

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA
JUBILEUSZOWA PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

MUZYKA21

numer 6 (107)
czerwiec 2009
ROK X
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Bogusław
Schaeffer**

awangarda
awangardy

**Isabelle
Faust**

Il Giardino Armonico

i Concerti grossi op. 6 Haendla

Agnieszka Marucha

nagrałam Koncert skrzypcowy Stojowskiego

Maria João Pires

Chopin solo i w duecie



maria joão pires

CHOPIN

Nowy dwupłytowy album
znakomitej portugalskiej pianistki

gościnnie na wiolonczeli

Pavel Gomziakov

w programie albumu:

III Sonata op. 58; Nokturny 62

Mazurki op. 59, op. 63, op. 67

Poloneza-Fantazję op. 61

Walce op. 64

Sonata na wiolonczelę i fortepian op. 65



477 8442 (wersja polska)

477 7483 (wersja międzynarodowa)

www.deutschegrammophon.com/pires-chopin • www.universalmusic.pl



A UNIVERSAL COMPANY



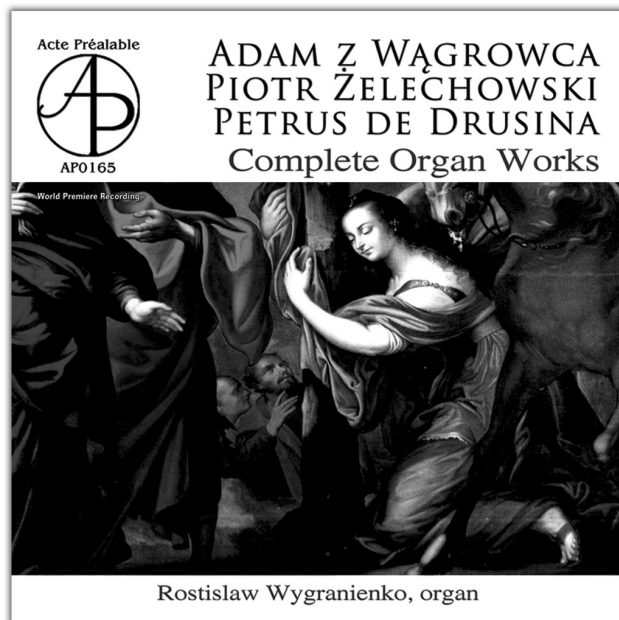
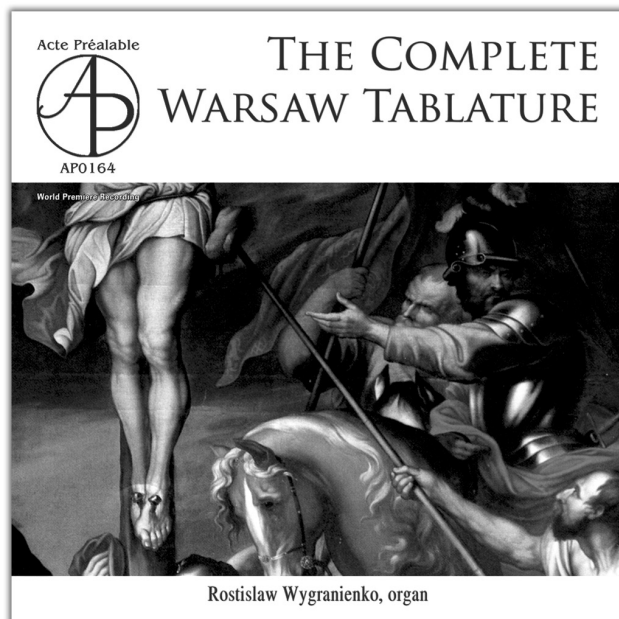
UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

© fot. Felix Bräde / DG
prof. graf.: Studio Jeremi



ROSTISLAW WYGRANIENKO

wirtuoz • odkrywca • pasjonat
podwójny debiut płytowy wybitnego ukraińskiego organisty



Światowa premiera fonograficzna dwóch świetnych albumów ze staropolską muzyką organową w stylowym, wirtuozowskim wykonaniu znakomitego ukraińskiego organisty Rostisława Wygranienki

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, salonach EMPIK i w sieci m.in. www.merlin.pl

FONOGRAFICZNE WYDARZENIE ROKU!



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW
www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Poznań • Kraków • Wrocław • Bielsko-Biała • Warszawa • Częstochowa • Katowice • Koszalin • Łódź
- 14 **MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Kopciuszek* • Gala 125 lat MET • *Rusałka* • *Madama Butterfly*

CZŁOWIEK

- 18 **O muzyce Chopina**
z *Marią João Pires rozmawia Frédéric Sounak*
- 20 **Awangarda awangardy**
Bogusław Schaeffer kończy 80 lat
Dariusz Mazurowski
- 24 **Kameralistyka jest dla mnie źródłem muzyki**
z *Isabelle Faust rozmawia Dorota Staszkievicz*
- 25 **Haendel i II Giardino Armonico**
Arkadiusz Jędrasik
- 26 **O nagraniu Koncertu skrzypcowego Stojowskiego i nie tylko**
z *Agnieszka Maruchą rozmawia Arkadiusz Jędrasik*

DZIEŁO

- 30 **Krupowicz i Szymanowski: dwa oblicza surkonwencjonalizmu w polskiej muzyce współczesnej (1)**
Katarzyna Łabuś
- 31 **Idiom kompozytorski w muzyce fortepianowej Debussy'ego na przykładzie cyklu *Estampes***
Katarzyna Łabuś

PŁYTOTEKA

- 36 **Palcem po płycie – Bernarda Fink śpiewa Bacha**
Andrzej Osiński
- 37 **Recenzje**
- 54 **Konkursy płytowe:**
- *Maria João Pires* – Universal Music Polska
- *Agnieszka Marucha* – Acte Préalable

Muzyka21

Pismo założone przez Janę Jarnicką w październiku 1999 r.

adres do korespondencji
Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce

Maria João Pires i Pavel Gomziakov
fot. © Felix Broede/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

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; cena jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

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

PROMOCJA PRENUMERATY

Z OKAZJI 10 ROCZNICY POWSTANIA MIESIĘCZNIKA MUZYKA21
OFERTA SPECJALNA DLA KAŻDEGO DO KOŃCA 2009 R.
KUP ROCZNĄ PRENUMERATĘ, A DOSTANIESZ 14 NUMERÓW W CENIE 12
I WARTOŚCIOWĄ PŁYTĘ W PREZENCIE

2 NUMERY WIĘCEJ W PRENUMERACIE
OSZCZĘDZASZ 17%
DOSTAJESZ DOBRĄ PŁYTĘ W PREZENCIE



TWÓJ ZYSK TO:

- dostajesz 14 numerów miesięcznika w cenie 12
- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- oszczędzasz 17%, czyli płacisz taniej niż w punktach sprzedaży
 - otrzymujesz swój ulubiony miesięcznik pocztą do domu
 - i nie ponosisz dodatkowych kosztów wysyłki

MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:

1. DOKONUJĄC WPŁATY LUB PRZELEWU 96 ZŁ NA NASZE KONTO:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.
ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA

NR RACHUNKU **61 1050 1025 1000 0022 7171 0861**

W TYTULE PRZELEWU WPISUJEMY "PRENUMERATA JUBILEUSZOWA" I DOKŁADNE DANE DO WYSYŁKI
ZAMÓWIONEJ PRENUMERATY, KTÓRĄ ROZPOCZYNAMY OD NASTĘPNEGO MIESIĄCA PO OTRZYMANIU PRZELEWU

2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ

ZA ZALICZENIEM POCZTOWYM, WTEDY PIERWSZY NUMER PISMA
WYSYŁAMY ZA POBRANIEM POCZTOWYM **W WYSOKOŚCI 96 ZŁ.**

ADRES REDAKCJI:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.; MUZYKA21
SKR. POCZTOWA 71, 02-800 WARSZAWA 93 • TEL.: 022 648 88 38 • MUZYKA21@INTERIA.EU

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale



R. Wagner – *Tannhäuser* – Bachanalia - fot. K. Citak

Tannhäuser w Poznaniu. Reżyser, Achim Thorwald, podał, że u podstaw jego inscenizacji, której premiera miała miejsce 18 kwietnia, leży spojrzenie na życie Wagnera, artysty walczącego z tradycyjnymi formami i ścierającego się ze społecznymi sądami i normami. I wszystko by się zgadzało gdyby nie fakt, że *Tannhäuser* powstał w 1845 r., a więc w momencie kiedy Wagner był na początku swojej burzliwej drogi życiowej, podczas której – wiele lat później – dowiódł zresztą, że faktycznie walczył ze skostniałymi formami w sztuce i muzyce, a normy społeczne są o tyle dla niego ważne na ile służą zaspokojeniu jego potrzeb. Można więc powiedzieć, że założenia nie do końca mają pokrycie w faktach. Sama inscenizacja niczym nie zaskakuje i niczym nie dziwi. Całość poprowadzona została bardzo tradycyjnie w każdym wymiarze. Reżyseria zrywa ze średniowiecznym klimatem na rzecz przeniesienia akcji w XIX w., w czasy wyznaczające określone wartości moralne, z nakazów których chce się wyrwać tytułowy bohater miotający się między sprzecznymi uczuciami czystej miłości a cielesnymi rozkoszami w ramionach bogini Wenus, jednak traktuje całość zbyt powierzchownie i jednowymiarowo.

Niezbyt podobała mi się pierwsza scena w grocie Wenus, zaprezentowano bowiem wersję paryską *Tannhäusera*. Reżyser nie dość, że nie potrafił zagospodarować scenicznej przestrzeni to na dodatek zniweczył swoimi działaniami jej niezwykle klimat. Nie pomogła nawet interesująca zrealizowana scena bachanalii z choreografią Emila Wesolowskiego. Zresztą ta scena to najsłabsze ogniwo całej inscenizacji, pod względem muzycznym również. Na szczęście drugi akt (w biało-czarnej kolorystyce) wypadł już zupełnie przekonująco, gra orkiestry nabrała blasku, a brzmienie przejrzystości. Wejście gości na Wartburg może jeszcze nie do końca satysfakcjonowało (oczekiwałem większej dynamiki, a mniejszej koturnowości), ale już pozostałe sceny tego aktu z finałem włącznie udały się pod każdym względem. To samo można powiedzieć o trzecim akcie rozegranym w śnieżnym krajobrazie zamkowych ruin i figury Matki Boskiej, pod którą dokona się odkupienie

win głównego bohatera. Udana scenografia Christiana Floeren i kostiumy Ute Frühling miały pozytywny wpływ na klimat obu tych scen.

Należy też podkreślić, że kilka reżyserskich pomysłów budzi uznanie. Zaliczam do nich: projekcje filmowe bachanalii obrazujące odcisnięte, w psychice Tannhäusera, piętno miłości cielesnej będące motorem jego postępowania oraz nałożenie mu przez Wolframa własnego płaszcza jako symbolu przyjęcia go z powrotem do grona śpiewaków. Tannhäuser nie mogąc się pogodzić z ciasnym gorsetem otaczających go norm zerwie ten płaszcz w pełnej dramatycznego napięcia scenie II aktu. Płaszcz jest poniekąd myślą przewodnią całej inscenizacji. Podczas sceny w grocie Wenus leży sobie z przodu sceny, Tannhäuser wkłada go na chwilę przed tym jak odzyskuje wolność. Później zrywając z siebie płaszcz Wolframa zakłada ten stary i w nim udaje się na pielgrzymkę do Rzymu. Wróci w nim nie uzyskawszy papieskiego przebaczenia. Odkupienie jego win nastąpi dopiero dzięki modlitwom zmarłej z miłości do niego Elżbiety. Podobało mi się również usytuowanie najpierw w I akcie, w tle horyzontu, a w III zupełnie poza sceną chóru pielgrzymów, co jeszcze bardziej eksponowało dramát głównych bohaterów.

Występujący gościnnie Mark Dufin zaprezentował w partii Tannhäusera mocny dźwięczny głos, niestety o nieciekawej barwie i matowym brzmieniu. Brakuje mu też swobody w jego prowadzeniu, na dodatek śpiewa bardzo siłowo, często zbyt forsując głos, który w wysokich rejestrach brzmi po prostu brzydko. Na szczęście braki wokalne nadrabiał żarliwością ekspresji co sprawiło, że wyszedł z tego zadania w miarę obronną ręką. Niestety, nie obronił się zupełnie Claudius Muth w potraktowanej statycznie roli Landgraфа. Siłowo prowadzony głos zupełnie pozbawiony blasku i swobody emisji oraz brak górnego rejestru na tyle go absorbował, że nie był przy tym w stanie stworzyć jakiegokolwiek kreacji wokalne i aktorskiej. Można powiedzieć, że był drętwy pod tym względem. Zupełnie inaczej ma się ocena obu pań: Agnieszki Hauser – Elżbieta i Katarzyny Hołysz – Wenus. Dla pierwszej z pań, uczennicy prof. Bożeny Betley, ten występ był scenicznym

debiutem – pogratulować odwagi! Nośny, soczyście brzmiący i pewnie prowadzony głos pozwolił jej stworzyć interesującą kreację aktorsko-wokalną nieszczęśliwie zakochanej Elżbiety. Stworzyła postać pełną dziewczęcego wdzięku, która w miarę rozwoju akcji nabiera coraz bardziej dramatycznych rysów, a zarazem wiarygodną psychologicznie. Mam wrażenie, że o sukcesach tej młodej śpiewaczki jeszcze nie raz będziemy słyszeć. Równie wysoko należy ocenić Katarzynę Hołysz, która była nie tylko efektowną wizualnie boginią Wenus, ale pokazała obraz swojej bohaterki, w której walczy ze sobą dumna bogini z uległą zakochaną kobietą. Świetnym okazał się Adam Szerszeń w partii nieszczęśliwego Wolframa, imponował – jak zawsze – wyrazistością każdej frazy oraz pięknym nośnym głosem o interesującej barwie. Bohaterem wieczoru były pięknie brzmiące i świetnie przygotowane chóry.

Słowa uznania należą się orkiestrze, która zupełnie przyzwyczajona poradziła sobie z realizacją tej wyjątkowo trudnej partytury. Prowadzący premierę Eraldo Salmieri potraktował muzykę *Tannhäusera* z całym jej romantycznym bagażem, dbając o właściwą ekspresję i kulminacje oraz dynamiczne niuanse. Dyrygent nie tylko buduje napięcie emocjonalne i kulminacje, ale również dba o pełną przejrzystość muzyki i wyważenie proporcji brzmienia pozwalających śpiewakom na swobodne i naturalne prowadzenie głosu.

