuje. W scenie ostatniej Villazon bardzo przybliżył się do krawędzi sceny, a lewą ręką wspierał się o budkę suflera. Pomimo wszelkich niedostatków wokalnych, jego udręczony, zrozpaczony i zdesperowany Edgardo robił wrażenie. Dopiero na sam koniec skrócił moment umierania, „wyciął” kilka taktów powtórki z wysokim tonem, a przytomny i niezwykle wspomagający go dyrygent Marco Armiliato, szybko pokrył w orkiestrze ów zabieg.

Podczas tego spektaklu doceniłam więc po raz kolejny sztukę dyrygencką Marco Armiliato. Robił co mógł w zaistniałej sytuacji, żeby i grać partyturę Donizettiego i próbować pokrywać i ratować wszelkie „wpadki” Netrebko i Villazona jak najmniejszym kosztem muzyki. Jak przypuszczam, po zakończeniu tego spektaklu chyba z ulgą otarł pot z czoła. Można więc było mu wybaczyć lekkie braki w synchronizacji ze sceną na samym początku, kiedy to chór „rozumiał” się w tempach z orkiestrą, ponieważ w miarę upływu czasu dyrygent, orkiestra i śpiewacy brzmieli w coraz lepszej harmonii, a tak mniej więcej od sceny ceremonii ślubnej było już zupełnie dobrze.

Rosyjski bas, mąż Olgi Borodiny, Ildar Abdrazakov wywarł ogólnie pozytywne wrażenie w roli Raimonda, ale dopiero właściwie w swym popisowym solo tuż przed Sceną Szaleństwa.

Tego też wieczoru debiutował w MET w roli Arturo Colin Lee. Dość udany występ. Niezły głos.

Nadal niestety niedobrze zabrzmiał Michael

Myers jako Normano, ale to krótka na szczęście rola, więc dało się przeżyć ów nieatrakcyjny głos, który w zasadzie otwierał operę i później – szy, też krótki występ, w scenie 1 aktu II.

Warto natomiast wspomnieć bardzo dobre występy następujących muzyków: Stefan Ragnar Hoskuldsson – solo na flecie, Mariko Anrakum – solo na harfie i Cecilia Brauer – szklana harmonijka.

Największe, owacyjne brawa po zakończeniu tego spektaklu otrzymał Rollando Villazon. Wyrozumiała nowojorska widownia całym sercem chciała zakomunikować mu wsparcie jego wysiłku powrotu na scenę MET. Zdecydowanie też zachwycił Nowy Jork tego wieczoru Mariusz Kwiecień. Fani Netrebko oczywiście bili jej brawa, ale był to nieporównywalnie mniejszy apalaż niż można się było spodziewać.

Wedle doniesień fanów z Galerii, 29 I Villazon był w nieco lepszej formie, ale nadal nie był to głos, który pamiętano sprzed około roku. Problemy techniczne po operacji narodziły na strunach głosowych wymagają chyba w jego przypadku nieco dłuższej przerwy w występach. Za szybko zdecydował się na powrót na scenę i 3 II odwołał występ. Zastąpił go Filianotii, który następnego wieczoru miał śpiewać partię Księcia w *Rigoletto* – czyli swoją planowaną w tym sezonie rolę.

Jeszcze przed premierą wiadomo też było, że Netrebko nie jest w stanie zaśpiewać „tradycyjnej” cadency w oryginalnym kluczu. Obniżono ją więc, ale i to niewiele pomogło. Nadal nie dawała sobie z nią wokalnie rady. Chyba zupełnie niepotrzebnie podejmuje się wykonywania repertuaru, który przekracza jej wokalno-techniczne możliwości.

4 II biuro prasowe ogłosiło też, że podczas transmisji radiowej 7 II partię Edgarda będzie śpiewał Piotr Beczała, który wykonywał ją już z powodzeniem poprzednio w MET. Beczała, poza rolą Leńskiego, ma też zaplanowany w tym sezonie w MET na 12 II występ w partii Księcia w *Rigoletto*.

7 II słyszałam transmisję i ten spektakl *Łucji* wokalnie należał do dwóch polskich głosów: Piotra Beczały – znakomitego wokalnie Edgarda i Mariusza Kwietnia – świetnego Enrica. Wróciliśmy więc jakby do oryginalnego zamysłu Donizettiego, który planował wokalny

następujące prapremiery: Rossini – *Armida*, Verdi – *Attila*, Janacek – *Z domu umartwych*, Szostakowicz – *Nos*.

Nową oprawę sceniczną otrzymają: *Carmen*, *Opowieści Hoffmanna*, *Hamlet* (Thomas) i właśnie *Toska*.

Do MET powrócą lub zadebiutują w nowym sezonie tacy mistrzowie batuty, jak m.in.: Pierre Boulez w koncercie z Orkiestrą MET w Carnegie Hall 16 V 2010, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Valery Gergiev w *Nosie* Szostakowicza, Louis Langrée, Marco Armiliato, Leonard Slatkin (powrót po 12 latach), Kazushi Ono, Fabio Luisi, Placido Domingo (w *Stiffeliu*), James Conlon, Daniele Gatti (powrót po 14 latach – *Aida*), Andrew Davis. W sumie 7 debiutów.

Zobaczmy też kreacje sceniczne wybitnych reżyserów, projektantów scenografii i kostiumów, m.in.: Pierre’a Audi i Prady.

MET wznowi też 18 oper z tzw. stałego repertuaru, czyli razem plan obejmuje 26 oper.

Z polskich głosów zaplanowani są: Mariusz Kwiecień (Escamillo w *Carmen*), Piotr Beczała (Rodolfo w *Cyganerii*), Andrzej Dobber (Stankar

w *Stiffeliu*), Aleksandra Kurzak (Zerbinetta w *Ariadne auf Naxos*).

Po raz pierwszy też Placido Domingo „zadebiutuje” w MET jako baryton w tytułowej roli Simone Boccanegra. Jak to bowiem często mówił w wywiadach, chciałby przy końcu długiej kariery zaśpiewać rolę barytonową swych marzeń – właśnie Simone Boccanegra. Dyrygentem tych spektakli będzie James Levine, a na scenie w towarzystwie Placido Domingo pojawia się Pieczonka, Giordani i Morris.

Poza tym na scenę MET powrócą: *Cyganeria*, *Traviata*, *Der Rosenkavalier*, *Holender tułacz*, *Stiffelio*, *Córka pułku*, *Cyrulik sewilski*, *Lulu*, *Potępienie Fausta*, *Turandot*, *Tryptyk Pucciniego*, *Aida*, *Wesele Figara*, pełna wersja *Czarodziejskiego fletu*, *Jaś i Małgosia* (spektakle dla dzieci w sezonie świątecznym), *Elektra*, *Ariadne auf Naxos*.

Obsada wokalna, pierwszego w pełni zaplanowanego przez Petera Gelba sezonu obejmie prawdziwą paradę gwiazd z całego świata, m.in.: Stephanie Blythe (potrójna rola w *Tryptyku Pucciniego*), Olga Borodina (Małgorzata

w *Potępieniu Fausta*, Carmen), Diana Damrau (Marie w *Córce pułku*), Natalie Dessay (Ofelia w *Hamlecie* Thomasa), Joyce DiDonato (Rosina), Renée Fleming (Armida, Marschalina), Barbara Frittoli (Miceala), Elina Garanca (Niklausse), Angela Gheorghiu (Traviata, Carmen), Susan Graham (Octavian), Maria Guleghina (Turandot), Angelika Kirchschaelgr (Hansel w *Jasiu i Małgosi*), Genia Kuhmeier (Pamina), Jennifer Larmore (Gertruda w *Hamlecie*), Karita Mattila (Tosca), Erika Miklosa (Krolowa nocy), Anna Netrebko (Antonia w *Opowieściach Hoffmanna*, Mimi), Felicity Palmer (Klytemnestra), Patricia Racette (potrójna rola w *Tryptyku*: Giorgetta, Angelica i Lauretta), powróci nieobcena od 9 lat Nina Stemme (Ariadne), Ruth Ann Swenson (Musetta), Kiri Te Kanawa (mówiona rola Księżnej Krakentrop), Violetta Urmana (Aida i Odabella), Debora Voigt (Senta, Chrysothemis w *Elektrze*), Anne Sofie von Otter – tym razem w roli mówiennej Hrabiny Gerchwitz), Dolora Zajick (Amneris), Roberto Alagana (Don José), Marcello Alvarez (Cavaradossi), Johan Botha (Radames), Alessandro Corbelli

popis tenora (a nie sopranu) z „nowością” – czyli „ut de poitrine”. Tym razem bowiem solowe arie tak barytona, jak i tenora były właśnie największą atrakcją spektaklu, a ich duet – chyba najlepszym fragmentem całości. Wspaniała harmonia i „równowaga” pewnych, silnych głosów.

Mariusz Kwiecień znakomicie zaczął w akcie I – co natychmiast nagroziła widownia gorącym aplauzem. Pewny, stabilny, piękny w barwie głos z należyтым ładunkiem emocjonalnym wprowadził nas w akcję tragedii. Scena konfrontacji z Łucją – jak poprzednio – w całości należała do niego dramatycznie i wokalnie. Prawdziwie wiarygodny w ruchu scenicznym i znakomity w modulacji barw mógł przerażać „rozchwianą psychicznie” siostrę. Ale, co dla mnie szalenie ważne, ów wspaniały portret Enrica nie odbył się kosztem linii wokalnych Donizettiego. Jeden z najlepszych Enrico czasów współczesnych.

Głos Beczały wywarł należyte wrażenie już od pierwszego momentu w *Sulla tomba*, a scena, w której przeklina „niewierną Łucję”, mogła zachwycić najwybredniejszych wielbicieli tej opery. Ale to sam jej koniec zawierający śmierć Edgarda był prawdziwym popisem Piotra Beczały. Dawno nie słyszano w MET tak stabilnego, dźwięcznego, silnego i pięknego w barwie z niewymuszoną górami głosu tenora. Obaj zresztą zebrali huraganowe brawa od widowni.

Wielkie brawa należały się też Marco Armiliato, który tym razem mając do dyspozycji na scenie dwa prawdziwie dobre głosy (baryton i tenor) i świetny chór MET, mógł oddać sprawiedliwość muzyce Donizettiego. To bardzo dobry i doświadczony Maestro.

Anna Ntrepko i tym razem zmagala się z rolą. W całości spektaklu głos był niepewno-chwiejny i niestabilny. Brakowało lekkości wykonania, góra bywała krzykливо-ostra, dół prawdziwie słaby, a niektóre fragmenty roli śpiewała z wyraźnie słyszalnym wysiłkiem. Uwidoczniły się więc bardzo wyraźnie wszelkie techniczne niedostatki jej głosu. Legato okazało się prawie nieistniejące, płynność prowadzenia fraz konieczna w rolach bel canto – nieznaną – podobnie jak tryle czy umiejętność śpiewania piano i pianissimo. Scenę szaleństwa, z obniżoną „tradycyjną” cadenzą – zaśpiewała niepewnym głosem, bez lekkości i swobody wykonawczej, nieprecyzyjnie i z zachwianiami intonacyjnymi, a na koniec, nawet w owej obniżonej wersji, nie odważyła się zaśpiewać wysokiego tonu w górze i zakończyła w dole. Fani Ntrepko tym razem krzykami i wiatatami nagrodzili jej powrót do MET. Moim zdaniem – jej występ nie miał z bel canto nic wspólnego.

Podczas przerw w transmisji krótkie zakulisowe wywiady ze śpiewakami przeprowadzała „pierwsza” Łucja tej produkcji w MET, Natalie Dessay, która już niedługo zaprezentuje w MET partię Lunatyczki. Tak Mariusz Kwiecień jak i Piotr Beczała po polsku przekazali pozdrowienia rodzinom, przyjaciołom i wszystkim fanom opery w Polsce, ze szczególnym wyróżnieniem Krakowa. A po angielsku – Mariusz Kwiecień mówił o swych dwóch ulubionych rolach – Oniegina i Don Giovanniego, a Piotr Beczała o dwóch zaplanowanych na ten sezon rolach w MET: Leńskiego i Księcia w *Rigoletto*. Miło więc było usłyszeć polski język w tej najbardziej prestiżowej radiowej transmisji operowej słuchanej przez miliony na całym świecie szczególnie, że *Łucja 7 II* należała wokalnie w całości właśnie do nich. Bardzo bym chciała, aby w niedalekiej przyszłości dane nam było usłyszeć ich obu w *Onieginie*.¹⁰

Gaetano Donizetti – *Łucja z Lammermoor*
Anna Ntrepko
fot. MET/Ken Howard, 26.1.2009



(Gianni Schicchi), Jose Cura (Stiffelio), Gerald Finley (Marcello), Juan Diego Florez (Tonio w *Córce pulku*), Marcello Giordani (Calaf), Nathan Gunn (Papageno), Thomas Hamson (Germont), Alan Held (Orest), Jonas Kaufmann (Cavaradossi i Don José), Simon Keenlyside (Hamlet), Philip Langridge (Czarownica w *Jasiu i Małgosi*), Salvatore Licita (Calaf, Luigi w *Tryptyku*, Radames), Zeljko Lucic (Michele w *Tryptyku*), Peter Mattei (Shishkow), James Morris (*Hamlet, Lulu*), René Pape (4 „czarne charaktery” w *Opowieściach Hoffmanna*), Matthew Pollenzani (Tamino), Samuel Ramey (Timur), Bo Skovkus (Hrabia Almaviva w *Weselu Figara*), Bryn Terfel (Scarpia), Ramon Vargas (Faust w *Potępieniu Fausta*, Foresto w *Attili* i włoski śpiewak w *Der Rosenkavalier*), Rolando Villazon (*Opowieści Hoffmanna*).

Zmniejszono z 11 do 9 ilość transmisji na żywo do kin w ponad 35 krajach świata. W nowym sezonie będą to: *Tosca* 10 X, *Aida* 24 X, *Turandot* 7 XI, *Opowieści Hoffmanna* 19 XII, *Der Rosenkavalier* 9 I, *Carmen* 16 I, *Simone Boccanegra* 6 II, *Hamlet* 27 III i *Armida* 1 V.

Oprocz tego w niedzielę 19 IV 2009 r. ma być pokazany pełnometrażowy film dokumentalny z przesłuchania do MET.

Pomimo trudności finansowych MET utrzyma w zasadzie dotychczasowe ceny biletów. Tylko niektóre miejsca na Family Circle i Balcony Box zostaną podwyższone z 15 do 20 \$ oraz miejsca na Grand Tier, Dress Circle i Balcony zostaną włączone do tzw. „miejsc premiowych”.

Nadal dostępne będą na 2 godziny przed spektaklem bilety na poziomie orkiestry po 20 \$ (normalnie 100 \$), oraz dla seniorów (50 specjalnie zarezerwowanych biletów na każdy spektakl – zakup przez telefon). Studenci poniżej 29 lat będą ponownie korzystać ze zniżki – 25 \$ w ciągu tygodnia i 35 \$ w piątek i sobotę.

Dochód z transmisji do kin świata jak dotąd wyniósł w tym sezonie już ponad 1 milion dolarów, a przed nami jeszcze trzy: *Madama Butterfly* 7 III, *Lunatyczka* 21 III i *Kopciuszek* 9 V.

W styczniu tego roku MET zdobyła też Emmy Award za zaawansowane technicznie

w HD transmisje do kin świata. 9 z nich jest już dostępna w formie DVD.

MET nadal będzie kontynuować subskrypcje na różne programy satelitarne, Web i Online jak np. MET Player, MET w radio i na Web, MET Opera Radio on Sirius (dostępne tylko w USA i Kanadzie), MET Rhapsody, oraz w kooperacji z Real Network – przekaz jednego spektaklu na żywo co tydzień, plus fragmenty video i audio, galeria zdjęć, etc.

Zaplanowane są też trzy „dni otwarte” w MET, czyli bezpłatny wstęp na próby generalne przed nowymi produkcjami. Jest to też już trzeci sezon programów edukacyjnych w szkołach Nowego Jorku, w ramach których uczniowie poza bezpłatnym oglądaniem transmisji na żywo, zapraszani są na wycieczki za kulisy MET i spotykają się z artystami, którzy odpowiadają na ich pytania.

Nie sposób w krótkiej zapowiedzi przekazać Państwu wszystkich inicjatyw, szczegółów, dat i nazwisk artystów całego świata, którzy będą współpracować z MET w sezonie 2009/10. Wszystkich zainteresowanych odsyłam do strony internetowej MET: www.metopera.org.¹⁰

Muzyka zbliża

Edin Karamazov

Dorota Staszkiwicz

Czy fuga Bacha może mieć coś wspólnego ze starą pieśnią macedońską? Co łączy lament Dydony z piosenkami Stinga? Odpowiedzi na te pytania szukajcie na najnowszej płycie Edina Karamazova *The Lute is a Song*, która stanowi odważną mieszankę nowych aranżacji utworów muzyki poważnej, odrobiny popu i tradycyjnych pieśni ludowych.



Edin Karamazov
fot. KASSKARA

Pochodzący z byłej Jugosławii, 44-letni Karamazov został okrzyknięty przez Frankfurter Allgemeine Zeitung jednym z najlepszych współczesnych lutnistów. Swoją karierę rozpoczął od wygrania kilku konkursów gitarowych, następnie studiował grę na lutni barokowej u Hopkinsona Smitha w Schola Cantorum Basiliensis. Sławę wirtuoza lutni i gitary zdobył koncertując w całej Europie i Stanach Zjednoczonych. Sympatyczny brunet o rozbrajającym uśmiechu, jest artystą wszechstronnym i mało ortodoksyjnym – gra na instrumentach strunowych pochodzących z rozmaitych epok i kultur, lubi wyzwania. Występuje jako muzyk sesyjny, często akompaniuje muzykom reprezentującym różne style muzyczne. Współpracował m.in. z Andreasem Schollem przy nagranych dla firmy Decca w 2001 r., docenionych przez krytykę muzyczną płytach: *A Musical Banquet* i *Wayfaring Stranger*, a także z Marią-Cristiną Kiehr oraz córką Montserrat Figueras i Jordiiego Savalla – Arianną. Występował z tak znanymi zespołami, jak Hilliard Ensemble, Orpheus Chamber Orchestra, L'Arpeggiata czy Hespèrion pod dyrekcją Jordiiego Savalla (m.in. na znakomitej płycie *Diáspora Sefardí*, 1999). Koncertował w Wigmore Hall, Concertgebouw, berlińskiej Filharmonii i Konzerthaus w Wiedniu, a polska publiczność mogła wysłuchać jego recitalu w ubiegłym roku, podczas dziewiątej edycji świdnickiego Festiwalu Bachowskiego.

Eksperyment to drugie imię Edina Karamazova. W 2003 r. zarejestrował *Nocturnal after John Dowland* op. 70 B. Brittena i *Partitę d-moll* J. S. Bacha w wersji na lutnię – album *Come, heavy Steep* ukazał się nakładem wytwórni Alpha Records. Na najnowszej płycie *The Lute is a Song* (Decca) również połączył utwory pochodzące z różnych okresów, od renesansu do współczesności. Trudną sztukę gry na lutni prezentuje w kompozycji G. Zamboniego, w aranżacjach na ten instrument gitarowych dzieł L. Brouwera i C. Domeniconiego oraz w zaskakującej, lutniowej wersji *Toccaty i fugi* J. S. Bacha. Do udziału w projekcie zaprosił także wokalistów – i tak doszło do spotkania Renée Fleming, Andreasa Scholla, Stinga oraz Kaliopi, divy muzyki macedońskiej. Na *The Lute is a Song* Sting wystąpił w utworze *Alone with my thoughts this evening*, Renée Fleming – w lamencie z *Dydony* i Eneasza H. Purcella, a Andreas Scholl zaśpiewał fragment *Saula* J. F. Haendla. Album wieńczy stara macedońska pieśń *So maki sum se rodila* w wykonaniu Kaliopi Buklevskiej, którą wspólnie z Edinem Karamazovem piosenkarka zaprezentowała trzy lata temu w Skopje, podczas jubileuszu 30-lecia jej pracy artystycznej. „Chcę śpiewać na mojej lutni” – mówi Edin, zafascynowany dokonaniem jego znakomitych gości.

Oczywiście nie jest to pierwszy wspólny album Karamazova i Stinga. Trzy lata temu nagrał z nim słynną płytę *Songs from the Labyrinth* dla Deutsche Grammophon, nominowaną do Classical Brit Awards w kategorii Album Roku. W jednym z wywiadów dla programu *The Early Show*, Sting z uśmiechem opisywał swoje wrażenia po ich pierwszym spotkaniu. Miało ono miejsce kilkanaście lat temu, w cyrku. Wokalista zainteresował wówczas bardzo nietypowy koncert Karamazova: „Występował w trio wykonującym utwory Mozarta i Rimskiego-Korsakowa na gitarach i butelkach po mleku. Pomyślałem, że to zwariowany i bardzo ekscentryczny pomysł. Wysłałem wiadomość z zapytaniem, czy mogliby wystąpić w Anglii na urodzinach mojej żony, ale odmówili twierdząc, że są przecież »poważnymi muzykami!«. Od tamtego spotkania minęło sporo czasu i pewnego dnia, jak wspomina Edin Karamazov, Sting i on zwyczajnie „zaczęli razem grać” utwory Johna Dowlanda. Potem przyszła płyta *Songs from the Labyrinth*, a po jej sukcesie – DVD *The Journey & The Labyrinth* z zapisem londyńskiego występu z zespołem wokalnym Stile Antico.

Wizja Stinga i Karamazova wzbudziła skrajne emocje melomanów – i to zarówno wielbicieli twórczości Johna Dowlanda, jak i fanów lidera grupy *The Police*. Przez jednych ostro krytykowany, przez innych równie mocno chwalony, album *Songs from the Labyrinth* miał być próbą pokazania angielskiego kompozytora epoki elżbietańskiej jako prekursora współczesnych gwiazd muzyki pop. Sting chciał stworzyć coś zupełnie odmiennego od jego dotychczasowej działalności. Fascynowały go nie tylko melancholijne teksty i pełna niespodziewanych zwrotów muzyka Dowlanda, ale przede wszystkim życiorys kompozytora, dlatego na płycie pojawił się np. czytany przez wokalistę fragment listu, który Dowland napisał do szefa ówczesnych służb specjalnych. A Karamazov? Według niego głos Stinga po prostu idealnie komponuje się z brzmieniem jego instrumentu: „świetnie się do siebie dopasowują; gdy on śpiewa, ja trzymam lutnię blisko serca”. Wiadomo – muzyka zbliża! 🎵



Sylwetka Joachima Olkuśnika

1927-2008

Dariusz Mazurowski



Joachim Olkuśnik

Gdy świat muzyczny opuszcza ważna postać, zawsze ogarnia nas smutek. Odchodzi wartościowy człowiek i zostaje po nim tylko muzyka. Tylko, czy aż? 18 grudnia 2008 r. zmarł w Warszawie Joachim Olkuśnik, kompozytor i publicysta muzyczny.

Urodził się 27 marca 1927 r. w Kostrzynie, a w 1960 r. ukończył Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie, gdzie pod kierunkiem Tadeusza Szeligowskiego studiował kompozycję. Pisać zaczął jednak znacznie wcześniej, bo pierwsze utwory pochodzą z połowy lat 50. (m.in. *Sinfonietta* na orkiestrę smyczkową, czy *Preludia* na fortepian). Wtedy też rozpoczął się szczególnie istotny okres aktywności Joachima Olkuśnika, która zresztą nie ograniczała się jedynie do muzyki. Wspólnie z grupą innych młodych kompozytorów – wśród nich byli Zbigniew Penherski, Romuald Twardowski, Benedykt Konowski i Jan Fotek – oraz poetów (Andrzej Brycht, Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński, Roman Sliwnik) utworzył grupę artystyczną Camerata. Formacja organizowała wspólne imprezy literacko-muzyczne, będące doskonałą okazją do prezentacji własnej twórczości. Te spotkania z publicznością wspierał także dwutygodnik literacki „Współczesność”. Warto pamiętać, że okres po 1956 r. (który oznaczał pewną odwilż, także w kwestiach estetycznych) był wyjątkowo obfity w doniosłe wydarzenia artystyczne. Właśnie wtedy rozdziła się polska szkoła filmowa, rozpoczął się też wyjątkowo płodny okres grona naszych współczesnych kompozytorów. Joachim Olkuśnik


uczestniczył w tych wydarzeniach jako twórca, a także ceniony publicysta – w tej dziedzinie był szczególnie aktywny w latach 1960-1964. W tym okresie powstały m.in. takie utwory jak *Retrospekcje* na dwie orkiestry smyczkowe, instrumenty dęte drewniane, blaszane i perkusję, *I Kwartet smyczkowy*, czy *Spektrofonografie* na chór żeński, 52 instrumenty smyczkowe, 2 harfy, 2 fortepiany i perkusję (wyróżnione w 1964 r. na Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga). Szybko okazało się, że szczególnie dobrze czuje się w repertuarze kameralnym, niektóre z jego kompozycji miały również silne związki z literaturą, na co bez wątpienia wpłynęła działalność w grupie Camerata. Przykładami są choćby *Pieśni* na sopran i fortepian do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, *Liryki* na baryton i orkiestrę, czy *Rozbieranie do snu* na baryton i fortepian (do słów Stanisława Grochowiaka).

W 1964 r. kompozytor został redaktorem w Naczelnej Redakcji Muzycznej Polskiego Radia w Warszawie (pełnił tę funkcję przez kolejnych 6 lat), co pozwoliło na propagowanie rodzimej twórczości – także poprzez cykl audycji *Z dawnych i najnowszych kart muzyki polskiej*. W latach 60. współpracował także z reżyserem filmów animowanych (głównie dla dzieci), Stefanem Szwakopfem, pisząc muzykę do *Cybernetyka* i *Jak się fruwa*. Dwukrotnie – w okresie od 1967 do 1969 r. i ponownie w latach 1975-1977 był członkiem Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich.

Kolejną okazją do wykazania się inwencją i zapalem było Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, którego był współtwórcą – a w latach 1974-1986 redaktorem naczelnym. Był to zresztą okres niezwykle istotny z punktu widzenia współczesnej muzyki polskiej, której niestrudzonym propagatorem był Joachim Olkuśnik. Cały czas był zresztą aktywnym kompozytorem – z tego okresu pochodzą m.in. *II Kwartet smyczkowy* (1968), *Sekwencje* na flet i klawesyn lub fortepian (1969), *Muzyka koncertująca* na obój i zespół smyczkowy (1973), *Kwartet na 4 puzony* (1975), *III Kwartet smyczkowy* (1983), *Tre Impressioni, Obrazy z przeszłości* (do słów Leopolda Staffa, Juliana Tuwima i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, 1985), *Concert na fortepian i orkiestrę* (1988), *Concerto Breve* (1989) oraz *Segmenty* (1989). Większość utworów – co jest zresztą charakterystyczne dla całej twórczości Olkuśnika – napisano na niewielkie, kameralne składy. Niezależnie od poważnej twórczości, kompozytor czasami wkraczał na terytorium zdecydowanie lżejszej muzy, w dorobku ma nawet piosenki dla... dzieci.

W latach 90. Joachim Olkuśnik zaczął odważnie sięgać po środki elektroniczne. Umożliwiła to cyfrowa rewolucja w dziedzinie technologii muzycznych, w tym także pojawienie się całej gamy nowych modeli syntezatorów, czy upowszechnienie oprogramowania muzycznego. W wyniku tych działań powstawały takie utwory jak *Klawierstück* (na fortepian i elektronikę, 1999), *Mitologicos* (1999), *Memory Reflections*, czy *Zwierciadło nocy* (2005). Obok kompozycji łączących materię instrumentalną – wokalną z elektroniczną powstały także dzieła stricte syntetyczne, jak choćby *Narodziny Wenus*, czy *Wyspa Syren*. W tej materii język kompozytora był jednak dość zachowawczy i wspomniane realizacje miały w przeważającej części wybitnie „instrumentalny” charakter – eksponowały bowiem barwy i sposoby artykulacji nawiązujące do tradycyjnej (w domyśle – akustycznej) muzyki. Oczywiście także w tym czasie powstawały utwory kameralne, jak choćby *Musica per quarto* (2000), czy *Reperkusje* (2001), *Sonografie* (2007) czy dzieła na instrument solo – na przykład *Epigramy* – *Stefan Kisielewski in Memoria* na fortepian (2000).

Jako w pełni ukształtowany twórca, Joachim Olkuśnik posługiwał się indywidualnym językiem muzycznym, na który złożyły się doświadczenia okresu pierwszych prób kompozytorskich, czy studiów, okres silnej emancypacji awangardy (lata 50. i 60.) i wreszcie najnowsze zdobycze, choćby w postaci obróbki komputerowej. Był jednak twórcą umiarkowanie nowoczesnym, nie zapuszczającym się zbytnio w obszary eksperymentu – cały czas pamiętając, że tworzy dla słuchaczy, a nie kolegów po fachu, czy wytrawnych krytyków. Jego muzyka często charakteryzuje się wyraźnie zaznaczoną dramaturgią, co zawsze ceniła publiczność.

Odszedł ciekawy kompozytor, aktywny uczestnik życia muzycznego i niestrudzony propagator rodzimej twórczości. 

Matki, żony i ...

Nieznane kobiety w życiu znanych mężczyzn

Romana Zaitz

Chyba każdy z nas zna nazwiska: Mozart, Mendelssohn, Schumann czy Szymanowski i wymienia je jednym tchem z imionami Wolfgang Amadeusz, Feliks, Robert czy Karol. Nie wszyscy jednak wiedzą, że w dziejach historii muzyki zapisały się również Maria Anna Mozart, Fanny Mendelssohn, Klara Wieck-Schumann czy Stanisława Szymanowska. Wielu podziwia muzykę Chopina i Czajkowskiego, zapominając zupełnie o roli George Sand i Nadieжды von Meck w ich życiu. Kobiety... czułe matki, utalentowane siostry, kochające żony, serdeczne opiekunki. Ci wybitni artyści wiele im zawdzięczali. Jakże mało o nich dziś wiemy. Jak wyglądały, jakie były, co lubiły? Warto poznać je trochę bliżej, bo niewątpliwie na to zasługują.

Kochające matki

Borys Pasternak, poeta i prozaik rosyjski, powiedział kiedyś: „Właściwie wszystkie matki są matkami wielkich ludzi i nie ich to wina, że życie później sprawia im zawód”. Tymi, którym dane było cieszyć się sukcesami swych dzieci były między innymi matka Chopina – Justyna i rodzicielka Mendelssohna – Lea. Z macierzyńską troską i miłością obserwowały nie tylko ich pierwsze kroki, lecz również początki długiej i często trudniej drogi kariery muzycznej.

Mieczysław Tomaszewski w książce poświęconej Fryderykowi Chopinowi i George Sand (jak się może wydawać największej miłości kompozytora) wspominając o jego matce, ku naszemu zdziwieniu, pisze tak: „Miłością Chopina najtwardszą i najświętszą była matka. Stanowiła dla niego daleki, lecz niewzruszony punkt odniesienia. Nie tylko uczuciowy, również moralny”. Justyna Chopinowa z Krzyżanowskich była szczupłą kobietą o jasnych włosach i niebieskich oczach. Cicha, łagodna, skromna i pracowita; przywiązana do polskiej tradycji i kultywująca polskie obyczaje; cechująca się szczególną pobożnością. Dbała zarówno o środki materialne konieczne do utrzymania rodziny, jak również o wierność religii i zachowanie zasad moralnych w życiu. Można ją było uznać za wzór zapobiegliwej gospodyni i czujnej strażniczki ogniska domowego. To także dzięki niej w domu państwa Chopinów nigdy nie brakowało muzyki. Obdarzona pięknym głosem i grająca na fortepianie, często towarzyszyła w muzykowaniu swemu mężowi – Mikołajowi grywającemu na flecie i skrzypcach, a także udzielała lekcji gry. Sprawiała, że Frycek mógł wzrastać w otoczeniu pełnym ciepła, miłości i muzyki.

Za „szczęściarza” można uznać Feliksa Mendelssohna-Bartholdiego. Przyszedł on na świat w rodzinie zamożnego bankiera, w której ogromną wagę przywiązywano do ogólnej i muzycznej edukacji. Dbała o nią pani domu i matka – Lea z domu Salomon. W pamięci potomnych zapisała się jako czarująca, błyskotliwa, a przy tym skromna i delikatna, pełna

wdzięku osobistego i gracji osoba. Rodzinny kronikarz, jej wnuk Sebastian Hensel wspomina babkę w następujących słowach: „Przyswoiła sobie wszystko, czego od kobiety wymagało modne wychowanie: grała i śpiewała w sposób uroczy i pełen wyrazu, znakomicie rysowała, mówiła i pisała po francusku, po angielsku i po włosku, a nawet czytała Homera w języku oryginału”. Z kolei biograf kompozytora, Karl-Heinz Köhler, przekonuje, że wniosła ona do małżeństwa z Abrahamem Mendelssohnem „nie tylko znaczny majątek, lecz także ogładę i kulturę”. To ona była pierwszą nauczycielką Feliksa i jego dwóch siostr: Fanny i Rebeki w zakresie języka niemieckiego, literatury i przedmiotów artystycznych. Będąc dobrą matką była świadomym przewodnikiem dla swoich dzieci.