Adam Czopek

Koncert z Wenecją w tle. Ten tytuł byłby chyba najlepszą ilustracją koncertu w Kramach tegorocznego festiwalu Misteria Paschalia, który odbył się w Filharmonii Krakowskiej w Wielki Piątek. W roli głównej wystąpiła rodowita Wenecjanka Sara Mingardo, uważana za jeden z najznakomitszych kontraltów swojej generacji. Towarzyszyła jej Wenecka Orkiestra Barokowa, a wykonywali muzykę również blisko związanego z Wenecją Antonia Vialdiego. W programie koncertu znalazły się 2 utwory religijne, idealnie wkomponowujące się w klimat

Wielkiego Tygodnia, a mianowicie *Stabat Mater* RV 621 na alt, smyczki i basso continuo oraz *Nisi Dominus* RV 608 na alt, violę d'amore, smyczki i basso continuo. Całość programu dopełniły: *Sonata a quattro „Al Santo Sepolcro”* RV 130 i *Sinfonia „Al Santo Sepolcro”* RV 169, utwory przeznaczone do wykonywania w Wielką Sobotę.

Stabat Mater – jedna z sekwencji wprowadzonych przez Kościół katolicki do liturgii, wykonywana w czasie Wielkiego Postu w kompozycji Vivaldiego jest dziełem szczególnym. Nie jest opracowaniem tekstu całej sekwencji maryjnej, a jedynie jej pierwszych dziesięciu zwrotek. Z kolei w *Nisi Dominus*, którego przeznaczenie liturgiczne nie jest do końca znane można usłyszeć wyraźne wpływy koncertów i oper Vivaldiego charakteryzujące się typowymi dla niego ozdobnikami wykonywanymi przez solistkę i orkiestrę.

Czytając w programie koncertu informacje na temat Sary Mingardo znalazłem określenie – „rzadko spotykana barwa głosu, wszechstronność i erudycja muzyczna”. Jak najbardziej się z tym zgadzam i wciąż pozostaję pod ogromnym wrażeniem jej osobowości scenicznej i dodałbym, że jest to artystka z wielką klasą, oszczędna w gestach ale dostojna, ubrana

skromnie, a jednocześnie bardzo elegancko, kobieta dojrzała a przy tym bardzo atrakcyjna. Śpiewała głosem czystym, spokojnym, wyrównanym we wszystkich rejestrach zachwycając słuchaczy od pierwszego do ostatniego dźwięku. *Stabat Mater* to lament, skarga Matki Boskiej pod krzyżem. Artystka zaśpiewała tę rolę z wielką wrażliwością i siłą wyrazu. Natomiast w *Nisi Dominus* Sara Mingardo miała możliwość zaprezentować swój niesamowity głos w konwencji bardziej wirtuozowskiej. Tłem dla bohaterki wieczoru, dodam że znakomitym, była Wenecka Orkiestra Barokowa. Klasę tego zespołu mamy przyjemność podziwiać od roku 1997 kiedy powołał go do życia klawesynista Andrea Marcon. W ciągu tego okresu orkiestra wypracowała sobie pozycję jednego z najlepszych zespołów wykonujących muzykę Baroku i specjalizującego się w grze na instrumentach z epoki. Współpracując z nią najznamienitsi soliści, między innymi Giuliano Carmignola, Simone Kermes, Cecilia Bartoli, Magdalena Kozena i wielu innych. Muzycy Venice Baroque Orchestra reprezentują tak wysoki poziom wykonawczy, że każdy z nich mógłby z powodzeniem występować jako solista. W Wielkopiątkowym koncercie zespół wspaniale akompaniował Sarze Mingardo podkreślając jej niesamowity

głos. Tworzyli oni jeden znakomicie zestrojony instrument i naprawdę trudno kogoś wyróżnić. Na mnie osobiście duże wrażenie wywarł lutniста Ivano Zaneghi, którego bardzo ekspresyjna gra i gestykulacja sprawiała jakby to on był liderem zespołu. Szczególnie pięknie jego lutnia zabrzmiała w 2 częściach *Nisi Dominus – Vanum est Vobis* i *Beatus Vir*, w których solistece towarzyszyły altówka i pozytywa.

Na pewno był to jeden z najciekawszych i najlepszych koncertów w jakich miałem przyjemność uczestniczyć. Podobnego zdania wydawała się być festiwalowa publiczność, która nagrodziła artystów długą owacją na stojąco.

Nie ulega wątpliwości, że Festiwal Misteria Paschalia to jedno z najważniejszych wydarzeń muzycznych jakie zrodziły się nie tylko w Krakowie i w Polsce ale również i w Europie. Zebranie w jednym czasie i miejscu artystów tej klasy co Alessandrini, Biondi, Savall, Antonini czy Sara Mingardo świadczy o tym, że Kraków, podobnie jak Wrocław z Festiwalem Wratislavia Cantans, dołączając zdecydowanie do grona miast liczących się na muzycznej mapie Europy.

Mariusz Trojanowski

Sara Mingardo i Wenecka Orkiestra Barokowa
 fot. Andrzej Rubiś



Reżyser na muzykę nawrócony – *Samson i Dalila* we Wrocławiu (3, 4 i 5 kwietnia 2009). Kiedy Izraelici chcieli zdemaskować przekradających się do ich obozów pod osłoną nocy filistyńskich szpiegów, kazali przybyszom powtarzać słowo „szybolet” (co po hebrajsku oznacza kłos), nie do wymówienia dla tamtych. Nie wiemy, czy Dalili udało się z powodzeniem przejść tę próbę – kobiety posiadają większe od mężczyzn zdolności językowe – i uwieść Samsona, jak także nie znamy powodów dla których ją porzucił, ściągając na siebie zemstę zranionej kobiety?

Po krakowskich doświadczeniach z *Don Giovannim* w inscenizacji Michała Znanieckiego zastanawiałem się przed spektaklem jaki film z kolei będziemy tym razem oglądać? Okazało się, że jednak operę *Samson i Dalila* Camille'a Saint-Saënsa, a reżyser częściowo zrehabilitował się po swoich wcześniejszych porażkach. Choć szkoda, że mając upodobanie do współczesniania akcji, bądź jej wpisywania w konkretne wydarzenia historyczne, nie odniósł konfliktu żydowsko-filistyńskiego do bliższego nam w czasie izraelsko-palestyńskiego, zwłaszcza że akcja rozgrywa się w Gazie (sic!). Ci ostatni lubią wywozić się od Filistynów, co historycznie usprawiedliwiałoby ich roszczenia do tych ziem, choć jest to mistyfikacja z rodzaju tych, które siedemnastowiecznym Polakom kazały się szczycić pochodzeniem od walecznych Sarmatów.

Szkoda też, iż dość konwencjonalnej wstawce baletowej, której towarzyszy ilustracja muzyczna eksploatująca obiecowe zwroty melodycznej egzotyki (parafrazując aforyzm, odnoszący się do *II Koncertu fortepianowego* tegoż kompozytora, można powiedzieć, że opera zaczyna się niczym u Monteverdiego, a kończy na podobieństwo Verdiego), towarzyszy nieco „bajaderowy” układ choreograficzny (Aline Nari), z żywym modelem jako uosobieniem Dagona, a można było – nawiązując tym razem do filmu Gibsona *Apocalypso* – przywołać okrutny rytuał składania krwawych ofiar bóstwu, zamiast ukazywania zamykanych w kojcach żydowskich niewolników, czemu na dodatek towarzyszą hałasy, nie zgrzytem zamykanych zamków oraz jęków nieszczęśliwych, skutecznie zagłuszające muzykę.

Kostiumy, zaprojektowane przez Isabelle Comte, w sposób całkowicie umowny i dowolny, acz wysoce oryginalny, odtwarzały realia biblijne, na podobieństwo klasycznych już Stanisława Kreutz-Majewskiego w odniesieniu do mitologii greckiej w pamiętnej warszawskiej inscenizacji *Elektry* Straussa.

Premierę zatytułowano jako spektakl z gwiazdą, choć okazała się ona nie tym artystą, którego zapowiadano. Faktycznie na pierwszoplanową postać wyrósł Arcykapłan Dagona w interpretacji Mariusza Godlewskiego. Śledząc już od pewnego czasu rozwój tego śpiewaka, nie spodziewałem się, że tak szybko jego głos okrzepnie jako nośny, a zarazem skupiony baryton bohaterski. Dzięki temu szczególnie imponująco zabrzmiał i nabral dramaturgicznego wyrazu jego poruszający duet z Dalilą w II akcie, w którym namawia ją do wydobycia tajemnicy Samsona i w konsekwencji pozbawienia go nadprzyrodzonej mocy.

Zawodu nie sprawił drugi bohaterski głos, tym razem tenorowy Antonello Palombiego jako głównego bohatera biblijnego mitu. Używał go w sposób wyrównany, zarówno w górze, jak i



C. Saint-Saëns – *Samson i Dalila*
Antonello Palombi (Samson)
fot. Opera Dolnośląska

w dole skali, unikając przy tym tak typowej dla szkoły włoskiej forsowności, a potężna przy tym postura dodatkowo uwiarygodniała postać tego izraelskiego tytana.

Partia Dalili również wymaga dramatycznej odmiany głosu, w tym przypadku mezosopranowego. Niestety, Edyta Kulczak, na co dzień specjalizująca się w epizodach na deskach nowojorskiej MET, takim głosem nie rozporządza. Brak mu głębokiego, altowego zaplecza, a zarazem w górnym rejestrze brzmi w sposób wysilony: ostro i wręcz krzykliwe.

W interpretacji Chikary Imamury zabrakło mi większego nerwu dramatycznego, do jakiego przyzwyczaili kapelmistrzowie na stałe współpracujący z tym teatrem, zwłaszcza że partytura Saint-Saënsa zaczyna się z zacięciem na miarę Wagnera oraz operuje znacznymi kontrastami w zakresie dynamiki i temp. Pod jego batutą nabrała zbyt akademickiego majestatu.

Omawiany przeze mnie spektakl, zgodnie z praktyką przyjętą na wielkich scenach operowych świata, powstał w koprodukcji z Teatro Comunale w Bolonii, Teatrem Verdiego w Trieście oraz Operą Walońską w Leodium i na stałe już powróci do wrocławskiego repertuaru w przyszłym roku.

Lesław Czaplirski

Sacrum in Musica. Raz na jakiś czas pojawia się w mediach informacja wieszcząca kryzys wartości, zapowiadająca upadek kultury i ubolewająca nad fatalną kondycją duchową współczesnego człowieka. O tym, że nie przestał on jednak być istotą wierzącą, a przede wszystkim o tym, że nie jest istotą bezrefleksyjną przekonują takie inicjatywy jak Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej na Podbeskidziu *Sacrum in Musica*. By móc zrozumieć jego fenomen i znaczenie wystarczy na chwilę zatrzymać się nad jego nazwą: Międzynarodowy – bo wykonawcy pochodzą z różnych krajów, bo jest on szansą na podjęcie wielokulturowej i ekumenicznej dyskusji o odmienności i szacunku dla niej; Festiwal – bo jest to wydarzenie szczególne, nietuzinkowe, odświętne; Muzyki – bo posiada ona „moc” oddziaływania na ludzką psychikę, bo jest uniwersalnym językiem, bo łagodzi obyczaje; Sakralny – bo sprzyja prezentacji dzieł inspirowanych wiarą i religią i zachęca do zadumy czym jest w naszym życiu „sacrum” i co oznacza „sanctus”; na Podbeskidziu – bo gospodarzem tego wydarzenia jest Bielsko-Biala.

X Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej na Podbeskidziu *Sacrum in Musica* odbył się w dniach 20-23 kwietnia 2009 r. Jego inicjatorem i jednym z organizatorów było Bielskie Centrum Kultury, a patronat objęli Ordynariusz Diecezji Bielsko-Żywieckiej Ksiądz Biskup Tadeusz Rakoczy i Zwierzchnik Diecezji Cieszyńskiej Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego Ksiądz Biskup Paweł Anweiler.

W ramach jubileuszowej edycji tego przedsięwzięcia odbyły się cztery koncerty. Wielką zasługą organizatorów jest to, że stały one się doskonałą okazją do spotkania różnych tradycji. Melomani mogli bowiem usłyszeć zarówno utwory nurtu chrześcijańskiego jak i kompozycje z kręgu judaizmu. W czasie koncertu inauguracyjnego siłami solistów: Beaty Raszkiewicz, Anny Lubańskiej, Adama Zdunikowskiego i Czesława Gałki a także Młodzieżowego Chóru *Rezonans Con Tutti* z Zabrze, Młodzieżowego Chóru Mieszanego *Ave Sol* i Bielskiej Orkiestry Festiwalowej pod dyrekcją Sławomira Chrzanowskiego zabrzmiało dzieło Gioacchino Rossiniego napisane do tekstu średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater*. W drugim dniu festiwalu moskiewski akademicki chór kantorów – Hassidic Capella i zespół instrumentalistów – Mitzvah Klezmer Trio zaprezentowali żydowskie utwory liturgiczne. Po koncercie w Galerii Środowisk Twórczych została otwarta wystawa ilustracji biblijnej *Gdy Słowo staje się obrazem*, na której zaprezentowano wybór prac powstałych na ogólnopolski konkurs inspirowanych wątkami biblijnymi oraz ekspozycja „dwunastu malarskich, bogatych fakturalnie, wykonanych na bazie pasteli kolaży” na temat Apokalipsy św. Jana autorstwa Grzegorza Bednarskiego. Na trzecim z koncertów wystąpił „reprezentacyjny chór prawosławny” The Moscow Male Chamber of the Holiness Patriarch Residence, który wykonał nie tylko kompozycje należące do repertuaru rosyjskiej muzyki cerkiewnej lecz również tradycyjne utwory rosyjskie. Zwieńczeniem Festiwalu był występ Individuals Dedicated to the Ministry of Christ Gospel Choir z Wielkiej Brytanii. Koncerty *Sacrum in Musica* spotkały się z ogromnym zainteresowaniem publiczności. Melomani każdorazowo szczerze wypełnili wszystkie miejsca na widowni i zgotali bardzo ciepłe przyjęcie wykonawcom. Na



Hassidic Capella – 21.04.2009
fot. Lucjusz Cykowski

szczególną uwagę zasługują występy Chóru Klasztoru Daniłowa Rezydencji Patriarchy Wszechrusi i chóru gospel.

W czasie koncertu kilkunastoosobowego, męskiego chóru prawosławnego zabrzmiały pieśni wielkanocne, religijne kompozycje Sergiusza Rachmaninowa i Pawła Czesnokowa. Śpiew a cappella, burdony i „puste” współbrzmienia, melodyjność i szczególnego rodzaju melancholia utworów wprowadziły publiczność w nastrój skupienia i zadumy, którą tylko raz na jakiś czas przerywały gromkie brawa. Atmosfera koncertu uległa zdecydowanemu ożywieniu, gdy do uszu słuchaczy dobiegły dźwięki starych pieśni rosyjskich i kozackich. Ci, którzy jeszcze przed chwilą siedzieli w bezruchu łowiąc subtelne harmonie zaczęli klaskać i kołysać się w rytm muzyki.

Zgoda odmienny przebieg miało widowisko muzyczne przygotowane przez trzydziestoosobowy zespół prezentujący muzykę gospel. W czasie tego wieczoru obok grupy wokalistów na estradzie miejsce zajęli instrumentalści:

klawiszowcy, perkusista, saksofonista i dwóch gitarzystów. Wykonawcy już od pierwszych taktów zachęcali publiczność do wspólnego muzykowania, a ta poddała się sugestii i już po chwili wszyscy razem podrygiwali i klaskali. Można zaryzykować stwierdzenie, mimo że koncert odbywał się w kościele, że atmosfera była naprawdę gorąca, szczególnie wówczas gdy zgromadzonych oświetlało czerwone światło reflektorów. Czasami jednak słuchacze zastępowali w cichym skupieniu, euforia i dynamika ustępowała miejsca refleksji, a to za sprawą nastrojowych pieśni takich jak *This is my desire*.

Te dwa muzyczne wydarzenia, ze względu na klimat muzyki, można porównać do wody i ognia. Charakter religijności Wschodu i Zachodu przełożyły się bowiem na atmosferę koncertów.

Gdy żyjący na przełomie XIX i XX w. rosyjski kompozytor i pianista Aleksander Skriabin postulował połączenie sztuki i religii, a także synte-

zę wszystkich wierzeń nie znalazł zrozumienia. Akceptacji nie zyskał również jego pogląd, który przyznawał kompozytorowi rolę przewodnika i mesjasza, a dziełu nadawał rangę misterium ukazującego ludziom „boską ekstazę”. Mając jednak w pamięci X Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej na Podbeskidziu *Sacrum in Musica* trzeba przyznać, że marzenia i proroctwa Skriabina częściowo się spełniły: koncerty odbywają się w większości w świątynnych murach, w czasie Festiwalu miejsce niechęci i nieufności zajmuje szacunek i akceptacja dla odmiennych tradycji religijnych, prezentowane dzieła „otwierają serca na rzeczywistość nadprzyrodzoną”, a słuchacze kontemplują muzykę w nabożnym skupieniu.

Romana Zaitz

Wyrazy podziękowania dla Bielskiego Centrum Kultury i Pana Lucjusza Cykarskiego za udostępnienie zdjęć.



G. Donizetti – *Lucrezia Borgia* – Prolog
Joanna Woś
fot. K. Bieliński

Lukrecja Borgia w Operze Narodowej. Zamiast włoskiego renesansu w Wenecji i Ferrarze mamy na scenie faszystowskie Włochy z czasów Mussoliniego ze wszystkimi tego przerażającymi następstwami. Książę Alfonso to duce Mussolini, a jego dwór, szpiedzy i donosiciele to kamnie maszerujące przez scenę, a czasami też przez widownię, faszystowskie czarne koszule. To właśnie z tym totalitarnym światem usiłuje walczyć Gennaro i grupa jego młodych przyjaciół antyfaszystów. Przyznać należy, że Michał Znaniecki, jako reżyser i scenograf jest konsekwentny od początku do końca i nie cofa się przed pokazaniem wielu czasami mocno drastycznych momentów. Udowodnił przy tym, że wybujałe ambicje prowadzące do zbrodni to atrybuty nie tylko epoki Borgiów. Jednak nie ze wszystkim należy się w tej inscenizacji zgodzić, a wątpliwości jest sporo. Po co w finałowej scenie wszyscy opozycyjni bohaterowie wypijają truciznę skoro po chwili zostaną sprowadzeni do podziemi gdzie najpierw muszą wykopać sobie mogiłę, do której zostaną zepchnięci po rozstrzelaniu? Na jakich podstawach doszukał się reżyser gejojskiego wątku między Gennarem i Maffio Orsinim. Jeden argument, że brak w tej operze duetów miłosnych między sopranem a tenorem nie trzyma się kupy! Myślę, że gdyby poszperał jeszcze głębiej to może doszukałby się muzycznej bomby atomowej! Jedną z najbardziej drastycznych scen jest sąd nad Lukrecją w finale prologu, gdzie tytułowa bohaterka poniżona, obdarta z wszelkich atrybutów kobiecości i władzy pokazuje się jako stara zmęczona kobieta wędrująca samotnie przez scenę (życia?). Podobnie jest w chwili, kiedy jeden z przeciwników panującego systemu władzy zrywa z nazwiska Borgia pierwszą literę i zostaje Orgia. Należy jednak przyznać, że cała inscenizacja, mimo monumentalnego rozmachu, jest teatralnie efektowna, zwarta dramaturgicznie, a akcja prowadzona zręcznie i czytelnie, co w tej skomplikowanej operze jest dość trudne. Tyle tylko, że te wszystkie współczesniające zabiegi reżysera nie wnoszą niczego nowego do dzieła Donizettiego, samej muzyce też nie pomagają.

Nie przypadły też one do gustu premierowej publiczności, która pojawienie się na scenie Michała Znanieckiego przywitała mieszaniną głośniego „buuu” i okłasków.

Myślę, że najbardziej udało się reżyserowi sztuka pokazania pełnej sprzeczności psychiki tytułowej bohaterki. Poznajemy ją, gdy spotyka się ze swoim dorosłym synem. Jej czułość oraz trudna sytuacja, która uniemożliwia jej wyjawienie własnej tożsamości, zdają się mówić, że jest to kobieta pełna macierzyńskiej miłości. Po chwili jednak jesteście świadkami jak domaga się od męża skazania na śmierć wszystkich, którzy ją obrazili. Okazuje się, że jej okrucieństwo i podłość skrywane są pod wieloma maskami. Spadają one, kiedy Gennaro wypija, przygotowaną dla jego przyjaciół, truciznę i nie chce przyjąć od niej odtrutki, bo nie starczy jej dla wszystkich. Wtedy zrozpaczona sama wypija truciznę. Świetnie w tą konwencję wpisała się Joanna Woś, odwrotniczy tytułowej roli. Zachwycająca pięknie brzmącym głosem, i znakomitym aktorstwem. Śpiewała swoją partię bardzo stylowo i z wielką kulturą, ujmując pięknymi pianami długich fraz, subtelną ekspresją i koloraturą techniką dowodząc, że belcanto to nie tylko piękny śpiew, ale zarazem umiejętność przekazania uczuć i namiętności. Jest przy tym przejmująco wiarygodna w każdej ze swych twarzy: Lukrecji – matki, Lukrecji – kobiety i Lukrecji – dumnej księżnej. W sumie pełna dramatyzmu kreacja, o której będzie się długo pamiętać.

Podobnie jest w przypadku księcia Alfonsa, pozbawionego głębszych uczuć władcy Ferrary. To zimny, wyrachowany człowiek zdolny do najpodlejszych zbrodni w imię sprawowanej władzy i tolerujący innych tylko do momentu, kiedy są mu potrzebni i realizują jego cele. Znamiennym tego dowodem jest odrzucenie nogą zmarłej przed chwilą żony. Znakomicie zrealizował te reżyserskie założenia Włoch Marco Vinco dysponujący głosem o interesującym brzmieniu, ujmujący swobodą emisji i operowania barwą co pokazał m.in. w świetnie zaśpiewanej arii *Vieni, la mia vendetta*.

Trzecią bohaterką wieczoru okazała się Ag-

nieszka Rehlis, która bardzo ładnie zaśpiewała partię pełnego temperamentu Maffia Orsiniego, w tym efektowny toast w ostatnim akcie opery.

Jakoś nie mógł mnie do siebie przekonać, ani śpiewem, ani aktorstwem Luciano Botelho w partii Gennara. Natomiast zyskali je: Mateusz Zajdel, Maciej Nerkowski, Jacek Kostróń i Karol Kozłowski, tworzący udany kwartet przyjaciół Gennaro.

Will Crutchfield przy dyrygenckim pulpicie prowadził dobrze przygotowaną i świetnie grającą orkiestrę z godnym podziwu wyczuciem stylu belcanta i proporcji brzmienia wobec głosów śpiewaków, co pozwoliło im na swobodne, naturalne prowadzenie frazy. Udała mu się też sztuka wyeksponowania dramatycznych brzmień ukrytych czasami pod wręcz banalnymi melodiami.

Adam Czopek

Pierwszy Konkurs Wokalny im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków w Częstochowie. Środowisko muzyczne Częstochowy od kilku lat zabiegało o możliwość organizacji konkursu wokalnego poświęconego pamięci rodzeństwa Reszków, którzy z tym regionem związali swoje losy. Organizatorzy mają nadzieję, że Konkurs Wokalny im. Jana, Edwarda i Józefiny Reszków rozpropaguje wiedzę o ich światowym dorobku nie tylko w lokalnym społeczeństwie. Sławne rodzeństwo upodobało sobie okolice Częstochowy i tutaj – kupując majątki – lokowali zarobione śpiewem pieniądze. Skrzydłów był polskim domem Jana, który miał tutaj swój pałacyk i stadninę. Gamek, gdzie również wybudowano wspaniały pałac (zniszczono go w 1948 r.), należał do Edwarda, który tutaj spędził ostatnie lata życia. Borowo to posiadłość Emilii, najstarszej z rodzeństwa, której mąż Adam Michalski był administratorem dóbr obu braci. Oprócz wymienionych miejscowości do Reszków należały majątki: Chorzenice, Witkowice i Kłobukowice w powiecie radomszczańskim, w sumie ponad 3500 hektarów.

Wstępem do konkursu było zorganizowanie z rozmachem w listopadzie 2007 r. święta muzyki poświęconego pamięci Józefiny, Jana i Edwarda Reszków, znakomitego śpiewającego rodzeństwa, którego kariera związana była z najbardziej prestiżowymi scenami operowymi na świecie.

W założeniu Konkurs ma dać szansę pokazania się i sprawdzenia swoich umiejętności młodym wokalistom, studentom udziałów wokalnych Akademii Muzycznych. Uczestników oceniali pięciosobowe jury: Katarzyna Suska, Romuald Tesarowicz, Jerzy Salwarowski i Tomasz Bugaj, pracujące pod przewodnictwem Delfiny Ambroziak. Napłynęło 41 zgłoszeń studentów polskich uczelni muzycznych. Na podstawie przesłuchania nagrań do I etapu zakwalifikowano 19 osób (miało być 16). Jury po wysłuchaniu programu I etapu, na który składały się: pieśń polska i dwie arie wykonywane z towarzyszeniem fortepianu, zdecydowało, że do finału przeszło 8 uczestników. Drugi etap był już rozgrywany z udziałem orkiestry, co dla większości uczestników było nowym doświadczeniem. Każdy z finalistów śpiewał jedną wybraną przez siebie arię. Trzy razy zabrzmiała sopranowa aria *Miesicku na nebi hlubokem z Rusalki* Dworzaka (Ingrida Gapowa, Aleksandra Orłowska, Anna Noworzyn). Dwa razy słuchaliśmy barytonowej arii Jeleckiego *Ja was lublu z Damy pikowej* Czajkowskiego (Łukasz Motkowicz, Łukasz Hajduczenia). Do tego były dwie arie z *Eugeniusza Oniegina* tego samego kompozytora: barytonowa *Oniegina Wy mnie pisali* (Marcin Hutek) oraz basowa księcia Gremina *Wszelchwładnie włada miłość święta* (Marek Paśko). Jeden z finalistów (Artur Janda) zdecydował się zaśpiewać *capatinnę* tytułowego Aleka *Wies tabor spít* z opery Rachmaninowa.

Zwycięzcą Konkursu została Anna Noworzyn – sopran, uczestniczka studiów poddyplomowych na Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie Ewy Biegas. Druga nagroda przypadła Ingridzie Gapowej – sopran, studentce VI roku Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, klasa prof. Hanny Michalak. Trzecią otrzymał Marcin Hutek – baryton, student III roku Akademii Muzycznej w Poznaniu, klasa prof. Wojciecha Maciejowskiego. Do tego były dwa wyróżnienia (Łukasz Hajduczenia, Artur Janda). Napłynęło też sporo nagród pozaregulaminowych w postaci zaproszeń do udziału w przedstawieniach operowych i koncertach filharmonicznych. To stosunkowo nowa, ale bardzo cenna inicjatywa dająca młodym wokalistom możliwość sprawdzenia się w bezpośrednim kontakcie z publicznością. Niestety, wśród uczestników zabrakło wybijającej się osobowości artystycznej, a całość przesłuchań II etapu i koncert finałowy można podsumować jednym zdaniem. – Nagroda, nagrodą, a pracować – i to wytrwale – należy nadal, bo jednak widoczne braki techniczne i interpretacyjne zbyt często dawały o sobie znać kładąc się cieniem na konkursowych prezentacjach.

Szkoda też, że programy występów II etapu ograniczono do dzieł Czajkowskiego, Dworzaka i Rachmaninowa, a gdzie reszta światowego repertuaru. Ciśnienie się też pytanie: gdzie polscy kompozytorzy! Sądzę, że w tym etapie powinna obowiązywać polska aria. Moje wątpliwości budzi również fakt, że w konkursowe szranki stają studenci I i VI roku, co niejako stawia tych pierwszych na przegranej pozycji. Mój prywatny pogląd na tę sprawę jest taki, że studenci pierwszych trzech lat powinni unikać tego typu konkursów.

Adam Czopek

Kwiecień w NOSPR. Jedyne kwietniowy koncert odbył się w piątkowy wieczór, 24 dnia miesiąca. Tym razem publiczność miała okazję posłuchać skandynawskiego podejścia do muzyki, bowiem dyrygent Ola Rudner jest Szwedem, a solista Arto Noras pochodzi z Finlandii. Wieczór rozpoczął się uwerturą do opery *L'isola disabitata* Josepha Haydna. Zagrała bardzo klarownie i precyzyjnie, interesowała swoim dynamizmem. Dzięki temu słuchało się tej miniaturowej orkiestrowej niezwykle ciekawie, a nuta za nutą wciągała słuchacza. Każda fraza była przepelniona mikrodynamicą, o subtelnie wyraźnych różnicach w głośności. Był to także Haydn dość ciężki, brzmiący bardzo poważnie i głęboko, bowiem też sama opera jest jednym z niewielu przykładów prawdziwie dramatycznej i poważnej akcji, jakie wyszły spod pióra austriackiego kompozytora.

Po uwerturze nastąpiła zupełna zmiana stylistyki – wykonane bowiem zostało *Cello Symphony* op. 68 Benjamin Brittena, a partię solową na wiolonczeli wykonał wspomniany wcześniej Arto Noras. Fiński muzyk grał w sposób bardzo energetyczny, pełen nieraz nieujarzmionej emocjonalności. Siłą przekazu ujmowała przykuwająca, dramatyczna kadencja. Wielki liryczny fenomenalny warsztacie. Grał z rzadko spotykaną u muzyków klarownością i precyzją, co w połączeniu z wirtuozowskim rozwirzeniem dało świetny rezultat. Tym samym tak solista jak i orkiestra pasowali do siebie stylem, bowiem orkiestra była prowadzona w taki sam, emocjonalny i pełen pasji sposób, racząc słuchacza tak najbardziej przykuwającymi fragmentami w piano, jak i ukazując pełnię potęgi w forte.