Utalentowane siostry

Nie od dziś wiadomo, że rodzina jest miejscem, gdzie młody człowiek uczy się żyć z innymi. Jest miejscem, w którym następuje proces uspołecznienia. Dlatego warto przyjrzeć się nie tylko bezwarunkowej miłości macierzyńskiej, która była nierzadko katalizatorem wzrostu dla jednostek genialnych, lecz również relacjom panującym pomiędzy wrażliwym i uzdolnionym artystycznie, oddziałującym na siebie rodzeństwem.

Z siedmiorga dzieci małżeństwa Leopolda Mozarta z Anną Marią Pertl przy życiu pozostało zaledwie dwoje: znany wszystkim Wolfgang Amadeusz i starsza od niego o pięć lat Maria Anna, zwana Nannerl. Od wczesnego dzieciństwa przejawiała ona talent muzyczny i podobnie jak to było w przypadku Wolfganga, jej muzyczną edukacją kierował ojciec. Pod jego czujnym okiem jako kilkuletnie dziecko rozpoczęła naukę gry na klawesynie, by już w wieku niespełna dziesięciu lat biegle opanować tę umiejętność i z powodzeniem występować publicznie. Razem z bratem stała się sensacją Salzburga, a biorąc udział w czterech podróżach koncertowych zorganizowanych przez ojca, także całej Europy. Nannerl próbowała również swoich sił na gruncie kompozycji. Niestety jej utwory zaginęły. Warto wspomnieć, że prawdopodobnie z myślą o jej dwudziestych piątych urodzinach skomponował Wolfgang *Septet* na obój, dwa rogi i kwartet smyczkowy KV 251. O relacjach panujących między rodzeństwem świadczą liczna korespondencja. W swoich listach, niejednokrotnie frywolnych, zwracał się do niej Wolfgang słowami typu „królowo moja”. Mógł na nią liczyć nie tylko w kwestiach muzycznych, gdy jako osoba obdarzona szczególną wrażliwością zwracała mu uwagę na pewne niedociągnięcia, lecz również w sprawach finansowych, gdy przysyłała mu pieniądze sama popadając w długi.

Uzdolnionym muzycznie, a przede wszystkim literacko rodzeństwem mógł się pochwalić Fryderyk Chopin, kochający brat trzech siostr: starszej o trzy lata Ludwika i dwóch młodszych

Izabeli i Emilii. Ta ostatnia zmarła zaledwie w wieku piętnastu lat. Pozostawione przez nią komedyjki, wiersze-laurki czy rymowane żarciki, zarówno w języku polskim jak i francuskim, świadczą o bystrości umysłu i dużej sprawności językowej. Jako dziecko razem z Fryderykiem założyła „Towarzystwo literacko-rozrywkowe”, w którym pełniła funkcję sekretarza. O przywiązaniu brata do niej świadczyć może list napisany w rocznicę jej śmierci, w którym Fryderyk wspominał ją z tęsknotą. O Ludwice i Izabeli, nie bez przekąsu, kompozytor mawiał, że są „babami plotkarami”. Izabela żyła w cieniu wybitnie uzdolnionego muzycznie brata i obdarzonej wszechstronnie Ludwika. Cechowało ją żywe zainteresowanie jego muzyką. Pisała: „bo ja nie dla kogo, a raczej nie dla popisu się Twoich rzeczy uczę, tylko żeś mój brat i że nic nie odpowiada tyle mojej duszy ile Ty”. Z całego rodzeństwa najbardziej zżyta z Fryderykiem była Ludwika. W dzieciństwie była mu przewodnikiem, gdy uczyła go czytać i grać. Była przyjaciółką i powiernicą jego młodości, a także opiekunką i towarzyszką ostatnich chwil życia. Jej obecność działała na Fryderyka kojąco. Po jego śmierci odpowiedzialnie zajęła się jego spuścizną kompozytorską.

Wybitnie utalentowaną siostrą – Fanny – mógł poszczycić się Feliks Mendelssohn-Bartholdy. Jej muzyczne predyspozycje odkryto już w dzieciństwie. Odebrała ona gruntowne i wszechstronne wykształcenie. Niestety, jak to wynika z listu jej ojca, w jej najbliższym otoczeniu zabrakło akceptacji, zachęty i wiary w to, że kobieta w XIX w. może odnieść zawodowy sukces na polu muzyki. Abraham Mendelssohn pisał: „Muzyka być może stanie się kiedyś zawodem Feliksa, podczas gdy dla Ciebie jest ona i musi pozostać jedynie ozdobą”. Będąc powolną życzeniu rodzica i presji otoczenia Fanny ograniczyła swoją aktywność do muzykowania w obrębie murów prowadzonego przez nią domu i salonu. Co niedziela organizowała spotkania muzyczne, które przyciągały elitę. Ozdobą tych spotkań była niewątpliwie ona i jej muzyka. Z myślą o nich powstała większość z jej blisko pięciuset kompozycji. Są wśród nich zarówno tria fortepianowe, utwory na fortepian solo jak i pieśni na głos z fortepianem. Feliks wysoko cenił jej twórczość, a niektóre z jej pieśni opublikował pod swoim nazwiskiem. Zyskały one dużą popularność i uznanie. Jedną z nich *Italian*, opublikowana przez Feliksa w op. 8, należała do ulubionych pieśni królowej Wiktorii. W utrzymanych w serdecznym tonie listach rodzeństwa często poruszany był temat sztuki, bowiem Fanny i Feliksa łączyła nie tylko braterska miłość, ale również miłość do muzyki. Feliks opowiadał siostrze o planach kompozytorskich, opisywał kłopoty towarzyszące pracy nad przygotowaniem koncertów i dzielił się sukcesami. Fanny pisała o muzyce z dużym zapałem i wyrażał się z uznaniem dla działalności brata: „Feliks jest jednak urodzonym dyrygentem, a w dodatku wykształconym.

Gdy się widzi, że coś niesłychanego, niemal niewiarygodnego jest możliwe, jeśli kieruje tym właściwy człowiek, to robi się ciężko na sercu – jakże rzadko bowiem właściwy człowiek znajduje swe miejsce”. Śmierć Fanny głęboko poruszyła kompozytorem, a przyjaciele dodawali, że wręcz go odmieniła. Zmarł niespełna pół roku później.

Karol Szymanowski był trzecim z pięciorga artystycznie uzdolnionych dzieci pary Stanisława i Dominiki z domu Taube. Najstarsza córka Anna była utalentowaną malarką, syn Feliks został pianistą, Stanisława – śpiewaczką, a najmłodsza Zofia, zwana Zioką, była poetką i literatką. Jej teksty wykorzystał Szymanowski w kantatach *Demeter* op. 37 i *Agawe* op. 38. To ona dostarczyła słów do cyklu zatytułowanego *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31, zresztą jej dedykowanemu. Dzięki jej książce *Opowieść o naszym domu* mamy szereg informacji na temat życia rodziny Szymanowskich z czasu pobytu w Tymoszwycie. Pisze w niej: „Gdy [Karol] był malutki, nazywano go zwykle »Katoto«. Był pięknym dzieckiem, silnym i zdrowym, o wielkich błękitnych oczach. Był bardzo żywy i dreptał nieumęczenie po domu jak myszka. Grymasów miał niewiele i łagodny był bardzo. Gniewał się tylko wówczas, gdy ukarano czasem Felcia. Obaj kochali się bowiem solidarnie i mocno”, a na innym miejscu dodaje „Rodziców i rodzeństwo kochał [Karol] ogromnie, zawsze przejęty ich radością lub troskami”. Stanisława zasłynęła jako wybitna wykonawczyni partii sopranowych w dziełach wokalno-instrumentalnych Karola. Miała w swoim repertuarze niemal wszystkie jego pieśni. Wielokrotnie uczestniczyła w prawykoniach jego utworów. To jej dedykował kompozytor pieśń *Daleko został cały świat* z op. 2, a także *Cztery pieśni* op. 41 czy *Śpiewnie* op. 46 bis. Doskonale rozumiała intencje i emocje zawarte w utworach brata. W swoich interpretacjach dbała o każdy szczegół, każdy niuans wykonawczy. Dysponowała głosem o pięknej barwie. Niewielki wolumen głosu rekompensowała mistrzostwem technicznym. Swoje spostrzeżenia i uwagi opublikowała w tekście *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego*. Publiczności zapamiętała ją jako pierwszą polską śpiewaczkę, która prezentowała europejski poziom wykonawczy, a uczniowie jako wybitnego pedagoga.

Dobre żony

Jak mawia przysłowie „dobra żona to męża korona”. Jednym z tych, którzy mieli to szczęście był Robert Schumann. Poznał on Klarę Wieck, córkę swego nauczyciela gry na fortepianie, gdy ta miała zaledwie dziewięć lat. Zanim uświadomił sobie, że żywi do niej głębokie i szczerze uczucie minęło lat osiem. Związek ten spotkał się z dezaprobatą ojca wybranki. Nim Klara i Robert stanęli na ślubnym kobiercu, musieli stoczyć przez sądem walkę o zgodę na to małżeństwo. Zawarcie związku małżeńskiego z Schumannem było punktem zwrotnym w życiu Klary. Dzięki niemu poszerzyła swoją muzyczną wiedzę, pod jego wpływem uformowały się jej poglądy estetyczne. Uniezależniając się od przemożnego wpływu despotycznego ojca odnalazła ciepło i miłość, których nie zaznała w rodzinnym domu. Robert potrzebował pianistycznie uzdolnionej, rozumiejącej jego muzykę żony, do popularyzacji swych dzieł. Znamiennym jest, że Klara by odnieść sukces nie potrzebo-

wała muzyki męża. Gruntowne wykształcenie muzyczne, pracowitość i sumiennosc, odbyte pod opieką ojca podróże koncertowe utwierdziły jej pozycję na „rynku muzycznym” i sprawiły, że była ona wszechstronnie przygotowana do roli umiejącej zadbać o własne interesy koncertującej pianistki. Wiedziała jak nawiązywać kontakty, prowadzić korespondencję i dbać o stan swoich finansów. W XIX w. jej nazwisko wymieniano wśród najwybitniejszych wirtuozów fortepianu! Obok pianistyki, drugą dziedziną w której Klara realizowała swój muzyczny talent była kompozycja. Choć sama była swoim najsurowszym krytykiem, a jej twórczość pozostawała w cieniu działalności męża, to dziś coraz więcej uwagi poświęca się jej utworom kameralnym, dziełom na fortepian solo czy pieśniom. Są one świadectwem bogatej inwencji melodycznej i dobrej znajomości rzemiosła kompozytorskiego. Mówiąc o fenomenie, jakim niewątpliwie była Klara Wieck-Schumann, trzeba powiedzieć o jej sile i niezwykłej odporności psychicznej. Jej dzieciństwo upływało w atmosferze ciągłego napięcia i klótni rodzicielskich, które ostatecznie doprowadziły do rozpadu rodziny. Tylko dzięki talentowi muzycznemu udało się Klarze stworzyć z ojcem pozory normalnych relacji. Stała się wizytówką jego metody nauczania i tak też była traktowana, przedmiotowo. Jej koncerty przynosiły wymierne korzyści, dlatego tak trudno było mu pogodzić się z jej małżeństwem i niezależnością. Także związek z Schumannem był dla niej próbą charakteru. Postawił przed nią zupełnie inne, nowe wyzwania. Niejednokrotnie bowiem musiała borykać się z problemami psychicznymi męża, a po jego śmierci zadbać o utrzymanie swoje i gromadki dzieci. Gdy dziś patrzymy na życie Klary Wieck-Schumann, wylania nam się portret utalentowanej i pracowitej, pewnej siebie kobiety, która cierpliwie znosiła trudności i konsekwentnie dążyła do upragnionego celu.

Życzliwe opiekunki

O związku Fryderyka Chopina z George Sand powiedziano już wiele. Określano go mianem „najsławniejszego romansu XIX w.”. Przekonywano, że była to miłość ich życia. Opisywano z różnych perspektyw. Nikt jednak nie dał jednoznacznej, niepodważalnej odpowiedzi na pytanie: czy to była przyjaźń, czy może kochanie? Fryderyk i George poznali się jesienią 1836 r. na wieczorze w wspólnej przyjaciółki, hrabiny Marii d'Agoult. Znajomość wkrótce przekształcała się w romans, ewoluowała w przyjaźń, by ostatecznie zakończyć się głośnym dysonansem w 1847 r. Na przestrzeni tego czasu relacje łączące Fryderyka i George ulegały przemianom: z kochanków w przyjaciół, kolejno w opiekunkę, pielęgniarkę, siostrę miłosierdzia i bezradne, wymagające wsparcia, chore „dziecko”. Jaka była George i czym uwiioda Chopina? Miała czarne włosy i, jeśli wierzyć opisowi skreślönemu ręką Juliana Ursyna Niemcewicza, „piękne, duże czarne oczy”. Przyciągała uwagę męskim strojem i sposobem bycia. Z cygarem w zębach, milcząca sprawiała wrażenie osoby odpychającej. Utalentowana literacko z łatwością pisała kolejne powieści. Kiedy trzeba było, była silna, bezkompromisowa, zdecydowana w działaniu, dosadna w słowach. W sytuacjach rodzinnych, przyjacielskich czy intymnych była opiekunką, czuła i gotowa do poświęceń. Nieodmiennie niezłomna. Tajemnicą poliszynela było, że

prowadziła życie kobiety wyzwolonej, bo „była zbyt wierna sobie, by dochować wierności swoim mężczyznom”.

Zupełnie odmienny charakter miała znajomość Piotra Czajkowskiego z Nadieżdą von Meck. Choć nigdy się nie spotkali kompozytor nazywał ją swoim najlepszym przyjacielem. Kluczem, który pozwala zrozumieć tę przedziwną zażyłość jest korespondencja. Przez blisko 13 lat wymienili oni około 1100 listów, pisanych czasem nawet po kilka dziennie. Początek tej korespondencyjnej przyjaźni przypadł na 1877 r. Był to szczególnie trudny czas w życiu artysty. Za sobą nieudany, trwający zaledwie parę miesięcy związek małżeński z Antoniną Iwanowną Milukową. Był on powodem ciężkiego rozstroju nerwowego i nieudanej próby samobójczej. Do tego należały jeszcze dodać kłopoty finansowe spowodowane rozrywającą ze stanowiska w Konserwatorium. Z pomocą Czajkowskiemu przyszła wówczas Nadieżda von Meck. Była ona zaawansowaną wiekiem, bogatą wdową a przy tym gorącą wielbiczką jego talentu. Zaoferowana przez nią pomoc w postaci regularnie wypłacanych subwencji uwolniła Czajkowskiego od części problemów i pozwoliła wieść życie na przyzwoitym poziomie. Kompozytor mógł również korzystać z jej majątku. Spędzał tam niejednokrotnie miesiące letnie, ale zawsze pod nieobecność gospodyni. Ci, którzy go znali osobiście przekazują nam wizerunek Czajkowskiego jako osoby skrytej i powściągliwej. Jego korespondencja pokazuje nam zupełnie inne oblicze. W listach do swej opiekunki artysta był bezpośredni i otwarty. Pisał nie tylko o swojej muzyce, czy przeżyciach estetycznych w ogóle, lecz również z rozwinięciem i zachwytem wspominał dzieciństwo: miłość do matki, szacunek dla ojca i tęsknotę za domem rodzinnym w czasach rozłąki z najbliższymi. W pani von Meck Czajkowski odnalazł wsparcie psychiczne i życiowe. Odwdziaczył się jej dedykując *IV Symfonię f-moll* op. 36, jedno z najlepszych swoich dzieł.

Świat wiele zawdzięcza kobietom, ale nie zawsze o tym pamięta. To one często były pierwszymi nauczycielkami muzyki tych, których nazwiska zna dziś cały świat. To przy ich wsparciu pierwsze kroki stawiali, jak się później miało okazać, muzyczni geniusze. To one, czujne i cierpliwie, współuczestniczyły w procesie dojrzewania twórczych osobowości wnuków, synów czy braci. To pod ich czujnym okiem rozdziły się arcydzieła światowej muzyki. To one były najsurowszymi, ale z pewnością najbardziej życzliwymi pierwszymi słuchaczkami nowopowstałych dzieł. Kto wie jak potoczyłyby się losy Andrzeja Panufnika, gdyby nie jego babka Henryka Thonnes, pod której kierownictwem w wieku osmiu lat rozpoczął on naukę gry na fortepianie? Co wyrosłoby z małego Sergieja Rachmaninowa czy Béli Bartóka, gdyby nie lekcje muzyki przeprowadzone w zaciszu rodzinnego domu przez kochającą matkę? Trudno dziś jednoznacznie oceniać jakie znaczenie dla kształtowania się poczucia estetyki u Wolfganga Amadeusza Mozarta, Fryderyka Chopina, Feliksa Mendelssohna-Bartholdiego czy Karola Szymanowskiego miał fakt posiadania utalentowanych artystycznie siostr. Kim byłby Chopin bez George Sand, Robert Schumann bez Klary Wieck, a Piotr Czajkowski bez Nadieżdy von Meck? Odpowiedź na te pytania ciągle pozostaje w sferze przypuszczeń. Należy jednak zauważyć wpływ jaki miały kobiety na życie i twórczość wybitnych jednostek i dostrzec jak wiele oni i my im zawdzięczamy. 20

Jubileusz amerykańskiej gwiazdy Marilyn Horne

Kazik Jędrzejczak

Marilyn Horne jest bez wątpienia jedną z największych śpiewaczek świata. Takiego określenia użyła redakcja znanego magazynu *Opera News*, przyznając jej nagrodę Artysta 2008. Obdarzona przez naturę wspaniałym głosem, muzykalnością i osobowością sceniczną, amerykańska mezzosopranistka gościła na większości liczących się scen operowych i koncertowych świata. Jej repertuar obejmuje partie od dzieł Haendla, Gesualda da Venosa, Glucka, Vivaldiego poprzez belcantowe opery Rossiniego, Belliniego, Donizettiego aż do dzieł współczesnych (Strawiński, Berg, Bernstein, Corigliano). Głos określany przez krytyków jako bursztynowy posiada unikatowy, metaliczny dźwięk w średnicy, jasną sopranową górę oraz niezwykle niskie kontraltowe rejestry. Artystka odkryła na nowo zapomniane repertuar włoskiego belcanta. Była fenomenalną odtwórczynią takich partii, jak *Arsace*, *Orlando*, *Orfeusz*, *Neocle*, *Rinaldo* i *Tankred*. Te męskie role *en travesti* nadały jej przydomek *General Home*. Posiadała wyjątkową rozpiętość skali i wspaniałą technikę, co pozwoliło jej śpiewać zarówno partie sopranowe jak i mezzosopranowe. Według wielu muzykologów, jej artystyczna spuścizna, zwłaszcza w zakresie bel canto, otworzyła nowe możliwości następnemu pokoleniu śpiewaków, między innymi Ewie Podleś, Danieli Barcelonie, Bernadecie Manca Di Nissa, Cecilii Bartoli, Susan Graham, Jennifer Larmore. W styczniu br. świat operowy obchodzi 75 rocznicę urodzin amerykańskiej divy.

Marilyn Berenice Horne urodziła się 16 stycznia 1934 r. w Bradford, w stanie Pensylwania. Ojciec, Bentz Horne, genealogią sięga do pokolenia dziewiętnastowiecznych niemieckich emigrantów. Oryginalna pisownia jego nazwiska była Horn. Przez rodzinę i przyjaciół nazywana była zdrobniale jako *Jackie*. Ze względu na niewysoki wzrost, uwielbiany przez nią ojciec określał córkę pieśczołiwie jako „orzesek” (peanut). Mimo trudnych warunków finansowych w okresie przedwojennej depresji, rodzice zachęcali małą Marilyn do nauki śpiewu i gry na fortepianie. Według autobiografii artystki *Moje życie (My Life)*, jako czteroletnia dziewczynka śpiewała publicznie na politycznych zgromadzeniach przedwyborczych oraz w chórze kościelnym. W wieku ośmiu lat zaczęła prywatne lekcje u Edny Luce, lokalnej śpiewaczki, o niewielkiej karierze w Buffalo. Według wspomnień artystki, tej nauczycielce zawdzięcza solidne podstawy techniki wokalne i kontrolowanego oddechu. Te cenne instrukcje pozostały w pamięci do końca kariery śpiewaczki.

Wkrótce rodzina przeniosła się do Long Beach w Kalifornii. Horne brała aktywny udział w występach znanego chóru młodzieżowego Los Angeles Concert Youth Chorus pod kierownictwem muzycznym Rogera Wagnera. Po ukończeniu szkoły średniej zaczęła studia w konserwatorium muzycznym przy Uniwersytecie Południowej Kalifornii. Kontynuowała



Marilyn Horne

studia wokalne pod kierunkiem Williama Vennarda. Dodatkowo szlify śpiewaczce otrzymała podczas kursów mistrzowskich prowadzonych przez Lotte Lehmann. Ta legendarna śpiewaczka otworzyła dla niej tajemnicę interpretacji *Lieder* i służyła radą w przygotowaniu materiału koncertowego. Po raz pierwszy została zauważoną przez krytyków muzycznych, gdy jej głosu użyto w dubbingu w filmie *Czarna Carmen (Carmen Jones)*. Główną partię czarnoskórej Carmen grała aktorka Dorothy Dandridge. Jest to przeróbka opery Bizeta do libretta Oscara Hammersteina z historią przeniesioną z Sewilli do południowych Stanów. Debiut na scenie operowej nastąpił w 1954 r. w niewielkiej partii Haty w operze *Sprzedana narzeczona* Smetany wystawionej przez Los Angeles Guild

Opera. Kariera 22-letniej śpiewaczki nabrała rozpędu, gdyż została zaproszona przez Igora Strawińskiego do udziału w Festiwalu Muzyki Współczesnej w Wenecji w 1956 r. Odniesiony sukces podczas tych koncertów zwrócił na nią uwagę europejskich krytyków muzycznych. Zaowocowało to kilkuletnim kontraktem w zespole operowym Miejskiej Opery w Gelsenkirchen w niemieckim zagłębiu Ruhry. Jak opisuje w swojej autobiografii, były to „lata niewolnicze”. Musiała nauczyć się języka (wszystkie opery śpiewane były po niemiecku) oraz rozszerzyć repertuar. Początkowo śpiewała partie sopranowe – Mimi, Minnie w operze *Dziewczę z Zachodu*, Amelia w *Simon Boccanegra* i Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie*. Podczas otwarcia nowego gmachu operowego w Gelsenkirchen 22 maja 1960 r.

zabłysnęła wokalnie i aktorsko jako Marie w operze *Wozzeck* Albana Berga. Partię tę powtórzyła w San Francisco w 1960 r. i podczas debiutu w Covent Garden w 1964 r.

Po powrocie do Stanów, poślubiła czarnoskórego dyrygenta Henry'ego Lewisa, kierownika muzycznego orkiestry symfonicznej w New Jersey. W owym czasie, mieszane rasowo małżeństwa były niemiłe widziane i fakt ten mógł zaważyć na rozwoju kariery scenicznej. Małżeństwo przetrwało do 1974 r. W tym czasie urodziła jedyną córkę Angele. Dzięki namowom męża, zaczęła śpiewać repertuar mezzosopranowy. Był on też autorem licznych kadencji i arpeggios, używanych jako ozdobniki w belcantowych operach wykonywanych przez Horne. W 1961 r. wystąpiła w koncertowej wersji opery *Beatrice di*

śla fenomenalny sukces na tej samej scenie śpiewając partie Neocle w operze Rossiniego *Oblężenie Koryntu (L'assedio di Corinto)*. W roli Palmiry partnerowała jej inna znana amerykańska primadonna, Beverly Sills. Krytycy nazwali ten wieczór „najzdem Amerykanów”, gdyż partię Mahometta śpiewał amerykański baryton Justino Diaz, zaś kierownictwo muzyczne powierzono także Amerykaninowi, Thomasowi Shippersowi. Kroniki operowe podają, że w trakcie tego przedstawienia Horne otrzymała 7-minutową owację.

Debiut na najbardziej liczącej się scenie świata, nowojorskiej Metropolitan Opera, nastąpił dopiero w 1970 r. Długo trwały wcześniejsze pertraktacje z dyrektorem naczelnym MET Rudolfem Binghamem, znanym ze swojego apodyktycznego

charakteru. Debiutowała na tej scenie 3 marca 1970 r. w partii Adalgizy w operze Belliniego *Norma*. W roli tytułowej wystąpiła ponownie Dame Joan Sutherland. Od tego pełnego sukcesu wieczoru, w nowojorskiej MET śpiewała 252 razy w 23 sezonach. Występowała w takich operach jak *Cyrylik sewilski*, *Orfeusz i Eurydyka*, *Carmen*, *Włoszka w Algierze*, *Aida*, *Don Carlo*, *Samson i Dalila*, *Prorok*, *Semiramida* oraz *Pelleas i Melisanda*. Sezon 1972/73 Horne otwierała galowym przedstawieniem nowej produkcji *Carmen*. Reżyserem był zmarły tragicznie w tym samym roku Goran Gentele, świeżo mianowany naczelnym dyrektorem MET. Dekoracje i kostiumy były autorstwa czeskiego scenografa Josefa Svobody. Przedstawienie wykonano w oryginalnej wersji skomponowanej przez Bizetę, używając mówionych dialogów. Kierownictwo muzyczne powierzono znakomitemu kompozytorowi Leonardowi Bernsteinowi. Partie *Carmen* w MET Horne śpiewała 50 razy.


Specjalnie dla amerykańskiego mezzosopranu, MET wystawiła po raz pierwszy w swojej historii operę Jerzego Fryderyka Haendla *Rinaldo*. Premiera odbyła się 19 stycznia 1984 r. i była częścią obchodów stulecia Metropolitan Opera. Produkcja była darem

współczesnego amerykańskiego muzyka Johna Corigliano. Horne wystąpiła w komicznej roli arabskiej bogdanki Samiry. Partia ta została dla niej specjalnie napisana. Długoletnią karierę w MET zakończyła ostatnim przedstawieniem *Falstaffa* 10 lutego 1996 r., w którym Horne śpiewała partię Mistress Quickly.

Artystka prowadziła ożywioną działalność koncertową. Wystąpiła w ponad 1300 koncertach i recitalach na najważniejszych salach koncertowych świata. W programie często umieszczala pieśni współczesnych kompozytorów, zwłaszcza amerykańskich, takich jak William Bolcom oraz popularne melodie folkloru amerykańskiego. Wystąpiła z koncertem z okazji inauguracji prezydenta Clintona w 1993 r. Popularnością cieszyły się jej koncerty z gwiazdą muzyki pop, Barbarą Cook. Ostatni koncert publiczny odbył się w 1999 r. w Chicago Symphony Center. W Polsce artystka wystąpiła jedyny raz podczas recitalu 29 kwietnia 1980 r. w warszawskiej Filharmonii Narodowej.

Cale szczęście, że kariera sceniczna Horne łączyła się z karierą gwiazdy światowej fonografii. Artystka pozostawiła w spuściznie ponad 86 nagrań, w większości studyjnych. Jedno z nielicznych nagrań na żywo *Bianca e Falliero* dokonane podczas Festiwalu Rossiniowskiego w Pesaro krytyka muzyczna stawia jako najwyższy standard wirtuozowskiego śpiewu. Ciekawostką są wcześniejsze nagrania na płytach długogrających poświęcone Malibran i francuskiemu mezzosopranowi Pauline Viardot. W 1994 r. założyła Fundację im. Marilyn Horne, mającą na celu pomoc młodym artystom – śpiewakom. Prowadzi też często kursy mistrzowskie na uniwersytecie w Oklahoma, w Oberlin Conservatory oraz w Academie de Villecroze w Paryżu. Jej zasługi we wznowieniu wielu zapomnianych oper Rossiniego były ogromne. W 1981 r. od Fundacji im. Rossiniego otrzymała specjalną nagrodę Golden Plaque za zasługi w propagowaniu utworów tego kompozytora. Nic też dziwnego, że wyróżniona została zaproszeniem na koncert w Avery Fischer Hall w dniu 29 lutego 1992 r. z okazji 200 rocznicy urodzin Rossiniego. W 1992 r. w Kennedy Center uhonorowana została najwyższym odznaczeniem National Medal of Arts. W styczniu 2006 r., według doniesień prasowych u artystki odkryto raka trzustki. Ta sama choroba spowodowała przedwczesną śmierć słynnego włoskiego tenora Luciano Pavarottiego. Amerykańska diva, po chirurgicznym usunięciu zaatakowanej trzustki, poddała się eksperymentalnemu leczeniu. Przez rok, co dwa miesiące, podawano jej zmodyfikowaną genetycznie szczepionkę, która atakowała rakowe komórki. Ostatnie komunikaty prasowe podają, że kuracja zakończyła się sukcesem.

Z okazji 75 rocznicy urodzin artystki, odbył się 18 stycznia 2009 r. specjalny koncert zatytułowany *Celebrating Marilyn Horne* w nowojorskiej Carnegie Hall. Mistrzami ceremonii byli: znakomita mezzosopranistka Frederica von Stade oraz amerykański bas-baryton Samuel Ramey. Lista zaproszonych do udziału artystów była imponująca. Między innymi: Rockwell Blake, David Daniels, Joyce DiDonato, Susan Graham, Ben Heppner, Dimitri Hvorostovsky, Karita Mattila, Anna Netrebko, Thomas Quasthoff, Dolora Zajick.

W imieniu czytelników **Muzyka21** przyłączam się do chóralnego *Happy Birthday* dziękując artystce za wiele lat cudownego śpiewu. 



G. Rossini – *Włoszka w Algierze*
Marilyn Horne
fot. archiwum MET

Tenda Belliniego. Organizatorem wieczoru było American Opera Society. Horne zastąpiła nagle znaną śpiewaczkę włoską Guilette Simonato, która z powodu niedyspozycji odwołała udział w koncercie na trzy tygodnie przed premierą. Jej partnerką sceniczną była znana sopranistka australijska Dame Joan Sutherland. Zapoczątkowało to długoletnią i owocną współpracę pomiędzy dwoma artystkami. Śpiewały razem *Normę* w kanadyjskim Vancouver (1963) oraz w Covent Garden (1967), jak również *Semiramide* w Bostonie (1964). W 1969 roku Horne zadebiutowała w mediolańskiej La Scali jako Jokasta w operze-oratorium Strawińskiego *Król Edyp (Oedipus Rex)*. W miesiąc później odnio-

rzędu kanadyjskiego dla tej wybitnej instytucji artystycznej. W inscenizacji reżyserowanej przez Franco Corsaro debiutował bas-baryton Samuel Ramey jako Argante i amerykański sopran Carol Vaness w partii Armidy. Kierownictwo muzyczne sprawował kanadyjski dyrygent Mario Bernardi. Po kilku przedstawieniach, rolę Rinalda przejmują debiutująca na tej scenie młoda polska śpiewaczka, kontralt, Ewa Podleś. Partię tę zaśpiewała na deskach MET dwukrotnie i powtórzyła na dwóch występach na otwartym powietrzu. W 1990 r. amerykańska mezzosopranistka wystąpiła w nowej operze *Duchy Wersalu (The Ghosts of Versailles)*, skomponowanej na zamówienie MET przez

Szymona Brzóska sposób na Shaolin

rozmowa z kompozytorem

Przez 4 dni, od 3 do 6 grudnia 2008 r., sala teatralna Berliner Festspiele była wypełniona publicznością po brzegi. Każdorazowo, po zakończeniu spektaklu *Sutra* wybuchały 15-minutowe owacje na stojąco. Berlińska publiczność bardzo gorąco przyjęła Sidi Larbi Cherkaoui, flamandzko-marokańskiego choreografa z Antwerpii, z jego niepowtarzalnym przedstawieniem, w którym grali mnisi z Song Shan Shaolin Tempel, Henan. Scenografię do *Sutry* zrobił znany brytyjski rzeźbiarz, Antony Gormley. Rewelacyjną muzykę napisał Szymon Brzóska.

Szymon Brzóska miał stworzyć kompozycję dla wojennych mnichów z chińskiego klasztoru Shaolin. Znani z szybkich reakcji mnisi, nie są przyzwyczajeni do integrowania swych walk z muzyką. Zadaniem kompozytora było skomponowanie partytury, dającej nieograniczone możliwości dla niczym nie skrępowanego ruchu.

Młody polski pianista i kompozytor, Szymon Brzóska, studiował kompozycję na Akademii Muzycznej w Poznaniu. Ponadto ukończył studia podyplomowe w Royal Flemish Conservatory w Antwerpii. Do tej pory jego utwory wykonywane w Polsce, Danii, Belgii i Niemczech były bardzo przychylnie przyjęte przez międzynarodową krytykę. W roku 2006 *Sześć miniatur* na wiolonczelę i fortepian zostało wybranych do ćwiczeń warsztatowych przez belgijski Prometheus Ensemble. Także inny utwór *Between the shade and the light* powstały na zamówienie dla znakomitego zespołu I Solisti del Vento wykonano w roku 2007 podczas trwania muzycznego festiwalu music@venture w Antwerpii. Szymon Brzóska komponuje również muzykę filmową. Najnowszą, napisał do wyreżyserowanego przez Diasteme filmu *Le bruit des gens autour*. Europejska premiera miała miejsce we wrześniu 2008 r. w Paryżu.