Koncert zakończył poemat symfoniczny *Życie bohatera* op. 40 Ryszarda Straussa. Potężne pod każdym względem – składu, faktury oraz czasu trwania nie miało już takiej siły przyciągania po lekkim Haydnie oraz naładowanej do granic *Cello Symphony*. Raz przyciągał, innym razem myśli odlatywały gdzieś na bok. W tym przeładowaniu brakowało już nieco klarowności z pierwszej części wieczoru. Ola Rudner pokazał interpretację obfitującą w masywne brzmienia, lecz niepozbawione liryzmu. Zagrane dźwiękiem ciężkim, skondensowanym, lecz i pełnym dynamiki wzbudziło największy aplauz wśród zgromadzonej w Katowicach publiczności.

Jacek Krzakala

Zestrady Filharmonii Koszalińskiej. O szóstej, mglistym rankiem 8 lutego 1909 r., przebywający w Zakopanem Mieczysław Karłowicz wyruszył na nartach do Czarnego Stawu Gąsienicowego. W plecaku miał jedzenie, kuchenkę turystyczną, nowo kupiony aparat fotograficzny oraz szklane klisze; cieszył się na jego wypróbowanie. U stóp Małego Kościelca zasypała go ogromna lawina. Ostatnie widoki, jakie widział, zostały utrwalone na kliszach. To był świetny aparat.

Stulecie jego śmierci jest zwykłą okrągłą rocznicą, jest także rocznicą wielkiej straty, jaką poniosła muzyka polska i muzyka w ogóle. 33-letni kompozytor w swoim stosunkowo niewielkim jeszcze dorobku pokazał talent wielki i szczególne predyspozycje do wielkich form symfonicznych, przyszłość zdawała się przewidywać dlań rolę kontynuatora dokonanej Straussa i Mahlera. W Polsce był już wybitną muzyczną osobistością, styczniowe koncerty 1909 r. we Lwowie (*Powra-*



Ars Sonora

STUDIO ARS SONORA
REALIZACJA NAGRAŃ
MUZYKI KLASYCZNEJ

sesje studyjne oraz wyjazdowe
kompleksowa produkcja płyt CD oraz DVD

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



tel. 601774473

cające fale) i w Warszawie (*Odwieczne pieśni*) przyniosły mu wielki triumf. Jednak Polska, jak dotąd, nie może, czy nie potrafi tego talentu i tego formatu skosztować, włączyć do kanonu wartości narodowych.

Dla uczczenia stulecia śmierci widziałbym taki program: młodzieńczą, pełną uroku *Serenadę na smyczki*, wspaniałą, niedocenianą chyba u nas *Koncert skrzypcowy* i *Odwieczne pieśni*. Jedyne te ostatnie znalazły się w programie piątkowego koncertu (13 III). Otwierał go natomiast poemat *Kościelec* 1909 Kilara, a więc rzecz nawiązująca bezpośrednio do tragedii z 1909 r. Wydrukowałem w programie koncertowym komentarz doń samego kompozytora, jaki zdradza swe artystyczne zamysły odnośnie do poszczególnych fragmentów utworu, ale, przyznam się, że trudno było je wychwytać w owym specyficznym odkryciu Kilara: ekspresji powtarzanych nut i akordów, a że owe akordy nie były w omawianym wykonaniu dobrze zestrojone, raczej burzyły niż budowały nastrój i emocjonalny obraz utworu.

I oto, po tych mękach, proponuję się słuchaczom salonowy, bezproblemowy *Koncert d-moll* Wieniawskiego. Karłowicz chyba skreślał się w grobie, zwłaszcza że wykonał *Koncertu* było astronomicznie odległe od niuansów, wdzięku i elegancji właściwych epoce tej kompozycji, i samego dzieła, przebiegało zaś w myśl zasady: grać możliwie szybko; i w tym względzie wystawiam soliście, a przy okazji orkiestrze oraz dyrygentowi, notę wysoką: było szybko i razem – i tym gorzej, gdyż salonowy *Koncert* po serioznych, „kilarowych” ekspresjach, zapędzony i pozbawiony tożsamości, był w tym programie absolutnym zgrzytem; zresztą doskonale wykonany też takowym by był. Gwoli sprawozdawczej rzetelności muszę poinformować, że partię solowych skrzypiec grał Janusz Wawrowski, młody artysta, jaki furorę zrobił nagraniem *24 kaprysów* Paganiniego – tu oczywiście może być ważna ilość nut na sekundę, ale u muzyka liczy się także znajomość włoskich terminów muzycznych. Otóż Wieniawski życzy sobie w III części *Koncertu* tempa *Allegro moderato* (umiarkowanie żywo), zaś młody artysta gra *Presto possibile* (możliwie szybko). Fałsz. Podziwiam orkiestrę i dyrygenta piątkowego koncertu, Rubena Silvē, że dotrzymywali biegu soliście. I to jedyny możliwy tu komplement.

Smutny zatem i nieco groteskowy byłby ten hold złożony Karłowiczowi, gdyby po przerwie nie zwyciężyła jego muzyka: poemat piątkowego *Odwieczne pieśni*. Muzyka piękna i sugestywna,

której artystyczne idee odnoszą się do wyższych sfer psychiki, wrażliwości, intelektu. Dyrygent skupił się przede wszystkim na dobrym zsynchronizowaniu przebiegu, rzeczy niełatwej w skomplikowanej i gęstej fakturze tego utworu, ale nadał mu także należytej emocjonalności i dynamiki. Orkiestra współdziałała w pełnym porozumieniu z dyrygentem, data wykonanie naznaczone pietyzmem i entuzjazmem, publiczność przyjęła *Odwieczne pieśni* niezwykle gorąco.

Pod koniec XVI w. Włosi dali światu operę – za co chwala im nieustanna. Owa włoska „spécialité” podbiła świat, każda stolica chciała mieć, i miała, oryginalną włoską operę. Śpiewacy, muzycy, tancerze, dekoratorzy, i wreszcie autorzy – to był największy eksport ojczyzny Galileusza. Ich sztuka osiągnęła bardzo wysoki poziom, pracowało na to świetne włoskie szkolnictwo. Opera była barwnym widowiskiem oferującym piękne, iluzjonistyczne dekoracje, efektowne sceny zbiorowe, tańce, efekty, afekty – wszystko służące dramatycznej lub komediowej akcji – ale to śpiew był magnesem przyciągającym tłumy wszystkich stanów, od wyrobników do głów koronowanych. Rzecz nie do wiary: we Włoszech w XVIII w. funkcjonowało ponad trzysta teatrów operowych! Ta zadziwiająca kultura masowa wygenerowała i wykształciła swój fenomen: wirtuozerie wokalną, popisowy piękny śpiew, belcanto. Jego magnetyczny urok trwa do dziś, jest z pietyzmem kulturowany, przyciąga niezawodnie tłumy słuchaczy-widzów do oper – mimo usilnych wysiłków współczesnych twórców operowych, aby ludzi do opery zniechęcić.

Zawitała i do Koszalina opera włoska (20 III) w swoim doskonałym, choć minimalnym kształcie: tylko solistka (sopran) i dyrygent, ale w osobie solistki prezentująca najwyższą klasę wykonawstwa. Usłyszeliśmy fragmenty dzieł Rossiniego, Verdiego, Pucciniego – to wielka trójka autorów włoskiej opery. Ich arie śpiewała Francesca Pedaci, artystka kontynuująca wielką karierę w najbardziej renomowanych teatrach świata, współpracująca z najwybitniejszymi dyrygentami. Jej głos, sztuka, to belcanto w najszlachetniejszej postaci; nie oszalamiająca mocą i blaskiem, lecz czarująca subtelnie wysmakowanymi i modulowanymi frazami, głosem o czystej, bardzo bogatej i cieplej barwie – po prostu wielka kultura i muzykalność na usługach artysty w uccie zestawienia z najsmaczniejszymi dani włoskiego repertuaru.

Nad stroną instrumentalną czuwał na czele orkiestry Andrea Rossi, muzyk, jaki na swej drodze do podium dyrygenta miał także istotny epizod polski. Pierwsze takty, otwierające program uwertury do *Nabucca* Verdiego, zdawały się zbyt stonowane w tempie i brzmieniu, dalej też brakowało potrzebnej dozy spontaniczności – co mogłoby sugerować pewne braki techniki dyrygenckiej, jednak w dalszym biegu programu wątpliwości miały, artysta bardzo dobrze towarzyszył solistce, nigdy nie przekraczając swej służebnej roli, efektywnie prowadził pozycje orkiestrowe (intermezzo z *Rycerskości wieśniaczej*, efektowny finał uwertury *Wilhelm Tell* Rossiniego). Orkiestra grała i brzmiała bardzo dobrze – także dzięki pięknym dźwiękom harfy pod palcami Grażyny Janus. Koncert, jakiego głównym walorem było spotkanie ze sztuką wybitnej artystki, zapisał się bardzo dobrze także w warstwie orkiestrowej. W sumie – jedno z ważnych wydarzeń w historii koszalińskiej filharmonii.

Kilkanaście lat temu, na schodach do biur filharmonii usłyszałem niezwykle urody frazy wiolonczeli – pełne ekspresji, głębi i ogromnej muzykalności; ktoś ćwiczył. Szybko pokonałem

wysokość i wpadłem do biura z pytaniem: kto tam ćwiczy? Ach, to Adam Klocek, będzie u nas grał. Młodziutki wiolonczelista grał później u nas wielokrotnie, zawsze znakomicie. Talent i ogromny temperament roznosiły go – i zawiody na podium dyrygenta, występy z batutą ułatwiła popularność młodego wiolonczelisty. Po dwóch występach w roli dyrygenta, jakie widziałem, wydaje mi się, że brak regularnych studiów, kształtujących psychologiczną sylwetkę dyrygenta, nie pozwolił artyście na karierę dyrygencką adekwatną do wybitnych zdolności.

Uwagi te mają oczywiście związek z występem artysty (3 IV), a zapewne na ich ton ma wpływ repertuar tego koncertu. Otóż wybranie akurat dwóch najbardziej ryzykownych, bo nudnych dzieł wiedeńskiej symfoniki, żyjących w repertuarze dzięki wielkim nazwiskom: uwertury *Tragicznej* Brahmsa i *VII Symfonii C-dur* Schuberta – to akt nieroztropny, a jeśli już, to trzeba robić wszystko, aby całą retorykę tych dzieł uczynić strawną, a nawet interesującą. Wiele lat temu po wykonaniu *Tragicznej* pisałem, że było ono adekwatne do nazwy uwertury, powtórzę to i tym razem. Przebieg całej materii muzycznej sprowadzał się do zewnętrznej synchronizacji, zaś we wnętrzu ginęły wątki i piękności – bo są tu i one – refleksja i dramatyzm tego dzieła zostały zduszone dźwiękami, jakich rolą jest jedynie towarzyszenie, możliwe dyskretne, muzycznej akcji, wszystko zaś grzęzło w ciężkim przebiegu. To samo zdarzyło się kończącej program *VII Symfonii* Schuberta. Cały bardzo długi przebieg utrzymany przez dyrygenta w dziarskim tonie, grany jednak za wolno (w *Scherzo* Schubert chce: *Allegro vivace*, w *Finale* także: *Allegro vivace*, a są to oznaczenia temp bardzo szybkich), włókł się niemilosiernie ciężko. Poza tym każde niemal wejście puźonów powodowało zagłuszenie całej reszty orkiestry, taneczny w zamiśle ruch zamiast biec lekko, tonął w ciężkich nutach marcato; to nie była radość życia tylko przygnębiający żnój. Nie mówię już o „mgiełkach melancholii”, ani o „wiedeńskości” – nie miały szans zaistnieć w tym wykonaniu.

I oto w wiedeńskim „zakalcu” pojawił się rarytas: *Koncert skrzypcowy e-moll* Mendelssohna. Obok dyrygenta stanął Natan Dondalski, koncertmistrz koszalińskiej filharmonii, w najpiękniejszym chyba dziele skrzypcowym. Artysta raczył nas dotąd utworami spoza repertuaru obiegowego, wziął wreszcie utwór znany i ograny – i zwyciężył. Grał z wielką swadą, a zarazem dyscypliną i kulturą, przekazując w doskonałej harmonii romantyczną ekspresję i klasyczną niemal logikę przebiegu, narracji i wirtuozerii, problemy techniczne zdawały się nie istnieć. I, jak powinno być w przypadku utworu tak bardzo nasyconego uczuciem, obdarzał i ocieplał tę muzykę swą wielką pasją, była to interpretacja na wskroś osobista. Adam Klocek świetnie synchronizował partię orkiestry z fantazją solisty, zaś orkiestra, choć czasami za głośna, tworzyła temu utworowi właściwe tło i klimat. Był to świetny występ.

W filharmonii koszalińskiej po raz trzeci zabrzmiała muzyka Wschodu (17 IV), tym razem – po muzyce hinduskiej i chińskiej – wykonano program poświęcony muzyce Azerbejdżanu, prezentowanej przez dwa pokolenia jej wybitnych artystów, w osobach ojca: solisty Ramiza Guliyeva, i syna: dyrygenta Ayyuba Guliyeva. W obu przypadkach były to utwory na narodowy instrument tar i orkiestrę symfoniczną (już typu europejskiego). Wykonano *Koncert na tar kom-*

pozycji Hadji Khanmamedova, oraz *Rapsodię* kompozycji Hasana Rzaeyeva. Obydwa utwory – rozbudowane, trzyczęściowy *Koncert* oraz *Rapsodia* – łączyły w sobie europejski sposób rozprowadzania przebiegu koncertującej muzyki, z jej tanecznymi, narodowymi korzeniami, co przejawiało się długimi solowymi kadencjami, prowadzącymi do bachicznych kulminacji. Rola solisty była bez porównania ważniejsza, niż w kompozycjach europejskich.

Ramiz Guliyev grał rewelacyjnie. Jego instrument, można by porównać do banjo: bardzo długi gryf wyrastający z dwóch połączonych, głębokich bębenków, nad nim rozpiętych 11 strun; to zapewne wynik długiej ewolucji, jednak – zda się – został tak skonstruowany, aby maksymalnie grę na nim utrudnić, ma jednak walor niesłychanie bogatego brzmienia o wielkiej dynamicznej rozpiętości. Z tego niemal narzędzia tortur Ramiz Guliyev wydobywał całe kaskady dźwięków niesłychanie bogatych, zróżnicowanych – od delikatnego, zamglonego pianissimo do metalicznego, rozwibrowanego forte; lewa ręka na tym długim gryfie wycynia cuda, oszalamiając wirtuozerią. Każda „akcja” prowadzi do kulminacji kończącej się rozwibrowanym echem wywołanym wibracją tułowia muzyka. Co za ścisły związek instrumentu z jego ciałem: bębniaki cały czas przyciśnięte do piersi nieruchomym ramieniem niemal pod brodą, za to bardzo ruchliwa w przegubie dłoń z plektronem fantastycznie porusza się w gęstwie 11 strun! Gra Ramiza Guliyeva rzuca na kolana, zaś sama muzyka oszalamia bogactwem wyrazu, żywiołowością ornamentyki oraz harmonii bliższej europejskiej (z udziałem ćwierćtonów). Orkiestra nasza świetnie znajdowała się w tym nowym dla niej świecie, w czym pomagał jej czujnie dyrygujący Ayyub Guliyev.

Do niego całkowicie należały dwa arcydzieła europejskiej symfoniki: wstęp do opery *Lohengrin* Wagnera oraz *VII Symfonia* Beethovena (obydwa utwory w A-dur). Samego wstępu (Vorspiel) do *Lohengrina* trudno byłoby rozpoznać, nie wiedząc, że będzie grany. Zaczynał się szmerkiem smyczków niemal niesłyszalnym, gubiąc rozkosz jasnego A-dur unoszącego się do serafickiego fis-moll; cały przebieg tego symfonicznego arcydzieła rozplynął się w niewiedzy orkiestry co jest w jej partiach ważne, a co nie, zaś jedyna kulminacja w fortissimo z blachą brzmiącą okropnie, budziła wdzięczność dla Wagnera, że napisał tylko jedną i tak krótką.

Czekalem z ciekawością na *VII Symfonię*. Dyrygent znakomity, grał „na orkiestrze” jak wirtuoz, gesty czytelne, niezwykle oszczędne, celowe, bardzo sugestywne, świetna szkoła, absolutna muzykalność – i żywiołowość, ale znowu to samo: niewiedza muzyków, po co grają swoje partie, kto prowadzi wątek, bardzo szybkie tempa zamazują szczegóły, szesnastki w finale zupełnie niesłyszalne, nie było czasu na wyraźną realizację beethovenowskich cech, jak sforzata, subito forte i piano, przejrzystej artykulacji, nie wiadomo, dlaczego nie powtarzano ekspozycji w I części, w ogóle biedna siódma zatraciła cechy swego stylu, choć zyskała niebagatelne: lekkość i radość muzykowania. Dyrygent może być dumny, że orkiestrę do takiej stylistycznej metamorfozy zmusił, że muzycy w tych tempach grali świetnie, ale było to jednak klasyczne nieporozumienie.

Kazimierz Rozbicki



P. Czajkowski – *Jezioro łabędzie*
Ema Kawaguchi i Giovanni di Palma
fot. Chwałisław Zieliński

Jezioro łabędzie w Łodzi (9 V 2009). Ten balet Piotra Czajkowskiego, który wrócił na łódzką scenę po 22 latach, uważany jest za kwintesencję stylu i szczytowe osiągnięcie XIX-wiecznego baletu klasycznego. Jednak choreograf wychodząc z założenia, że dzisiaj już zupełnie nie zwracamy uwagi na bajkową naiwność i niewyszukaną prostotę opowieści o tragicznych losach księżniczki Odetty zamienionej w łabędzia, przeniósł akcję w czas nam współczesne, trochę bezceremonialnie obchodząc się z należą mu tradycją. Akcja rozpoczyna się już w czasie uwertury, kiedy wylaniający się z mgieł i ciemności zły czarownik Rothbart okrywając Odettę płaszczem przemienia ją w łabędzia. Jednak wybierając się na najnowszą inscenizację tego baletu należy z góry zapomnieć o tańcu klasycznym, bo w tej choreografii, poza elementami, go nie ma. Giorgio Madia skonstruował całe przedstawienie w oparciu o taniec współczesny, w którym dominuje potraktowana trochę jak gimnastyka artystyczna technika modern. Współczesne są też kostiumy i efektowna scenografia Bruno Schwengla.

Zamiast książęcych apartamentów mamy basen kąpielowy nad którym spotykają się książę i jego przyjaciele z jeżdżącą na inwalidzkim wózku królową (pogratulować Beacie

Brożek opanowania umiejętności jeżdżenia na nim), tylko dlaczego więcej w tej scenie biegania niż tańca, a wszelkie działania tancerzy ograniczone zostały do kilku zaledwie póz i ruchów. Bardziej klasycznie został potraktowany drugi obraz pierwszego aktu, gdzie można się doszukać elementów nawiązujących (w rysunku corps de ballet występującego w typowych strojach tancerek klasycznych) do oryginalnych pomysłów twórców pierwszej choreografii: Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa, tyle tylko, że Madia nie bardzo potrafił nadać całej scenie dramatyczną zwartość. Odrzucenie point i taniec boso na tzw. półpalcach, z góry narzucał określone potraktowanie tanecznych pas, którym na szczęście w wykonaniu łódzkich tancerek nie brakuje wdzięku i lekkości. Dużą uwagę przywiązał Madia do ekspresji ruchów rąk tancerek-łabędzi. Jakoś nie mogłem się zachwycić słynnym tańcem czterech łabędzi, którego wykonanie powierzono uczennicom szkoły baletowej. W trzecim obrazie efektowne w wielu choreografiach tańce narodowe zastąpiono solowymi popisami pięciu tancerek. Niestety, ich choreografia nie porywała wyrafinowaną finezją układu. Najlepiej zaprezentowała się w tej części Daria Marova, jako Księżniczka rosyjska. Podobał się też zrealizowany z delikatnym przymrużeniem oka *Taniec hiszpański*

w wykonaniu czterech tancerzy. Wielkie pas de deux Księcia i Odylly rozpoczyna się od... zdjęcia szpilek i efektownego rzutu nimi. Szkoda tylko, że całości zabrakło koniecznej w tej scenie harmonii ruchu i siły uwodzenia.

Do udziału w premierze Madia zaprosił tancerzy znanych z europejskich scen. Emę Kawaguchi, solistkę Baletu w Augsburgu, która zatańczyła podwójną rolę Odetty/Odylly, marzenie każdej tancerki. W roli Księcia zobaczyliśmy Giovanniego di Palma, pierwszego solistę Leipziger Ballet. To na ich kunszcie i sile zbudował choreograf swoją opowieść, szkoda tylko, że mocno odarł ją z poezji uczuć, lirycznego nastroju. Niestety, zdarzyło się też w kilku miejscach wyraźne rozejście dynamiki układu tańca z dynamiką muzyki.

Nareszcie łódzki balet nie był zmuszony tańczyć do muzyki z taśmy. Tym razem orkiestra była starannie przygotowana i poprowadzona przez Tadeusza Kozłowskiego, który trochę na przekór choreografii starał się wyeksponować liryczne fragmenty i symfoniczny charakter muzyki. Czujnie też pilnował tempa pomagając w ten sposób tancerzom w spokojnym wykonaniu swoich zadań.

Adam Czopek

P. Czajkowski – *Jezioro łabędzie*
scena zbiorowa z III obrazu
fot. Chwałisław Zieliński





G. Rossini – *Kopciuszek*
Brownlee i Garanca
fot. Ken Howard/MET 29-4-2009

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Kopciuszek Rossiniego. Z wznovionych w tym sezonie w MET 3 spektakli *Kopciuszka* (1, 6, 9 V – transmisja do kin) widziałam jedno przedstawienie – 6 V – i nie wyszłam oczarowana.

Tytułową partię śpiewała szalenie ostatnio promowana przez firmy płytowe lotewska śpiewaczka, mezzosopran Elina Garanca. W publikowanych wcześniej wywiadach mówiła: „Nie uważam się za śpiewaczkę rossiniowską. To dla mnie wyzwanie, by śpiewać przebiegi nut. Czuję, że mój głos chce dłuższych linii i legato bardziej niż szybkich przebiegów, tak więc ta *Cenerentola* może być moją ostatnią rolą w repertuarze Rossiniego”.

Technicznemu i wokalnemu wykonaniu roli nie można było jednak nic zarzucić. Precyzyjna, pięknie dźwięczny ton w całym rejestrze, swobodne prowadzenie giętkiego głosu. I to doprawdy można było podziwiać. Dlaczego więc nie oczarowała? Nie była „prawdziwym” *Kopciuszkiem* na scenie i w ujęciu interpretacyjnym. *Kopciuszek* to przecież sama słodycz, niewinność, prostota i dobroć. Garanca była zbyt „oddalona” od partii, za mało czarująca, zbyt „królewsko wyniosła” nawet jako ofiara manipulacji przyrodniczych sióstr i ojczyma.

Winię tu w dużej mierze reżysera, który z komedii Rossiniego uczynił buffonadę, klownadę w farsowym ujęciu całej opery. I nie wyszło to na dobre ani operze, ani śpiewakom. Oklaskiwałam więc występ Garancy, ale z mieszanymi uczuciami.

Bardzo dobre wrażenie wywarł Lawrence Brownlee śpiewający partię Księcia. Dobry,

słodko brzmiący głos o sporej giętkości i ładnie dźwięcznych, lekko zaśpiewanych górnych tonach. *Si, Ritrovarla lo Giuro* zebrало największą ilość braw. Ciemnoskóry tenor z Ohio debiutował w MET w 2007 r. jako Hrabia Almaviva.

Reszta obsady wypadła na profesjonalnie dobrym poziomie, choć też obyło się bez zachwytów. Alessandro Corbelli, włoski baryton „etatowo” już niemal śpiewający w MET partię Don Magnifico, poza nakazaną mu przez reżysera zbytnią buffonadą, zaprezentował się zupełnie dobrze. Obie siostry przyrodnie *Kopciuszka* (Rachelle Durkin i Patricia Risley – również powracające w tych rolach do MET), zasłużyły na brawa za wokalne wykonie ról, ale nieustanna klownada nieco męczyła i nużyła. Simone Alberghini, który debiutował w MET właśnie w roli Dandiniiego w 2005 r., mógł natomiast zaimponować mocą ładnie dźwięcznego barytonu. Największe uznanie wzbudził jednak we mnie występ Johna Releya również w partii swego debiutu w MET z 2000 r. – *Aldoro*. I to właśnie 6 V ogłoszono, że jest tegorocznym laureatem nagrody Beverly Sills w MET. Głos był miękko ciepły, ładnie giętki i jak zwykle w jego przypadku, o sporej mocy.

Najwięcej rozczarowania przyniósł mi dyrygent, Włoch Maurizio Benini (debiut w MET w 1998 r. w *Napój miłosny*). Pierwsza część *Kopciuszka* była doprawdy nie do przyjęcia muzycznie. Odnosiłam wrażenie, że przysłuchuję się próbie przed transmisją na żywo do kin, choć właśnie w środę 6 V spektakl ów rejestrowano kamerami ustawionymi i zamontowanymi na sali MET. Uwertura wypadła zupełnie dobrze,

ale później mieliśmy nagminny brak synchronizacji pomiędzy sceną i orkiestrą, i dziwaczenia w tempach, z którymi musieli sobie jakoś radzić i soliści, i chór. Aktorsko i wokalnie zabrakło spontaniczności, lekkości i czaru muzyki Rossiniego tak w orkiestrze, jak i w wykonaniu śpiewaków. Nic się nie kleiło, a akcja posuwana była bez większej koncepcji całości.

Wyrównało się nieco bardziej po przerwie i w tej części było dużo dobrego śpiewu, a i tempa i synchronizacja ze sceną uległy poprawie. Zbyt wielką jednak ślupastikową klownadą pozostała nie najlepsze wrażenia po spektaklu. Być może podczas transmisji do kin wszyscy się jakoś bardziej zmobilizowali z dyrygentem na czele, ale nie wiem, co można było poradzić na dziwactwa reżysera. Szkoda – głosy przecież w sumie były bardzo dobre.

Gala 125 lat MET 15 III 2009. Nie zagrano hymnu, nie było przemówień. Na podium dyrygentem pojawił się James Levine i zaczął się uroczysty wieczór, który był galą honorującą także 40-lecie występów w MET Plácido Domingo. Rozpoczęto w niedzielę, kilka minut po 18.

Nie było też koszy kwiatów i parady gwiazd występujących od dekad w MET. Znakomite projekcje na kurtynie przypominały widom historię jej powstania; pokazały archiwalne zdjęcia budynku, artykuły prasowe o jej otwarciu, pierwszy afisz na premierowy spektakl *Fausta*, czy przeprowadzkę do nowego budynku w Lincoln Center. Techniczna magia płynnie sterowała zmianą scen, a obrazy z video przypominały

najważniejsze, kluczowe produkcje i premiery, kostiumy, plakaty z oryginalną obsadą. I tak ponad 4-godzinna gala pod batutą wspaniałego Jamesa Levine'a upłynęła zbyt szybko. Bez pompy i bez zadęcia, elegancko, z lekką nostalgią, ale ze wskazaniem na przyszłość.

Zespół, który przygotował ów wieczór to: reżyser – Phelim McDermott, asystent reżysera i projektant dekoracji – Julian Crouch, kostiumy – Catherine Zuber, światło – Peter Mumford, projekcje video – Leo Warner i Mark Grimmer z Fifty Nine Productions Ltd., dyrygent chóru – Donald Palumbo.

Planowany występ René Pape został niestety odwołany z powodu choroby.

Nastąpiły więc przesunięcia w obsadzie mające zastąpić jego nieobecność.

Rozpoczęliśmy od *Fausta*, czyli od pierwszej produkcji MET. Kostiumy zaprojektowano w oparciu o te, w których występowali śpiewacy tego pierwszego wieczoru 22 X 1883 r. Najpierw chór MET zaśpiewał *Vin ou biere*, a zaraz po nim pojawił się John Relyea w *Le veau d'or*. Pierwszą Małgorzatą gali była Angela Gheorghiu w *Ah! Je ris de me voir*, a drugą – Sondra Radvanovsky, która w towarzystwie Johna Relyea i Roberto Alagni zaśpiewała final *Fausta Anges purs*.

Szalenie sprawny mechanizm zmian dekoracji uinął po chwili powoli spod powierzchni sceny replikę scenografii Davida Belasco pokazaną w MET 10 XII 1910 r. ze światowej premiery *La fanciulla del west*. Huraganowe brawa powitały Plácido Domingo, który zaśpiewał *Ch'ella mi creda*, czyli arię przed egzekucją. Był w absolutnie rewelacyjnej formie wokalne i nikomu chyba nie przyszło do głowy, żeby narzekać z powodu transpozycji arii. I jak zwykle – był to jego triumf wokalny, po którym kolejna, na wół historyczna owacja nagrodziła jego artystę.