Przejechał pan na berliński festiwal teatralny Spielzeit Europa z wyprodukowanym w Londynie przez Sadler's Wells spektaklem „Sutra”. Podczas trwania przedstawienia widzimy pana na scenie, grającego na fortepianie. Jak to się stało, że został pan autorem i współwykonawcą muzyki „Sutry”?

W zeszłym roku w Antwerpii zobaczyłem przedstawienie Larbiego *Mit*, które mnie oczarowało, obejrzałem je trzy razy pod rząd. Za trzecim razem zdecydowałem się porozmawiać z Larbim. Chciałem podzielić się z nim wrażeniami, jakie wywarł na mnie spektakl. Przy okazji rozmowy podarowałem mu płytę CD z moimi nagraniami. Po kilku dniach Larbi skontaktował się ze mną, był bardzo poruszony moją muzyką. Spotkaliśmy się i już wtedy zaproponował mi udział w *Sutrze*.

Jak bardzo inspiruje pana chińska muzyka medytacyjna?

Podczas pracy nad muzyką do *Sutry* słuchałem dużo różnej muzyki chińskiej, od tradycyjnej, przez filmową (Tan Dun) do współczesnej (Hao-Fu Zhang, Quigang Chen). Z muzyką medytacyjną zetknąłem się osobiście w klasztorze Szaolin, podczas porannych modlitw i było to niezapomniane przeżycie. Z jednej strony ważne dla mnie było znalezienie źródła inspiracji w tej muzyce, z drugiej jednak nie chciałem napisać partytury imitującej czy wykorzystującej elementy tradycyjnej muzyki chińskiej. Inspiracje oraz informacje, które zebrałem podczas mojej podróży do Chin (odwiedziłem zakon cztery raz podczas pracy nad przedstawieniem), musiałem najpierw „przefiltrować”, żeby włączyć je do świata własnych dźwięków. Jeśli chodzi zaś o muzykę medytacyjną, inspiruje mnie ta pisana przez kompozytorów z krajów bałtyckich, takich jak Arvo Pärt czy Peteris Vasks.

Dlaczego komponuje pan dla potrzeb teatru i filmu?

Zawsze chciałem pisać muzykę, będącą częścią czegoś. Przez 5 lat studiów tworzyłem tzw. muzykę współczesną, często bez możliwości jakiegokolwiek wykonania. Komponowanie to bardzo samotna praca: czuję się czasem niejako więźniem własnego umysłu. Fascynujące i ważne jest dla mnie poznanie współdziałania różnych sztuk oraz bycie częścią tej fuzji. Cieszy mnie współpraca z innymi artystami, i mimo iż czasem w zespole starcia są nieuniknione, mnie właśnie te kontrowersje bardzo rozwijają jak i pomagają w dalszej pracy.

Wyreżyserowałby pan własny spektakl?

Nie, Kocham teatr i Kocham film, bardzo mnie inspirują, ale nie widzę siebie jako reżysera. Wolę pozostać przy muzyce i przy świecie dźwięków.

Jest pan absolwentem...?

Chanterelle Festival ma się dobrze

Agnieszka Marucha

Wzeszłym roku już po raz szesnasty odbyła się w Gołuchowie niezwykła impreza, która przyciąga miłośników muzyki z całej Wielkopolski – Spotkania Muzyki „Chanterelle Festival”. Głównym celem festiwalu jest prezentacja arcydzieł kameralnej muzyki klasycznej, klasyki współczesnej oraz tworzenie estrady młodych, utalentowanych polskich wykonawców prezentujących niezwykle kreatywne artystyczne. Chanterelle Festival jest imprezą o wieloletniej tradycji. Od lat przyciąga ludzi otwartych na nowatorskie pomysły

artystyczne. Festiwalowe koncerty odbywają się w przepięknych wnętrzach Pałacu Lipskich w Lewkowie i na Zamku Książąt Czartoryskich w Gołuchowie. Dyrektorem festiwalu jest Jadwiga Jankielewicz, animatorka kultury muzycznej w Ostrowie Wielkopolskim. 18 września 2008 r. została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, nadanym przez Prezydenta RP „za wybitne zasługi dla Kultury Polskiej”.

Jak zaczęła się pani praca nad Festiwalem? Proszę opowiedzieć jego historię?

Pomysł na to, żeby organizować festiwal muzyki kameralnej „urodził się” w trakcie studiów podyplomowych w Akademii Muzycznej w Warszawie – to był 1991 r. – właśnie kończyłam 2-letni pobyt w Warszawie i moja profesorka Maria Przychodzińska powiedziała mi – „dziewczyno, masz charyzmę! Kiedy mówisz – wszyscy ciebie słuchają! Powinnaś dawać z siebie więcej innym ludziom...”

Wcześniej prowadziłam w III LO Ostrowie Wielkopolskim klub Pro Sinfoniki – młodzieżowy ruch miłośników muzyki przy Filharmonii Poznańskiej. 10 lat (1971-1981) jeździłam z młodzieżą na koncerty, organizowaliśmy spotkania z wielkimi artystami w szkole w Ostrowie. Ta praca do dziś procentuje – moi byli uczniowie są

Skończyłem Akademię Muzyczną w Poznaniu w klasie kompozycji profesora Mirosława Bukowskiego oraz studia dyplomowe w Królewskim Konserwatorium w Antwerpii w klasie kompozycji profesora Luca Van Hove.

Czy fortepian należy do pana ulubionych instrumentów?

Całe życie grałem na fortepianie. Naukę zacząłem w wieku 7 lat, czyli od pierwszej klasy podstawowej szkoły muzycznej. Potem była szkoła muzyczna II stopnia, gdzie moim głównym przedmiotem był fortepian. Również podczas studiów grałem dość dużo, mimo iż były to studia kompozytorskie. Teraz nie gram klasyki tak często jak kiedyś. Trzeba przecież ćwiczyć, a moje palce nie są już tak sprawne, gdyż większość czasu poświęcam komponowaniu. Jednak brakuje mi czasem tego „elementu” wykonawczego i muszę przyznać, że czerpię ogromną radość z każdorazowego wykonania *Sutry*, cieszę się, że znów mogę wykonywać muzykę na scenie.

Dlaczego wybrał pan fortepian a nie skrzypce albo klarnet? Co ciekawi pana w tym instrumencie?

W wieku 5 lat raczej nie dokonuje się wyborów samemu. Wybrali za mnie rodzice, którzy obserwowali mnie wydobywającego z radością dźwięki ze starego pianina stojącego w naszym mieszkaniu. Szanuję ten wybór – kocham fortepian, na nim zostałem wychowany i nigdy potem nie chciałem go zamienić na inny instrument.

Pracująca z dźwiękami austriacka kompozytorka Olga Neurwith, uważa pianino za mieszczański instrument. A pan wydobywa jednak z tego konserwatywnego instrumentu dźwięki?

Każdy instrument klasyczny może być w jakiś sposób mieszczański. Wszystko zależy od podejścia. Fortepian dysponuje niesamowitą gamą barw, istnieje wiele sposobów i technik wydobywania dźwięków. Nie boję się „konserwatywnego” brzmienia fortepianu, wręcz przeciwnie.

Jak pan pracuje jako kompozytor?

teraz moimi przyjaciółmi, przychodzą w dalszym ciągu na moje koncerty Chanterelle.

Miałam więc silną potrzebę takiej działalności, ale już o bardziej profesjonalnej formule. Byłam nauczycielką muzyki i miałam „we krwi” muzyczne edukowanie, wychowanie przez Sztukę, promowanie Dobra przez Muzykę. No i w efekcie – Festiwal Chanterelle po prostu musiał powstać – było to w maju 1993 r.

Oczywiście nie obyło się bez problemów, bo to był początek nowego w naszym kraju. Niby już można było realizować (i w ogóle mieć!) własne pomysły, ale urzędnicy jeszcze nie mieli wytycznych, na ile można nam – „wolnym strzelcom” pozwolić na własne idee. Ale... festiwal zaczął „grać” w 1993 r. i gra bez przerwy do dnia dzisiejszego. Staram się „podnosić poprzeczkę” i nie zdradzać swoich ideałów – najlepsza muzyka w najlepszym wykonaniu – tak mistrzów, jak uczniów. No i zawsze koncert poświęcony muzyce współczesnej – nie możemy ignorować tego, co dzieje się wokół nas – tu i teraz!

Jak Chanterelle rozwijał się przez lata? To chyba widać – najwięksi artyści już tu byli. Ilość i jakość odbiorców rośnie, festiwal rozwija się, trwa niemalże przez cały rok. Z czasem Chan-



SADLER´S WELLS

Sutra (danza)

Coreografia de Sidi Larbi

7, 8 Y 9 DE NOVIEMBRE

Encuentro con Sidi Larbi Cherkaoui, Szymon Brzós

terelle poszerzył ofertę koncertową o wiosenną odsłonę w Pałacu Lipskich w Lewkowie koło Ostrowa Wlkp. oraz Jesienny Epilog, który łączy się zawsze z tradycyjnym podziękowaniem naszym sponsorom. Były też koncerty zimowe, niezwykle rodzinne, przy choince, integrujące melomanów Chanterelle. Ale najważniejsza odsłona Chanterelle – właściwa, to lato. Zawsze w czerwcu, zawsze w konkatedrze w Ostrowie Wielkopolskim (inauguracja festiwalu większą formą muzyczną) i w Zamku Czarytorskich w Gołuchowie (muzyka kameralna). To jest to właściwe święto Chanterelle Festival – spotkania muzyki z ludźmi, ludzi z muzyką i z sobą nawzajem, z przyrodą i architekturą w tle.

Czym kieruje się pani w wyborze artystów, którzy wystąpią na Festiwalu?

Intuicją, stopniem chęci współpracy i zrozumienia specyfiki Chanterelle ze strony artysty... Na pewno – znajomością „tematu”... ryzykowne bywa zapraszanie artystów zupełnie „w ciemno” i ja długo nad tym pracuję, żeby nie popełnić błędów, szukam nowych młodych talentów, zapraszam mistrzów, żeby swoim autorytetem wyznaczali właściwe ścieżki festiwalowi. W doborze zapraszanych artystów

– wykonawców nie chodzi mi tylko o medialny zachwyt nad wielkim nazwiskiem – chodzi mi o wielkość serca artysty, który swoim autentycznym przekazem, swoimi emocjami, szczerością przekonyuje moją publiczność do obcowania z muzyką kameralną właśnie.

Zależy mi też na Artyście, któremu chce się ze mną współpracować, który rozumie, o co mi chodzi w tej formule Chanterelle i w sposób naturalny chce wziąć w tym udział! Chce mi pomóc...

Trudno mówić o tym w skrócie, zresztą to tajemnicza handlowa!

Jakich wykonawców i koncerty wspomina pani najcieplej? Który Festiwal najgłębiej zapadł w pani pamięć?

Najważniejszy zawsze jest ten festiwal, który jest przede mną. Nie ma takiego, który wspominałabym źle, zresztą - ja nie mam czasu na wspomnienia, raczej wyciągam wnioski! Zbyt dużo przede mną, na wspomnienia będzie czas (mam nadzieję!)

Co zainspirowało panią do organizowania koncertów na wolnym powietrzu i koncertów nocnych?

Magia nocy, tej tajemnej mocy, która



Cherkaoui


ka y Monjes del Templo Shaolin:

Zawsze na początku pojawia się u mnie emocja. To jest mój punkt wyjściowy, źródło. Emocje mogą być przeróżne, czasem wynikające z konkretnych sytuacji i zdarzeń, często nieprzewidywalne i zmienne. Impuls emocjonalny przeistacza się w konkretny pomysł muzyczny, przekładam emocje na dźwięki. Najpierw panuje chaos, mnóstwo kartek ze szkicami, a potem stopniowo zaczynam układać konstrukcję.

Plany na przyszłość?

Wraz z choreografem Sidi Larbi Cherkaoui przygotowujemy w Nowym Jorku projekt dla grupy tańca współczesnego Cedar Lake Company. Poza tym niedawno odbyło się wykonanie mojego koncertu fortepianowego podczas 42. Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku, przez znakomitą pianistkę i moją przyjaciółkę Barbarę Drażkowską. Koncert napisałem specjalnie dla Basi i mam nadzieję, że niebawem będziemy mogli go wykonać ponownie. Współpracuję ze skrzypaczką, Olgą Wojciechowską – pierwsze skrzypce w *Sutrze*. Olga jest muzycznym geniuszem i wspaniałym przyjacielem. Jej muzyka posiada niezwykłą intuicję, ma w sobie siłę i magię. Zrobiliśmy już razem kilka projektów opierających się głównie na wspólnej improwizacji, zapowiadają się nowe, w tym współpraca z hiszpańską gwiazdą flamenco Marią Pages. Niedawno także okazało się że będę pisał muzykę do baletu na zamówienie teatru operowego La Monnaie w Brukseli, czyli duże wyzwanie. Pomysłów i planów nie brakuje, zobaczymy, co uda się zrealizować.

rozmawiała: **Alexandra Hołownia**

Alexandra Hołownia – polska artystka i teoretyk sztuki. Zajmuje się interkulturalnym przekazywaniem zjawisk w sztuce współczesnej, procesami zacierania i przekraczania granic pomiędzy sztukami pięknymi, muzyką, video i tekstem. Realizuje projekty artystyczne w przestrzeniach publicznych, uprawia rysunek, rzeźbę, performance. 

– gdy zmierzch zapada - kryje się w każdym zakamarku, a jest ich w Zamku w Gołuchowie mnóstwo!

Zamek w Gołuchowie – najpiękniejszy z Zamków nad Loarą, jak mawiają znawcy przedmiotu, jest miejscem niecodziennym. Zamknięty dziedziniec zamkowy z widokiem na ścianę lasu, na zieleń, pelen śpiewających wraz z artystami ptaków tworzy magiczne klimaty, tam po prostu człowiek jest zmuszony do spotkania ze sztuką przy świetle gwiazd!

Poza tym – pragnę jeszcze wprowadzić nocny koncert w konkatedrze – nocne czuwanie przy muzyce – modlitwa muzyką, to niesie niezwykle doznania, pozwala „zajrzeć w siebie”, a tego nam wszystkim potrzeba, wyciszenia, mistyki.

Festiwal gromadzi już od lat miłośników muzyki z całego regionu. Co robi pani, żeby przyciągnąć publiczność?

Zaprzęgam się z nią – z moją publicznością! Ludzie muszą czuć, być pewni tego, że są oczekiwani! Ludzi trzeba kochać. W ciągu tych wielu lat pracy zdążyłam zorientować się, że tak naprawdę wszyscy jesteśmy w tym zwariowanym, skomercjalizowanym świecie

bardzo samotni, z różnych powodów. Dlatego staram się każdego poznać, polubić, okazać sympatię, mieć dla niego czas, rozmawiać nie tylko o muzyce, zaprosić w sposób indywidualny. O ludzi, o przyjaźnie należy dbać i ja to czynię. Ci, którzy w ten sposób stali się moimi przyjaciółmi, zapraszają swoich przyjaciół i krąg się zacieśnia.


Festiwal od lat przyczynia się do wychowania kolejnych melomanów. Współpracuje Pani ze szkołami w Ostrowie Wielkopolskim. Na czym ta współpraca polega?

Jest to przede wszystkim współpraca z młodzieżą bezpośrednio. Szkoły są niezwykle... lub – nie bardzo życzyliwie! Niestety, to też już wiem, zresztą sama tam pracowałam. Instytucja pod nazwą „szkoła” składa się też z ludzi, którzy mają swoje ambicje i ambicyjki. Na szczęście młodzież „wie swoje”, młodzież chce mieć prawo wyboru. Wielu z nich „kupilo” moją ofertę, przyjeżdżają, pomagają, bo inaczej czuje się młody człowiek, kiedy może w czymś pomóc. Niech to będzie rola inspicjenta koncertu, wręczanie kwiatów po koncercie, opiekowanie się artystą – to jest przegoda! To wszystko powoduje większe zaangażowanie się

w organizację konkretnego koncertu, inaczej przeżywa się, angażuje, odbiera się to, co ci artyści dają nam z siebie.

Inna grupa dzieci i młodzieży przyjeżdża na warsztaty malarskie pod opieką instruktorek malarstwa – biorą udział w koncertach i malują; plenery wokół miejsc koncertów, portrety artystów. Dzieci i młodzież bardzo angażują się w te koncerty, które mają „namalować” pędzlem na płótnie, czy kartonie. Jesteśmy wszyscy tutaj pełni podziwu dla ich zasluchania...

Jakie są plany na następny Festiwal? Jaka będzie jego myśl przewodnia?

Od „zawsze” fascynuje mnie wielokulturowość, z którą spotykamy się przecież na każdym prawie kroku. Chciałabym podążyć śladem kultur, które są z nami od wieków, od lat. Śladem ludzi, którzy mają jakiś wpływ na nas, naszą kulturę, na nasze gusta itp., ale to trudny temat. Zobaczymy, warto szukać tych śladów naszego „od wieków wspólnego dorastania”, do czegoś to zobowiązuje. Przecież najnowsza historia – to znowu napływ obcych kultur, kolejna wędrówka ludów, która pozostawiła to „coś” z siebie. Te „nasze pogranicza” będą tematem na 2009 r. 

O II Symfonii Brahmsa



John Eliot Gardiner
fot. Sheila Rock/DG

opowiada John Eliot Gardiner

Clara Schumann twierdziła, że pierwszy rytm „Drugiej Symfonii” Brahmsa jest „bardziej znaczący jeśli chodzi o inwencję” niż rytm z „Pierwszej Symfonii”, przepowiadając w swoim pamiętniku (3 i 6 października 1877), że to właśnie „Druga Symfonia” odniesie „wspanialszy sukces”. Uważa Pan, że miała rację?

Tak naprawdę to nie rozumiem zbyt dobrze pierwszego stwierdzenia, nie wiem też, jak zareagować na drugie. Zawsze bardzo trudno jest ustosunkować się do takiego typu oceny, nie technicznej i mającej względną wartość, tym bardziej, że zazwyczaj jest to zakamuflowany sposób wyrażenia swojej aprobaty („podoba mi się to”) lub preferencji („wolę tamto”). Zastanawiam się, co Clara Schumann miała na myśli używając określenia „znaczący” i o jakiej inwencji mówi. Czy jest to pytanie dotyczące przyszłości, inaczej mówiąc sposobu, w jaki muzyka Brahmsa będzie ewoluować? Jeśli o to chodzi, to rzeczywiście była bardzo przewidująca. Dlaczego nie może powiedzieć tego, co tak naprawdę myśli? Prawdopodobnie dlatego, że nie idzie tego ująć w słowa. Można by to sprowadzić do pytania: „W *Pierwszej Symfonii* mówił pan o swoim uczuciu wobec mnie, i chociaż bardzo mi to schlebia, czuję się jednak strasznie zakłopotana...”. Jeżeli chodzi natomiast o jej przewidywanie, że *Druga Symfonia* stanie się dużo popularniejsza od *Pierwszej*, prawda jest taka, że wszystkie cztery symfonie Brahmsa spotkały się początkowo z dość umiarkowanym przyjęciem, a wszystko to po surowych krytykach Wagnera na temat *Pierwszej* i *Drugiej Symfonii*.

„Pierwsza” i „Druga Symfonia” różnią się zasadniczo: „Pierwsza” ma charakter epicki, heroiczny, filozoficzny, w pewien sposób

autobiograficzny, „Druga” jest swobodniejsza, bardziej uczuciowa, w której, jak ujął to przyjaciel Brahmsa Billorth, następuje „uzewnętrznienie wyraźnych idei i gorącego uczucia”. „Druga Symfonia” została napisana w ciągu lata, na zakończenie „Pierwszej Symfonii” trzeba było długo czekać. Jaki jest związek między nimi?

Komentatorzy często akcentują powolne (i pracowite) powstawanie *Pierwszej Symfonii* i porównują z przyspieszeniem, jakiego kompozytor nabrał przez cały czas tworzenia i ukończenia *Drugiej Symfonii* – od koncepcji, poprzez szkice, i gotowej kompozycji – wszystko to miało miejsce latem 1877 r. Jeśli weźmiemy pod uwagę ograniczoną ilość dzieł, które ukończył w latach 1875-1876, możliwe jest, że Brahms rozpoczął pracę nad *Drugą Symfonią* dwa lata wcześniej. Prawdopodobnie, przez całe to lato 1877 r., gdy komponował *Drugą Symfonię*, Brahms skrupulatnie sprawdzał *Pierwszą Symfonię*, przesiewając przez sito partyturę orkiestrową, przygotowując zmiany dla fortepianu. Wszystko to może skłonić do refleksji, że te dwie symfonie, zamiast realizować ten sam cel ujęty pod dwoma różnymi kątami, idą jednak w parze, w takim stopniu, że wydaje się, iż *Druga Symfonia* opiera się na bazie *Pierwszej Symfonii*. Może to tłumaczyć także fakt, dlaczego współcześni krytycy wykazali natychmiast porównanie z *Piątą* i *Szóstą Symfonią* Beethovena.

Nie trzeba zbyt długo słuchać „Drugiej Symfonii”, by odkryć, że jej rzekomo dobry humor, to przesada. Sytuacji nie ułatwia zwyczaj Brahmsa, owoc jego wiecznej i naprawdę irytującej samokrytyki, aby świadomie wprowadzić swoich przyjaciół w błąd.

Rzeczywiście tak jest, w pewnym momencie

mówił o tym jak o „niewielkiej rzeczy, niewinnej i radosnej [...], niebieskie niebo, szemrzące strumyki, piękne słońce, chłodny, zielony cień [...] to nie jest zresztą symfonia, ale taka sobie sinfonieta. Wielu jego przyjaciół wpadło w tę pułapkę, uznając to dzieło za radosne, pełne optymizmu i szczęścia (według Ferdynanda Pohla, takie dzieło „mogło powstać tylko na wsi, pośród natury”). W innych okolicznościach Brahms kładzie nacisk na fakt, że w dziele tym jest „więcej melancholii niż można by znieść. Nigdy nie napisałem czegoś równie smutnego, równie mroliż: partytura wydaje się być otoczona czernią!”.

Co należy o tym sądzić? Czy istnieje w tym jakaś sprzeczność, czy też te różne wrażenia potwierdzają jedynie fakt, że w materii odbioru muzycznego taniec prowadzi Pani Subiektywność?

A nie są to po trosze te dwie kwestie? Wystarczy pomyśleć o wejściu puzonów w pierwszym rytmie (takty 33-45) i o brzmieniach o mrocznym charakterze w drugim rytmie (jedynie prawdziwe adagio, które można znaleźć w jego czterech symfoniach!), żeby uświadomić sobie, że dla niego ważne było nakładanie się na przemian i kontrast między światłem i ciemnością. „Muszę przyznać, że jestem istotą bardzo melancholijną, czarne skrzydła nieustannie nad nami trzepoczą”, pisał do przyjaciela. Najlepszym przykładem jest być może ten wspaniały fragment kody w pierwszym rytmie, tak bardzo uwielbiany przez Hansa Gała, w którym podwójny temat główny, już bogato przetworzony, „rozwija się w nieoczekiwany sposób w kantylenę o tak cudownych rozmiarach, że odnosi się wrażenie, że jej śpiew nie będzie się mógł skończyć”.

Czy ostatecznie „Druga Symfonia” jest

bardziej „klasyczna” od „Pierwszej” – a jeśli tak, jak zdefiniowałby pan tutaj termin „klasyczny” na płaszczyźnie stylu?

Jeśli chodzi o orkiestracie i o formę architektonalną, obie symfonie są zdecydowanie klasyczne. Jednak inne podejście tego „klasycyzmu” sugeruje nam dyrygent Hermann Levi. Levi, gdy dyrygował *Pierwszą Symfonią* w Monachium w 1878 r., spotkał się z chłodnym przyjęciem wcale nie ze strony zagorzałych zwolenników Wagnera, jak można by przypuszczać, lecz ze strony tych, których określa jako „rzekomych zwolenników klasycyzmu”, dla których Brahms był po prostu zbyt nowoczesny. „Wszystko to byłoby bez znaczenia”, pisał, „gdybym miał jakiegokolwiek wsparcie ze strony orkiestry. Tymczasem nie było żadnego muzyka, z którym mógłbym wymienić spojrzenie w tym czy innym z najpiękniejszych fragmentów.” Sprawia to, że jeszcze dziwniejszy jest fakt, że rok później, gdy przygotowywał *Drugą Symfonię*, Levi wyznała Klarze: „Nie udało mi się *Adagia* uczynić moim; pozostaję wobec niego obojętny”. Wbrew wszystkim znamionom nowoczesności, Brahms ukazuje się raczej jako „przestarzały”, jeśli chodzi o strukturę i połączenie fraz, stosując konwencje ogłoszone ponad wiek wcześniej przez Leopolda Mozarta (1755) i posunięte bardziej do przodu w *Violinschule* (1832) Louisa Sphora, co wyraża się tutaj bardziej „naciągany” stylem układu zdań niż to, do czego są przyzwyczajeni dzisiaj odbiorcy. Fritz Steinbach (1855-1916) był jednym z dyrygentów młodego pokolenia, który potrafił to zrozumieć, i według Kalbecka, Brahms szczególnie go podziwiał. Steinbach dyrygował słynną Orkiestrą Dworską w Meinigen. W roku 1902 dyrygent pojechał z nią do Londynu, gdzie zrobił wielkie wrażenie cyklem *Symfonii Brahmsa*. Chwalono jego „życie i spontaniczność” w dyrygowaniu. Podziwiali go Fritz Busch, Toscanini i Adrian Boult. Szczegółowe notatki dotyczące sposobu, w jaki Steinbach realizował wskazówki Brahmsa (nie naniesione na papier), zawdzięczamy uczniowi Walterowi Blume’owi, opublikowano je w 1933 r. I tak na przykład, kompozytor kładzie nacisk na konieczność użycia swobodnego tempa, na to, aby pozwolić brzmieć mocnym, początkowym tempom a także na przestankowanie, na skrócone frazowanie („absetzen”), dokładnie tak jak śpiewak byłby skłonny wziąć oddech w połowie frazy melodycznej. To właśnie te wskazówki są nam dzisiaj przydatne, pomagają nam odróżnić chwile odprężenia, wyjaśnić związki zarówno między jak i wewnątrz fraz, cechy, które kojarzymy z dużo wcześniejszymi kompozytorami „klasycznymi”. Trzeba jednak uważać, żeby nie przychylić się całkowicie do tego stwierdzenia: nie ma żadnego sposobu, żeby mieć stuprocentową pewność co do tego, czy to pochodzi od Brahmsa, od Steinbacha, czy też ze wspomnianego Blume’a obserwującego Steinbacha przy pracy. Najważniejsze jest to, aby zintegrować te fragmenty wskazówek z ogólnym układem fraz, bez specjalnego zwracania na nie uwagi. Weźmy na przykład początek *Drugiej Symfonii*. Stosując piękną temat rągu, ogólne zasady Brahmsa wymagających, aby w dwóch połączonych nutach druga była skrócona (postępowanie potwierdzone przez Steinbacha, który w istocie dorzuca wskazówkę staccato na trzecim tempie dwóch pierwszych rytmów jak również ciszę oddzielającą na kreskach taktowych) uzyskuje się korzystne złagodzenie w legato, skostniałym i

jednocześnie pomijanym w wielu wykonaniach. Postępowanie to, zastosowane w sposób zbyt dosłowny, rozbiła linię na fragmenty i uniemożliwia, aby partia rogu, pełna łagodności, mogła się swobodnie rozwinąć. Wszystko więc jest kwestią gradacji i równowagi. Nawet tak bliscy sobie koledzy muzycy jak Joachim i Brahms nie mogli dojść do porozumienia, jeśli chodzi o to, czy połączenia są wskazówką odnoszącą się do fraz skomponowanych pojedynczo, czy też do legato rozumianego w sposób bardziej globalny. Rzeczywiście Brahms prawie się obraził, kiedy Joachim zamierzał w *Koncerście skrzypcowym* zastąpić swe własne „scharfe Strichpunkte” przez dwie wskazówki staccato: „Jakim prawem, za czym przyzwoleniem, wy skrzypkowie, umieszczacie wskazówkę portamento kiedy nic takiego nie jest przewidziane?” Nie jest to tutaj wyłącznie sprawa efektu muzycznego (bez wątplenia co do tego obaj byli zgodni) lecz stosowanego zapisu, charakteryzującego się właśnie tym brakiem spójności w odtwarzaniu znaków artykulacyjnych, co często było przyczyną zaostzonych stosunków między kompozytorami i wykonawcami i co w dalszym ciągu przysparza wielu kłopotów współczesnym wykonawcom. Brahms, kiedy tak zdecydował, może także jednocześnie wypowiedzieć ten sam materiał na dwa różne sposoby, tak jak ma to miejsce w finale *Drugiej Symfonii* (takty 114-117 i 317-320): połączonego z fletami, oddzielnego, i marcato skrzypcami.

Muzyka z przeszłości była przewidziana i grana na instrumentach z epoki, które różnią się w sposób bardzo subtelny, jednak znaczący od instrumentów, które słyszymy dzisiaj w orkiestrach tradycyjnych. W jaki sposób pańskie koncepcje w tym względzie manifestują się w przygotowaniu tych symfonii Brahmsa, zarówno jeśli chodzi o koncert jak i o nagranie?

Chodzi tutaj o dauerhafte Musik – o muzykę, która jest stworzona, aby trwać. Najistotniejsze jest być może to, żeby te symfonie nie brzmiały na „dawny” sposób. Celem jest, aby uwolnić je od fałszywej patyny z dawnych czasów, pomóc im zabrzmieć tak, jakby były tak samo świeże i nowe jak w swojej epoce, czuwając przy tym, żeby nie zmaczać tych dziwnych i specyficznych cech brahmsowskich, które w spokojniejszych wykonaniach typu współczesnego mają tendencje do niwelacji. Nie pozwólmy się także wprowadzić w błąd liczebnością orkiestry z Meinigen (w sumie 49 instrumentalistów), wyobrażając sobie, że taki był właśnie ideał Brahmsa. Było to odwołanie się półprywatnych odbiorców jego symfonii, aby kompozytor mógł ocenić, czy zapis i wskazówki odnośnie wykonania są zrozumiałe i czy brzmienia, które słyszał w swoim wnętrzu były dobrze odtworzone przez instrumentalistów. Zdecydowaliśmy się optować za bogatszym podejściem brzmienia orkiestrowego, uciekając się do 62 instrumentalistów – dużo mniej w porównaniu ze 107 muzykami, którymi Brahms dyrygował w Hamburgu w 1878 r., a była to *Drugą Symfonię* prezentowaną podczas obchodów związanych z pięćdziesiątą rocznicą Towarzystwa Filharmonicznego. Podczas prób, szczegółowe obserwacje Steinbacha okazały się bardzo przydatne, jeśli chodzi na przykład o budowę fraz, a także w osiągnięciu tej nienaruszalnej „ekspansywnej głośkości”, o której pianistka Fanny Davies mówiła, że była jedną z głównych cech charakterystycznych jego własnych wyko-

nań. Wiele z tych specyficznych cech zostało zebranych przez Hermanna Abendrotha (1883-1956), następcę Steinbacha w Konserwatorium w Kolonii. Dokonał on fascynujących nagrań na żywo dwóch pierwszych symfonii tuż przed, i tuż po *Drugiej Wojnie Światowej*.

Tak więc zamiast standardowego i wszędzie pasującego vibrato orkiestrowego, nasi dyrygenci pulpitońscy smyczkowych zachęcali swoje sekcje do użycia smyczka jako głównego środka ekspresji (inna cecha typowo „klasyczna” oczywiście), wzmożone dyskretnym odwołaniem się do posuwalności między nutami, wybierając palcówki harmonizujące się i zmieniające w zależności od szybkości, ale w sposób wyraźnie słyszalny. Poza tym, próbowaliśmy trzymać w rezerwie spiccato dla szczególnych momentów i zadbać o subtelnie zróżnicowany wachlarz uderzeń smyczka na struny wychodząc od rozległego détaché wykonywanego całym smyczkiem do aktywnie zaakcentowanego martelé.

Kiedy chodzi o to, aby położyć rękę na instrumentach odpowiadających opracowywanemu repertuarowi, muzycy orkiestry okazują się zagorzałymi detektywami. Spotykamy się więc przed zadziwiającym aparaturą orkiestrowym składającym się z dętych instrumentów typu wiedeńskiego pochodzących z połowy XIX wieku, z instrumentów z grubymi strunami baraniami, odpowiednimi puzonami, trąbkami i kotłami a także, co może być nawet zaskakujące dla tego, kto jest stosunkowo przyzwyczajony do instrumentów „z epoki” – Waldhörner, lub rogów naturalnych. Prawdopodobnie Brahms nauczył się grać na rogu od swego ojca i chociaż wrastająca popularność kornetów pistonowych sprawiła, że kompozytor pogodził się z myślą, że nie usłyszy nigdy swoich symfonii granych z rogami to jednak sposób, w jaki komponował z myślą o nich, dostarcza wielu znaków, że był to instrument z jego wyboru. Wszystko to, co napisał, można zagrać na tych instrumentach. Wyraźnie cenil sobie różne brzmienia otwarte i zamknięte – jeśli nie, to z jakiego powodu zadałby sobie trud i dawał wskazówki brzmienia „zamkniętego” (takty 454-477), aby podkreślić taką szczególną modulację lub oddać odrębny kolor do dyspozycji danego akordu.