Po Domingo wystąpili w scenie z *Aidy* Stephanie Blythe (Amneris) i Maria Guleghina (Aida) w kostiumach inspirowanych przez te, które miały na sobie Emma Eames i Louise Homer występujące w *Aidzie* w sezonie 1908/09.

Po *Aidzie* przypomniano premierową produkcję przygotowaną przez Ivana Bilibine'a do *Borysa Godunowa* w MET z 19 III 1913 r. Nieobecnego René Pape zastąpił w scenie śmierci Borysa John Tomlinson.

Obrotowa scena po chwili ukazała nam fragment produkcji z *Nabucco* z 2001 r., a wspaniały chór MET zaśpiewał *Va, pensiero*.

Jedną z najpopularniejszych oper, *Carmen*, reprezentowała podczas gali produkcja Tyrone Guthrie z 1952 r., a Waltraud Meier (*Carmen*) miała na sobie kostium Valentina przygotowany

dla Rosy Ponselle w 1935 r. Jej Don José był Roberto Alagna.

Projekt kostiumu dla Enrico Caruso z roku 1903 dopasowano dla Juana Diego Flóreza,

kostiumu Cesare Siepi z produkcji Margaret Webster z 1950 r. z dekoracjami Rolfa Gerarda, wykonał wielką arię Króla Filipa *Ella giammai m'amo* z Don Carlosa.

Przepiękne dekoracje i kostiumy przygotowane przez Hansa Kautsky'ego i Alfreda Rollera do premierowej produkcji *Der Rosenkavalier* z 9 XII 1913 r. stanowią tło i zdobyły występ Susanne Mentzer (*Octavian*), Deborah Voigt (*Marschallin*) i Lisette Oropesa (*Sophie*) w końcowym trio *Hab'mir's gelobt*.

Mieliśmy też powód do dumy, kiedy na scenie pojawił się Mariusz Kwiecień w kostiumie wykonanym wedle projektu przygotowanego dla Ezio Pinza w arii z szampanem z *Don Giovanni*, którą śpiewał na tle zdjęć czarno-białych wielu wielkich diw z historii MET. Centralnie umieszczono portret Marii Callas i właśnie w jej stronę Kwiecień wznosił kielich szampana na zakończenie występu.

Pierwszą część gali zakończył Plácido Domingo w scenie *Ja, Wehe! Wehe!... Nur eine Waffe taugt z Parsifala* pokazanej wedle produkcji pierwszego jego wieczoru poza Bayreuth, który odbył się w MET 24 XII 1903 r. W roli Amfortasa wystąpił znakomity Thomas Hampson.

Drugą część rozpoczęto uweraturą do *Czarodziejskiego Fletu*, a na kurtynie MET podczas jej trwania pojawiła się niezwykle pięknie artystycznie opracowana animacja projektu dekoracji Marca Chagalla.

Ulubioną przez wszystkich wielbicieli opery arię *O mio babbino caro* z *Gianni Schicchi* zaśpiewała na tle repliki produkcji z 14 XII 1918 r. i w stylowym kostiumie Majja Kovalevska.

Premierę *Damy Pikowej* w MET (i w USA) reprezentował natomiast Dmitri Hvorostovsky ubrany w kostium inspirowany przez E. S. Freisingera z 5 III 1910 r.

Jedną z największych atrakcji wieczoru był oczywiście występ Plácido Domingo w barytonowej partii z *Simona Boccanegry*. Z Angeli Gheorghiu zaśpiewał duet *Dinne, perch in quest'eremo... Figlia, a tal nome io palpito*. Wystąpili w kostiumach i na tle repliki produkcji Camillo Parravincini z 28 i 1932 r.

Wielbicielem Wagnera mogli natomiast usłyszeć Deborah Voigt (*Brunhilda*) i Bena Heppnera (*Siegfried*) we fragmencie *Ewig war ich z Siegfrieda*. Projekt kostiumu dla Deborah Voight oparto o kostium Lili Lehmann z pierwszego pełnego cyklu *Ringu* w Ameryce z marca 1889 r.

Uczczono też oczywiście Franco Zeffirelliego, którego projekty scenograficzne pokazano w kolejnych trzech fragmentach gali. Najpierw Joseph Calleja zaśpiewał *Che gelida manina*



Plácido Domingo
fot. Ken Howard/MET

który zebrał huraganowe brawa za fenomenalnie zaśpiewaną *La donna e mobile* na tle rekreacji produkcji Herberta Grafa z 1951 r.

Po Florezie, James Morris, ubrany w replikę

(*Cyganeria*), potem Aleksandr Antonenko wystąpił w *E lucevan le stelle* (*Toska*), a Marcello Giordani wykonał *Nessun dorma* z *Turandot*.

Wielkie brawa od publiczności otrzymała Natalie Dessay ubrana w kostium zaprojektowany dla Bidu Sayo przez Jonela Jorguleacu do produkcji *Traviaty* z 1937 r. Dessay zaśpiewała końcowy fragment aktu I *Traviaty E strano!... Ah, fros'e lui... Sempre libera*, a głosem Alfredo z za sceny był Joseph Calleja.

Jednym z najbardziej oczekiwanych fragmentów gali był też oczywiście występ Plácido Domingo w roli Otella. Ubrany w replikę kostiumu Carramy z produkcji pokazanej w MET w 1909 r. oraz na tle dekoracji inspirowanych przez projekt Victorio Rota, Mario Sala i Angelo Parravincici, zaśpiewał *Niun mi terma*. Ładunek emocjonalny przyprawił o gęsią skórę. Domingo śpiewał jakby jutro nie istniało i dał z siebie podczas całej zresztą gali absolutnie każdą kroplę potu i zaangażowania wokalnego. Nie wiem, czy słyszałam, nawet w jego wykonaniu, lepiej wokalnie i dramatycznie zaśpiewane *Niun mi terma*. Był fenomenalny!

Jedną z najmilszych wokalnych niespodzianek sprawiła mi Renée Fleming.

Ubrana w kostium zaprojektowany dla Marii Jeritz, która po raz pierwszy w MET (i w USA) wykonała partię Marietty w *Die tote Stadt* Korngolda 19 Xi 1921 r. Fleming brzmiała w iście anielski sposób, a jej cudowny w barwie sopran przepięknie prowadził długie, płynące linie wokalne arii. Po raz pierwszy więc od długiego czasu, nie było ani cienia manieryzmu czy afektacji w jej głosie. Czyżby to Maestro Levine ją do tego skłonił? Fleming otrzymała niezwykle długą owację od zachwyconej publiczności.

Na koniec gali pokazano nam końcowy fragment *Złota Renu – Zur Burg fuhr die Brücke... Abendlich strahl der Sonne Auge*. Ubrani w tradycyjne kostiumy z produkcji *Ringu* z 1889 r. wykonali go: James Morris (Wotan), Garrett Sorenson (Froh), Yvonne Naef (Fricka) i Kim Begley (Loge). Głosami Panien z Renu były: Kate Lindsey, Tamara Mumford i Lisette Oropesa.

Nie było bisów pomimo huraganowych stojących braw, które witaly na scenie kolejnie pojawiających się uczestników gali. Renée Fleming lekko popchnęła do przodu Plácido Domingo, który chciał „zniknąć” nieco w gronie innych, by odebrał należyty aplauz. Był to przecież też „jego wielki wieczór” w MET. Entuzjastyczne brawa powitały też oczywiście Maestro Levine’a i zespół twórców produkcji gali.


Sponsorem gali był Yves Saint Laurent, a dochód ze sprzedaży biletów na ten jeden wieczór wyniósł 6,3 miliona dolarów. Transmitowano ją na żywo przez Radio Sirius i w Internecie na stronie www.metopera.org.

Tego rodzaju wieczory nie są dobrą okazją do krytyki występów śpiewaków. Każdy bowiem z uhonorowanych występem w niej wokalistów

dał z siebie wszystko, a emocje były na najwyższych obrotach. Poza rewelacyjnym Plácido Domingo, najpiękniej w mych uszach zabrzmieli Juan Diego Flórez, Sondra Radvanovsky, Stephanie Blythe i Renée Fleming. Szalenie wzruszył mnie też występ Johna Tomlinsona. Wiele braw biłam też dla Dmitriego Hvorostovskiego i Johna Calleja.

Plácido Domingo, bohater tego wieczoru udzielał prasie wielu wywiadów, w których m.in. wspominał swe początki w MET. Pytany o sposób na „długowieczność” głosu powiedział: „To było bardzo ważne, że sam mogę przygotować 80% mojego repertuaru. Siadam do fortepianu i uczę się opery po prostu ją grając. Niedużo śpiewam. Większość śpiewaków uczy się u wokalnych nauczycieli i bardzo dużo faktycznie śpiewa, by się nauczyć opery. Ja potrafię grać na fortepianie i poprzez wyobraźnię wizualną i tekst, uczę się opery prawie bez śpiewania. Każdy śpiewak, który chodzi do nauczyciela musi śpiewać każdego dnia, i prawdopodobnie pomiędzy spektaklami, kiedy jest zmęczony. Takiej ilości śpiewu – nigdy nie wykonywałem podczas pracy z nauczycielem, tak więc do dziś mogę śpiewać na scenie”. Jego najbardziej niezapomniane momenty kariery obejmują oczywiście występy z wielkimi partnerkami jak: Tebaldi, Price, Nilsson, Caballé, Freni, Scotto, Verretti i Bumbry czy z Sherrill’em Milnes, które dla Domingo należały do tych wyjątkowych i specjalnych wieczorów. Ale ponad wszystko najbardziej ceni sobie współpracę z Jamesem Levinem. No i oczywiście „romans”, jak to określił, z publicznością MET, który trwa od tylu już lat.

Domingo powiedział też, że nie będzie serii gali i koncertów pożegnalnych na całym świecie na koniec jego kariery wokalne. „Raczej, jak myślę, to będzie jeden wieczór po jakimś przedstawieniu kiedy powiem: I to wszystko”. Ponoć chciał tak właśnie uczynić w styczniu 2007 r. po ostatnim spektaklu *Pierwszego Cesarza* w MET. Wokalnie czuł się w formie, ale próby i wymagania roli w niekonwencjonalnej operze zmusiły go do niebywałego wysiłku. „Bardzo mnie kusiło, by na koniec ostatniego przedstawienia wyjść na scenę i powiedzieć: „Panie i Panowie – i to tyle mojego śpiewania w operze”. Ale potem powiedziałem sobie: „Dlaczego? Jeśli jesteś w dobrej formie i wyprzedajesz wszystkie bilety w kasie, powinienes kontynuować”. I tak Plácido Domingo ma już w swoim kalendarzu zaplanowane występy na sezon 2011/12. A jeśli w tzw. międzyczasie zdecyduje się przestać śpiewać – to trudno. „Nikt nie jest absolutnie konieczny”, mówił w wywiadach. Co oczywiste i zrozumiałe, domy operowe całego świata chcą podjąć to ryzyko i planują dla niego produkcje. „Może to właśnie *Simon Boccanegra* będzie tym ostatnim występem. Nie będę śpiewał ani jednego dnia dłużej niż powinienem, ale nie powinienem też śpiewać ani jednego dnia krócej niż mogę”.

Miejmy nadzieję, że wokalna kariera Plácido Domingo zadziwi wszystkich i jego samego, i że jeszcze długo będzie nam dane słuchać jego rewelacyjnego głosu. 

Rusalka Dworzaka. Poza *Thais* i występem w Gali, wznowiono w tym sezonie dla Renée Fleming 5 przedstawień *Rusalki* (premiera sezonu 9 III), którą Fleming od lat uważa za „swoją” rolę. Po raz pierwszy wykonała *Pieśń do Księżycy* podczas koncertu National Council Auditions w 1988 r. Nagrała również *Rusalkę* na płytach CD i DVD.

Widziałam 2 spektakle – 12 i 17 III, oraz słyszałam transmisję radiową 14 III. Obsada wokalna we wszystkich przedstawieniach była taka sama.

Liryczna baśń w trzech aktach wystawiona po raz pierwszy w Pradze w 1901 r. jest jedyną utrzymującą się w repertuarze operą Dworzaka. Po raz pierwszy zawiła do MET w 1993 r. Dyrygował John Fiore, a tytułową partię śpiewała niezapomniana w tej roli Gabriela Benackova. W pięciu spektaklach jej księciem był Ben Heppner. Trzy kolejne przedstawienia *Rusalki*, tym razem z Renée Fleming, odbyły się w 1997 r. (również pod batutą Johna Fiore), a trzy w 2004 r. – z Renée Fleming i Dolorą Zajick w roli Jeżibaby – poprowadził Andrew Davis.

Jak zwykle zachwyciła mnie produkcja Otto Schenka (z 1993 r.), która jest niezwykle piękną, wręcz perfekcyjną iluzją „rzeczywistości” ostępów leśnych, stawu i okalającej go roślinności, z fantastyczną grą światła, cieni i półcieni (dekoracje: Gunther Schneider-Simes-

sen, kostiumy: Sylvia Strahammer, światło: Gil Wechsler, choreografia: Carmen De Lavallade; reżyseria: Laurie Feldman).

Znacznie bardziej eterycznie wyglądająca obecnie Fleming zachwycająco zaprezentowała się w kostiumie, którego powiewność i powłóczystość nadała jej wygląd nimfy. Wokalnie – były to w jej wykonaniu bardzo dobre spektakle. Zminimalizowała tak ostatnio charakterystyczny w jej śpiewie manieryzm, a gra aktorska w „niemym” dla niej akcie II zasługiwała na uznanie, choć niektórzy mogli uważać jej gesty za nieco przerysowane. Tak naprawdę to miałam jej „za zło” tylko niezwykle zwolnienie tempa w popisowej *Pieśni do Księżycy*, którą doprawdy „rozciągnęła” w nieskończoność, a Belohlavek podążył za nią – chciał nie chciał – z orkiestrą. Ale był to jeden z lepszych jej spektakli w MET. Wspaniale płynno-liryczna, a piękna barwa jej głosu i łatwość z jaką prowadziła frazy Dworzaka oraz ładunek interpretacyjno emocjonalny roli należał do tych popisowych. Otrzymała zresztą owacyjne brawa od publiczności.

W roli Księcia debiutował w MET urodzony w Rydze łotewski tenor Aleksandrs Antonenko. Jak na młodego śpiewaka ma już za sobą wiele występów w teatrach operowych Europy. Śpiewał już m.in. Des Grieux (*Manon Lecauf*), Don José, Turridu, Cavaradossiego, Gabriele

Adorno (*Simon Boccanegra*) i, co mnie nieco zdziwiło, Otello ubiegłego lata podczas debiutu w Festiwalu w Salzburgu. Otella zaśpiewał też później w operze paryskiej, a w Covent Garden – Luigię z *Tabarro* i Hermanna z *Damy Pikowej* w operze wiedeńskiej.