Ważne są tutaj nie tylko instrumenty z tej epoki lecz także głębsze podejście „wokalne” orkiestrowego uniwersum Brahmsa – inna domena, którą jak wiemy, bardzo się pan interesuje. Być może sięga to świadomości historycznej, że cała muzyka „poważna” (inaczej mówiąc: kościelna) zależała niegdyś od muzyki wokalne, muzyka instrumentalna wyszła na scenę później. Pasja Brahmsa do muzyki wokalnej Renesansu i Baroku nasuwa przypuszczenie, że interakcja między, z jednej strony siłami wokalnymi i instrumentalnymi, a z drugiej strony stylami, miała nadal swój sens. Czy jest pan tego samego zdania?

Zgadzam się z tym całkowicie. Wszystkie instrumenty świata historycznie „poprawne” nie mogą nam zagwarantować przekonującej interpretacji, nie mówiąc już o niebezpiecznej etykietce „autentyczny” chyba że muzyka rzeczywiście nie uniesie się i nie zacznie śpiewać! Można się domyślać, jaką przyjemność czerpał Brahms z ukazania wszystkich specyficznych cech swoich instrumentów, ich zestawienie, jest rzeczą oczywistą, że pojmował sekcje swojej orkiestry jako kontrastowe „chóry” w

znaczeniu brzmienia. Jestem przekonany, że przybrało to formę w wyborze instrumentów dętych, uważanych wówczas za instrumenty kościelne ze względu na ich mroczne i melancholijne konotacje. Czyż Brahms nie powiedział: „Nie mogę się obejść bez puzonów w *Drugiej Symfonii*”? Równie dobrze mógłby powiedzieć: „Potrzebny mi jest tutaj męski chór”, tak jak było w przypadku jego *Rapsodii*, opartej na skutecznym przykładzie Schuberta, którego tak bardzo lubił i jego *Gesang der Geister über den Wassern*.

Początek „Rapsodii” jest istotnym przykładem na to, że utwór niekoniecznie musi się zaczynać od akordu toniki. Wszystko to sięga do pierwszego taktu wolnego wstępu „Pierwszej Symfonii” Beethovena. Schumann posunął się dużo dalej w tym podejściu polegającym na tym, aby zróżnicować pojęcie toniki i Brahms czerpie wyraźnie inspirację od Schumanna. Tekst sugeruje wprowadzenie klimatu opuszczenia, alienacji, tragizmu. Nieznajomość tej idei tonalności, która stara się wyjść zawsze obronną ręką, jest sposobem, żeby to osiągnąć. Jeśli wyłączymy akord toniki (c-mol) ledwie dostrzegalny w pierwszym takcie, we wszystkich tych 47 taktach nie ma ani jednej kadencji toniki. Cała kapryśność kadencji objawia się zawsze w ostatniej sekundzie. Powiązaniem taktu 4 i 5 jest niższy ton, manewr dość kłopotliwy w tym miejscu opracowywanego dzieła, spotykamy się z tym jedynie u Beethovena. W brawurze harmonicznego Brahms może prześcignąć Wagnera.

Jak zwykle to robił, pokazuje swoje podwójne oblicze Janusa: archaiczny, jeśli chodzi o źródła inspiracji a także splot głosu solowego, chóru męskiego i instrumentów a jednak, jeżeli chodzi o harmonie chromatyczne zapowiada Schoenberga i innych. Chciałbym teraz zapytać Pana o coś, jako kompozytora. Co sądzi Pan o sposobie, w jaki Brahms rozwija tak dużą część swego materiału z tak malutkiej komórki tematycznej – materiał, który brzmi jednak w sposób naturalny? (Myślę tu głównie o finale *Drugiej Symfonii*.)

Każda muzyka, która czerpie maksymalnie z jednego motywu, muzyka, która dosłownie jest nim nasycona, cieszy mnie w najwyższym stopniu. Finał „Drugiej Symfonii” nie stanowi w tym względzie wyjątku. Wszystko pochodzi od Beethovena – tak jak jest to często u Brahmsa... i on dobrze o tym wiedział.

rozmawiał: **Hugh Wood**
© Soli Deo Gloria 2008
tłumaczenie z francuskiego:
Małgorzata Kaczmarek



Dafnis i Chloe: niewinny gaj Ravela

Andrzej Osiński

W rozmowie z jednym z przyjaciół, Maurycy Ravel bolewał: „Widzisz, zarzucają mi oschłość serca. To nieprawda – sam wiesz. Lecz jestem Baskiem. Baskowie doznają gwałtownie, ale okazują uczucia rzadko i tylko wybranym”. Autor *Bolera*, którego artystyczna dojrzałość i duchowa wrażliwość objawiły się w pełnym blasku tuż u progu twórczości, przejrzyściej, jasnej i świadomej swych zamierzeń, nie zaniedbał niczego, aby usunąć z dzieła siebie i nie zdradzić się intymnym wyznaniem. Tego czystego muzyka o wyrafinowanym słuchu i nienasyconym pragnieniu kuriozów, dla którego patos oznaczał kwintesencję złego smaku a egzaltacja jawiła się antytezą własnej godności, cechowała uderzająca „wstydlivość emocji” sprzeciwiająca się neoromantycznej tendencji do nadmiernego ekshibicjonizmu. „Nie ma nic wulgarniejszego, niż opisywać dźwiękami swoje wnętrze” – mawiał, wyrażając dążenie do bezosobowego i obiektywnego odzwierciedlenia prawdy życia. „W imię logiki Ravel odbiera językowi muzycznemu nie tylko jego międzynarodowość i powszechność, ale nawet zwykle człowieczeństwo” – oburzał się Emil Vuillemoz, dotknięty projekcją Godziny hiszpańskiej; w istocie jej twórca o niepozornej postaci, przywdziewał maski konwencji i stylów, by pod ich zewnętrzny czarem przemycić ponadprzeciętną wrażliwość, skromność podyktowaną dumą, delikatność złączoną z bezpretensjonalną prostotą. „Mówić o rzeczach, nie o sobie” – oto Ravelowska dewiza, jakże bliska kartezyjskiej *métier*, powściągliwemu rzemiosłu francuskich wirtuozów „le bon goût”: Boileau, Maupassanta, Montaigne’a, Racine’a, Corneille’a i Couperina.

„Czyż muzyka nie jest pewnym określonym porządkiem w czasie i organizacją dźwięków według określonych metod w stosowaniu następstw rytmicznych?” – zapytywał Igor Strawiński. Autor *Dafnis i Chloe*, umysł żądny nowości, chłonny podnieć i nie zasklepiający się w wybranym kostiumie, chętnie wyparłby się twórczego natchnienia, utrzymując za Paul'em Valéry'm, że inspiracja polega wyłącznie na urzędniczym zasiadaniu do biurka, – codziennie o ustalonej porze – i że artystyczna kreacja jest domeną rzemiosła, nie promieniującego z romantycznych przeżyć i nie drżącego mistyczną impresją. „W sztuce najczęściej walczy się tylko z sobą samym, a zwycięstwa, jakie się wówczas odnosi, są wówczas najpiękniejsze” – mawiał Debussy. Alchemiczna fraza Ravela, ludząca wrażeniem jakby powstała za jednym muśnięciem pióra, rodzi się z zacieklego wysiłku, odwagi przezwyciężania trudności, woli ujarznienia opornej materii. Nagie takty cyzelowane i transmutowane w bizantyjską mozaikę, niderlandzkie pandemonium Bosch'a – subtelne i precyzyjne – lśnią blaskiem geniuszu; transcendentalną próżnią, z jakiej akt tworzenia – Manuelowska „estetyka szalbierstwa” – nie wylania się i pozostaje wieczystą tajemnicą.

Mistrzowi *Walców szlachetnych i sentymentalnych*, które Henri de Régnier określał w kategoriach „rozkosznej i wciąż nowej przyjemności bezużytecznego zajęcia”, obcy był romantyczny dysonans powołania i przeznaczenia. Tak jak Chopinowi czy Faurému – bergamasceńskiej dekoracji poddanej surowym rygorom – tak i Ravelowi, sztuka jawi się odświętną uroczystością, zamkniętą w zaklętym kręgu Apollina; magicznym ogrodem eleganckich doznań, szczęśliwą Cyterą, kruchą i pastelową, strzeżoną przed zamętem barbarzyńskiej epoki. Muzyka twórcy *Szerezydady*, istoty wewnętrznie sprzecznej, systematycznej, skrytej i oddanej naukom ścisłym, a przy tym wiodącej cygański tryb życia i obdarzonej nieposkromioną żyłką do flanowania, tego rozdźwięku nie oddaje; jest raczej nie kończąca się próbą ucieczki poza granice

rzeczywistości i poza doświadczenie samego życia, którego stacje – ubogie w wydarzenia zewnętrzne – znaczą jubilerskie i apoetyckie dzieła. Ravel, gdy komponuje, zamyka się w swojej pracowni: „Nieraz sobie myślę o jakimś pięknym klasztorze w Hiszpanii, ale dla niewierzącego byłby to kompletny idiotyzm – mówi – I w jaki sposób komponować tam walce wiedeńskie i inne fokstroty...”; kiedy nie terminuje, fortepian milczy, a egzystencja toczy się niezobowiązującym trybem znaczącym szczytą baudelairowskiego dandyzmu.

„Można się z nim było przyjaźnić, nie sposób było się spoufalić – pisze Stefan Kisielewski – Niejeden spędził z nim długie godziny, niekiedy się nie dowiedziawszy; Ravel milczał tonąc w kłębach papierosowego dymu – był namiętym palaczem i łączył południową ruchliwość z hieratyczną nieruchomością starych ras”. Rzemieślnik i poeta, piewca arytmetyki i mechanik najśłodszy liryzm, autor *Jeux d'eau*, o których zauważył, iż „stały się początkiem wszystkich nowości pianistycznych, jakie zechciano dostrzec w mej twórczości”, rozszerza granice subtelnej percepcji, włączając do swego „oeuvre” zmysłową miękkość Masseneta, zwiewne szepty, dyskretne półcienie i aluzyjne pawany Faurégo, dobroduszne błazeństwa Chabrier'a, nieokielzanego hispanisty i szaleńczego kpiarza, ekstrawagancki nonsens Satiego, groteskowy, obsesyjny i hermetyczny, powabną gnuśność rosyjskich dumek, wirujących w rozzedrganych *Tańcach połowieckich*, skrzących w wielobarwnej instrumentacji Rimskiego-Korsakowa, dźwięczących kremłowską trwogą *Borysa Godunowa*. Sprzymierzając logikę z namiętnością, Ravel porządkuje to rozkapryszone rostrum z powagą osiemnastowiecznego wolterianina, niezłomnego ideologa, zanurzającego się w Boucherowsko wyrażony wykwint; racjonalisty oddanego dyscyplinie rzymskiego Scypiona, zwiedzonego skradzionymi pocałunkami Fragonarda i akwarelowymi „fêtes galantes” Watteau. *Ballets russes* zabarwione grecką, paryską hiszpańską i słowiańską orientalizm, Ronsardowska archaizacja, wąty

klawesyn Rameau i haydnowskie „menuetti”, ezoteryczne imaginacje Gounoda, mechaniczne „scarlattiana” mknące na skrzydłach wiatru, eteryczne i precyzyjne jak metronom – autor *Grobowca Couperina* plawi się w stylizowanych formach i smakach przeszłości, ironizując, parafrazując i parodiując. „Co by też pani powiedziała o filizance i czajniczku ze starej czarnej porcelany wedgewood, śpiewających ragtime?” – zapytywał Colette, a po premierze *Bolera*, podczas której „pewna pani, wczepiwszy się w swój fotel, krzyczała »Wariat! Wariat!«” (Gustaw Samazeuilh), konkludował: „Ona zrozumiała!”.

Pastiszując cudzą osobowość i asymilując ją z pasją zegarmistrza, improwizując i żonglując rytmami, natarczywymi, kanciasnymi i przezroczystymi, Ravel kreuje rzeczowość obiektywną, zdyscyplinowaną i diamentowo czystą. Pochłania ona symbolistyczne westchnienia, hieratyzm różokrzyżowców i gotyckość Satiego, smukłe lilie i jesienną mgłę autora *Morza*, nieuchwytnego i nonszalanckiego („Słuchając po raz pierwszy *Popołudnia fauna* zrozumiałem, czym jest muzyka” – zauważył), metaliczny i giętki świat Liszta – gwałtownego demiurga objawiającego barbarzyńską potęgę wyobraźni – egzotykę Madagaskaru i jidysz, jazzującą frazę Gershwina (błagającemu o lekcję twórcy *Porgy and Bess* odpowie: „Straciłby Pan wielką naturalność swojej melodyki, aby komponować złego Ravela”), politonalność Strawińskiego i abstrakcyjną gorącą Schönbergowskiego pierrotka. Twórca *Zwierciadła*, niespokojny i prowokacyjny („Pani Rubinstein prosi mnie o balet – zwraca się Samazeuilha oferując *Bolero* – Czy nie sądzi pan, że ten temat jest natarczywy? Spróbuję powtarzać go wielokrotnie bez żadnego rozwinięcia, stopniując moją orkiestrę jak tylko potrafię najlepiej”), okazuje ludzkość indyferentny poliglotyzm, który fluktuując i absorbując bez końca, zachowuje estetyczną samodzielność, oryginalną, wrażliwą i precyzyjną; krystaliczność barokowych płócien Vermeera i Terborcha. „Wszelka muzyka przy jego muzyce wydaje się niedoskonała” – zauważyła Romain

Rolland, przytaczając anegdotę o Klaudiuszu Lorrain, którego pejzaże były tak znamienite, iż stały się wzorem dla rzeczywistych zachodów słońca... Analogicznie maskaradowa *Rapsodia hiszpańska* trysnęła źródłem niesłabnących zapożyczeń dla iberyjskich mistrzów, od de Falli poczynając.

W tej pełnej paradoksów postawie „f rebours”, w tym przenikaniu środków obrazowania, fałszywych pozorów i optycznych złudzeń, autor *Menueta antycznego* nakłada ironiczne maski, kpiąc z romantycznych egzorcyzmów i osobistej uczuciowości. Kokietowanie wirtuozerii, epatowanie kuriozalnym instrumentarium („eolifon”,

zaczyna się czuć automatem” – o postępującej destrukcji piękna), pasjonat bełkotliwych fonografów i papierowych precjozów; patron *Gaspard de la Nuit* drobiazgowo odtwarza przyrodę, zaopatrując orkiestrę w jej rozedrgane harmonie, ptasie balety i leśne szmery. Ravel, spadkobierca osiemnastowiecznej mimesis, naturalistów i barbizończyków, nie czerpie z retorycznych wrażeń i nie wyposaża nimi partytur z debussyowską dezynwolturą, lecz rejestruje rozległe pandemonium cieni, szelestów i westchnień z wyobcowaną obiektywnością pointylisty. A jednak, poławiając złudne odbłaski, chłonąc chmury pędzone morską bryzą i ściga-

wola tworzenia przynosi tylko jałowe rezultaty” – podkreśla. Niezbędna jest także ascetyczna lakoniczność, skąpa zwięzłość, obwarowana emocjonalną geometrią; cézannowska powściągliwość, ewidentna i niewyszukana – antidotum na literacką przesadę, salonową frywolność, tetralogiczne koloratury i appogiatury, deklamacyjną frazeologię. Stąd zamierzona konwencjonalność, niespontaniczna, obojętna i podporządkowana zewnętrznym wymogom, stąd wyzywanie konwencji (zerwanie z hegemonią prawej ręki w koncercie fortepianowym etc.), stąd orkiestrowe transformacje i transkrypcje własnych arcydzieł, stąd anagramy i kaligrama kontrapunktyczne, stąd poddanie olśniewającej inwencji wielobarwnych partytur, – rosyjskich i galijskich – w jakich rozplywa się indywidualna psyche. Muzyka jest grą podejmowaną dla samej przyjemności.

Pięć pieśni greckich do słów Calvocoressiego (1904-6), skierowało uwagę Ravela w stronę śródziemnomorskiego uniwersum starożytnej Hellady, z której wydobyl sielankowy temat miłości dwójga pasterzy, Dafnisa i Chloe; starogrecką legendę, uwiecznioną w II wieku n.e. Z obszernego rękopisu Longosa autor *Dziecka i czarów* wydestylował był jeden z dramatyczniejszych epizodów z życia kochanków: porwanie bezbronnej Chloe przez piratów i jej cudowne ocalenie za sprawą bożka Pana. Libretto Michała Fokina dla Baletów Diaghilewskich, rozsnuwające perypetie powabnych pasterzy w trzech promiennych odsłonach, stworzyło wdzięczny sztafaż dla eterycznego, tanecznego poematu o jasnej, doryckiej prostocie. Jednak ironista Ravel unika jakiegokolwiek rekonstrukcji, powołując się wyłącznie na fascynację klasyczną sztuką helleńską i śródziemnomorskim pejzażem. „Pisząc *Dafnisa i Chloe* – wyjawiał swoją intencję – zamierzałem skomponować wielki fresk muzyczny, troszcząc się nie tyle o archaizowanie, ile o wierność Grecji mych marzeń, spokrewnionej dość blisko z Grecją, jaką sobie wyobrażali i malowali artyści francuscy z końca XVII w.”. Leon Bakst, nadzorujący scenografię paryskiej premiery baletu w Théâtre du Chatelet 8 czerwca 1912 r., odgadując intencje baskijskiego prestidigitatora, mylącego tropy i imaginującego nieautentyczność, ubrał tę anakreontyczną greczyznę w kostium scytyjski, czerkieski i sarmacki, patronujący również rozslonecznionemu *Popołudniu fauna*.

Dafnis i Chloe to żywiolowy pean ku czci życia odradzającego się pośród zmiennych żywiołów natury i odwiecznych ludzkich namiętności. Dionizyjskie bachanalia, rytmiczne, wytworne i nieuchwytnie, apolińska zmysłowość, przejrzysta i linearna, impresjonistyczna feeria barw, płynna, stłumiona i szlachetna, rozmarzony taniec skrzyczący młodzieńczą beztróską, urzekająca wokaliza chóru i potężny zew przyrody – misterna faktura odslania wstydliwą tajemnicę lakonicznego mistrza, który pragnąc niczego nie uwewnętrzniać („Wyrażanie nie było nigdy przyrodzoną właściwością muzyki” – powtarzał za Strawińskim), odsłonił nam niewinną duszę liryka o krystalicznej uczuciowości. 12

Mój Dafnis i Chloe:

Maurice Ravel – *Daphnis et Chloé*

Chór i Orkiestra Symfoniczna z Montrealu • Charles Dutoit, dyrygent
Decca Legends 458 605-2, n. 1980



„jazzo-flet”, ksylofon, „fletnia Pana”, fortepian-luthéal, etc.), nobilitowanie synkopowanego ragtime'u i bluesa, zdyszane rytmy, paraliżujący zmysły śpiew, inkorporowany w symfonię barw o nadzwyczajnej płynności i ekspresyjny taniec wirujący w choreograficznym bezruchu – są wyznacznikami ravelowskiej sztuki, subtelnej, lirycznej i tchnącej panteistycznym uwielbieniem przyrody. Fabrykant utensyliów, świętokradczo przewyższających naturę i rywalizujących o supremację z fajerwerkami florenckich pirotechników, kreator mechanicznych kukiełek i lépinowskich automatów („Na tle tego zmechanizowanego krajobrazu człowiek w końcu sam

jąc widma przeglądające się w stawach, ulega omdłalej poezji kastyljskich niedomówień, iluzji mglistych namiętności, wielkopańskiej finezji dźwięku. „Sztuka nie może polegać na rzemiośle w absolutnym tego słowa znaczeniu – wyznaje ze skrucą – rola inspiracji jest nieograniczona”. Czarodziej Ravel, dystyngowany, wirtuozerski i brawurowy, nie waży się uroić słowa „namiętność”, pada ofiarą własnych czarów.

Moja matka gęś, płacząca i roześmiana... Ravelowskie paradoksy wypływają ze sporu pomiędzy potrzebą ekspresji a ironicznym humorem, z chęci ujarznienia porywczego serca, z nieprzepartej potęgi natchnienia. „Sama

Cudze chwalicie, swego znać nie chcecie...

Lesław Czaplński

Jan Jamicki w recenzji przewodnika operowego Piotra Kamińskiego *Tysiąc i jedna opera* poruszył kwestię lekceważenia przez polskie środowisko muzyczne rodzimej twórczości. Pamiętam, jak Kazimierz Kord podczas uroczystości stulecia Filharmonii Warszawskiej zrezygnował z przypomnienia historycznego programu inauguracyjnego koncertu, tłumacząc, że są to dzieła niskiej rangi artystycznej. Miał na myśli zagraną wówczas i skomponowaną z tej okazji *Symfonię d-moll* Zygmunta Stojowskiego. Oczywiście, iż jest to kompozytor poniekąd eklektyczny, a wzmiankowana *Symfonia* do pewnego stopnia wtórna wobec Francka i jego symfonii (choć charakterystyczny temat obydwaj zapożyczyli z czwartej części Berliozowskiego *Harolda w Italii*), ale rozporządzał zupełnie przyzwoitym warszatem, pozwalającym tworzyć całkiem zgrabne utwory i nie widząc powodu, by nie gościć i nie wzbogacały naszego repertuaru. W końcu wiele utworów z jego żelaznego kanonu posiada wybitne rysy akademickie i znajdują się tam tylko dlatego, że mają szczęście należeć do uznanych kultur, a nie ze względu na własne, indywidualne zalety.

A wracając do Piotra Kamińskiego, to znam go z Radia France Internationale, jeszcze jako Andrzeja Górskiego (na konferencji prasowej, promującej jego książkę na krakowskich Targach pozwoliłem sobie zapytać pół żartem, czy Andrzej Górski napisze przewodnik *Tysiąc i jeden film*, pamiętając z anteny jego błyskotliwe recenzje filmowe i relacje z festiwalu w Cannes w latach 80.) i bardzo cenię jako autora audycji muzycznych na zmianę ze Stefanem Riegerem. Sam przewodnik operowy nieco mnie jednak rozczarował, oczekiwałem bardziej indywidualnego pisma, a nie tylko rzetelnych informacji, które nie były dla mnie wielkimi odkryciami, gdyż korzystamy z tych samych źródeł, do czego zresztą autor się przyznaje.


Natomiast uderzające jest w odniesieniu do polskich publicystów muzycznych wypieranie się rodzimej spuścizny. Podczas seminariów z

krytyki uczono mnie na studiach, by nie ustanawiać wielkości jednych figur, przez spychanie z szachownicy innych. Na przykład w związku ze światową karierą *Króla Rogera* Mariusz Treliński i jego akolici w osobach Tomasza Cyza i Marcina Gmyza na wyprzódki deprecjonują to, co go w polskiej twórczości poprzedzało. A przecież Bedřich Smetana, którego twórczość cieszy się uznaniem w świecie (rzecz ciekawa, że opery rozgrywane się w Czechach – *Wolnego strzelca* i przetłumaczoną na niemiecki *Sprzedaną narzeczoną* – Niemcy uważają nieomal za narodowe, bądź co najmniej przynależne do rodzimego dziedzictwa kulturalnego i promują w świecie np. w MET), docenił w swoim czasie Moniuszkę i wystawił *Halkę* w Pradze, zanim powstały jego własne najważniejsze opusy (skądinąd uważam, że w pełni ponad lokalny poziom wyrastają nie jego opery, ale symfoniczny cykl *Moja ojczyzna* i *Kwartet smyczkowy „Z mojego życia”*). *Halka* swego czasu cieszyła się wielką popularnością w Rosji (koronna rola Leonida Sobinowa w moskiewskim „Bolszoj”, nie rozumiem też dlaczego nasze Radio nawet w okresie PRL nie upowszechniało kanonicznego nagrania zagranicznego z Gierorgijem Nelepem i Poghosem Lisicjanem?). We włoskiej muzykologii przypisuje się *Halce* prekursorstwo wobec Musorgskiego (potraktowanie chóru jako odrębnej persona dramatis), co uwzględnwszy zachodnią czolobitność wobec Rosjan jest wyjątkową pochwałą, a także własnego weryzmu, co uwidocznił w swojej inscenizacji wrocławskiej w aktach góralskich Laco Adamik w 2005 r.

Oczywiście twórczość Władysława Żeleńskiego nie jest najwyższego lotu (ale wspominałem już, że wiele dzieł podobnego pokroju, tyle że przynależnych do potężnych spuścizn narodów o dominującej pozycji, nie tylko w życiu artystycznym, obecnych jest w żelaznym repertuarze), a więc powinna częściej gościć na rodzimych scenach. Zresztą Piotr Kamiński sam stwierdził, że gdyby wcześniej poznał *Marię* Statkowskiego (choć cały czas mają w nominalnym przynajmniej

repertuarze Opera Śląska, ale rzadko pojawia się ona realnie na scenie), to uwzględniłby tę pozycję w swoim przewodniku.

To prawda, że cudzoziemcy muszą odkrywać Polakom zalety własnych kompozytorów oraz ich dzieł (Jonathan Plowright koncertów fortepianowych Stojowskiego, wcześniej Michael Ponti Melcera, a całkiem niedawno Gianandrea Noseda *Symfonii e-moll „Odrodzenie”* Mieczysława Karłowicza). Ten ostatni wymógł też na organizatorach ubiegłorocznych londyńskich PROMsów, by z okazji siedemdziesięciopięciolecia Krzysztofa Pendereckiego – którego z powodu odejścia od nowoczesności, utożsamianej ze szkołami i kursami w Darmstadt i Donauerschingen, bojkotują do spółki z Francuzami, którzy w czasie darmowych koncertów w paryskim Domu Radia odsadzali go nawet od umiejętności dyrygenckich, choć ja osobiście cenię go jako wytrawnego interpretatora symfonii Szostakowicza i Sibeliusa, i jak wcześniej Panufnika, nie prezentują, choć czczą urodziny Bouleza, Stockhausena, czy jak w tym roku Cartera – włączyli do programu jego *Tren (8'37”)*, który podczas swego koncertu włoski kapelmistrz połączył attacca z nieopusowanym chórem Beethovena oraz jego *IX Symfonią* – ciekawe, że Polskie Radio akurat tego koncertu nie transmitowało, ani nie retransmitowało... Może zaprzyjaźniony z Piotrem Kamińskim Marc Minkowski przekona jego i wspomnianych krytyków do Moniuszki, bo sam go ceni i włącza do prowadzonych przez siebie koncertów (fragmenty instrumentalne z *Halki* czy *Bajkę* z Sinfonią Varsovia)? Orkiestrową twórczość Moniuszki prezentował już w Monachium, a niebawem uczyni to również w Paryżu.

Duży wpływ na ten stan rzeczy mają też zarobkowe wyjazdy polskich zespołów orkiestrowych i operowych na uzdrowiskowe i prowincjonalne chałtury, gdzie gra się trzeciorzędny obcy repertuar i ani jednego utworu rodzimego, chyba nie starając się nawet zaważać o to z zagranicznymi impresariami? 

Wszyscy chcą kochać

Mozart, Beethoven, Schumann czy Chopin – tytani muzyki. Znamy ich przez pryzmat dat narodzin i śmierci, ilość skomponowanych utworów, numery opusowe dzieł, przemawiają do nas głosami swoich bohaterów. Ale co tak naprawdę wiemy o ich życiu? Nic, albo prawie nic. Warto poznać ich „ludzkie” oblicze. Oni przecież też chcieli kochać.

Cóż wiemy o miłości...

Starożytni Grecy wierzyli, że miłość była wynikiem boskiej interwencji. Odpowiedzialny za nią był Eros. Najdawniejsze przekazy zaliczają go do najstarszego pokolenia bogów. Miał on, tak jak Uranos – Niebo i Ziemia – Gaja, wylonici się z Chaosu. Z czasem popularność zyskał pogląd, że był on najmłodszym bogiem. Nie mając czasu dorosnąć pozostał na zawsze

dzieckiem, psotnym, a nawet, według nieszczęśliwie zakochanych, złośliwym. W ikonografii przedstawiano go jako małego, uskrzydłonego chłopca z łukiem i strzałami.

Próbę zdefiniowania fenomenu miłości podjął również św. Paweł Apostoł. Kompendium wiedzy na jej temat zawarł w *Pierwszym Liście do Koryntian*. Czytamy tam, że miłość jest cierpliwa i łaskawa, że nigdy nie ustaje, że wszystkiemu wierzy i we wszystkim pokłada

nadzieję. Zauważmy, że zestawienie jej obok wiary i nadziei, nie jest przypadkowe. Wszak razem stanowią one trzy cnoty boskie.

O tym, jak wielkie znaczenie miała i ma miłość świadczy fakt, że jej istotą zajmowały się najtęższe głowy i największe światowe autorytety. Na przełomie IV i V wieku św. Augustyn nawoływał „Kochaj i czyni, co chcesz”, a w XX w. Jan Paweł II przekonywał, że „Człowiek nie może żyć bez miłości”. O niej, w jednej ze swych fraszek wybitny polski poeta doby renesansu – Jan Kochanowski pisał, że „się nie da wyploszyć nigdzie z serca mego, Ani mi odpoczyńki pozwoili żadnego”. A w epoce romantyzmu Adam Mickiewicz zauważał „Kto miłości nie zna, ten żyje szczęśliwy, noc ma spokojną i dzień nietęskliwy”.

To, co dla jednych jest magią miłości inni nazywają chemią. Dzięki obserwacjom psychologicznym i badaniom nad procesami zachodzącymi w ludzkim organizmie jesteśmy dziś w stanie stwierdzić, które substancje odpowiedzialne są za wywoływanie stanów euforycznych, a niedobór których prowadzi do towarzyszącej zakochaniu huśtawki nastrojów. I tylko trochę żal, że opisanie miłości wzorami chemicznymi odebrało jej aurę tajemniczości i niezwykłości.

Zakochani są wśród nas...

Miłość była i jest natchnieniem dla pisarzy, malarzy i muzyków. Dzięki nim możemy patrzeć na jej personifikację, czytać historie miłosne i słuchać o niej. Miłość równie często gościła w życiu artystów, co wśród odbiorców ich sztuki. I za każdym razem ukazywała swoje inne oblicze.

Jako cudowne dziecko Wolfgang Amadeusz Mozart był ulubieńcem dam, rozpieszczanym i hojnie obdarzanym pocałunkami. W dorosłym życiu relacje damsko-męskie były dla niego niejednokrotnie powodem rozczarowań, a on sam stawał się ofiarą manipulacji. Gdy w czasie jednej ze swych podróży koncertowych poznał Alojzję Weber – młodą, piękną i utalentowaną wokalistkę, ona z łatwością zawróciła mu w głowie. Niestety głębokie uczucie jaki żywił do niej Mozart nie spotkało się z wzajemnością. Dla Alojzy był to jedynie flirt nawiązany pod presją rodziny. Trwał on do grudnia 1778 r., tj. dopóki w Mozarcie widzieć można było dobrą partię. Na tym nie skończyły się jednak intrygi rodziny Weberów w stosunku do jego osoby. Ostatecznie doprowadziły one do zawarcia 4 sierpnia 1782 r. związku małżeńskiego pomiędzy Mozartem a młodszą siostrą Alojzy – Konstancją. Mozart choć przyznawał, że jego małżonka „nie ma wielkiego rozumu”, to kochał ją szczerze i dbał o jej wygodę. Ona – lekkomyślna, niezadorna, nie przeczuwająca nawet wielkości swego męża, dała mu sześcioro dzieci, z których wieku dorosłego dożyło zaledwie dwóch chłopców. On, zapatrzony w nią niepoprawny marzyciel, podjął się napisania dla niej arii. O jej talencie muzycznym świadczyć może fakt, że żadnej z nich nie ukończył. Mimo trudności i wzajemnych podejrzeń o zdradę związek ten można uznać za udany. Jak ktoś kiedyś powiedział „dobrze bawili się w swoim towarzystwie”. Oceniając Konstancję na plus możemy poczytać jej jedynie to, że choć nie była wymarzoną partnerką dla Mozarta, potrafiąca go zrozumieć i wesprzeć, to po jego śmierci umiała zadbać o jego spuściznę kompozytorską.