Ogólny brak na „ryнку operowym” dobrych tenorów powoduje, że za każdym razem, kiedy pojawia się jakiś młody, obiecujący głos, rozbudza on nadzieje i teatrow operowych i widzów; poziom oczekiwań wzrasta, a wielu krytyków obwołuje go natychmiast „nową gwiazdą”. Łotewski „tenor nadziei” zebrał więc wiele pochlebnych słów w recenzjach, a zapaleni wagnerzyści już „słyszeli” w nim „material” jeśli nie na Siegfrieda, to choćby na Zygmunta. Przyznać jednak trzeba, że był to dobry debiut. Antonenko ma dobrą prezencję i całkiem swobodnie porusza się po scenie. Głos jest silny, zupełnie dobrze radzący sobie i z lirycznymi i bardziej dramatycznymi fragmentami roli i w istocie można wiązać z jego występem nadzieje na przyszłość. Jednak nie oczarował mnie. Odniosłam wrażenie, że „naturalnie” był chyba lirycznym barytonem, który „przepracował się” na tenora. Wiele było bowiem w jego głosie słychać właśnie owych „ciemniejszych”, głębszych w barwie tonów; nie operował też głosem ze swobodą i łatwością w górnym rejestrze. Może to „umiejscowienie”



głosu, bardziej w głębi gardła, sprawiało takie wrażenie. Wydaje mi się jednak, że za wcześniej by po tej jednej roli, zresztą nie zaśpiewanej bez uchybień, wyrokować o nowej „gwieździe” na firmamencie opery. Obdarzono go zresztą nie byle jakim honorem, umieszczając pośród biorących udział w Gali 125-lecia MET, kiedy to zaśpiewał – niespecjalnie zresztą pięknie – *E lucevan le stelle* z *Toski*. Warto jednak dalej śledzić jego karierę. A nóż sprawi nam wspaniałą niespodziankę i okaże się tym „poszukiwanym”?

Najwspaniałej dla mnie, we wszystkich spektaklach, zabrzmiała jednak w roli Jeżibaby Stephanie Blythe. Fantastycznie zagrana i zaśpiewana rola. Silny, pełny, głęboki, bezbłędny intonacyjnie, o przepięknej barwie głos, w każdej ze scen, w których brał udział, absolutnie przykładał resztę solistów. Czarująco komiczna, świetnie poruszająca się po scenie Blythe była chyba Jeżibabą marzeń dyrygenta, bo odniosłam wrażenie, że we fragmentach

przez nią śpiewanych orkiestra nabierała jeszcze większego blasku i wigoru. Oczywiście szaleńcza owacja i okrzyki „Brawa” witały ją za każdym razem przed kurtyną.


Bardzo pozytywne wrażenie wywarła też na mnie Christine Goerke (Zamorska Księżna) śpiewająca silnym, sprawiającym wrażenie dramatycznego, sopranem (debiut w MET w 1995 r.). Zdecydowanie kontrastowała w głębi i barwie głosem z Fleming, a jej wyniosłość i piękno tonu mogło doprawdy oczarować niewiernego Rusalkę Księcia.

Kristinn Sigmundsson, islandzki bas nieźle poradził sobie z partią Wodnika. (debiut w MET w 2000 r. jako Hunding w *Wakirii*). W zasadzie nic nie można było mu zarzucić, bo i dramatyczna waga roli była dobra i liryczniejsze fragmenty płynęły z dużą klasą wokalną, ale ja wolę nieco głębsze basy w tej roli.

Z mniejszych, wspomagających ról na wiele braw zasłużyli też: David Won (Łowczy) i Kate Lindsey, młody, jasno-dźwięczny mezzosopran

o sporym zacięciu aktorskim w roli Chłopca Kuchennego. Bardzo pięknie i w harmonii zabrzmiały też Trzy Duchy Leśne: Kathleen Kim, Brenda Patterson i Edyta Kulczak.

Urodzony w Pradze, czeski dyrygent Jiri Belohlavek debiutował w MET w 2004 r. prowadząc orkiestrę w spektaklach *Jenufy* i *Katji Kabanovej*. Jego *Rusalka* w tym sezonie mogła poszczycić się wielką elegancją i płynnością frazy, doskonałym wyważeniem „wagnerowskich” i ludowych, zaczerpniętych z tańców czeskich fragmentów partytury. Znakomicie wydobyl całą „impresjonistyczną” naturę muzyki Dworzaka, a na szczególne uznanie zasłużyła sobie sekcja dętych i rogi. Jedyne w zasadzie moje zastrzeżenie dotyczyło zbyt szybkich temp poloneza w akcie II.

Bardzo piękne muzycznie i wokalnie spektakle w MET, które cieszyły też „oko” jedną z najbardziej atrakcyjnych produkcji Otto Schenka. 

Madama Butterfly Pucciniego. Z wiosennej serii *Madama Butterfly* w MET (3 przedstawienia) słyszałam tylko transmisję 7 III przekazywaną na żywo do kin całego świata. Planowaną, ale niedysponowaną Cristinę Gallardo-Domas zastąpiła w tytułowej roli Patricia Racette. Nie jest to sopran, który lubię bez zastrzeżeń. Głos lekko wibruje, ociera się o nieprzyjemną dla ucha w barwie ostrość, a góra nie zawsze brzmi swobodnie. Za mało też w tej Butterfly dziewczęcej słodyczy wykonania. Nie najlepiej więc wypadło „wejście” Butterfly na początku aktu I. Kończący ten akt wielki duet miłosny też nie zabrzmiał niestety wystraszająco liryczno-romantycznie, ale tu „winę” rozkładam na oboje solistów. Marcello Giordani jako Pinkerton nie zachwycił mnie bowiem wokalnie w tym spektaklu. Wyraźnie słyszalne były napięcia, nieco chwiejna, siłowa góra w lekko „zmęczonym” głosie w *Dovunque mondo*. Głos trochę się niby rozgrzał podczas trwania spektaklu, ale poza kilkoma ładnymi

wokalnymi fragmentami, nie była to najlepiej wykonana rola.

Patricia Racette ujęła mnie jednak swym interpretacyjnym podejściem do roli. To prawda, że jej Butterfly była lepsza dramatycznie niż lirycznie, ale za wiele scen należały się jej brawa. Spodobała mi się scena interakcji z Pinkertonem z aktu I, kiedy to pokazuje mu swoje „skarby” i opowiada o wycieczce w misji chrześcijańskiej. Tu Racette zaprezentowała znakomite modulacje barwy i świetnie, efektywne dramatycznie zmiany emocji.

Un bel di nie zabrzmiało najpiękniej wokalnie, ale następująca po nim scena czytania listu należała do tych prawdziwie znakomych. Racette zresztą brzmiała coraz lepiej w miarę „udramatyzniania się” postaci Butterfly. O dreszcze wręcz przypawił mnie jej okrzyk *Mi scordata...* i następujące po nim *E questo*, ale słyszałam już lepiej i bardziej wruszająco wykonane *E tua madre*.

Dobrze wypadła jej końcowa wielka aria przed samobójstwem, a *Va giocca...* skiero-

wane do synka należało do tych prawdziwie wiarygodnych.

I tak, choć nie bez zastrzeżeń, uważam ten występ Racette za przekonujący w dramatycznym ujęciu roli, ale ogólnie była to bardziej efektywna niż piękna wokalnie Butterfly.

Na wiele braw zasłużyli sobie: Dwayne Croft za świętego Sharplessa, Maria Zifchak za znakomitą Suzuki, David Won, za krótką rolę Yamadori i Greg Fedderly za partię Goro.

Patrick Summers zagrał przepiękną partyturę Pucciniego tak sobie. Nie zachwycił, ale też obyło się bez większych dziwactw. Zabrakło mi w jego podejściu „zachwyty” muzyką Pucciniego i większego zaangażowania emocjonalnego w jej przekaz.

Madama Butterfly należy do tych oper, które jeśli są prawdziwie pięknie wykonane, wywołują u mnie fontanny łez od połowy aktu II. Tym razem niestety łzy nie popłynęły. Może w przyszłości, kolejna Butterfly prawdziwie mnie wzruszy – czego sobie i Państwu życzę. 

O muzyce Chopina



Maria João Pires
fot. Felix Broede/DG

Maria João, na swoją ostatnią płytę wybrałaś dzieła Chopina napisane pod koniec jego życia, między 1844 – kiedy napisał *III Sonata* a 1849, datą jego śmierci. Jestem ciekaw, czy uważasz, że istnieje coś takiego, jak „późny Chopin”, tak jak używamy określenia „późny Beethoven”. Czy jest to w naszej kulturze ogólnie przyjęty sposób widzenia?

To, co chciałam zaprezentować na płycie, to nie systematyczny przekrój dorobku kompozytorskiego Chopina, ale coś w rodzaju wycieczki po jego późnych dziełach. *III Sonata* jest dla mnie bardzo ważnym utworem, takim, który zawsze uważałam za punkt wyjścia – drzwi, które prowadzą do nowej świadomości, którą posiadał Chopin w pewnym momencie swojego życia. Ale skoro już o tym wspomniałaś, powiedz mi, czym dla ciebie jest „późny Beethoven”?

No cóż... pewna obojętność na powierzchowne efekty, radykalne podejście do formy i odkrycia w zakresie dźwięku. To również transcendencja własnego stylu i wizjonerskie odrzucenie jakichkolwiek ograniczeń. Głównie te cechy jego późnej twórczości dzisiaj nas fascynują. Pamiętam, co Adorno pisał na ten temat. Jego tekst kończy się słowami: „W historii sztuki, późne dzieła to katastrofy”. Słowo katastrofa trzeba tu rozumieć w jego oryginalnym greckim znaczeniu, jako zmiana, zachwianie i ostateczne zakończenie.

To bardzo odpowiednie określenie i myślę, że do Chopina pasuje równie dobrze. Ludzie zawsze zwracają uwagę na fantastyczny klimat *II Sonaty*, ciemny i upiorny charakter ostatniej jej części, która nie posiada żadnej formy ani tonalności. Ale ja uważam, że tak naprawdę chodzi o stany emocjonalne, które można opisać w bardzo konkretny i

mówi portugalska pianistka Maria João Pires

prosty sposób. To żal i przerażenie. *III Sonata*, wręcz przeciwnie, może wydawać się bardziej wyważona, trzymana pod ścisłą kontrolą, ale w rzeczywistości jest do głębi chaotyczna. Jest tutaj energia, która wciąż wzrasta i opada, tak jakby Chopin wspominał swoje wcześniejsze życiowe zmagania i wykorzystywał je w celu osiągnięcia zupełnie nowej logiki. Zawsze, kiedy gram ten utwór, mam wrażenie, że wszystko tu jest najpierw rozkładane na części pierwsze po to tylko, żeby potem znów być złożone w całość.

W pierwszej części utworu mamy takie bogactwo pomysłów, że prawie destabilizuje ono całe dzieło, ale prawda również jest taka, że można tam odkryć piękne melodie o niewątpliwych walorach wokalnych. Ten utwór śpiewa. Czy mówiąc o jego zmaganiach masz na myśli konflikty wewnętrzne i estetyczne przeciwieństwa, od których Chopin stara się uwolnić?

Mam na myśli cierpienie. Myślę, że odrzucając wszystkie romantyczne stereotypy, istniała przepaść między wymaganiami, którym Chopin musiał sprostać jako twórca i wyrafinowanym życiem, które wiódł – rodzaj brzemienia, które było z jednej strony produktywnie, a z drugiej destrukcyjne. Zawsze, kiedy gram ostatnią część sonaty, która wymaga ode mnie nadludzkich pokładów energii, pod koniec czuję się całkowicie rozluźniona, do tego stopnia, że jestem w stanie dostrzec tę „nową świadomość”, o której wspominałam przed momentem. Czuję bardzo wyraźnie, że w tych ostatnich dziełach ból został przyswojony i zaakceptowany, a przez to do pewnego stopnia uśmierzony. U Schuberta było to zupełnie naturalnym zjawiskiem od samego początku jego twórczości, ale w przypadku Chopina jest to efekt długotrwałych poszukiwań.

To ciekawe, bo moim zdaniem jest coś z Schuberta w dźwiękach walców z op. 64, szczególnie w drugim, który jest zresztą najczęściej wykonywany. Stuchając tego, co teraz mówisz, odnoszę wrażenie, że przypisujesz tej muzyce nieledwie filozoficzny wymiar – tak jakby istniał nowy związek z doświadczeniem i pamięcią poprzez wprowadzenie pewnego dystansu do samego siebie, takiej bardzo delikatnej formy ironii.

Tak, bardzo trudno to wytłumaczyć, ale wyczuwam tutaj pewien specyficzny rodzaj spojrzenia w głąb samego siebie. Nie mamy tu do czynienia z prawdziwymi namietnościami, ale z pamięcią o nich, która z kolei daje nadzieję na to, że sami będziemy zdolni wyjść poza nie.

Mam wrażenie, że to samo dotyczy *Sonaty na wiolonczelę*, utworu, który zachował się w wyjątkowo dużej liczbie manuskryptów i szkiców. Chopin napisał ją dla swojego przyjaciela, wiolonczelisty Auguste'a Franchomme'a, ale od początku targaly nim różne wątpliwości, a pierwsi słuchacze, między innymi pianista Ignacy Moscheles, byli wyraźnie zmieszani. Jak podeszłaś do tego utworu?

Przez głos, głos, który stara się przekazać nam coś, co jest nieprzekazywalne, czyli oczywiście przez wiolonczelę. Kult pamięci, który wyraźnie wyczuwa się u Chopina, powiązany jest ściśle z barwą tego właśnie instrumentu, którą zresztą można też wyczuć w wielu melodiach jego utworów na fortepian.

Jakimi kryteriami kierowałaś się przy wyborze partnera do tego utworu?

Ciężko mi dokładnie powiedzieć, co takiego jest w muzyku, że porusza moje uczucia. To coś nienamacalnego, rodzaj tajemniczego pokrewieństwa, które rodzi się zupełnie spontanicznie. Jeśli chodzi o Pawła Górnjakowa, znalazłam u niego dostojeństwo stylu i pewną

powagę dźwięku. Cechy te doskonale pasują do tej muzyki, dlatego nie musiałam się długo zastanawiać.

Sonata ta zawiera melodie taneczne, motywy bel canto i pasaże epicko-liryczne. Czyli wszystko to, co typowe dla Chopina. Tak jakby tworzył tutaj rodzaj zawołowanego podsumowania, jak fiszerek w rysunkach.

Tak, porównanie z fiszorkiem ma tutaj zasadnicze znaczenie. Poprosiłam Trevora Pinnocka, żeby posłuchał nas w czasie prób i stało się coś zupełnie niezwykłego. W ostatniej części poradził nam zagrać pewien pasaż z większą dumą. Czasami słychać u Chopina tę trochę bardziej wyniosłą cechę jego charakteru. Sugestia była bardzo subtelna, intuicyjna, ale kiedy ją zastosowaliśmy, ta дума ujawniła się tylko do pewnego stopnia. Widać naszą intencję, ale tak jakby ukryła się ona za lekką woalką. Trevor Pinnock podpowiedział nam, żeby zaakceptować to pewne ograniczenie naszej wolnej woli. Idealnie byłoby pozostawać w ciągłym stanie odkrywania, jak gdybyśmy wciąż grali prosto z nut bez wcześniejszego przygotowania.