6 października 1802 r. Ludwig van Beethoven skreślił następujące słowa: „O wy wszyscy, którzy uważacie mnie za mizantropa lub wroga ludzi, jak wielką krzywdę mi wyrządzacie! Nie znacie tajemnej przyczyny tego, co jest tylko czczym pozorem... Obdarzony z natury żywym, ognistym temperamentem, dostępny dla wszelkiego rodzaju rozrywek towarzyskich, musiałem wcześniej odgrodzić się od ludzi i pędzić życie w samotności”. Ale kompozytor pozostawił po sobie również list bez adresu, bez daty, list „do nieśmiertelnej ukochanej”. Daje w nim wyraz głębokiej miłości. Do kogo? W jego życiu było kilka kobiet. Ową „nieśmiertelną ukochaną” mogłaby być hrabina Julia Guicciardi. Na przeszkodzie ich wzajemnego uczucia stanęła jednak rodzina dziewczyny, która ze względu na różnicę stanów nie wyraziła zgody na małżeństwo. Tajemniczą adresatką zagadkowej korespondencji mogłaby być również Teresa Malfatti, z myślą o której Beethoven snuł małżeńskie plany. Spotkał się jednak z odpowiedzią odmowną. Do małżeństwa nie doszło także z Amelią Sebald – poznaną w Cieplicach śpiewaczką. Niewątpliwie ogromne znaczenie miała dla Beethovena znajomość z Bettiną Brentano. On widział w niej potencjalną towarzyszkę swych dni, ona – tylko i jedynie wielkiego artystę. Niech podsumowaniem gorzkiej doświadczeń i rozczarowań, które stały się udziałem Beethovena będzie cytata z listu do przyjaciela, barona Ignaca von Gleichensteina. Kompozytor pisze: „Przyjaźń i wszelkie inne uczucie przynoszą mi tylko rany... Nie ma dla ciebie szczęścia, biedny Beethovenie, wszystko musisz nosić w sobie, przyjaźń znaleźć możesz tylko w świecie ideału”.

Zupełnie odmiennie potoczyła się głośna swego czasu historia miłości Roberta Schumanna i Clary Wieck. Poznali się już w 1828 r. Clara miała 9 lat, a Robert uczęszczał na lekcje fortepianu do jej ojca – Friedricha Wiecka. Początkowo Robert traktował Clary jak młodszą siostrę, a ona jego – jak towarzyszącego zabaw. Z upływem lat oboje dojrżeli do miłości. Miłości, której zdecydowanie sprzeciwiał się ojciec Clary. Oskarżał on Schumanna o pijaństwo i rozwiązłość, sam będąc bezwzględny intrygantem i egoistą, który bał się nie o córkę, ale o utratę swojej własności! Zanim 12 września 1840 r. doszło do ślubu Clary i Roberta, odbyła się rozprawa sądowa o wydanie zgody na to małżeństwo. Clara i Robert tworzyli jedną w swoim rodzaju parę. Łączyła ich muzyka i wrażliwość na nią; oboje komponowali, a dla zaakceptowania istniejącej pomiędzy nimi więzi wykorzystywali nawzajem swoje pomysły muzyczne. Dzieliło zaś wyobrażenie na temat miejsca i roli kobiety w rodzinie. Clary nie wystarczała rola matki i żony. Była przede wszystkim pianistką. Robert nie mógł zaakceptować jej niezależności. Clara w tym związku znalazła nie tylko czułość i serdeczność, ale także mogła poszerzyć swoje horyzonty estetyczne. Schumann w osobie muzycznej żony zyskał wiernego pośrednika pomiędzy swą sztuką a publicznością.

Szczególny rodzaj więzi łączył również Fryderyka Chopina i George Sand (właśc. Amandine Aurore Lucile Dupin). Poznali się jesienią 1836 r. Jak możemy wnioskować z listów do rodziny z pewnością dla Chopina nie była to miłość od pierwszego wejrzenia. Pisał: „Jest w niej coś odpychającego”, a inni dodawali: „Czarna jak kret i chuda jak gwóźdź”. Jedno było pewne, jej prowokujący męski strój i ekstrawaganckie zachowanie nie pozwalało

na obojętność. To ona zrobiła „pierwszy krok”. Przymuszcza się, że początek jej fascynacji Chopinem można datować na koniec 1836 r. Kiedy Chopin na dobre wpadł w jej sidła? Dwa lata później, w 1838 r. Charakter tej namiętności bardzo plastycznie przedstawia Jarosław Iwaszkiewicz: „Ostatecznie motyl wpadł w sieci pająka i nawet w pierwszej chwili ta siatka, tak jedwabna i tak delikatna, przysłoniła mu cały świat”. Nie był to romans, ten bowiem jest ulotny. Była to szczególna miłość. Miłość, która przemieniła ich oboje z pary kochanków w matkę i syna, w opiekunkę i potrzebującą opieki. Miłość, która przez dziewięć lat, do 1847 r., potrafiła połączyć dwie, diametralnie różne osobowości.


Ainni kompozytorzy, a inni muzycy? Historie ich życia i miłości nie dadzą się zebrać w jakiś katalog. Zawsze są niepowtarzalne, wyjątkowe i intrygujące.

Kochać to nie znaczy zawsze to samo...

Temat miłości inspirował twórców od zawsze i jest prawdopodobnie najlepiej udokumentowanym tematem w historii całej ludzkości. Ponieważ „nic dwa razy się nie zdarza i nie zdarzy” wątek ten jest niezmiennie aktualny i stanowi niewyczerpaną skarbnicę pomysłów. Kompozytorów intrygowała zarówno tzw. miłość własna, jak w przypadku znanego z mitologii greckiej młodzieńca imieniem Narcyz; jego historia stała się punktem wyjścia dla poematu *Narcyz* na skrzypce i fortepian autorstwa Karola Szymanowskiego, jak również szczególny i nieco wyrachowany jej rodzaj. Tym razem chodzi o miłość do szeroko pojętej płci pięknej, konsekwentnie realizowaną przez super-kochanka – Don Giovanniego (w wesołym dramacie muzycznym Wolfganga Amadeusza Mozarta). Dla tego przesławego uwodziciela nie ważna była narodowość, status społeczny i majątkowy, kolor włosów, czy uroda „wybranki”. Wszelkie były sobie równe i równie atrakcyjne.

Miłość, ona również nie ma względu na osobę. Bywa spełnieniem najskrytszych marzeń, wbrew przeciwnościom losu i złym ludziom, jak w przypadku Kopciuszka i Księcia, bohaterów baletu do muzyki Sergiusza Prokofiewa. Gości również w sercach tych, którzy nie budzą naszej sympatii a jedynie współczucie. Trudnej miłości doświadczyli między innymi uliczna dziewczyna Maria i biedny, nękany urojeniami ordynans Wozzeck, postacie z dramatu ekspresjonistycznego Albana Berga. Po tematykę miłosną sięgnął również Mieczysław Karłowicz. Za pozamuzyczną treść jednego ze swych poematów symfonicznych obrał sobie smutną opowieść o zakazanej miłości jaka narodziła się pomiędzy przyrodnim rodzeństwem, Stanisławem i Anną Oświecimami. Historia ich uczucia jest tym tragiczniejsza, że przezwyjęczywszy niemal wszelkie przeszkody, zostali pokonani i rozdzieleni przez śmierć.

W nieskończoność można by przytaczać kolejnych twórców, ich dzieła i bohaterów. Kochać to nie znaczy zawsze to samo...

Wszyscy chcą kochać. Miłości pragnął Beethoven i śni o niej przysłowiowa „chuda jak słomka cizia blond”. Doświadczył jej Wolfgang Amadeusz Mozart i poszukiwał jej w ramionach wielu kobiet Don Giovanni. Dobrze wieciecie, że nie trzeba na nią zasługiwac i że doświadczać jej każdy. Pamiętać należy jedynie, że gdy się już przydarzy, trzeba umieć ją pielęgnować. 

Palcem po płycie

Michele Mascitti neapolitańczyk w Paryżu



Acte Préalable

 AP0156

Michele Mascitti
 1704 : un Napolitain à Paris

Sonate a violino solo col violone o cimbalò & Sonate a due violini, violoncello, é b. c. (Opera Prima) **1**



World Premiere Recording

Ensemble Baroques-Graffiti

Acte Préalable

 AP0157

Michele Mascitti
 1704 : un Napolitain à Paris

Sonate a violino solo col violone o cimbalò & Sonate a due violini, violoncello, é b. c. (Opera Prima) **2**



World Premiere Recording

Ensemble Baroques-Graffiti

MICHELE MASCITTI
 1663/1664-1760

Sonate a violino solo col violone o cimbalò & Sonate a due violini, violoncello, é basso continuo (Opera Prima) - 1

Ensemble Baroques-Graffiti (Jarosław Adamus, skrzypce • Sharmen Plesner, skrzypce • Frédéric Audibert, wiolonczela • Agustina Merono, viola da gamba • Jean-Christophe Deleforge, violone • Jean-Paul Serra, klawesyn)

Acte Préalable AP0156 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 51'05"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Sonate a violino solo col violone o cimbalò & Sonate a due violini, violoncello, é basso continuo (Opera Prima) - 2

Ensemble Baroques-Graffiti (Jarosław Adamus, skrzypce • Sharmen Plesner, skrzypce • Frédéric Audibert, wiolonczela • Agustina Merono, viola da gamba • Jean-Christophe Deleforge, violone • Jean-Paul Serra, klawesyn)

Acte Préalable AP0157 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 55'48"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Sonaty na skrzypce z basem i Sonaty na dwoje skrzypiec z basem Michele Mascittiego były pierwszym włoskim zbiorem sonat, opublikowanym we Francji. Przez długi czas Francuzi opierali się wpływowi południowych sąsiadów, ale około roku 1700 elementy włoskiego stylu zaczęły coraz wyraźniej przenikać do muzyki francuskiej. Do tego stanu rzeczy w dużej mierze przyczyniły się sonaty Mascittiiego – neapolitańskiego skrzypka, osiadłego później w Paryżu na dworze księcia Orleanu. Książę był żarliwym miłośnikiem włoskiej muzyki, a Mascitti jednym z wielu włoskich muzyków, którego wziął pod swoje skrzydła. Związek ten zaowocował przywilejem króla, który zezwolił kompozytorowi na drukowanie przez 15 lat „sonat i innych muzycznych utworów wokalnych, jak również instrumentalnych”. Prawo przedłużano dwukrotnie: w 1731 i 1740, a za zasługi dla Francji, w 1739 r., przyznano Mascittiemu obywatelstwo francuskie. Kompozytor zmarł w Paryżu przeżywszy prawie 96 lat.

Muzyka Mascittiiego zyskała uznanie Francuzów, chociaż kompozytor pozostał wierny włoskiej stylistyce. Jego sonaty często porównuje się z pokrewnymi utworami Corellego. Podobnie jak słynny Włoch Mascitti używa formy sonaty da camera i sonaty da chiesa. W

jego zbiorach pojawiają się również kompozycje łączące obie formy, np. *Sonata II*, zawierająca pięć części: *adagio*, *allegro*, *largo* (na podobieństwo sonaty da chiesa) oraz *allemande* i *giga* (wziętych z sonaty da camera).

Ensemble Baroques-Graffiti zarejestrował sonaty Mascittiiego z pierwszego opusu na dwóch płytach CD. Te ponad 100 minut muzyki uderza rozmaitością i oryginalnością tematyczną kompozycji oraz świetną jakością wykonania. Żaden fragment nagrania nie przynosi chwili znużenia. W wolnych częściach muzycy potrafią przekonująco grać na emocjach, dawkując odpowiednie napięcie harmoniczne i melodyczne. Szybkie części natomiast wykonują z odpowiednią elegancją, nie przesadną wirtuozerią i wspaniałą rytmiczną elastycznością. Na wyraźne podkreślenie zasługują też charakterystyczne dla zespołu indywidualne brzmienie, które (chyba na szczęście) nie jest bezkrytyczną

kalką brzmienia znanych i uznanych zespołów barokowych.

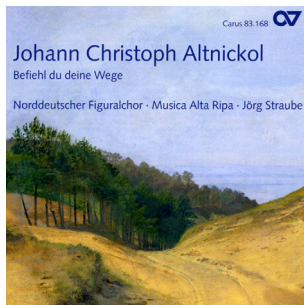
Na pochwałę zasługuje też bardzo dobra realizacja akustyczna nagrania i ciekawy esej o Mascittiim, autorstwa Jean-Paula Serry – klawesynisty zespołu.

Mówiąc krótko, Ensemble Baroques-Graffiti stworzył bardzo udane, niepowtarzalne nagranie. Czekam na ciąg dalszy.

Robert Majewski



Jean-Paul Serra



JOHANN CHRISTOPH ALTNIKKOL
1720-1759
Msza D-dur; Befiehl du deine Wege; Sanctus; Sanctus; Nun danket alle Gott
Norddeutscher Figuralchor; Musica Alta Ripa • Jörg Straube, dyrygent
Carus 83.168 • w. 2007, n. 2004/5/6 • DDD, 50'33"

Muzyka21
płyta miesiąca

Zainteresowanie życiem i twórczością Jana Sebastiana Bacha ocaliło od zapoznania wielu twórców z nim spokrewnionych. Przyszedł czas na Johanna Christoph Altnickola – organistę z Naumberg, który tę posadę objął za sprawą przychylnych referencji genialnego kantora z Lipska. Bach nie ukrywał przychylności wobec młodego Altnickola. Zaraz po jego przybyciu do Lipska i wstąpieniu na tamtejszy uniwersytet, przyjął go nie tylko jako zdołanego muzyka, ale także przyjaciela domu. Wspólna praca (Altnickol śpiewał oraz grał na skrzypcach i wiolonczeli w zespole prowadzonym przez Bacha) zaowocowała objęciem przez Altnickola wspomnianej posady, a mieszkanie w domu Bachów małżeństwem młodego muzyka z córką Jana Sebastiana – Elżbietą Julią Fryderyką. Uwadze Bacha nie uszły zdolności kompozytorskie Altnickola, które kantor w jednym z listów określił jako „biegłe”. Choć głównym nurtem jego twórczości była muzyka organowa, to popętnił on także wiele kompozycji religijnych. Niestety do dziś niewiele się z nich zachowało, a niniejsza płyta zawiera wszystkie z ocalonych do dziś jego kompozycji religijnych.

Wpływ twórczości Jana Sebastiana Bacha na styl kompozytorski jego ucznia jest ewidentny, tak w zakresie formy (podporządkowanej retoryce muzycznej), techniki (łączycej zdobycze dawnej szkoły polifonicznej z nowymi zdobyczami na gruncie homofonii), jak i kształtowania tematycznego i opracowania polifonicznego (*Kyrie* z małej *Mszy D-dur* Altnickola jako żywo przywołuje skojarzenia z *Kyrie* wielkiej *Mszy h-moll*). Mimo to nie można odmówić mu doskonałego opanowania warsztatu, swobody w posługiwaniu się retoryką muzyczną, jak i inwencji

twórczej. Ponadto na płycie, oprócz doskonałego rzemiosła, nierzadko spotkać można wloty twórczego ducha, jak choćby dwa opracowania *Sanctus*, z których pierwszym (na chór tenorów i smyczki) pewnie nie pogardziłby sam Mozart, gdyby miał okazję zamieścić ten sam fragment w swoim *Requiem*.

Zespoły prowadzone przez Jörga Straube czytelnie prezentują skomplikowane fakturalnie kompozycje dając przy tym wyraz treści pozamuzycznych. Choć Gardiner pewnie wydobylby z tego repertuaru więcej ekspresji, to i tak trzeba pogratulować Straubemu wysokiej kultury jego interpretacji. Na słowa uznania zasługuje przy tym Norddeutscher Figuralchor, który przy schowanym zespole smyczków – Musica Alta Ripa, ujmuje pełnym, wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniem i nieskazitelną techniką.

Słuchając tej płyty nieodparcie towarzyszyło mi uczucie o słusności sądów Bacha na temat swego podopiecznego, jak i żal wywołany jego przedwczesną śmiercią (Altnickol żył 40 lat). Nie licząc motetu *Nun denket alle Gott* wszystkie kompozycje zostały nagrane po raz pierwszy.



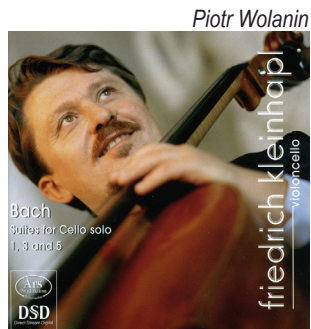
JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750
Koncerty skrzypcowe BWV 1041, 1042, 1052, 1056
Amandine Beyer, skrzypce i dyrekcja • Gli Incogniti
Zig Zag Territoires ZZT 070501 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 68'19"
☆☆☆☆

Pojawienie się na scenie muzyki dawnej nowej grupy zawsze wyzwała we mnie nadzieję na odkrycie ukrytych dotąd pokładów ekspresji i brzmienia. Związana w 2006 r. przez skrzypaczkę Amandine Beyer formacja Gli Incogniti oczekiwania te podsycala tym bardziej, że w jej szeregach stała doświadczona muzyka współpracująca z niekwestionowanymi autorytetami (Jordi Savall, William Christie). Dodatkowo, jak można wyczytać z książeczki dodanej do płyty, głównymi celami zespołu są: odkrywanie nowego repertuaru, poszukiwanie nieznanych dotąd rozwiązań interpretacyjnych w obrębie znanych

kompozycji oraz eksperymenty z brzmieniem. By sprawdzić na ile udało im się te postulaty zrealizować zamieniłem się w słuch nad lekturą ich debiutanckiej płyty.

Z oczywistych względów nagrywając koncerty skrzypcowe J. S. Bacha Gli Incogniti nie mogli zrealizować pierwszego z w/w celów. Natomiast poszukiwania zespołu w zakresie dźwięku zaowocowały głębokim, intrygującym brzmieniem. Nie trudno bowiem ulec urokowi przestrzeni pomiędzy skontrastowanymi ze sobą mocnym basso continuo a delikatnymi smyczkami umiejscowionymi z reguły w górze skali. Ciekawym zabiegiem sonorystycznym okazały się także delikatne „muśnięcia” smyczków dające brzmienie niemal pizzicato. Mankamentem wydaje mi się jednak nadmierne schowanie solistki w brzmieniu całego zespołu. Beyer wyraźnie stawia na prostotę artykulacyjną, co nadaje koncertom bardziej charakter ludowej prostolinijności niż dworskiej elegancji. W szybkich przebiegach stosuje także niepokojące, naturalistyczne zacięcia sprawiające wrażenie błędu (otwierające *Allegro* w *Koncertie d-moll* BWV 1052). Zrealizowanej przez Gli Incogniti interpretacji koncertów lipskiego kantora nie brakuje na pewno spontanicznej świeżości i naturalności, co szczególnie może się spodobać w wolnych częściach. Gorzej wypada to jednak w utrzymanych w częściach szybszych tempach, które sprawiają wrażenie dźwiękowej impresji pozbawionej „mowy dźwięków”, jakże ważnej w muzyce Bacha. Stąd wniosek, że zespołowi brakuje dyrektora.

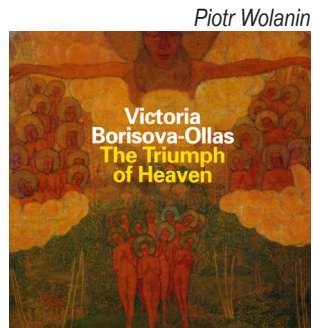
Gli Incogniti bez wątpienia poszukuje, choć efekty tych poszukiwań jak na razie są skromne. Mimo to słucha się tego zespołu z zaciekawieniem, które rozbudza apetyt na następne dokonania w obrębie, mam nadzieję, mniej znanego repertuaru. Nieco na wyrost cztery gwiazdki.



Jan Sebastian Bach
Suites na wiolonczelę solo nr 1, 3 i 5
Friedrich Kleinhabl, wiolonczela
Ars Produktion ARS 38 018 • w. 2006, n. 2006 • SACD, 61'44"
☆☆

Austriacki wiolonczelista Friedrich Kleinhabl zasłynął w Europie wieloma premierowymi wykonaniami utworów kompozytorów współczesnych. Nie przeszkodziło to jednak firmie Ars Produktion wydać płytę Austriaka z trzema suitami J. S. Bacha. Z zamieszczonego w książeczce komentarza artysty na temat suit emanuje wielka estyma dla Lipskiego kompozytora i wręcz religijne przywiązanie do jego utworów napisanych na wiolonczelę. Mimo, iż jego droga poznania głębi tego repertuaru wiodła przez liczne zaufania i sceptycyzm, obecnie muzyk przyznaje im ponadartystyczną, wręcz duchową, wartość. Tym samym wykonanie suit porównuje do modlitwy, medytacyjnego skupienia.

Intencje Kleinhabla, choć godne pochwały, okazały się niestety niezgodne z realizacją artystyczną. Potoczysta, nieprzerwana gra wiolonczelisty nie wywołuje skupienia tylko zaniepokojenie. Rozpędzony Austriak gna bowiem jakby miał się gdzieś spóźnić, bijąc przy tym rekordy szybkości w wykonaniu szybkich części (zwłaszcza *Courante* i *Gigue*), by następnie gwałtownie zwolnić rozciągając do znużenia części wolne (*Allemande*). Słuchając tego nagrania trudno pozbyć się wrażenia, że artysta gra à vista – brak w jego wykonaniu przemyślanej koncepcji formy, narracji, lub dialogu. Kleinhabl nie ma problemów technicznych, ale jego odczytanie ogranicza się do schematycznego stosowania crescendo lub zamykania frazy nadmiernie akcentowanym dźwiękiem. Być może muzyk rozumie te kompozycje, ale nie potrafi tego przekazać poprzez swą grę, bo do udanych interpretacji zaliczyłbym tylko zamyślone *Preludium* i wojowniczy *Courante* ze *Suity* nr 5. Pozostałe nudzą lub irytują, co w efekcie wywołuje niechęć do tego wydawnictwa.



VICTORIA BORISOVA-OLLAS
1969
Symfonia nr 1 The Triumph of Heaven; Wings of the Wind; Roosters in Love; Im Klosterhofe; Silent Island
Pia Segerstam, wiolonczela; Christophe Sitodeau, fortepiano; Eva Si-

fên, fortepian • Norköping Symphony Orchestra; Rascher Saxophone Quartet • Mats Rondin, dyrygent
Phono Suecia PSCD 171 • w. 2008, n. 2006/7 • DDD, 62'19"
☆☆☆☆☆

Victoria Borisova-Ollas urodziła się i wychowała w Rosji, gdzie także rozpoczęła się jej muzyczna edukacja. Kontynuowała ją w Wielkiej Brytanii i Szwecji – w ostatnim kraju osiedliła się zresztą na stałe. Choć jest – z oczywistych względów – blisko związana ze skandynawskim środowiskiem muzycznym, pozostała (przynajmniej duchowo) bardzo rosyjska. Aczkolwiek sama artystka zwykle bagatelizuje rolę czynnika narodowościowego, trudno nie dostrzec w jej twórczości wpływów wielkich mistrzów – przede wszystkim Szostakowicza (do czego sama się przyznaje), ale także innych – Musorgskiego, Rimskiego-Korsakowa, a nawet Strawińskiego. Współczesne środki wyrazu stosuje raczej rzadko i bardzo oszczędnie, często w sposób niemal niedostrzegalny dla mniej uważnego słuchacza. Trzeba jednak podkreślić, iż jest artystką całkowicie oryginalną, posługującą się własnym językiem muzycznym.

Wings of the Wind to niezwykle ważna pozycja w dorobku autorki – można śmiało powiedzieć, że od niej rozpoczęła się międzynarodowa kariera Victorii Borisovej-Ollas. Utwór otrzymał zresztą w 1998 r. drugą nagrodę na konkursie w Londynie (Masterprize International Competition for Orchestral Composition). I trudno dziwić się zachwytowi krytyków – śmiało i rozkrzyżowane barwy (orkiestra niekiedy naśladuje dźwięki o mechanicznym rodowdzie, jak śmigło samolotu, czy też głosy natury – szumu wiatru i wody), zmieniające się, ale stale żywe tempo i niebanalną melodykę. Ta ostatnia uwaga wydaje się szczególnie istotna, bowiem kompozytorka przywraca znaczenie melodii – w jej dosłownym rozumieniu.

Victoria Borisova-Ollas często sięga po literackie i malarskie inspiracje. W przypadku *I Symfonii* jest to poemat Osipa Mandelstama, a nade wszystko obraz Kazimierza Malewicza, wybitnego malarza polskiego pochodzenia, który urodził się na Ukrainie i działał przede wszystkim w Rosji. Pierwsza część utworu upływa pod znakiem narastającego napięcia, wynikającego ze zmagania toczonych przez różne siły – odpowiadają im umiejętnie przeplatane partie – niekiedy łagodne, stonowane, innym razem zaś bardzo gwałtowne. Skala dynamiczna jaką posługuje się Victoria Borisova-Ollas jest doprawdy imponująca. Warto zwrócić uwagę na piękną w

swej prostocie solową partię trąbki, podjętą następnie przez kolejne instrumenty i sekcje orkiestry. Ten motyw powróci zresztą w części trzeciej. Dla odmiany nieco więcej spokoju pojawia się w środkowym fragmencie (mamy tu nawet partię piły...) – całość utworu jest jednak na wskroś „rosyjska” – namiętna i pełna temperamentu. Kompozycja godnie kontynuuje tradycje wielkiej klasyki rosyjskiej, od drugiej połowy XIX w. po czasy nam współczesne.

Roosters in Love na kwartet saksofonowy intryguje nietypową obsadą (wszak ten instrument zwykle kojarzy się z nieco inną muzyką), która pozwala jednak na swobodne operowanie barwą, nieosiągalną dla innego składu. Utwór jest znacznie bliższy współczesnej estetyce niż omówione przed chwilą dzieła orkiestrowe. Słuchać w nim odległe nawiązania do stylistyki minimal music, subtelne poszukiwania brzmieniowe, ale także wyraźne echa rosyjskiego i żydowskiego folkloru. Wszystkie składniki połączone jednak w taki sposób, że powstała w pełni autonomiczna i oryginalna kompozycja – bez wątplenia jeden z ciekawszych kwartetów dętych, jakie napisano w ostatnich latach.

...im *Klosterhofe* na wiolonczelę, fortepian i taśmę nawiązuje do poematu Rainera Marii Rilkego. W utworze urzekają przede wszystkim delikatne tony instrumentów, które prowadzą ciągły dialog ze swoim alter ego, który nagrano na taśmie. Materiału tego nie poddano jednak żadnej obróbce elektronicznej, więc słuchacz praktycznie nie zauważa różnic w charakterze brzmieniowym poszczególnych składników.

Płytę zamyka miniatura *Silent Island*, napisana dla Thalii Myers – z myślą o jej cyklu *Spectrum*.



Dariusz Mazurowski

BENJAMIN BRITTEN
1913-1976
War Requiem op. 66
Annette Dasch, sopran; James Taylor, tenor; Christian Gerhaher, baryton • Aurelius Sängerknaben Calw; Festivalensemble Stuttgart • Helmut Rilling, dyrygent
Hänssler Classic CD 98.508 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 82'40", 2CD
☆☆☆☆☆

Przesłanie *War Requiem* Brittena to pojednanie i postawa pacyfistyczna. Podczas premiery kompozycji w 1962 r. zostało one wyeksponowane poprzez dobór solistów: partie żołnierzy wykonali angielski tenor i niemiecki baryton; towarzyszyła im angielska sopranistka. W nagraniu płytowym z 1963 r. Angielkę zastąpiła Rosjanka. Połączone siły niemiecko-angielsko-rosyjskie miały jeszcze bardziej uwydatnić symbolicznie trzech stron zaangażowanych w II Wojnę Światową.

Dobór wykonawców w *Requiem wojennym* wydanym przez Hänssler Classic również zdaje się odnosić do międzynarodowego porozumienia. Partie solowe śpiewają niemiecka sopranistka Annette Dasch, amerykański tenor James Taylor oraz baryton urodzony w Niemczech – Christian Gerhaher. Pod batutą Helmutha Rillinga występuje ponadto chór chłopięcy (Aurelius Sängerknaben Calw) oraz chór mieszany z orkiestrą (Festivalensemble Stuttgart); wokaliści i instrumentalści pochodzą z obu Ameryk, Nowej Zelandii, a także różnych krajów Europy (w tym z Polski).

Prezentowane nagranie charakteryzuje się emocjonalnym podejściem do tekstu, wycuciem frazy i ogromną muzykalnością. Doskonale prezentują się na nim wszyscy soliści. Dysponująca energetycznym sopranem Dasch, bez trudu góruje nad połączoną masą chórów i orkiestry; jej głos jest przy tym akasamitny i kryształowo czysty. Taylor i Gerhaher brzmią dobrze zarówno w fragmentach solowych, jak i w duetach. Obaj śpiewają okragłym i szlachetnym dźwiękiem.

Chór chłopięcy czaruje niewinną słodyczą młodych głosów, które zachwycają jednolitością i wyrównaniem. Równie dobrze brzmi chór mieszany. Pewien niedosyt pozostawia jednak dykcja obu zespołów. W niektórych momentach trudno zrozumieć nie tylko słowa, ale w ogóle język, w jakim śpiewają. Zaproponowana przez wykonawców wymowa łacińskiego tekstu ma w istocie niewiele wspólnego z tym językiem. Razi „luceat”, „parce” bądź „caeli” śpiewane przez „cz”, a wsłuchiwanie się w wersy „dżere curam mei finis” albo „qua resurduzet ex favilla” powoduje (przynajmniej u mnie) zgrzytanie zębów.

Britten uważał, że przesłanie zawarte w *War Requiem* spowoduje, że dzieło to zostanie zapamiętane na dłużej. Niemal namacalne zaangażowanie emocjonalne artystów wykonujących tę kompozycję blisko pół wieku później oraz wzruszenie towarzyszące jego kontemplacji potwierdzają, że miał rację.

Anna Munia



HELMER ALEXANDERSSON
1886-1927
Uwertura c-moll, Symfonia nr 2 g-moll
Uppsala Chamber Orchestra • Paul Mägi, dyrygent
Sterling CDS 1076-2 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 48'48"
☆☆☆☆☆

Czy ktokolwiek zna Helmera Alexanderssona? Obawiam się, że nie. Jednakże dzięki szwedzkiemu wydawnictwu Sterling melomani będą mogli odkryć fragment jego fascynującej twórczości.

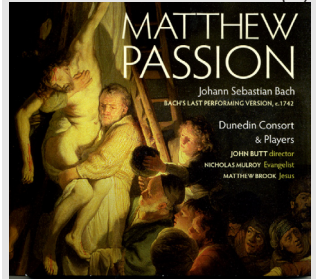
Pierwszym utworem na tej monograficznej płycie jest czarodziejska, filuterna *Uwertura c-moll* w stylu mendelssohnowskim zabarwionym Dworakiem.

Drugim utworem zamykającym tę nieco zbyt krótką płytę jest *Symfonia g-moll*. W tym oryginalnym utworze możemy odnaleźć reminiscencje z *Mojej ojczyzny* Smetany i *IV Symfonii* Czajkowskiego. Zresztą wydawca reklamuje Alexanderssona jako... szwedzkiego Czajkowskiego, w czym jest jednak pewna przesada.

Uzupełnieniem płyty jest znakomita książeczka pełna informacji dotyczących kompozytora.


Warto jeszcze dodać, że jest to nagranie „live”, ale w niczym to nie przeszkadza, by delektować się tym znakomitym odkryciem.

(cr)



MATTHEW PASSION
Johann Sebastian Bach
BACH'S LAST PERFORMING VERSION, c.1742
Dunedin Consort & Players
JOHN BUTT, Director
NICHOLAS HALEY, Evangelist
MATTHEW W. BROOK, Jesus
JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750
Pasja wg św. Mateusza
Matthew Brook (Jezus); Susan Hamilton, sopran; Cecilia Osmond, sopran; Clare Wilkinson, alt; Annie Gill, alt; Malcolm Bennett, tenor; Brian Bannatyne-Scott, bas • Dunedin Consort & Players • John Butt, dyrygent
Linn Records CKD 313 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 161'16", 3CD
☆☆☆☆☆

WYDANIE NARODOWE • NATIONAL EDITION [B] • VOL. 2
CHOPIN
MAZURKAS & VARIOUS COMPOSITIONS [B]




FOR THE FIRST TIME • THE REAL SOUND OF CHOPIN
JANUSZ OLEJNICZAK

FRYDERYK CHOPIN
1810-1849

Mazurki i różne utwory [B]: Mazur WN7, Mazur WN 8, Mazurek WN14, Mazurek WN 24, Mazurek WN 25, Mazurek WN 26, Mazur WN 41, Mazur WN 45, Mazurek WN 47, Mazurek WN 60, Mazurek WN 64, Marsz żałobny WN 9, Nokturn c-moll WN 23, Contredanse WN 27, Lento con gran espressione WN 37, Cantabile WN 43, Wiosna WN 52a, Sostenuto WN 53, Moderato WN 56, Galop Marquis WN 59, Nokturn c-moll WN62, Mazurek WN 65

Janusz Olejniczak, fortepian
Bearton CDB CDB038 • w. 2007, n. VII-2007 • DDD • 50'32"

WYDANIE NARODOWE • NATIONAL EDITION [B] • VOL. 1
CHOPIN
POLONAISES [B]




FOR THE FIRST TIME • THE REAL SOUND OF CHOPIN
JANUSZ OLEJNICZAK

9 Polonezów [B]: B-dur WN 1, g-moll WN 2, As-dur WN 3, gis-moll WN 5, b-moll WN 10, d-moll WN 11, f-moll WN 12, B-dur WN 15, Ges-dur WN 15

Janusz Olejniczak, fortepian
Bearton CDB CDB037 • w. 2007, n. VII-2007 • DDD • 54'57"

WYDANIE NARODOWE • THE NATIONAL EDITION • SERIES B
CHOPIN
VARIOUS COMPOSITIONS



YUKO KAWAI

Różne utwory [B]: Marsz żałobny c-moll WN 9, Ecosais WN 13, [Warianty] (Souvenir de Paganini) WN16, Nokturn e-moll WN 23, Kontredans WN 27, [Allegretto] WN 36, [Lento con gran espressione] (Nokturn cis-moll) WN37 Wczesna wersja, Lento con gran espressione cis-moll WN 37 Wersja późniejsza, Cantabile B-dur WN43, Presto con leggerezza (Preludium

As-dur) WN 44, Impromptu cis-moll (Fantaisie-Impromptu) WN 46, Wiosna WN 52a, Sostenuto (Walc Es-dur) WN 53, Moderato WN 56, Galop Marquis WN 59, Nokturn c-moll WN 62

Yuko Kawai, fortepian
Bearton CDB CDB040 • w. 2007, n. VII 2007 • DDD • 40'12"

W 2007 r. ukazały się nakładem małej warszawskiej firmy Bearton Produkcja Fonograficzna i Systemy Informatyczne kolejne woluminy ślimaczających się nagrań edycji fonograficznej Wydania Narodowego dzieł Fryderyka Chopina redagowanych przez profesora Jana Ekiera. Napisałem ślimaczających się, gdyż już kolejne zbiory nut w serii B, czyli tych wydanych po śmierci Chopina są opracowane i wydane (np. walce, pieśni i inne), a wciąż czekamy na ich płytową realizację.

Dwa albumy nagrane przez wybitnego polskiego pianistę Janusza Olejniczaka obejmują: jeden polonezy, a drugi mazurki i utwory tzw. pomniejsze. Na pierwszym albumie serii B zarejestrowano dziewięć polonezów tzw. warszawskich, które zostały napisane w latach dziecięcych i młodzieńczych, a nie były wydane za życia Chopina. Drugi album z serii dzieł wydanych pośmiertnie zawiera 12 mazurków i kilka innych utworów wydanych po śmierci kompozytora, które mają różny ciężar gatunkowy i powstały w rozmaitych okolicznościach.

Janusz Olejniczak to pianista znakomity, mający na swoim koncie wiele wybitnych płyt, które zdobyły cenne nagrody. Jednak oba prezentowane tu albumy absolutnie nie zachwycają. Ma się wrażenie, że artysta przeszedł jakąś dziwną metamorfozę, w której jakby stracił serce do wykonywanych utworów Chopina. A przecież Janusz Olejniczak był zawsze artystą o wielkiej wrażliwości i nienagannym warsztacie wykonawczym. I tak jest w tym przypadku, obie płyty wydają się nienaganne interpretatorsko, ale są grane bez serca i bez przekonania. Po wysłuchaniu tych płyt ma się wrażenie, że artysta wszedł do studia tylko po to, by odegrać poprawnie nuty Chopina, bez emocjonalnego zaangażowania, czy włożenia w nie choć trochę swojego wielkiego talentu. Jakby znikła z tej rejestracji ta, kiedyś tak szybko rozpoznawalna, sugestywność, logika prowadzonej frazy, piękny dźwięk i zachwycające rubato i legato, wycucie tempa. Artysta tej klasy, co Janusz Olejniczak powinien po mistrzowsku oddać utwory Chopina, a samo poprawne odczytanie partytury to zdecydowanie za mało. Czyżby pianista już się wypalił twórczo? I przeszedł do natchnionych interpretacji do chłodnych, wykalkulowanych na zimno

prezentacji tych nowych partytur? Czas pokaże... Śmiało te dwie płyty mogłyby nie powstać! Każda z płyt jest nagrana w systemie SACD.

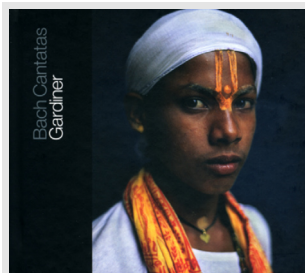
Trzecią płytą tu omawianą jest rejestracja w serii B utworów tzw. drobnych i marginalnych dla twórczości Chopina. Nie były one wydane za życia kompozytora i w większości są mało znane. Były pisane w rozmaitych okolicznościach: od żartu muzycznego, po osobiste zwierzenia muzyczne, od ulotnych myśli wpiśniętych do sztabuchów, po kompozycje, które mogłyby się znaleźć wśród wydanych za życia twórcy, od młodzieńczych prób, po przejmujące świadectwo bólu ostatnich miesięcy życia.

Nagranie tych utworów zrealizowała japońska pianistka Yuko Kawai, która studiowała m.in. u prof. Jana Ekiera, zdobyła III nagrodę w Konkursie Pianistycznym im. Chopina w Mariąskich Łążniach.

Po uważnym wysłuchaniu muzyki Chopin w interpretacji Yuko Kawai bez trudu wyczuwamy, że jest ona dla tej artystki dużym problemem i wyzwaniem. Mamy tu do czynienia z mechanicznym odtworzeniem nut, brakuje tu tak potrzebnej głębi, zamyslenia, prawdziwego wejścia w świat uczuć Chopina. Po wysłuchaniu tej płyty wiemy tylko, że pianistka zna nuty i coś wie o Chopinie. Chyba nawet sporo o nim wie i o tym, jak go grać, jednak ta wiedza jej nie pomogła. Słyszemy tu ciężką rękę, rubato bardziej przypomina szarpnięcia pociągu niż chopinowską elegancję i delikatność, tu fortepian absolutnie nie śpiewa, tylko gdacze. Sam dźwięk instrumentu jest mocny, nawet zbyt dośladny. Brakuje tu lekkości, taneczności, potoczniejszej natchnionej frazy. Chopin jakby z eleganckiego salonu przeniósł się na niezbyt udane dożynki. Ta interpretacja wywołuje zażenowanie u słuchacza. Aż dziw bierze, że po pierwszej słabej płycie wydawca poszedł drugi raz tą samą drogą. Całe szczęście, że płyta ma tylko 40 minut i można ją kupić za połowę normalnej ceny. To świadczy o tym, że wydawca chyba przewidział, że dłuższa płyta może okazać się zbyt męcząca, a pobierać za nią normalną cenę po prostu nie wypada. Zastanawiające jest również, że płyty nie zrealizowano w systemie SACD.

Seria o dumnie brzmiącym tytule *Wydania Narodowe* zasługuje na najlepsze z możliwych interpretacji, a doczekała się słabych, miernych. Dziwi to tym bardziej, że w Polsce nie brakuje pianistów, którzy potrafili świetnie grać Chopina. Prezentowanym płytom brak głębokiej, szlachetnej i wzniosłej interpretacji. Szkoda...

Stefan Banasiak



John Sebastian Bach
Kantaty wol. 3: BWV 24, 185, 177, 71, 131, 93, 88

Magdalena Kozena, Joanne Lunn, sopran; Nathalie Stutzmann, William Towers, alt; Paul Agnew, Kobie van Rensburg, tenor; Nicholas Teste, Peter Harvey, bas • The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 141 • w. 2008, n. 2000 • DDD, 138'15", 2CD
★★★★★

Kantaty wol. 5: BWV 178, 136, 45, 46, 101, 102

Joanne Lunn, sopran; Tobin Tyson, Daniel Taylor, alt; Christoph Gentz, tenor; Brindley Sherratt, Gotthold Schwarz, bas • The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 147 • w. 2008, n. 2000 • DDD, 118'46", 2CD
★★★★★

Kantaty wol. 17: BWV 143, 41, 16, 171, 153, 58

Ruth Holton, sopran; Lucy Ballard, Sally Bruce-Payne, alt; James Gilchrist, tenor; Peter Harvey, bas • The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 150 • w. 2008, n. 2000 • DDD, 95'54", 2CD
★★★★★

Kantaty wol. 25: BWV 86, 87, 97, 44, 150, 183

Katharine Fuge, Joanne Lunn, sopran; Robin Tyson, Daniel Taylor, alt; Steve Davislim, Paul Agnew, tenor; Panajotis Iconomou, Stephen Loges, bas • The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 144 • w. 2008, n. 2000 • DDD, 107'50", 2CD
★★★★★

Kantaty wol. 27: BWV 1048, 184, 175, 194, 176, 129

Liza Larsson, Ruth Holton, sopran; Nathalie Stutzmann, Daniel Taylor, alt; Christoph Gentz, Paul Agnew, tenor; Steven Loges, Peter Harvey, bas • The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria SDG 138 • w. 2008, n. 2000 • DDD, 111'27", 2CD
★★★★★

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

fortepianu (*Rain forest*), czy znane z choralnej twórczości Ligeti'ego wykorzystywanie efektu szeptu lub silnie zrytmizowanej mowy (*Where Heaven and Sea Command*). W zakresie instrumentacji Erikson przejawia szczególną słabość do zestawiania sekcji instrumentów dętych z perkusyjnymi (*Colours in Play for Omnibus, Fanfara*). Swym kompozycjom często nadaje charakter narracyjny lub dramatyczny stosując liczne powtórzenia motywiczy, dialogi poszczególnych zestawień instrumentów (pełne humoru „rozmowy” instrumentów dętych w *Colours...*) lub gradację dynamiczno-fakturalną (*Rain forest, Nocturne, Where...*). W obrębie melodyki nierzadko dają się słyszeć reminiscencje jazzowe świetnie tuszowane w przebiegu formalnym (*Coulours...*). Płytę zamykają dwa fragmenty najobszerniejszej kompozycji Eriksona – *Oratorium ekologicznego*, napisanego w latach osiemdziesiątych. Choć utwór ten nie zaskoczy polskich melomanów, którzy z tego rodzaju muzyką zdążyli się już zapoznać przy okazji twórczości oratoryjnej Góreckiego, Kilara lub Pendereckiego, to na ich uwagę zasługuje koncept, na którym oparta została ta monumentalna kompozycja. Wykorzystany tekst Elisabet Hermodsson, stanowi trawestację fragmentów biblijnej *Księgi Rodzaju*, która odbiorcę dzieła stawia w roli stwórcyła wszystkiego, czego jest w stanie doświadczyć zmysłowo i duchowo (bo również Boga), a co za tym idzie, również sprawce degradacji otaczającego go świata. Ciekawym wydaje się również instrumentalny wstęp ilustrujący pierwotny chaos silnie spokrewniony ze słynnym obrazem dźwiękowym Haydna z oratorium *Stworzenie Świata*, choć tu osiągnięty został innymi środkami – aleatorycznymi splotami partii instrumentów.

Eklektyczna stylistyka twórczości Eriksona może przysporzyć jej miłośników. Bez wątpienia do jej popularyzacji przyczynić się może opisywana płyta, na której wszystkie kompozycje odznaczają się doskonałym wykonaniem tak warsztatowo, jak i pod względem poetyki języka kompozytora oraz doskonałą jakością nagrania. Można by sobie życzyć więcej tego rodzaju płyt ukazujących przekrój twórczości kompozytorów współczesnych, bo na pewno w tym zakresie fonografia ma duże zalety.

Piotr Wolanin

EDVARD GRIEG
1843-1907

Sonata wiolonczelowa a-moll op. 36; Pieces lyriques; Allegretto E-dur; Intermezzo a-moll
Emmanuelle Bertrand, wiolonczela;



Pascal Amoyel, fortepian
Harmonia Mundi HMC 901986 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 75'00"
☆☆☆☆☆

Edward Grieg zwykł był mawiać, iż „artyści tej miary, co Bach i Beethoven wysoko wznosili swoje kościoły i świątynie” podczas gdy on „pragnął tylko zbudować ludziom dom, w którym mogliby zaznać szczęścia i czuć się u siebie”. W istocie celował w sztukstwową harmonie i skandynawskiej feerii barw, jakimi szafował nader hojnie, otulając wątłe i niezobowiązujące struktury lokalnej pieśni w rozplamioną szatę orkiestracji. „Czerpałem z bogatego skarbcza pieśni ludowych mego kraju i próbowałem z tych nieznanych dotąd objawień duszy ludu norweskiego stworzyć sztukę narodową” – konstatował u kresu znoej drogi twórczej. Skrzące uduchowieniem i patetyczną ekspresją miniatury, do jakich piewca *Peer Gynta* zdradzał zamienną predelekję, konstytuują serię uroczych eklog i esencjonalnych impresji świadczących o fascynacji egzaltowanym uniwersum Liszta. Intymne konfesje, jak owe podjęte ongiś w *Latach pielgrzymstwa*, eksycytują subtelnością i homogenicznością frazy, naszkicowanej zaledwie i o konstrukcji osobliwie ascetycznej, atoli porywającej opojną falą zmysłów, zrazu tłumionych legatem akademizmu, z wiekiem – nieskrępowanych w swojej pełni. „Każdy musi być przede wszystkim człowiekiem – zaznaczał – Cała prawdziwa sztuka wyrasta z tego, co typowo ludzkie”.

Liryczne okruchy, ujmujące świat sofistycznego ducha na kształt rafinowanego diariusza szemrzącego smutkami i radościami codzienności, o kartach intymnych i nie wytrawionych z filigranowych wzruszeń; rozproszył herold *Jesiennych liści* na przestrzeni trzech dekad (1867-1901) przebiegających od nieśmiałej i rozwichrzonej *Arietty* po spowite melancholią *Wspomnienia* (norw. *Efterklang*), osnute na kantylenie wywiedzionej wprost z tej pierwszej. Bertrand, uroczą protegowana nestora Dutilleux („Nie waham się stwierdzić, iż jej gra była dla mnie nieklamany objawieniem” – wyjawiał) i Amoyel, adherent improwizacyjnej manieri Cziffry, z lubością partycypują w spirytualnych konfiguracjach o transcendentnej

inspiracji, karmiących się to wzniosłym pięknem ludzkiego umysłu, to kaprysmi odwiecznej natury. „Jeśli człowiek ze chce wnikać w tajemnice przyrody – podnosił Balzac – gdzie nic tajemnicą nie jest i gdzie trzeba tylko widzieć, dostrzegą, że z rzeczy najprostszych rodzi się tam cudowność”. Grieg z niejaką dezynwolturą znajdował wenę w sekretnej naturze i jej kuriozalnych odgłosach. Ptasie trele, górskie siklawy kruszące wody o omszale glazy, szepty i szmery puszczańskich ustroni, martwy plusk deszczu pretendujący ujarzmić spienione bryzgi bałwany, jakie dogorywają w skalistych gardlach fiordów – złowrogie, pierwotne detale transmutują pod tchnieniem „Chopina Północy” (Hans von Bülow) w ekskluzywne lendlery, dystygowane walce oraz nordyckie suity skapanie w blaskach i cieniach księżycowej nocy.

Bertrand i Amoyel przedkładają opalizującą transkrypcję owych wynurzeń, uszeregowanych w ściśle chronologicznym continuum i opatrzonej monumentalną a rozgorączkowaną pasją *Sonata a-moll*, lirycznym *Allegretto* wiodącym dubeltowy żywot (skrzypcowy oraz wiolonczelowy), jakoż i klarownym *Intermezze*m, uprzednio zaiste nie rejestrowanym. Ekstensywna i dramaturgicznie pojęta rozprawa opusu 36 wkracza w rejestry najgłębszych wrzeń i wartkich poruszeń myśli, trawionych febrą osobistych obsesji i odżywiających spectrum zajadłych żądz; pastoralne a oniryczne intermedia zdają się nie łagodzić acz potęgować to pulsujące rostrum, perłace się afektami tysiącnych emocji. Galijscy artyści peregrynują po jego mrocznych meandrach z sublimowanym wdziękiem, przywołującym echo odległych Schuberta; lulają czucie w miarowym gaworzeniu, to imitują tony zrażonej psyche. Magiczne stances postępują dyskretnie, rozsadzając cierpliwie słuzy odgradzające istność od anhelicznego bezkresu; chmurne facjejce roją o czynach ibsenowskich herosów, a dystygowana wiolonczela gardzi przyciężkim, salonowym koturnem, wierząc się niczym fryga i przytupując w tan rubasznych wieśniaków. Cóż, w końcu jak mniemał balzakowski Korneliusz, „człowiekowi, masie ludzkiej trzeba zawsze ruchu, aby powstał twór poezji”.

Andrzej Osiński

ADRIANA HÖLSZKY
1953

Karawane, Vampirable, Klaviatur der Mythen
Percussion Ensemble Stuttgart; Stuttgart Philharmoniker • Jörg-Peter Weigle, dyrygent
Neue Klang ND 4007 • w. 2005, n. 2000/4 • DDD, 57'13"
☆☆☆☆☆

rajaca utwory na chór i orkiestrę (a czasem i solistów) prezentuje wiele zupełnie nieznanymi dzieł.

Wykonawcy pod batutą Sylwina Camberlinga świetnie się odnajdują w tym trudnym repertuarze. Chór ze Stuttgartu brzmi bardzo jednorodnie, orkiestra jest znakomita, ich piana są cudowne. Obie solistki dysponują głosami o bardzo przyjemnej barwie i bez zarzutu wykonują powierzone im role.

Bardzo dobry album.

(sl)



DIETRICH BUXTEHUDE
1637-1707

Das jüngste Gericht – oratorium BuxWV Anh 3 (wyjątki)

Ulrike Hofbauer, Monika Mauch, Margret Hunter, sopran; Henning Voss, alt; Hans Jörg Mammel, tenor; Jörg Jacobi, Harry van der Kamp, Olaf Tetempel, bas • *Weser-Renaissance Bremen • Manfred Cordes, dyrygent*
CPO 777 197-2 • w. 2007, n. 2005 • DDD, 78'09"
☆☆

Wraz z objęciem posady organisty w kościele mariackim w Lubece Buxtehude musiał, zgodnie z tradycją ustanowioną przez jego poprzednika, Franza Tundera, organizować koncerty w okresie adwentu. Dlatego też nie tylko wykonywał cudze kompozycje, ale komponował na tę okazję własne. Jednym z takich dzieł jest prezentowane tu, we fragmentach, oratorium, które zgodnie z zamierzeniem twórcy, napisane jest w stylu podobnym do operowego.

To nagranie powstało dzięki nauczycielom i uczniom Hochschule für Künste z Bremy. Jest to niewątpliwie ciekawe przedsięwzięcie, ma ono jednak wiele mankamentów. Największym jest to, że jest to rejestracja tylko wybranych fragmentów. Dziwi to, tym bardziej, że z okazji 300 rocznicy śmierci kompozytora powstały trzy kompletne nagrania tego dzieła przez muzyków tej miary co Ton Koopman, Roland Wilson i Klaus Eichhorn.

Wydawca tłumaczy, że postanowiono dokonać skrótów tak by dzieło zmieściło się na jednej płycie, a jednocześnie by usunąć fragmenty w języku nazbyt pobożnym, niezrozumiałym w dzisiejszych czasach.

osobowości swojego pokolenia, a w jego edukacji znajdziemy także polski ślad. Po regularnych studiach w Konserwatorium Brucknera w Linzu oraz studiach pianistycznych w Grazu, pobierał nauki m.in. u Andrzeja Dobrowolskiego. Langa charakteryzuje bardzo otwarty stosunek do wszelkich nurtów – w przeszłości grywał w zespołach jazzowych, poznawał muzykę ćwierćtonową, rock, a nawet techno, co bez wątplenia miało istotny wpływ na ukształtowanie się indywidualnego języka kompozytora. Szczególną rolę odgrywają w nim repetycje, pojmowane jednak zupełnie inaczej niż w przypadku klasyków minimal music. Strukturę utworów tworzą bardzo krótkie fragmenty, łączone w dłuższe sekwencje o różnym tempie i dynamice – traktowane następnie jako całe frazy. Repetycje u Bernharda Langa często przypominają zacinającą się płytę gramofonową (czyżby wpływ klubowych DJ-ów?), albo pętlę taśmy, czy wręcz partię sekwencera. Wymienione elementy charakteryzują także *Das Theater der Wiederholungen*, w którym odnajdziemy wszystkie elementy stylu kompozytora. Muzyka jest intensywna, silnie zrytmizowana, a estetyka niektórych fragmentów wkracza na terytoria zastrzeżone dla ambitnego rocka, czy też jazzu. Lang nie stara się jednak przypodobać szerokiej publiczności, powiedziałbym raczej, że jego opera jest dziełem dość trudnym w odbiorze. W warstwie instrumentalnej dominują przede wszystkim instrumenty dęte (w tym fagot, klarnety i saksofony), sekcja smyczków (skrzypce, wiolonczele i kontrabas), perkusja oraz syntezatory, na których gra dwóch muzyków Klangforum Wien. Partie elektroniczne chwilami wysuwają się zresztą na pierwszy plan, korzystnie wpływając na dramaturgię utworu i istotnie poszerzając spektrum barw.

Libretto opery powstało m.in. w oparciu o teksty Markiza de Sade, Jorisa Karla Huysmansa, Williama Burroughsa i fragmenty relacji z procesu Norymberskiego. W dużym uproszczeniu – *Das Theater der Wiederholungen* opowiada o ciągle powtarzanych przez człowieka błędach, które prowadzą do zbrodni i moralnego upadku. To historia wciąż triumfującego zła. Opowiedziana za pomocą muzyki bardzo wyrazistej, choć tylko chwilami mrocznej i przytłaczającej. Lang zdecydowanie preferuje grubą kreskę i środki o jednoznacznej wymowie. Trzeba przyznać, że efekty jego wysiłków są bardzo interesujące. Szczerze mówiąc zresztą można śmiało zapominąć o stronie literackiej i skupić wyłącznie na muzyce. Zapewne czas pokaże czy mamy do czynienia z dziełem

wyjątkowym, czy tylko artystyczna chimera. Jednak biorąc pod uwagę oryginalny styl kompozytora i znakomite wykonanie, z czystym sumieniem polecam tę płytę.

Dariusz Mazurowski



ORLANDO DI LASSO
1532-1594

Cantiones Sacrae sex vocum
Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent
Harmonia Mundi HMC901984 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 53'35"

Muzyka21
płyta miesiąca

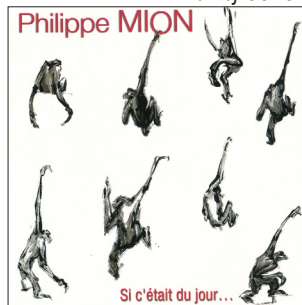
„Melodyjna Muza Orlanda życzy tego Tobie” – oto przesłanie wieńczące *Nectar et ambrosiam*, polifoniczny motet indukujący finalną kolekcję Orlanda di Lassa (1594), którą dedykowano kontreformacyjnemu ucieleśnieniu sprawiedliwości i cnoty, Johanowi Otto von Gemmingen, biskupowi Augsburga. „Moje uprzednie dzieła – obwieszcza jej autor w introdukcji edycji – są bardziej radosne i oświeczone; te z kolei są bardziej poważne, brzmią z napięciem i większą mocą, zatem mogą przydać większej radości sercu i uchu”. Istotnie, jakkolwiek nie brak *Cantiones sacrae* owej pieprznej ingrediencji w postaci Rabelaisowskich peanów ku czci birbantwa, atoli moc komponentów czerpie z podniosłych wersów starotestamentowych, wyjątków Psalmów, Księgi Przysłów i Eklezjastesa. Ich selekcję podktykowała nieliłościwa starość i postępująca niemoc twórcy *Prolongati sunt dies mei*, który z goryczą przyznaje: „Moje kości zestarzały się. Nie ma dnia, aby nie oczekiwały one uderki śmierci”.

W ustępie opatrzonym intuicją *Deficiat in dolore vita mea*, Lasso zdradza: „Życie moje upływa w bóleści, a lata moje w westchnieniach. Oby mi było dane odnaleźć spoczynek od dnia przesyconego cierpieniem”. Refleksja nad ulomnością ludzkiej egzystencji przepienia melancholijne *Vidi calumnias*, a porażające smutkiem *Recordare Jesu pie* donosi z emfazą: „Pamiętaj, o święty Jezu, iż jestem przyczyną Twojego cierpienia. Nie opuszczaj mnie w tym dniu. Znużony i wyczerpany, poszukiwałeś mnie, przez Krzyż wybawiłeś mnie;

oby Twój czyn nie był nadaremny”. Nietłatwo przypisać koincydencji fakt, iż fraza „znużony” (łac. lassus) zyskuje tu szczególnie intymny kontekst. Postępujące wyznania zaskakują zadziwiająco heterogenicznością, opiewając wszechpojętą dobroliwego Stwórcy (*Beatus homo, Cantabant canticum Moysi, Diligam te Domine*), kontemplując Jego transcendentne i niepojęte przymioty (*Qui timet Dominum, Ego cognovi, Timor Dominum*), poddając surowej taksacji efemeryczność ludzkich poczyniań (*Respicit Dominus*).

Kompozytor unika schematyzmu, podporządkowując muzyczną strukturę wymogom tekstu; medytacyjne zwierzenia o ciemnym zabarwieniu przepływają z głosu na głos, imitując i infiltrując się w transcendentnej wspinaczce ku światłu, nikną obfite repetycje i chimeryczne melizmaty ustępujące pola deklamacyjnej grze słów o drżącej, intymnej ekspresji; imaginacyjne „ratio” i rozplomienione pasją „affecti” zespalają się w majestatycznym hymnie ku czci Pana patronującego wszelkiemu stworzeniu i ogarniającego jednym tchnieniem ziemską znikomość. „Gotowe jest serce moje, o Boże! / Będę śpiewał i grał. / Zbudź się, chwała moja! / Zbudź się harfo i cytro, / A ja obudzę jutrzeńkę!” – oto jakie szlachetne ekscerpcje przenikają myśl dotkniętą tak sublimowaną i poruszającą zmysły kontemplacją. A gandawscy muzycy? „Kiedy do pracy przystępuje ręka, trzeba, aby forma była dostępna dla wszystkich – rozważał Alfred de Musset – Wykonanie dzieła sztuki jest walką przeciw rzeczywistości; jest to droga, którą artysta prowadzi ludzi do świątyni myśli. Im szersza, prostsza, bardziej otwarta, dostępna jest ta droga, tym jest piękniejsza”. Dalszy komentarz jawi się zbyt techniczny.

Andrzej Osiński



PHILIPPE MION
1956

Si c'était du jour, Des jambes des femmes tout le temps, Statue
INA 275 882 • w. 2002 • DDD, 57'08"
★★★★★

Philippe Mion należy do prominentnych postaci współczesnej



Ben van Oosten, organy
MDG 316 1292-2 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 62'28"
★★★★★

Wielka odyseja Bena van Oostena zbliża się powoli do końca. Oto już 10 wolumin jego znakomitego nagrania dzieł organowych francuskiego mistrza tego instrumentu, Marcela Dupré. Aż się nie chce wierzyć, że odszedł on od nas tak niedawno. Nagranie zawiera kontynuację 79 *Chorałów* op. 28, a także kilka mniej znanych utworów.

Wykonanie jest, jak zwykle, na znakomitym poziomie i to dzieło Bena van Oostena, niestrudzonego organisty, na zawsze pozostanie pomnikiem jego i kompozytora.

Płyta dla wszystkich miłośników organów.

(sl)

JOSEF BOHUSLAV FOERSTER
1859-1951

Symfonia nr 3 D-dur op. 36 i nr 4 c-moll op. 54
Osnabrück Symphony Orchestra • Hermann Bäumer, dyrygent
MDG 632 1492-2 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 78'57"
★★★★★

Kolejną znakomitą płytą promującą twórczość Czecha, Josefa Bohuslava Foerстера. Zawiera jego dwie najważniejsze symfonie, napisane w Hamburgu na przełomie XIX i XX w. W dziełach tych daje się zauważyć wpływ Brahmsa, Wagnera, Brucknera, Dworzaka i przyjaciela kompozytora – Mahlera – są to jednak utwory całkowicie oryginalne, świadczące o wielkim kunszcie ich twórcy.

Orkiestra pod batutą Hermanna Bäumera, podobnie jak w przypadku płyty z symfonią pierwszą i drugą tego samego kompozytora, znakomicie się sprawdza w tym repertuarze. Artyści zaprezentowali oba dzieła w sposób logiczny i przekonujący. Charakter każdej z symfonii został właściwie zaprezentowany, dyrygent świetnie dobrał tempa, ustawił właściwie proporcje dynamiczne. Słuchacz ani przez chwilę nie ulega znużeniu.

Realizacja techniczna albumu jest bez zarzutu. Czekam z niecierpliwością, aż ci sami artyści nagrają V *Symfonię* Foerстера.

(sl)

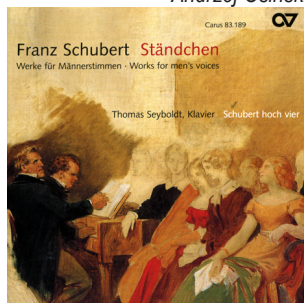
czuciu, Boskiej weneracji, tudzież pogardzie ku temu, co ziemskie; do stanu wypelnionej wdzięcznością i szlachetnością. Jestem zaiste przekonany, iż herosom Starożytności: Orfeuszowi, Terpanderowi i inni sławetnym muzykom doby Antyku, nigdy nie dane było dostąpić takowej maestrii w sztuce”.

Ową fantasmagoryczną ewokacją łatwo opatrzyć klawesynową spuściznę Genueńczyka Rossiego: imaginacyjną, światłocieniową i udrapowaną w misterne sukno elitaryzmu (rzczonej koncert miał miejsce jedynie w audiencji Kirchera!); a także enigmatyczną, rafinowaną i profetyczną, acz zdumiewająco obecną w społecznej świadomości, o czym raczył być poinstruować potomnych Johann Mattheson w swojej znamiennej rozprawie *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Hermetyczne „oeuvre” autora *Erminia sul Giordano*; artyści „sui generis”, oddanego służbie eklezjastycznym prominentom pokroju Innocentego X i Taddeo Barberiniego, a także wiadcom ucieleśnionym w postaci księcia Francesco d’Este; napiętnowanego ongiś mianem „Michała Aniola wiolinistyki, (...) wybornego w muzyce wszelkiego autoremantu, aliści nie znajdującego równego w zakresie skrzypiec”; prezentuje się nader ubogo, kulminując w skąpych operach i nadobnych madrygalach, „enfin” w sublimowanie urzekających toccatach i kurantach (wł. correnti), przedłożonych tu z nie pozabawioną poluru gracją przez Jörga Andreasa Böttichera. Tym ostatnim, aczkolwiek uskuteczniomym w pełni rozkwitu wczesnego Seicento, a zatem w dobie niepodzielnego dyktatu Frescobaldiego, nie należy bynajmniej indukować imitacji; właściwszym jawi się postrzeżenie owych improwizacji w kategoriach prawego dyskursu z czcigodnym rzymskim kolegą.

W dobie oświeconego baroku popisowa z natury toccata urosła do rangi nadzwyczaj subtelnej barometru testującego granice sztuki instrumentalnej i stymulującego wzrost nowatorskich form ekspresji. Rossi, inspirowany figuracyjną toccatą Gabriele’go i polifoniczną spod szyldu Merulo, a nadto pomny napomknień Michaela Praetoriusa, który tą intymną konwencję obrał był za preambulę antycypującą motet bądź fugę (preludium „wydobywane z własnego umysłu, zaopatrzone w proste, indywidualne akordy i figuracje” – jak twierdził); ekwipował statyczne formalnie stance w ciąg dysonansów i wirtuozowskich dymnucji destabilizujących ich zastygłą strukturę. Prezencja suspensu, częste zmiany metra i zamilowanie do kontrpunktycznych wariacji, przyprawione szczyptą wzniesłego

afektu i asygnowane osobiwą artykulacją, wyabstrahowały zarazem to fascynujące genre z pierwotnego modelu wokalnego. W toccatach, podzielonych na silnie skonstrastowane sekcje o zróżnicowanym dystansie, poczynają się przenikać nieoczekiwane efekty chromatyczne (określane przez współczesnych Rossiemu mianem „inganno”, to jest ludzących); partie liryczne penetrują domeny o intensywnej dramatyczności oraz motywy o proweniencji taneicznej, a miniaturowe „correnti” komentują i przetwarzają przedłożony temat w tysiącznych wariacjach. Skromna cianca wirtualnie nieznanego Bernardo Storace, tudzież passacaglia pióra Luigi Rossiego, imiennika i kompatrioty autora dumnej *Andromedy*, dopełniają ten efemeryczny i kojący zmysły program skrzyczą radością wiosennego poranka. Jörg Andreas Bötticher przedkłada ów prospekt niespiesznie i z isticie germańską rozważą; niczym pokorny jedwabnik, którego „praca nie jest znana światu i znajduje nagrodę jedynie w sobie samej”, przede on krystalicznie przejrzysty arras o pastelowych tonach rozplywających się w lśnieniu italskiego nieboskłonu. Przymykam oczy i oddalam myśli; nic nie rozprasza mej samotności prócz dyskretnego szmeru klawesynu... O, jakże „burzliwe może być istnienie w czterech ścianach poddasza! Dusza ludzka to czarodziejka, zmienia słowem w diamenty; pod jej różdżką pałace wykwitają niby kwiaty pod gorącym tchnieniem słońca” (Honoriusz Balzak).

Andrzej Osipiński



FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828

Ständchen – utwory na chór męski
Markus Schäffer, Hubert Mayer, tenory; Hans Christoph Begemann, Cornelius Hauptmann, basy; Frank Laffin, baryton; Gundula Schneider, mezzosopran • Karlsruhe Hornquartett • Thomas Seyboldt, fortepiano
Carus 83.189 • w. 2006, n. 2005/6 • DDD, 57'47"
★★★★★

Utwory chóralne
Kristzina Laki, sopran; Andreas Rothkopf, fortepiano • Kammerchor Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent



Profil PH06020 • w. 2006, n. 1987 • DDD, 48'27"
★★★★★

Zainteresowanie bogatą twórczością Franciszka Schuberta pozostaje wciąż żywe, o czym świadczą również obie recenzowane płyty. Niezaprzeczalnym atutem obu wydawnictw jest dobór rzadko wykonywanego repertuaru, który, jak się okazuje, w wielu przypadkach nie ustępuje poziomem najbardziej znanym cykлом pieśni wiedeńczyka.

Ständchen to, oprócz tytułu jedynej na płycie kompozycji z udziałem mezzosopranu, zbiór utworów na chór męski z towarzyszeniem fortepiano (w pieśni *Nachtgesang im Walde* wykorzystane zostały dodatkowo cztery rogi). Mimo iż w praktyce kompozycje te często są wykonywane przez chór kameralny, w omawianym wydawnictwie prezentuje je zespół solistów. Taki, na jaki skomponował je sam autor. Interpretacja projektu *Schubert hoch vier* potwierdza słusność solowej obsady wykonawców. Zdaje się bowiem, że tylko zindywidualizowane głosy są w stanie ukazać wielowymiarową grę znaczeń, której dopuścił się w tych utworach wiedeńczyk. Pewnie wielu miłośników Schuberta będzie zaskoczonych lekkością, humorem i dystansem, z jakim prezentowana jest tu muzyka kompozytora uchodzącego za piewę tragedii ludzkiego bytu. W radosnej aurze śpiewają oni nie tylko hymny na cześć szczęśliwego życia (*Wein und Liebe, Frühlingsgesang*), ale z czarującą ironią ukazują topoty zaryzującą traktowane patetyczną powagą – wieczorną schadzkę zakochanych (*Ständchen*), czy wyidealizowaną miłość (*Ewige Liebe*). Skryty uśmiešek chochlikowej natury podmiotu lirycznego przebija nawet przez cmentarną ciemność rozświetlaną tylko srebrzystym światłem księżyca, w której budzą się refleksje nieuchronnego końca (*Grab und Mond*). I nie ma w tym niesmacznej parodii. Otwarte zaś zostają drzwi do nowych interpretacji tej niejednoznacznej muzyki. Dzięki temu słuchanie płyty *Schubert hoch vier* wyzwała przyjemną grę znaczeń, której nie zakłócają nawet momenty niedoskonałości



Acis & Galatea (aranżacja Felixa Mendelssohna, 1828/9)

Julia Kleiter, sopran; Christoph Prégardien, tenor; Michael Slattery, tenor; Wolf Matthias Friedrich, bas • NDR Chor; FestspieleOrchester Göttingen • Nicholas McGegan, dyrygent
Carus 83.420 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 77'48"
★★★★★

W obliczu nadchodzącego roku Haendrowskiego wiele wydawnictw płytowych przyspieszyło nagrywanie jego dzieł. Pojawiają się one w wielu wydawnictwach jednocześnie. Tak oto mam przed sobą dwa albumy zawierające nagranie oratorium *Acis & Galatea*.

Choć tytuł ten sam, mamy do czynienia z dwiema różnymi wersjami. Linn Records prezentuje nam wersję z 1718 r., która nie wymaga zbyt wielkiej obsady, natomiast Carus sięgnął po aranżację wykonaną przez Felixa Mendelssohna.

Z jednej strony mamy wykonanie na instrumentach z epoki, zgodne z estetyką haendrowską, z drugiej możemy się dowiedzieć, jak wykonywano tę muzykę w pierwszej połowie XIX w., kiedy to zaczęła ona powracać do łask. Kompozytor zwiększył obsadę, w tym bardzo znacznie instrumentów dętych. Autorką niemieckiej wersji libretta jest siostra Mendelssohna, Fanny.

Ze względu na panującą obecnie modę niewątpliwie nagranie Linn Records spotka się z większym uznaniem u melomanów, tym bardziej, że i sam dźwięk jest nieco lepszy, choć różnice nie są znaczące.

Uważam jednak, że pod względem artystycznym oba nagrania są równie wartościowe. Dlatego też, w celach poznawczych najlepiej jest sięgnąć po oba albumy.

(sl)

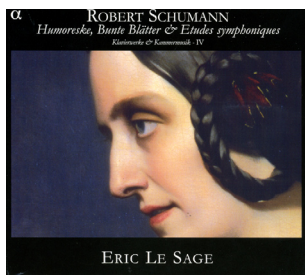
JERZY FRYDERYK HAENDEL
Hercules – oratorium HWV 60

Liselotte Kühn, Gerlinde Sämam, sopran; Franz Vitzhum, kontra tenor; Nicola Wemyss, mezzosopran; Knut Schoch, tenor; Peter Koopj, Franz Schneider, bas • Junge Kantorei; Frankfurt Baroque Orchestra • Joachim Carlos Martini, dyrygent
Naxos 8.557960-62 • w. 2008, n. 2006 • DDD, 189'49", 3CD
★★★★★

rytm tureckiego marsza porażającego swą jednostajnością; harfiarz kontynuuje intymną pieśń już poza zasięgiem naszego słuchu.

Można odnieść wrażenie, iż natrętna podniosłość, retoryka i osobliwa apatia; wręcz monomania, opatrująca Schubertowskie ekspiacje zgromupowane w tym oto hamletycznym credo, łącno prowadzą ku monotonii i przesyto- wi doskwierającemu znużonym zmysłom. Istotnie, patetyczne stance kreujące oniryczny pejzaż zatopiony w szarościach i czerniach depresyjnego ducha, nie od razu pozwalają się zaakceptować i nie od pierwszego wejrzenia potrafią wykrzesać pokorną empatię w rozgorączkowanym codziennością umyśle. Aliści erudycyjni i rafinowany kunszt Matthiasa Goerne, w którego nie narzucającej się personie postrzegam prawego i pożądanego spadkobiercę Dietricha Fischera Dieskau, skutecznie zapobiega potencjalnej idiosynkrazji tudzież prostracji, urzekając finezyjną paletą barw i kusząc opalizującym magnetyzmem. Pod jego sublimowanym tchnieniem spopielone i zatopione w półmierzchu konfesje jarzą się blaskiem perel dobowanych skrzętnie z upiornych głębin oceanu; włączają w gardło duszącą kulę hysterii, wprawiają w niezemskie uniesienie a nade wszystko wyrzucają poza własne jestestwo, bezbronnie wobec takowej inwazji. Niewiarygodna perfekcja, majestyczna staranność i kalibracja dykcji rzeźbiącej trwale oznaki w pamięci, spectrum tysięcy odcieni okalających wydolikacną frazę na kształt bujnego bluszczu, wytworna giętkość i lekkość głosu rozplywających się w kremowej przestrzeni niczym proustowska magdalenka – oto symptomy tej kontemplacyjnej maestrii o mglistej bolesności, jaka przenika aż do szpiku, nawołuje z dna istności, odczynia uroki nad korowodem cierpień splełanych na dnie serca i bezszalenie przeciągających przed naszym wzrokiem. Przepojony goryczą, ujęty zadumą, samotny wśród zmartwiałej i skutej lodem przyrody; osaczony upartą zgrzyzotą, której intensywna hermetyczność wyklucza wszelką otuchę i wszelkie wytchnienie, z niejaką inercją poddaje się międlącej procesji skarg, jakie sączy ta zakłęta i twóźliwa muzyka, wstrząsana to potokiem zranionych wynurzeń, to przygaszana tonacją niską, powolną i omalże stłumioną. „O, życie to naprawdę kawał niewesoły, / Feta wokoło, a ja wciąż słyszę tylko łkanie. / Wszystko marność – i marność ponad marnościami... / I myślę: gdzież psalmisto, są dziś twe popioły?” (Juliusz LaFargue).

Andrzej Osiński



ROBERT SCHUMANN
1810-1856

Etudy symfoniczne, Humoreski, Bunte Blätter

Eric Le Sage, fortepian
Alpha 124 • w. 2008, n. 2007 • DDD,
126'25", 2CD

Muzyka21
płyta miesiąca

„Umysł ludzki powinien zawsze pracować na nowo – podnosił Gustaw Courbet – zawsze w terażniejszości, wychodząc od tego, co już zdobyte. Nie należy nigdy zaczynać od początku, ale iść od syntezy do syntezy, od konkluzji do konkluzji. To, co było, było. Nie jest rzeczą czasów nowych dodawać cokolwiek do wyrazu czasów dawnych, wyolbrzymiać i upiększać przeszłość”. Śmiem podejrzewać, iż artystyczna recepta koryfeusza francuskiego realizmu, przyrządzona ku odparciu akademickich inkryminacji, przebiegła swój czas rozkwitając w heroicznym koncepcji jego compatrioty, Erica Le Sage. Utalentowany Gal pogrywający ongiś (współ z Emanuelem Pahudem) skrzące profuzją olśnienia i intelektu biedermeierskie duety pióra Webera, Schuberta i Beethovena, powraca do niemieckiego kręgu kulturowego, wylawiając z jego przepastnych spichlerzy Schumannowski ciąg westchnień i wzruszeń; filigranową krainę dla wtajemniczonych, ezoteryczną, dyskretną i owianą cieniem melancholii. Dwupłytowe kompendium – jakim urazono mego niespokojnego ducha – przedkłada wirtuozowskie ekscerpcje herolda *Symfonii Reńskiej* wprzęgnięte w jarzmo poetyckiej sublimacji i sporządzone w interwale 1835-39.

„Wciąż w sprzeczności z sobą, oszukując przyszłe widoki obecną niedolą, a niedole przyszłością, która doń nie należy, człowiek nadaje wszystkim swoim czynkom piętno niekonsekwencji i słabości” – rozważał Honoriusz Balzak, sygnując ekstatycznego *Jaszczura* w dobie twórczego znoju i eterycznych mrzonek (1830-31); erze znaczonej gorączkowym junactwem i prometejską ufnością w niemożliwy los, przepłatanymi pospolo z fatalną rezygnacją i desperacją oczadzacją zmysły. Schumann do głębi zakosztował był udręki trapiącej autora *Ludwika Lamberta*, owego

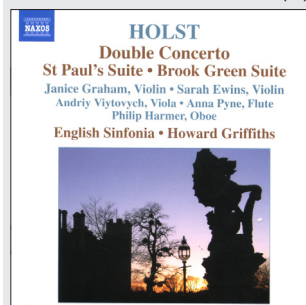
obezwładniającego zawieszenia „między dobrowolną śmiercią a żyzną nadzieją”, kiedy mózół istnienia zagęszcza swoje upajające trucizny a pod kopułą myśli „sam Bóg wie, ile toczy się pomysłów, uwiędłych marzeń, zdławionych rozpacz i krzyków, daremnych pokus i poronionych arcydzieł”. W czas ten, zwinne obłoki turbującej chimery nader często przysłaniały Schumannowski firmament drżący przecuciem kreacji nowego języka muzycznego: pokonującego więzy epoki i przestrzeni, ogarniającego istność w jej nieograniczonym pięknie, wychylającego się poza krańce uniwersum, po to, by zgłębić inne sfery, by słuchać Boga.

„Człowiek, który przeczuwa piękną przyszłość, kroczy przez nędzę jak niewinny na szafot, nie wstydzi się” – miarkuje Balzak. Takież i piewca *Scen dziecięcych* przemierza rozhisteryzowane noce i tyraniczne godziny, wiodąc bój z osaczającym filisterstwem, opierając się woli zjadliwego Wiecka i kultuwując rozkoszne talenty literackie; odżywia kipiącą ambicją, oszalałami ekscentryczną imaginacją, dzieli napady euforycznego geniuszu, kultuwuje impulsywne żądze – wszystko, wszystko dla platonicznej Sztuki egzekwującej dukt niedorzeczny i ciernisty, czyniącej nałóg z najblźszych wrzuseń, łasej poddania i bezwzględnej strwonienia sił. Autor *Arabeski* konstruuje z tych palących doświadczeń oniryczny poemat, straszliwy bądź radosny; podług obrazów, którego go piętnują i nużą nie kończącymi się abstrakcjami. Jego namiętna dusza odręca subtelne odcienie i wybiera żywsze barwy; podejmuje wędrówkę po somnambulicznych meandrach ducha, przepływa ponad granicami jawy i snu, z zapalczywością przekracza poufność i ostentację, łagodność i szorstkość, pogodę myśli i nieustępliwość. Zdaje się, iż Schumann, porzucający w owej dekadzie sielankowe inspiracje Jean-Paulowskie na rzecz fantazmatów i demonicznej improwizacji spod szyldu Hoffmanna, „opuścił realne życie, wstąpił w świat zdydu, w czarowne palace ekstazy, gdzie wszechświat objawił mu się w strzępach, w ognistych smugach, jak przyszłość ukazała się niegdyś oczom św. Jana na Patmos” (Balzak).

Diaboliczne *Etudy symfoniczne*, eksploatujące sztukę wariacji do granic ekstrawersji rozplomienionej febrą mistycyzmu, zaskakujące harmoniczną śmiałością, kuriozalnym aliensem liryzmu i groteski, tudzież wyrafinowanym misterium treści pozamuzycznych („Nie sporządźdłem ich z myślą o wykonaniach publicznych – wyznał Klarze – I byłby

nuują swoją przygodę z włoskimi kantatami Haendla. Po znakomitych dwóch pierwszych woluminach pojawiły się kolejne dwa. Stylowa gra zespołu, znakomici wokaliści, ogromne zaangażowanie wszystkich, oto recepta na dwie znakomite płyty, do których każdy będzie powracać wielokrotnie. Oto znakomity sposób, by uczcić w 2009 r. 250 rocznicę śmierci kompozytora. Polecam.

(cr)



GUSTAV HOLST
1874-1934

Koncert na 2 skrzypiec i orkiestrę, Suita St Paul op. 29 No.2/ H118, Suita Brook Green H190, A Song of the Night na skrzypce i orkiestrę op.19 No.1/H74, Lyric Movement na altówkę i orkiestrę kameralną H191, A Fugal Concerto na flet, obój i smyczki op.40/H152

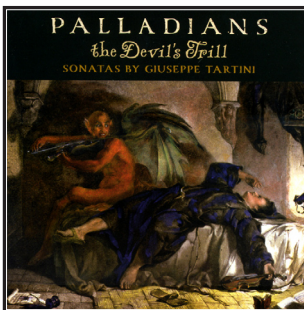
Janice Graham, skrzypce; Sarah Ewins, skrzypce; Andriy Vitytovych, altówka; Anna Pyne, flet; Philip Harmer, obój • English Sinfonia • Howard Griffiths, dyrygent
Naxos 8.570339 • w. 2008, n. 2005 • DDD, 61'33"
☆☆☆

Oto znakomita płyta ze względu na prezentowany, mało znany repertuar Gustava Holsta, która niewątpliwie zainteresuje wielu melomanów. Jednocześnie należy stwierdzić, że wykonanie nie jest na najwyższym poziomie i tylko niska cena Naxosu oraz brak innych nagrań tych utworów na polskim rynku fonograficznym przemawiają za nią.

Niestety, artyści niezbyt poważnie podeszli do powierzonego im zadania: wykonali wprowadzie wszystkie nuty zapisane w partyturze, ale nic ponad to. Na dodatek pojawiają się czasem błędy, których powinien się ustrzec reżyser nagrania, jak na przykład przytłaczający dźwięk fletu w *Lyric movement*, zbyt szybkie tempo w *Suicie Brook Green*, nadmierna powierzchowność w *Suicie St. Paul*, czy naprawdę zagonione tempa w *Koncertie na dwoje skrzypiec*.

Szkoda, że artyści nie przysłużyli się temu światnemu reperturowi.

(sl)



Giuseppe Tartini - Sonaty skrzypcowe w tym „The Devil's Trill”
• Giuseppe Veracini – Sonata A-dur op. 1 nr 7

The Palladians
 Linn Records CKD 292 • w. 2008, n. 2007
 • SACD, 61'23"
 ☆☆☆☆☆

Na przestrzeni XVIII w. muzyczne proscenium Europy z trudem wylaniało się z powodzi sztuki włoskich wiolinistów, którzy miarkując ekonomiczny impas Półwyspu, jak i technologiczną eksplozję w domenie druku stymulującą upowszechnienie przejawów Melpomeny, podążali tłumnie na kontynentalną i wyspiarską Północ w nadziei obiecującej kariery i godnej egzystencji. Artystyczna inwazja piętnowana mianami teże wielkości, co Sammartini, Veracini, Locatelli, Tartini czy Pugnani, zaowocowała ekscytującą hipertrofią form ocierającą się o krańce nonsensu i naruszającą pryncypia dobrego smaku, a przy tym desygnowaną ku ukontentowaniu najpospolitszych gustów. Wyrafinowany koneser i sceptyczny świadek owych elukubracji, Roger North, przywołuje skrzypcowe „matinée” Veraciniowego, uskutecznione ongiś w stołecznym Haymarket Theatre i skwitowane jako „niewiele odbiegające od wariactwa”, ważąc się na takie oto dictum: „Niekiedy pędzą [oni] bezustannie, po czym rozpoczynają od nowa, po chwili trąjkoczą a nierzadko i pogwizdują do trylu wysokiego arpeggio; – nagradzani znacznie za ową arcytrudną manipulację – następnie przychodzą na chwilę do siebie, zdając się zasypiać nad krótkim adagio, aby nagle się rozbudzić, jako iż nadbiega pora »triplum«. Po czym następuje kolejny trójgłos pospieszany inwencją; kłapanie i znów kłapanie, niczym pies doprowadzony do granic szaleństwa. Na koniec wreszcie final, koncypowany jako taneczna »gigue«, aliści tak śpieszna, iż żaden z żyjących nie byłby władny gnać do jej rytmu; takowego nie mógłby utrzymać nawet i sam tancerz, a jego konduita przypominałaby zaiste obłąkańca (...). Są to wyczyny doprowadzone do najwyższego ekstremum”.

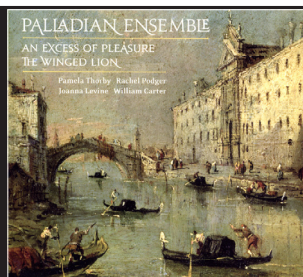
Progresa sztuki wiolinistycznej przejawiająca się w bezustannej fatydze igrania z górnym rejestrem

skrzypiec, zainfekowała wszakże i Giuseppe Tartiniego, prominentnego wirtuozą stroniącego od auditorium i wiodącego życie nieomal sekretne. Pasjonata astronomii, szermierki i akustyki, kamuflującego partytury parawanem tajemnych szyfrów (zdekonspirowanych dopiero w roku 1935!) i zonglującego parafrazami Petrarcki i Tassa, nie pociągała atoli szykowna podówczas programowość; progenitura tego enigmatycznego intelektu znaczy się ledwie dwoma autografami – symptomatyczną *Didone abbandonata* (Porzuconą Dydoną) oraz fosforyzującym *Diabelskim trylem*, jaki stał się przedmiotem publikacji już po odejściu kompozytora. Co więcej, aczkolwiek mamy tu do czynienia z maestrią godną ekwilibrysty, opalizująca sugestywność tych dysertacji wypływa raczej z przyrodzonego pragnienia ekspresji, niżeli miernej żądzy epatowania zmysłów – jak w owej sekwencji imitującej infernalny chichot. Sytuuje to twórczą spuściznę Tartiniego w pewnym oddaleniu od ambiwalentnej „akrobatyki krańcowej”, jak racy był ewokować skrzypcowe rekordy epoki, Roger North. *Diabelski tryl u stóp łoża* czerpiący swój budzący grozę przydomek od niechlubnego pasażu wieńczącego ostatnią partię opusu, obłożony został w wieku dyktatu encyklopedystów oczywistą infamią. Rozciągała się ona i na nieprzeciętne credo przedłożone w intymnej epistole przeznaczonej dla francuskiego astronoma, Josepha Jérôme Lalande'a (1765). Głosi ona, co następuje: „Pewnej nocy nawiedził mnie sen o tym, iż zawarłem pakt z diabłem; służył mi on uprzemie, antycypując każde życzenie. Obmyśliłem concept wręczenia mu swoich skrzypiec, aby się przekonać czy potrafi on wygrać jakieś »beaux aires«, lecz zdumienie, gdy usłyszałem sonatę tak niecodzienną a feeryczną, oddaną z mistrzostwem oraz inteligencją w rejestrze, o jakim nawet nie pojmowałem, iż jest on możebny! Byłem zdumiony tak, iż wstrzymałem oddech, a zacz zbudziłem się łapiąc oddech. Z miejsca porwałem moje skrzypce, żywiąc wiarę przywołania bodaj strzępu z tego, co usłyszałem pośród nocy – na próżno! Opus, jakie skomponowałem post factum jest bez wątpienia moim najznamienitszym, i stale przezywam je *Sonatą diabelską*, atoli zawodzi ono w kombinacji z ową, jaka mię ongiś zmroziła, tak że chętnie roztrząskam mój instrument i wyrzeknę się muzyki na wieki, obym tylko mógł je posiąść”.

Triumfem imaginacji iście ekstrawertycznej jawi się *Porzucona Dydona* – studium miłości wzgardzonej i zdesperowanej a rozplomionej

żarem wendetty. Koreluje ono łąco z psychologicznymi etudami spod szyldu Monteverdiego, Charpentiera i Purcella, przewyższając wszelako te ostatnie odcieniem posępności i zgryzoty oscylującej na krawędzi samozatrącenia. Podąża za nim idylliczne cantabile Florentczyka Veraciniowego, którego pogodna komitywa z heroldem *Trattato della appogiatura*, skłoniły tegoż ostatniego do tymczasowej rejterady w zaciszne ustronie (łączeniem z zarzuceniem obowiązków małżeńskich) – celem wskórania stosownego warsztatu, a zacz wylonienia się na światło dzienne wraz z instrumentem o dłuższej tali i grubszych strunach zezwalających na idealne zbalansowanie dźwięku. Emblemacyjny styl nie pozbawiony znamion pastoralności; wirtuozowski, zniewalający i miosięzny, zapewnił swego czasu jego protagoniście znamienity toast, jaki nader chętnie podnoszono w granicach oczarowanego Albionu: „Jeden Bóg, jeden król, jeden Veracini!”. Tartini z kolei zwykł był smyczkować wdzięcznie, czego filigranowym exemplum zdaje się finezyjne *Pastorale* wieńczące opus 1 i rozbrzmiewające echem nadobnych kobz, tudzież pasterskich bębenków o nader przejrzyściej rezonansie. Na koniec sporządzone w d-moll *Grave*, somnambuliczny ekstrakt z *concerto* dedykowanego akompaniatorowi i druhowi starości, Antonio Vandiniemu; wspomagany oszczędnie i powściągliwie, jakby dla podkreślenia subtelności skrzypiec, które pod czujnym okiem owego „maestro delle nazioni” raczyły wkroczyć na dukt otwierający bramy nowoczesności.

To „varietés” manier, konwencji oraz konfiguracji eksponujące erę antycypującą makiaweliczne czyny Paganiniego, pokonują członkowie Palladians z isticie angielską galanterią, wiktoriańskim smakiem i arystokratyczną nobliwością o introwertycznym odcieniu. Rodolfo Richter, istota sensualna i dyskursywna zarazem, preferując uroku kolaboracji ponad libertyńskie egzaltacje uskutecznione w ubiegłej dekadzie przez ekstrawertyka Andrew Manzego (z jakże olśniewającym efektem!), żywo i nader chętnie dopuszcza do muzycznego bankietu swoich talentowanych współników (ach te miniaturowe ekscercje Susanne Heinrich!), roztapiając nader często (niestety!) intymne facecje w morzu malowniczego continuo, które miał dyskretnie komentować, podąża za nim niczym cień. Jest to jedyna skaza na tej skądinąd urzekającej kreacji, promieniejącej czcigodnym „bon goût” szlachetnej, gustownej i aseptycznie zdystansowanej, acz nie wytrawionej z oznak dystyngowanego barokowego Piękna.



THE VENICE COLLECTION:
AN EXCESS OF PLEASURE
THE WINGED LION

The Palladians: Pamela Thorby, Rachel Podger, Joanna Levine, William Carter
 Linn Records CKD 321 • w.2008, n. 1993/4
 • DDD, 131'40", 2 CD

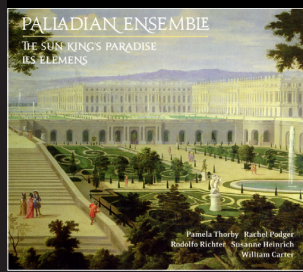
Muzyka21
 płyta miesiąca



THE LEIPZIG COLLECTION:
BACH TRIO SONATAS

BACH SONATAS AND CHORALES
The Palladians: Pamela Thorby, Rachel Podger, Susanne Heinrich, William Carter, Rodolfo Richter
 Linn Records CKD 322 • w. 2008, n. 1995/2005 • DDD, 132'02", 2 CD

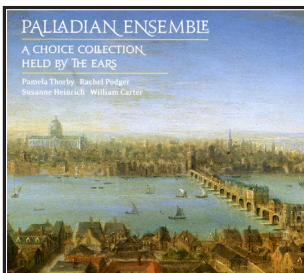
Muzyka21
 płyta miesiąca



THE VERSAILLES COLLECTION:
THE SUN KING'S PARADISE
LES ELEMENTS

The Palladians: Pamela Thorby, Rachel Podger, Susanne Heinrich, William Carter, Rodolfo Richter
 Linn Records CKD 323 • w.2008, n. 1999/2003 • DDD, 125'39", 2 CD

Muzyka21
 płyta miesiąca



THE PALLADIAN ENSEMBLE
 A CHOICE COLLECTION
 HELD BY THE EARS
The Palladians: Pamela Thorby, Rachel Podger, Susanne Heinrich, William Carter
 Linn Records CKD 324 • w.2008, n. 1995/2000 • DDD, 131'15", 2CD

Muzyka21
 płyta miesiąca

Od chwili wtargnięcia szturmem na muzyczne proscenium Europy, brytyjski *The Palladian Ensemble* urosł był do rangi najprzedniejszych komentatorów kameralnej muzyki dawnej, przedkładając ją z urzekającą sensualnością i niekwestionowaną maestrią tudzież gracją, okraszającą jej nienaganne struktury inteligentną a błyskotliwą ingrediencją. Aczkolwiek w okresie 1992-2005 wiolonczelistka Joanna Levine ustąpiła pola wioliste Susanne Heinrich, a afektowana Rachel Podger – mniej fertycznemu Rodolfo Richterowi, atoli pryncypalna koncepcja ansamblu, czerpiącego swe czarowne siły z wdzięcznej kombinacji fletu, skrzypiec i continuo utrzymała się niezachwianie do czasu nieodżałowanej secesji impresyjnej i rafinowanej Pameli Thorby, żadnej rozwinąć skrzydła w pragnieniu triumfów li indywidualnych. Z pierwotnego składu ukonstytuowanego w dobie szaleńczej studiów w przesławnej londyńskiej Guildhall School of Music and Drama (1991), ostał się wyłącznie teorbaniści i gitarzysta William Carter, nie wahający się alicji dokooptować nowych obiecujących towarzyszy: wspomnianych już Heinrich i Richtera, jak i klawesynistę Silasa Standage. Jednocześnie miano trupy opatrzone

skromniejszym *The Palladians*, sugerując tym znaczniejszą płynność w doborze materiału, jak i artystyczną suwerenność respektującą osobiste poczynania jej korporantów.

Tytułem celebracji cieniów minionych a postradzanych bezpowrotnie, skonstruowano ten oto rewersans godny memoriał, eksponujący barokowe elukubracje rozbrzmiewające w dumnych stolicach owej rozplamienionej ery: Wenecji, Paryżu, Lipsku oraz Londynie. Intylulacje mogą okazać się wszelako pozorne, jako iż wyselekcjonowane nazwiska jawią się omal zduplikowane (acz nie zdublowane w zakresie opusu), partycypując pospół tyleż w programie wloskim, co angielskim. *An Excess of Pleasure* i *The Winged Lion* o proweniencji italskiej okraszono hedonistyczną a rozslonecznioną żarem Południa frazą, inspirowaną przez Mużę prześwietnej *Serenissima*. Atoli uroczce skrawki iberyjskiej gitary dźwięczą tu i skrzą do woli (Santiago de Murcia), bratając się z filigranowymi ekscercjami spod szyldu Biagio Mariniego czy Daria Castello. Szykowne concerti Vivaldiego, czarujące canzony Cavalliego i rozbrykane bergamaski Uccelliniego postępują niezwłocznie, radując powabnie ucho i ciesząc rozleniwione zmysły. Akompaniują im krystalicznie transparentny idiom Matteisa, odżywiany reminiscencją szkockich arii, celtyckie imaginacje Geminianiego, dystyngowane a wyborny consort Locke'a, oraz miniaturowe delacje Blowa i Purcella, nurzające się w oparach dwornej melancholii.

Wprost z antyszambrowych chmurnych Stuartów i kabinetów nadadriatyckiej laguny, wkraczamy na majestatyczne podwoje wersalskiej rezydencji „Króla Słońce”, plawiąc się w eterycznych suitach i choreograficznych figurach pióra Le Moine'a, Couperina i Maraisa. Zwiewne, pajęczce menuety, mgielne correnti i figlarne sarabandy; rubaszne gigi uskuteczniacie z werwą pastorałnych bachantek – rozsnuwają lśniący osnową kunsztowny gobelin, na którego srebrzystych krosnach trleją pospół teorban i flet, altówka

i skrzypce; sonorystyczne kombinacje zaiste obce ówczesnym Galom, acz jak sugestywne i hipnotyzujące czucie lamentacyjne tombeau Maraisa, ekstensywna musette Couperina i światłocieniowa chaconna Le Moine'a przędą swe anheliczne westchnienia w estetycznym zacisku paryskich buduarów, gnuśniejąc w asyście rozpróżnionych dworaków – nie władających pojąć facecji tak jedwabnych a nieskazitelnych. Wszelako prezencja ekstrawertycznej profuzji Rebeli; burzliwej, triumfalnej i grzmiącej (jaką zaaranżowano instyktownie w obliczu zaratry oryginalnej partytury), indukuje natrętą a udramatyzowaną teksturę odwiecznego chaosu (przyrządzonego w konfekcji wydelaconej „musique de chambre” anizeli sążnistej „de cour”), nie zezwalającą na utratę „sensus” – niechybna wobec tak pieszczotliwej amplifikacji. Zaprawdę słowicza delikatność a wrażliwa intymność palladiańskich poczyniń, tudzież cudowna przestrożność dźwięku, łąco ludźa imaginację o partycypacji w tym jakże szarmanckim teatrum.

Peregrynując po zaułkach Lipska nie sposób nie poważić się na konkluzję iście Bachowską, i owszem, autor *Muzycznej ofiary*, ekwipowany gustownymi sonatami *a tre* oraz ekskluzywnymi chorałami transkrybowanymi z medium organowego, stał się obiektem dewocji i nieodpartej delectacji ze strony pogodnych Brytyjczyków. Pod ich wirtuozowskim tchnieniem, nadobne, sakralne przygrywki skonstruowane ku ucieście a elewacji Wilhelma Friedemanna, transmują w galanteryjny dyskurs o kontrapunkcyjnej rozkoszy; rześki, przyjemny a niezdeterminowany; animowany euforycznym smyczkiem Rachel Podger, zdającej się raczej swingować, niżeli omdlewać nad barokowymi gęsłami. Błogie duety, esencjonalne inwersje i kanoniczne miniatyry wdzięcznie dopełniają ów syntetyczny saksoński program.

Partykularna pielgrzymka zatacza swoje obiecujące kręgi, i oto spoczywamy na pluszowej otomani pośród londyńskiej socjety doby Stuartów, eksplorując okazjonalne

consorty i dysonansowe fantazje o nader zgęszczonej konsystencji. Synkopowane sarabandy Locke'a, oniryczne fantasmagorie Butlera, kuriozalne eseje obszarpańca i gburza Matteisa (jakiego ambiwalentna persona żąda nieledwie osobnego traktatu) – oto symptomy ekscytującej frazy znad rozdręganých mrokiem zakoli Tamizy, otaczającej ongiś, jak dzisiaj, kosmopolitycznego molocha, w jakim „cierpiąca dusze jedną myślą tworzą prawdziwy postęp narodów lub przygotowują nowe i płodne zdobycze wiedzy” (Balzak). Brytyjczy koncertanci przedkładają owe konfabulacje niespiesznie i nierygorystycznie, pozwalając, aby transcendentna a internacjonalna Melpomena szczydziła sobie z politycznych granic, stylistycznych restrykcji i filisterskich limitacji.

W introdukcji do misterium filozofii, Pierre Vicot rozważał: „Naszą sztukę można osiąść na dwa sposoby, to znaczy przez nauczanie mistrza, i nie inaczej, z ust do ust, a także za inspiracją i objawieniem boskim – lub też z książek, które są bardzo ciemne i pogmatwane; a żeby w nich odnaleźć zgodność i prawdę, trzeba być wielce przenikliwym, cierpliwym, pracowitym i czujnym”. Śmiem podejrzewać, iż członkowie *The Palladian Ensemble* w olśniewającej konfiguracji nie pozwalającej na udatną imitację, posiadli ennumerowane przymioty, a zwinność i gładkość, z jaką poruszają się oni po odrębnych obszarach kulturowych, odległej epoce, filozoficznych i religijnych archetypach, są niepojęte. Przekuwając rozległą wiedzę ludzkości w dzieło sztuki o ponadczasowej wartości, palladiańscy artyści urzeczywistnili intymne marzenia o nadprzyrodzonej posturze sztuk, dając świadectwo zdumiewającego duchowego i kulturowego rozkwitu cywilizacji dojrzałego baroku; ery niewiarygodnej bujności, w obliczu której „my zaś, którzy chępliwie się naszą cywilizacją, czyż nie jesteśmy w gruncie rzeczy zgrybiałymi barbarzyńcami?” (Teofil Gautier).

Andrzej Osipiński

niepokój i napięcie. Skala użytych barw została celowo zawężona do dość charakterystycznego spektrum – nie znam szczegółów technicznych realizacji, ale podejrzewam, że *Janek Wiśniewski*... powstał w dużej części dzięki specyficznemu dla GRM systemowi cyfrowemu – wówczas znajdującemu się w początkowej fazie swego rozwoju. Niezależnie więc od walorów estetycznych, ma on także niezaprzeczalną wartość dokumentalną.

Elżbieta Sikora udowadnia nam, że jej indywidualizm doskonale sprawdza się także w muzyce elek-

tronicznej. Obie kompozycje istotnie różnią się od wielu podobnych do siebie dokonań, które powstały w okresie ostatniego ćwierćwiecza. Czego by nie powiedzieć, to także jest zaleta...

Dariusz Mazurowski

THOMAS STIEGLER
 1966

und. ging. außen. vorüber. stücke
 1992-2005

Wergo WER 6561 2 • w. 2007, n. 2003-5 • DD, 73'41" ★★☆☆

Thomas Stiegler to dość niezwykle kompozytor niemiecki, który łączy pracę twórczą z... zawodem lekarza. W latach 1987-94 studiował medycynę w Kolonii, Frankfurtu i Freiburgu, a w ostatnim z wymienionych miast dodatkowo kompozycję (pod kierunkiem Emmanuela Nunesa i Mathiasa Spahlingera). Od kilkunastu lat pracuje w Klinikum Offenbach, jednocześnie aktywnie uczestnicząc w życiu muzycznym jako kompozytor i wykonawca. Omawiana płyta, przygotowana we współpracy z heskim radiem, wydaje się dość dobrze charakteryzować styl i preferencje Stieglera.

Jego twórczość niekiedy bywa określana terminem „muzyka eksperymentalna”, choć mam poważne wątpliwości czy słusznie. Czy u schyłku pierwszej dekady XXI w. w ogóle można jeszcze mówić o jakiegokolwiek przestrzeni na eksperymenty? Dokonania kompozytora mogłyby uchodzić za eksperyment w latach 60., ale obecnie?

Zacznijmy od tego, że *Sonata facile* – otwierająca płytę – sonatą jest wyłącznie z nazwy i robi raczej wrażenie solowej improwizacji na preparowane skrzypce. Mamy tu zresztą do czynienia z drugą, skró-



oną wersją utworu – nawiasem mówiąc w autorskim wykonaniu. Warto jednak zwrócić uwagę na szczególne upodobanie Stieglera do pewnego rodzaju dźwięków – łączących cechy glissanda i specyficznego... drapania strun. Podobne efekty odnajdziemy w innych kompozycjach.

Unisono na instrumenty eksponuje przede wszystkim partię pary skrzypiec, w której dominują dźwięki o niemal mechanicznym (chwilami przypominającymi wręcz metaliczne skrzypienie) charakterze. Poszczególne figury powtarzają się wielokrotnie, co dodatkowo potęguje efekt. W pewnym sensie mamy więc do czynienia z muzyką o charakterze, że się tak wyrażę, onomatopeicznym. A może ktoś pokusiłby się o stworzenie odpowiedniej choreografii? Byłby to prawdziwy balet mechaniczny...

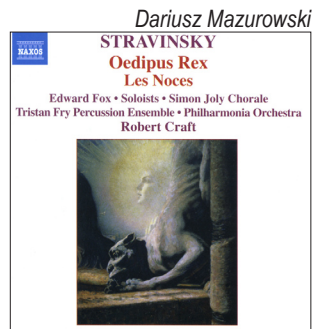
Wasserschloss składa się z kilku krótkich fragmentów, miniatur – na płycie zresztą nie opublikowano wszystkich, które składają się na utwór. Jeszcze bardziej rozdrobniony jest *Decage*, napisany specjalnie na koncert w pierwszą rocznicę śmierci Johna Cage'a.

Namenlose Gärten to kwartet smyczkowy, napisany w postaci doskonale znanej miłośnikom muzyki współczesnej. Mamy tu zatem replatanie fragmentów z żywszym lub wolniejszym tempem, umiarkowane poszukiwania dźwiękowe (usłyszymy m.in. tony naśladowujące szum wiatru), czy wykorzystanie nietypowych form artykulacji. Na plus trzeba zapisać bardzo stonowaną stylistykę utworu. Thomas Stiegler nie epatuje halasem, kontrastowymi zestawieniami barw. Jego muzyka – a ta uwaga odnosi się do całego repertuaru płyty – jest pod każdym względem raczej łagodna i wręcz celowo wyciszona.

Und, ging, außen, Vorüber. II na głos i chór od pierwszych dźwięków robi wrażenie zapisu narastającego szaleństwa. Istotnie, autor posłużył się tekstem napisanym przed Pierwszą Wojną przez osobę cierpiącą na schizofrenię. Trzeba przyznać, że forma jego prezentacji robi wrażenie – szarpana, na pozór wyprana z emocji i mechaniczna recytacja stanowi główną oś utworu. Wokół niej pojawiają się partie chóru, przede wszystkim

jako pokrywających się ze sobą głosów solowych. Towarzyszą im zresztą różne dźwięki „przypadkowe” – szelest kartek papieru, ubrań itp. Trochę szkoda, że ta – w sumie ciekawa kompozycja – urywa się tak nagle, bez konkretnego i logicznego zwieńczenia. Choć może sam materiał wyjściowy wprost prosił się o tak szczególne potraktowanie.

Niewątpliwie interesująca płyta, adresowana nie tylko do melomanów ceniących przede wszystkim nowoczesność.



**IGOR STRAWIŃSKI
1882-1971**

Oedipus Rex; Les Noces

Edward Fox, narrator; Alison Wells, sopran; Susan Bickley, mezzosopran; Jennifer Lane, mezzosopran; Martyn Hill, tenor; Joseph Cornwell, tenor; David Wilson-Johnson, basbaryton; Andrew Greenan, bas, Alan Ewing, bas • Simon Joly Chorus; Tristan Fry Percussion Ensemble; Philharmonia Orchestra • Robert Craft, dyrygent

Naxos 8.557499 • w. 2008, n. 2001 • DDD, 76'31"

☆☆☆☆

Król Edyp to czołowe dzieło Igora Strawińskiego pochodzące z tzw. „greckiej” fazy jego twórczości. Jest to opera-oratorium (złożona z dwóch aktów, prologu i epilogu – w sumie z sześciu części) do libretta Jeana Cocteau opartego na tragedii Sofoklesa. Libreto napisane zostało w języku łacińskim (nie bez wpływu biografii św. Franciszka i jego zwierzeń lingwistycznych). Dla ułatwienia odbioru librecista wprowadził antefakty (narracyjne). Prawykonanie koncertowe dzieła miało miejsce w Paryżu, w 1927 r. pod dyktando kompozytora (partię Edypa śpiewał polski tenor, Stefan Belina-Skupiewski). W następnym roku, w Wiedniu, odbyła się sceniczna premiera utworu. *Król Edyp* dopiero w ostatnich latach doczekał się pełnego uznania i popularności, na jaką bezwzględnie zasługuje (La Scala, Wiedeń, Salzburg, Londyn, MET – i Warszawa w 1962 r., reż. Konrada Swinarskiego, dyr. Bohdana Wodiczki).

W swej muzyce kompozytor wykorzystuje klasyczne formy:

arie, duety, chóry. Według biografa kompozytora, Romana Vlada, „wewnątrz tych ram formalnych materia muzyczna krzepnie w bloki, które ustawiają się obok siebie, bez więzi tematycznych, tworząc monumentalną architekturę dźwiękową”. Postacie są dobrze scharakteryzowane, a materia muzyczna powoduje pełny i przejmujący efekt dramatyczny.

Omawiane nagranie zrealizował doskonale znawca muzyki Strawińskiego, uważający się za „pewnego rodzaju muzycznego sekretarza” kompozytora, amerykański dyrygent i muzykolog, Robert Craft. Zaangażował do tego nagrania renomowaną londyńską Philharmonia Orchestra i Simon Joly Male Chorus, piątkę doskonałych śpiewaków: Jennifer Lane (Jokasta), Martin Hill (Edyp), David Wilson-Johnson (Kreon) Andrew Greenan (Tyrezjasz, Posłaniec), Joseph Cornwell (Pasterz) oraz znanego aktora Edwarda Foga jako narratora. Wydaje się, iż wykonawcy bardzo dobrze utrafil w ów „neoklasycystyczny” styl kompozytora, dostosowując swe możliwości wokalne do mocno rytmizowanego brzmienia muzyki nawiązującej przecież do staroruskiej i bachowskiej surowości.

Drugą pozycją na omawianej płycie jest *Wesele* Igora Strawińskiego. Sam kompozytor określił ten utwór jako „rosyjskie sceny choreograficzne ze śpiewem i muzyką”. A jest to po prostu czteroczęściowa kantata wokalnie-taneczna osnuta na motywach rosyjskich obrzędów ludowych. Skomponowana została w 1923 r. i w tym samym roku wystawiona w Paryżu przez Balety Rosyjskie Diaghilewa. „Muzykę tego utworu cechuje blask i świetność. Jest ona i dynamiczna i witalna, kontrastowa, porywająca, radosna i niekiedy orgiastyczna” (Roman Vlad). W nagraniu odtwarza ją Robert Craft oraz: Simon Joly Chorale, International Piano Quartet, Tristan Fry Percussion Ensemble i soliści śpiewacy: Alison Wells, Susan Bickley, Martyn Hill i Alan Eving.

Całość wydawnictwa uzupełnia ciekawie zredagowana książeczka.

Jacek Chodorowski

**PETERIS VASKS
1946**

Trio fortepianowe, Kwartet fortepianowy

Trio Parnassus; Avri Levitan, altówka
MDG 903 1513-6 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 65'15"
☆☆☆☆

Łotewski kompozytor Peteris Vasks (1946) wśród swoich mistrzów wymienia przede wszystkim Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa



Pendereckiego i George Crumba. Pełnymi garściami czerpie też z lokalnego folkloru. Do lat 90. pozostawał raczej mało znany poza rodzinnym krajem, ale od tego czasu można zauważyć jego rosnącą popularność – w czym niemałą zasługę ma jego rodak – Gidon Kremer, wykonawca wielu utworów. Trzeba bowiem podkreślić, że Vasks – także klasycznie wykształcony kontrabasista (mający za sobą wiele lat spędzonych w różnych orkiestrach) – w swoich dokonaniach szczególną rolę przypisuje instrumentom strunowym.

Repertuar omawianej płyty stanowią dwie dość obszerne kompozycje – *Episodi e Canto perpetuo* (1985) na skrzypce, wiolonczelę i fortepian oraz *Quartet* (2000/1), w którym wspomniany skład uzupełniono o altówkę. Pierwszy powstał jeszcze zanim międzynarodowa społeczność melomanów odkryła dla siebie jego autora, ale zawiera już wszystkie elementy dojrzałego stylu Vasksa. Można odnieść wrażenie, że kluczowym celem było tu uzyskanie specyficznego nastroju – choć nie jest to zapewne najlepsze porównanie – słuchacz uczestniczy w osobiwej podróży przez świat dźwięków, podziwiając kolejno napotkane krajobrazy. Jak na skromny przecież skład instrumentalny, kompozytorowi udało się wykreować wyjątkowo szeroką paletę dźwięków – a przecież ograniczył się on niemal wyłącznie do klasycznych sposobów artykulacji. I choć jest to bez wątpienia muzyka współczesna (w XIX w. zapewne taki utwór nie zostałby zaakceptowany...), słuchacz zupełnie tego nie odczuwa. *Episodi e Canto perpetuo* ma formę zbliżoną do klasycznego tria, tak samo jak *Quartet* jest – jakże by inaczej – rasowym kwartetem. Stonowane, subtelne preludium otwiera przed nami kolejny ze światów wykreowanych przez Peterisa Vasksa. Kolejne tony są coraz bardziej wyraziste, mocniejsze – zapowiadając emocje których będziemy doświadczać przez ponad pół godziny. Autor ma bez wątpienia doskonały zmysł melodyczny, co doceni nawet kompletny laik. Oczywiście posilkuje się rodzimym folklorem, ale w wyjątkowo twórczy sposób. Co ciekawe, *Quartet* jest znacznie bliższy klasyce sprzed

wieków niż wcześniejszy tytuł. Żywy, roztańczony i pełen naturalnego wigoru. Nie wiem czy taki był zamysł kompozytora, ale o ile *Episodi e Canto perpetuo* wprowadza nastrój melancholii, zamyślenia – by nie rzec smutku – to drugi z utworów jest znacznie weselszy. Dostrzegam w nim nawet pewne pierwiastki ludyczne (czyżby wpływ folkloru?).

Twórczość Vaska, w tym oczywiście także omówione pozycje, można poddawać szczegółowej analizie, skupiając się na kwestiach warsztatowych itp. Tylko po co? Czytelników zapewne zainteresuje rzecz zupełnie inna. To dobrze napisana i znakomicie wykonana muzyka. Dzięki temu obcowanie z płytą sprawia autentyczną przyjemność. Trio Parnassus (wsparte dodatkowo przez Avri Levitana) potwierdza swoje wysokie kwalifikacje. Wysokiej próby jest także realizacja nagrań. Nawiasem mówiąc mamy do czynienia z płytą multiformatową, która może być odtwarzana jako zwykły CD, ale także tzw. Super Audio CD (wówczas w wersji wielokanałowej 5.1).

Dariusz Mazurowski



GIUSEPPE VERDI
1813-1901

Falstaff

Adam Kruszewski, baryton; Artur Ruciński, baryton; Rafał Bartmiński, tenor; Jerzy Knetig, tenor; Krzysztof Kur, tenor; Remigiusz Łukomski, bas; Izabella Kłosińska, sopran; Katarzyna Trylnik, sopran; Joanna Cortes, alt; Małgorzata Pańko, mezzosopran • Chór i Orkiestra Polskiego Radia • Łukasz Borowicz, dyrygent
Polskie Radio PR CD 1084-85 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 123'09", 2CD
☆☆☆

Falstaff to bardzo ambitny wybór, szczególnie, jeśli ma być grany i śpiewany w wersji koncertowej, a opócz tego nagrywany do sprzedaży w formie płyt kompaktowych. Verdi jest tu szalenie wymagający i bez scenografii oraz kostiumów ustawa przed solistami poprzeczkę trudności jeszcze wyżej odwołując się do ich intuicji dramatycznej interpretacji partii.

Ogólnie nagranie to wypadło na dość przyzwoitym poziomie, ale polecić je jednak mogą tylko tym wielbicielom opery, którzy chcą mieć w swej kolekcji polskie głosy

śpiewające tę operę. Wokalnie lepiej wypadają panowie niż panie.

Głos Adama Kruszewskiego jest dozwolony godny podziwu. Śpiewa też partię Falstaffa z ogromną kulturą muzyczną. Interpretacja roli jednak nie zawsze jest wystarczająco wyrazista. To głównie liryczno-refleksyjny Falstaff, a elementy komiczne stonowane są tu do minimum. Zupełnie dobrze wypadł Artur Ruciński w roli Forda i ładny w barwie tenora Rafała Bartmińskiego (Fenton), którego technika wokalna wymaga jeszcze dopracowania. Z mniejszych męskich ról nie spodobał mi się jedynie Jerzy Knetig jako Dr. Cajus.

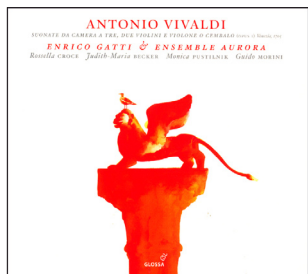
Dobre wrażenie wywarła na mnie postać Alice Ford śpiewana przez Izabellę Kłosińską, choć jej głos ocierał się momentami o zbyt ostre brzmienie. Słodko-dziewczęcy sopran Katarzyny Trylnik (Nannetta) był dobrym wyborem do tej partii, ale brzmiała w bardziej wypracowany niż swobodny sposób.

Rozczarowaniem była dla mnie Joanna Cortes w partii Mrs. Quickly. To niewystarczająco głęboki i zbyt słaby w dole głos do tej roli. Małgorzata Pańko (Meg Page) natomiast nie zapadnie mi w pamięć jako wyjątkowa odtwórczyni tej partii.

Dyrygent, Łukasz Borowicz, zupełnie dobrze radził sobie z tą niezwykle trudną partyturą, pełną pułapek i zdradliwych zmian temp. Panował jednak ogólnie nad siłami orkiestry choć nie zawsze wszystko płynęło wedle wskazań Verdiego.

Godny szacunku wysiłek solistów i muzyków, choć niemogący konkurować z tymi najlepszymi na rynku.

Basia Jakubowska



ANTONIO VIVALDI
1678-1741

Sonaty op. 1

Ensemble Aurora • Enrico Gatti, skrzypce, dyrygent
Glossa GCD 921203 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 99'19", 2CD
☆☆☆☆

Apologeta tego eminentnego przedsięwzięcia, Enrico Gatti, zapytany o tytuł do uwagi, z jaką traktuje włoskie szkoły wiolinistyczne doby zwiewnego Settecento, wyjawia z przejęciem: „Wykonywanie muzyki włoskiej stanowi dla mnie namiastkę powrotu do domu. Mam wrażenie, iż te melodie są ściśle po-

wiązane z moim ojczystym językiem i sądzę, że gra na skrzypcach jest równoznaczna z wyrażaniem w tym języku słów, sylab, fraz oraz przemówień. Odczuwam identyczny konsonans, ten sam dźwięk i barwę. Jednocześnie jestem zafascynowany odkrywaniem tychże kolorów w malarstwie włoskiego renesansu i baroku, jakie uwielbiam”. Wzrastając w Umbrii spalonej sjeną insolacji, pod Leonardowskim niebem ujętym w indygo nieposkromionej przestrzeni i przesiąkniętym wonią nieprzemijającego lata, Gatti urosł był w minionych dekadach do rangi płomiennego protagonisty włoskiej spuścizny muzycznej, nie ustając w wysiłkach jej jak najwierniejszego obrazowania. „Niejednokrotnie znajduję – podnosi on w wywiadzie udzielonym Markowi Wigginsowi – iż wczesne opusy Vivaldiego, takie jak sonaty skrzypcowe zbioru drugiego, przedkłada się w nowocześniejszych interpretacjach, które są wybitnie szybkie i nader suche, podczas gdy, jak sądzę, winny one brzmieć płynnie i miękko. W ogóle odnoszę wrażenie, iż w dzisiejszych czasach preferujemy pośpiech za wszelką cenę; wszystko należy wykonać prędko – niezwłocznie wyprodukować, skonsumować i zapomnieć! Tymczasem jestem przekonany, iż aby sporządzić coś absolutnie nowego, należy studiować bez porównania większą ilość przedmiotów, aniżeli miało to miejsce w przeszłości”.

Apoteoza refleksji, powściągliwa empiria i otwarcie przestworzy obiektywnego intelektu; twórcza inwestycja, nakazująca pokorne podanie się enigmatycznej partyturze i zanurzenie w tyglu niekończących się eksperymentów – oto iście Kantowska metoda, z jaką herald Aurora Ensemble odważa się wysnuć możliwe hipotezy w przedmiocie ustalenia zewnętrznej szaty sztuki „il preto rosso”; sztuki – dodajmy – perfidnie zmienianej w rejestracjach odżywiających się li jedynie barwną feerią i oszalałającym spectrum efektów! „Vivaldi rejestrowany na instrumentach z epoki – konstatuje Gatti – stał się zbyt często przedmiotem jakiegoś niepojętego spektaklu; kunszt kompozytora służy za środek do osiągnięcia osobistego sukcesu. Tą muzyką łatwo manipulować; można narzucić jej wiele wtrętów i wówczas wydobywa się z niej pierwiastek natrętnie ekstremalny, ale skrajność jest wszakże oznaką naszych czasów”. Tendencja do historycznego kształtowania niekonwencjonalnej weneckiej frazy, zagrażająca zniekształceniem pierwotnej intencji piewcy *Czterech pór roku*, zaważyła z jednej strony na podjęciu przez umbryjskiego skrzypka decyzji o odstąpieniu od interpretacji utworów Vivaldiego na przestrzeni niemal

dwóch dekad, z drugiej – podsycala jego dążenia do wydestylowania właściwego temu ambiwalentnemu stylowi języka projekcji.

Oryginalny instrument z prześwietnej pracowni Nicola Amatiego, sporządzony anno domini 1652 (a zatem o półwiecze uprzedzający najrychlejsze opusy dumnego maestro de' concerti), historyczne konsyderacje zmierzające do amputacji wtórnych a deprecjonujących naleciałości, transparentna klarowność i wysublimowana elegancja pogardzająca nadobnym tryblem, na koniec ansambl oddanych adherentów, poruszający się po intymnym rostrum autora *L'Estro armonico* z właściwą sobie dyplomacją, dystynkcją i wdziękiem – oto emblematy eleganckiej i kjącej słodyczą kreacji spod szyldu Enrico Gattiego. A cóż nie uprawnia bardziej do jej introdukcji, aniżeli prolegomena do owej rozwichrzanej sztuki: autorytarnie ignorowany opus 1 o corelliańskiej proveniencji i jawnie akademickim tchnieniu? Oto *abate* Vivaldi u progu promiennej kariery; kameralnie nieśmiały i nieskazitelnie nobliwy, acz olśniewający precjozami o fosforescencji nader osobliwej, jak owa *La follia* uskuteczniowana w koronie debiutanckiego traktatu. Stylizowana abstrakcja i funkcjonalna restrykcja odziedziczone w spadku po XVIII-wiecznej sonacie a tre, zostały tu opatrzone w rozliczne dymionce o kurioznej gracji; za ekonomicznie i intelektualnie koncipowanymi preludiami, podążają uroczce allemandas i correnti, tudzież rozbrykane sara-bandy, gigi i gawoty; konwencjonalne pasaze transmutowują w skrzycy indywidualny dyskurs wieszczący romantyczne etiudy, a horyzontalna i linearna szlachetność zdają się ustępować pod naporem rozdrażnionej i rozemocjonowanej harmoniki eks-cytującej to podążaniem w górę ku świetlistym gwiazdom, to opadaniem w dół, do najohydniejszych piekieł. Pomny sławetnej balzakowskiej przestrogi, iż „nadużyce jest królową wszystkich śmierci”, Gatti rozważnie i z godnością oscyluje pomiędzy tymi ekstremami, oferując przyjemność rafinowaną, subtelną i wyrawioną z symptomów egzaltacji. Wszelako, pieszcząc łagodnie, niefrasobliwie i omal niezobowiązująco ludzkie zmysły, nie traci nigdy z oczu reweransu, jaki autor *Straconych złudzeń* uрониł był ongiś nie kryjąc wstydlivego wzruszenia: „Tam, gdzie inne sztuki okrążają naszą myśl, koncentrując ją w jednym określonym przedmiocie, muzyka rozprzestrzenia ją bez ograniczeń na całą naturę, którą ma możliwość nam wyrażać (...) Inne sztuki narzucają umysłowi twory skończone, muzyka w swoich tworach jest nieskończona”.

Andrzej Osiński



MARIUSZ KLIMEK
Gdy Ziemię Cichym Snem...
 Acte Préalable AP0195 • w. 2008, n.
 2008 • DDD, 33'20"

Zatrzymać się. Wyciszyć. Poczucić. Przeżyć... Przeżyć tak jak kiedyś... Wspomnienia... Barwy... Drżenie... Cud Narodzin Zbawiciela... Cud naszego życia... Święta Bożego Narodzenia... Czas wyrwany szybkiemu życiu współczesnych ludzi... którego

oczekujemy... chcemy... pragniemy.

Płyta Mariusza Klimka *Gdy Ziemię Cichym Snem...*, to płyta szczególna, bardzo osobista, intymna, nasycona miłością i wrażliwością artysty w postrzeganiu chwili. Spokój... Magia... Harmonia barw i dźwięków...

Zachęca do bycia... pozostania... zatrzymania się nad tym co ważne i przyjemne w okresie świąt. Doskonale przemyślana kompozycja płyty, gdzie przenikają się tradycyjne kolędy jak *Gdy śliczna panna, Wśród nocnej ciszy* z utworami świątecznymi *Kolędy płynię czas, Dokąd suną sanie* z wręcz balladowymi jak *Przyda się taka chwila* autorstwa Adama Ziemanina (tekst) i Renaty Gleinert (muzyka).

Wszystko to w nieprzesadnie świeżej, wysmakowanej aranżacji Wojciecha Rynducha i Daniela Grzybowskiego z tekstami przyjaciela artysty Kazimierza Kochańskiego.

Wokal Mariusza Klimka ciekawy jak zawsze w odcieniach i barwach zaskakuje bogactwem emocji i dynamiką. Szczególną uwagę proszę zwrócić na wspaniałe zaaranżowaną i zaśpiewaną kolędę *Cicha noc*, która rozpoczyna się przy klasycznych dźwiękach fortepianu, a koniec jest rozpisany na wielką instrumentację. Wszystko to ujęte w świetne ramy orkiestry symfonicznej oddaje charakter i wrażliwość ważnej chwili... chwili oczekiwanej... chwili kiedy nie chcemy nic zmieniać... chwili, która ma trwać jak wieki temu. Tę płytę można spokojnie wziąć do domu w tych ważnych dla nas dniach... ta płyta będzie jak zapach choinki... jak blask pierwszej gwiazdy... jak uśmiech z dzieciństwa przy rozpakowywaniu prezentów gwiazdkowych. Płyta, która i po świątach zachęca do refleksji, próby odnalezienia człowieka we współczesnym świecie.

Świąteczna harmonia dźwięków w wysmakowanym stylu. Polecam.

Stanisław Koczorski

Mariusz Klimek
 fot. Paweł Chojnacki



Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

② CMD Classical Music Distribution
 ul. Swiatowida 5-7

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

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

e-mail: gigi@gigicd.com

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

⑤ Music Island
 ul. Napoleńska 17
 61-671 Poznań

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

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

jazz forum

The European Jazz Magazine



Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



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

www.jazzforum.com.pl

ZAPRENUMERUJ:

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

JAZZ FORUM, skr. poczt. 2, 00-963 Warszawa 81
tel. (0-22) 621-94-51, e-mail: jazzforum@jazzforum.com.pl

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl



Acte Préalable
Michele Mascitti
1704 - un Napolitain à Paris
Sonate a violino solo col violone o cimbalo
& Sonate a due violini, violoncello, é b. c. c.
AP0156 (Opera Prima)

Konkurs płytowy

Michele Mascitti

un Napolitain à Paris

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do 31 III 2009 r. nadesłane 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 maju 2009 r.

Poszę podać choć jedno nagranie zespołu Baroques-Graffiti nie dotyczące muzyki Mascittiego.

Rozstrzygnięcie konkursów ze stycznia 2009 r.

LANG LANG – Tadeusz Czarnecki, Szczecin; Jan Dąbrowiecki, Warszawa; Justyna Elert, Poznań; Krystyna Fortuna, Kraków; Jerzy Holdys, Warszawa; Konstanty Koczywaś, Wrocław; Barbara Nowosielska, Wołomin; Zofia Oleksiak, Warszawa; Stanisław Paczyński, Gdynia; Beata Wojciechowska, Poznań.

TOMASZ KAMIENIAK – Jolanta Beksinińska, Warszawa; Mateusz Firlej, Paryż; Maria Głowacka, Kielce; Janusz Kowalski, Kalisz; Stefan Łukaszka, Warszawa; Antoni Mazurkiewicz, Pabianice; Anna Maszkowska, Olsztyn; Jan Pacanowski, Wrocław; Janusz Strzelecki, Stalowa Wola; Czesława Zarzycka, Opole.

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

Gadki pismo tradycja folkowe muzyka świata 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

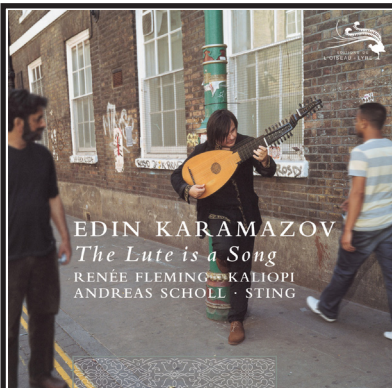
ACK UMCS „Chatka Żaka”

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



EDIN KARAMAZOV
The Lute is a Song
RENÉE FLEMING • KALIOPI
ANDREAS SCHOLL • STING

Konkurs płytowy

Edin Karamazov

Universal Music
Polska

Każdy, kto w terminie do 31
III 2009 r. nadesłane 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 maju 2009 r.

Z jakiego kraju pochodzi Edin Karamazov?

Karamazov/Mascitti
Universal Music Polska/Acte Préalable

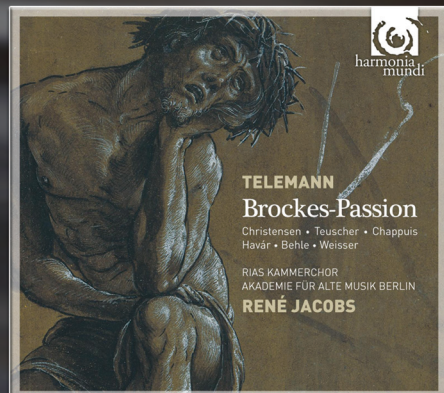
Kupon konkursowy do wysłania wraz z
odpowiedziami na adres redakcji do 31 III 2009 r.

Nowości w CMD



fot. © Eric Larrayedieu

René Jacobs dyryguje arcydziełem muzyki barokowej



Harmonia Mundi HMC 902013.14

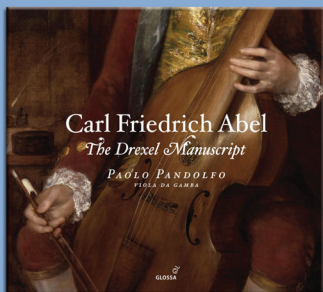


fot. © Robin Davies

Czwarta część kompletu koncertów Bacha w wykonaniu Café Zimmermann



Alpha 137



Glossa GCD 920410



Glossa GCD 920914



Alpha 139



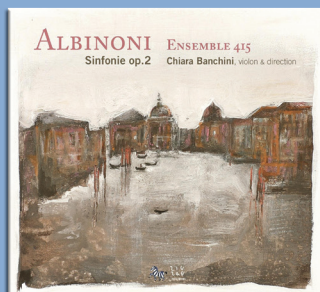
Harmonia Mundi HMU 907494



Glossa GCD 921525



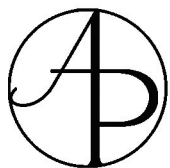
Glossa GCD 921108



Zig Zag Territoires ZZT 090202

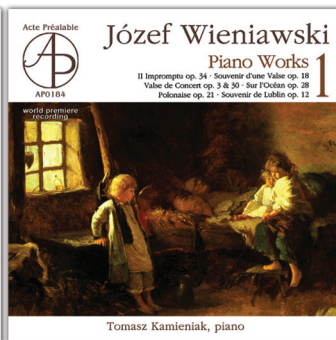


Mirare MIR 057

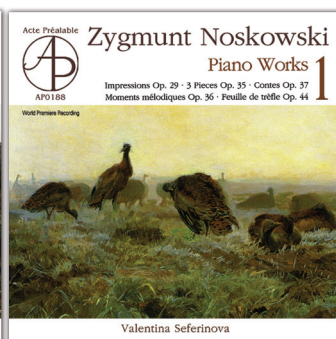
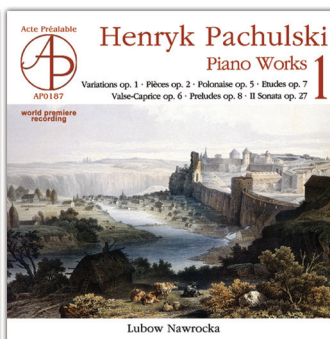


Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable



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