Myślę, że to jest świetne potwierdzenie tego, co mówiłem na temat ukrytej ironii tych utworów. Jeśli ktoś ją pomija, nawet nieświadomie, kończy się to karykaturą, która brzmi jak zły Chopin. W swoim opatrzonym przypisami wydaniu *III Sonaty*, które wczoraj przeglądaliśmy, Alfred Cortot wciąż przypomina wykonawcy o tym właśnie ryzyku, którego on sam był akurat całkowicie świadomy. Ale a propos partytur, w którym momencie zauważasz oznaki późnego Chopina w sposobie komponowania? Wydaje się, że coraz bardziej interesował się kontrapunktem...

W warstwie harmoniczej na pewno można zauważyć większe wyrafinowanie i odwagę. Jeśli zagrać kilka taktów *III Sonaty* wyrwanych z kontekstu, zresztą nie chodzi tylko o ten jeden utwór, wydaje się, że dźwięki te były napisane w zupełnie innej epoce. Zawsze jestem zdumiona i poruszona chromatyką *Mazurka* op. 68 nr 4, ostatniego ze wszystkich...

Wagner, a także oczywiście Fauré, Franck i Debussy czerpali swoje inspiracje bezpośrednio z tego źródła. No i oczywiście Skriabin! Jeśli chodzi o kontrapunkt, Chopin rzeczywiście zostawił nam szkice szeregu kanonów, a bardzo subtelne pasaże wykorzystujące procedury imitacyjne i tworzące dziwne dysonanse pojawiają się na przykład w nokturnach z op. 62. Ale zbyt pochopnie byłoby wyciągać wnioski, że świadczy to o jakiejś spóźnionej potrzebie życia według „reguł” lub o jansenistycznym powrocie do większego rygoru. Chopin zawsze darzył Bacha dużym szacunkiem, ale mam wrażenie, że ten stosunkowy horyzontalizm w jego komponowaniu jest rezultatem całkowitej swobody w traktowaniu linii, coś na kształt improwizacji, a nie świadomą demonstracją zawodowych kompetencji.

Wydaje mi się, że forma może świadczyć o tej samej plastyczności. Komponując na przekór wszelkim zasadom, Chopin rezygnuje z powtórzenia głównego tematu w pierwszej części *III Sonaty* i *Sonaty na wiolonczelę*. I w końcu *Polonez-Fantazja*, gdzie sam tytuł już jest bardzo wymowny. Tradycyjna budowa trzyczęściowa dzieli się tu na tysiące różnych kawałków, pozornie zupełnie niespokrewnionych. A jednak cały czas mamy świadomość jedności całego utworu. Mamy tu również ślady tańca, udręczonej ojczyzny i epickiego buntu, które wciąż i wciąż powracają i w ten sposób wykraczają poza ramy gatunku.

To niezwykle poetycki utwór, w którym niczego nie można być pewnym. Ale warto też posłuchać krótszych utworów, które tylko wydają się

Maria João Pires i Paweł Gamzjakow
 fot. Felix Broede/DG



mniej zuchwale. Chopin pisał walce i mazurki do samego końca swojego życia, zawsze w ten sam sposób, ale oprócz składnika tanecznego pojawia się tam pewna powaga, która jednocześnie nas inspiruje i daje do myślenia. Mam wręcz ochotę powiedzieć, że zmusza nas do zauważenia własnych obowiązków, zachęca do przekraczania własnych ograniczeń. To najbardziej cenna lekcja życia, droga, która prowadzi nas do *vita nova*. I chyba właśnie w tym tkwi sens późnego Chopina.

rozmawiał *Frédéric Sounak*, wykładowca uniwersytecki
 i autor artykułów na temat teatru muzycznego.
Ich drogi niejednokrotnie się przecinały.
 © DG 2008

Awangarda awangardy Bogusław Schaeffer kończy 80 lat

Dariusz Mazurowski

Gdyby zorganizować plebiscyt na najbardziej niezwykłą postać polskiej sztuki współczesnej, Bogusław Schaeffer byłby niemal pewnym kandydatem do zwycięstwa. Obchodzący w czerwcu swoje 80. urodziny artysta jest na swój sposób światowym ewenementem – nade wszystko płodnym kompozytorem, ale także koncertującym pianistą, muzykologiem i teoretykiem, pedagogiem, wydawcą, publicystą, dramaturgiem i reżyserem teatralnym, grafikiem. Doprawdy trudno by było znaleźć kogokolwiek o równie bogatym dorobku. I właściwie – tytułem wstępu – można stwierdzić, że Schaeffera po prostu wypada znać. A jednak, co zakrawa na pewien paradoks, we własnym kraju jest chyba popularniejszy jako dramaturg, choć ten obszar jego działalności jest zdecydowanie mniej istotny niż muzyka. W świadomości melomanów, nawet tych, którzy uważają się za konserwów współczesnej twórczości, uchodzi za eksperymentatora, awangardystę, kompozytora „trudnego” i elitarnego (choć obie te opinie można łatwo obalić przy pomocy zaledwie kilku utworów artysty). Taki już widać los nowatorów. A że dokonania naszego bohatera to temat na co najmniej kilka książek, z racji ograniczonego miejsca, skupmy się więc na najważniejszych faktach.

Bogusław Schaeffer urodził się 6 czerwca 1929 r. we Lwowie. Czas i miejsce odgrywają w tym wypadku zresztą dość istotną rolę. Artysta należy do szczególnie ważnej generacji, której udziałem stało się stworzenie nowej jakości w sztuce współczesnej. By pozostać tylko przy muzyce – wymieńmy choćby Karlheinz Stockhausena, Pierre'a Bouleza, Luciano Berio, a z polskich kompozytorów na przykład Włodzimierza Kotońskiego i Krzysztofa Pendereckiego. Oczywiście ta lista w istocie jest naprawdę bardzo długa. Także miejsce urodzenia nie pozostało bez pewnego wpływu, jako że Lwów był przed wojną miejscem szczególnym. Bogusław Schaeffer po latach wspominał zresztą: „O Lwowie mówiło się, że to wesołe miasto. I to jest prawda, aż do czasu wojny panowała tam otwartość i wesołość. Ludzie byli życzliwi, cudowne pomieszczenie – Polacy, Ukraińcy, Żydzi. To była Europa, tyle że Wschodnia, ale o wiele cieplejsza i bardziej ludzka”¹.

Z perspektywy czasu trzeba przyznać, że bohater tego artykułu był właściwie od dziecka skazany na muzykę. Jak to czasem podkreśla, miał bardzo muzycznych rodziców, a artystyczne zacięcie zdradzało wielu dalszych krewnych (na przykład jeden z nich był koncertmistrzem), a pradziadek, Leopold Schaeffer, był dyrygentem w jednym z krakowskich teatrów. Fascynację sztuką dźwięków wzmacniało częste słuchanie radia, dające okazję do poszczenia wody fantazji: „Muzyka pozwalała mi oderwać się od mojej osoby, znaleźć się w zupełnie innych regionach, pomalutka nabierać przeświadczenia, że jest to odrębny świat, który realnie istnieje, piękniejszy niż ten, który mnie otaczał”².

Własną edukację artystyczną rozpoczął (od skrzypiec) w Opolu, gdzie trafiła jego rodzina po wysiedleniu ze Lwowa. Bardzo wcześnie zaczął także komponować – pierwszą pozycję w jego własnej numeracji zajmują *Trzy krótkie utwory* na fortepian, napisane w latach 1944-46. Prawy wykonanie tych młodzieńczych dokonań odbyło się dopiero w 1989 r. w Salzburgu. Podobnie zresztą było z wieloma innymi utworami z tego okresu, a do końca lat 40. Schaeffer napisał ich ponad dwadzieścia. W tym m. in. *Andante* na sektet smyczkowy, *Sonatinę* na saksofon altowy, czy wreszcie *19 Mazurków* na fortepian. Te najwcześniejsze próby okazały się na tyle interesujące, że Artur Malawski po zapoznaniu

się z dorobkiem młodego artysty, przyjął go do swojej klasy kompozycji w PWSM w Krakowie. Bogusław Schaeffer równolegle podjął jeszcze studia muzykologiczne (ukończone w 1953 r., pracę dyplomową napisał o Witoldzie Lutosławskim) na Uniwersytecie Jagiellońskim. Fakt ten miał zresztą w jego biografii dość szczególne znaczenie, bowiem jego profesorem był Zdzisław Jachimecki, uczeń Arnolda Schoenberga. Ich dyskusje istotnie wpłynęły na estetykę twórczości Schaeffera, jego otwartość jako artysty. Specyficzny stosunek do dodekafonii ujawnił się w 1953 r., w utworze *Muzyka na smyczki: Nokturn* na małą orkiestrę smyczkową. Niejako na marginesie warto wspomnieć, że uchodzi on za pierwszą powojenną (oczywiście polską) kompozycję dodekafoniczną na orkiestrę. W tym czasie Schaeffer pisze zresztą niemal bez przerwy – do końca dekady lista jego dzieł przekroczy pół setki, co ujawnia dość rzadką u współczesnych cechę – wyjątkową łatwość tworzenia. Popartą wielkim talentem i pracowitością, bo tylko dzięki nim tej ilości zawsze będzie towarzyszyć jakość. Warto przy tej okazji dodać, że – sam będąc wybitnym pedagogiem – wciąż doskonalił swój warsztat pod okiem innych. Jeszcze w 1959 r. uczył się u Luigiho Nono, później uzupełniał edukację m. in. u Henri Pousseura – nawiasem mówiąc swojego rówieśnika.

Pierwsza połowa lat 50. nie była w naszym kraju okresem łatwym, zwłaszcza dla poszukujących artystów. Jeszcze przed odwilżą roku 1956 dostęp do zagranicznej literatury muzycznej, partytur był bardzo ograniczony, a wszelkie przejawy „nowoczesności” traktowano wyjątkowo niechętnie, by nie rzec wrogo. Bogusław Schaeffer nie poddawał się jednak temu nastrojowi, przejawiając nadzwyczajną aktywność, co zresztą cechuje jego działania do dziś. Codziennej egzystencji nie ułatwiał także niemal stały niedostatek pieniędzy, co prawda nie dających szczęścia – ale przecież do życia potrzebnych. W latach 1952-57 nasz bohater pracował w dziale muzycznym Polskiego Radia, a od 1953 r. w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Dwa lata później objął stanowisko wykładowcy w Instytucie Muzykologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dodajmy, że był aktywny także jako krytyk muzyczny, przez pewien czas pełniąc funkcję zastępcy redaktora naczelnego Ruchu Muzycznego. Schyłek dekady przynosi jednak

pewne ograniczenie części z tych zajęć, bowiem Bogusław Schaeffer w coraz większym stopniu skupia się przede wszystkim na komponowaniu. Wówczas też w pełni ujawnia się jego indywidualizm i nowatorstwo. Powstają takie dzieła jak *Studium w diagramie* (oznaczone jako I w 1955 r., a II w rok później) na fortepian, *Ekstrema* (1957) na 10 instrumentów (pierwsza na świecie partytura beznutowa), *I Kwartet smyczkowy* (1957), czy *Monosonata* na 6 kwartetów smyczkowych. Ostatni z wymienionych, nawiasem mówiąc, w autorskim spisie oznaczony numerem 50, zdobył w 1959 r. nagrodę na Konkursie im. G. Fitelberga – wyróżnienie otrzymało inne dzieło Schaeffera, *Quattro movimenti* na fortepian i orkiestrę. W rok później na tym samym konkursie wyróżniono kolejne utwory – *Topofonikę* i *Equivalenze sonore*. Lata 50. przynoszą też liczne „wynalazki” artysty, jak choćby kompozycje automatyczne (*PR-I* na chór, czy *PR-II* na nowy, nie istniejący instrument), graficzne partytury i inne pomysły. Każdy kolejny tytuł stanowi realizację nowej idei, jest kolejnym krokiem poszerzającym granicę muzyki. Jak zresztą sam autor do dziś uważa: „Możliwości muzyki są przeogromne, wręcz nieograniczone. I niewykorzystane. Materia muzyczna, czas muzyczny, czyli rytmika, muzyczna forma - w tych zakresach zrobiono mimo wszystko bardzo mało, a w muzyce najnowszej - jeszcze mniej. Korzystam z ogromu możliwości, które daje muzyka i eksperymentuję”³.

Wspomniana deklaracja nie powstrzymała artysty przed wkroczeniem na zupełnie nowe obszary – teatru – choć uczynił to zdecydowanie z pozycji kompozytora. Oddajmy zresztą głos samemu bohaterowi: „Dramaturgiem stałem się z dnia na dzień. Pewnego wiosennego ranka zacząłem ni stąd, ni zowąd pisać sztukę o Webernie. Był rok 1955, o Webernie pisałem bardzo dużo. [...] Sztuka o Webernie jest długa, smutna, demaskatorska, tradycyjna”⁴. Oczywiście ten nurt twórczości nie wziął się z niczego – w okresie krakowskich studiów Schaeffer był częstym gościem teatrów, zgłębiał tajniki specyficznego języka tej dziedziny sztuki. Można więc rzec, iż był do tej przygody w pewnym stopniu przygotowany. Z drugiej strony deklaruje: „W teatrze działałem na zasadzie nieznanego autorom dramatów, gdyż znajduję koncepcje muzyczne i nimi staram się wzbogacić - co tu ukrywać – skostniały teatr”⁵. Na następną sztukę trzeba było jednak poczekać aż 8 lat...

Kolejna dekada okazała się okresem wyjątkowej aktywności naszego bohatera, co oznaczało także poszerzenie zakresu jego działań. W 1960 r. powstaje utwór – happening na fortepian, *Non-stop*. Premierę, trwającą osiem godzin, zorganizowano wieczorem i w nocy z 27 na 28 października 1964 r. w krakowskiej Galerii Krzysztofory, skądinąd tradycyjnym miejscu prezentacji dokonań artysty⁶. Na fortepianie zagrali Zygmunt Krauze i John Tilbury. Scenografię przygotował sam kompozytor, we współpracy m.in. z Tadeuszem Kantorem.

W 1960 r. powstaje także inne ważne dzieło – *Topofonica* na 40 różnych instrumentów. Partyturę (trójkolorową!) wkrótce wydało PWM, ale prawykonanie miało miejsce dopiero w 1985 r., w Kielcach. Prawdopodobnie do tej właśnie kompozycji odnosi się wypowiedź samego autora, ukazująca zresztą jego stosunek

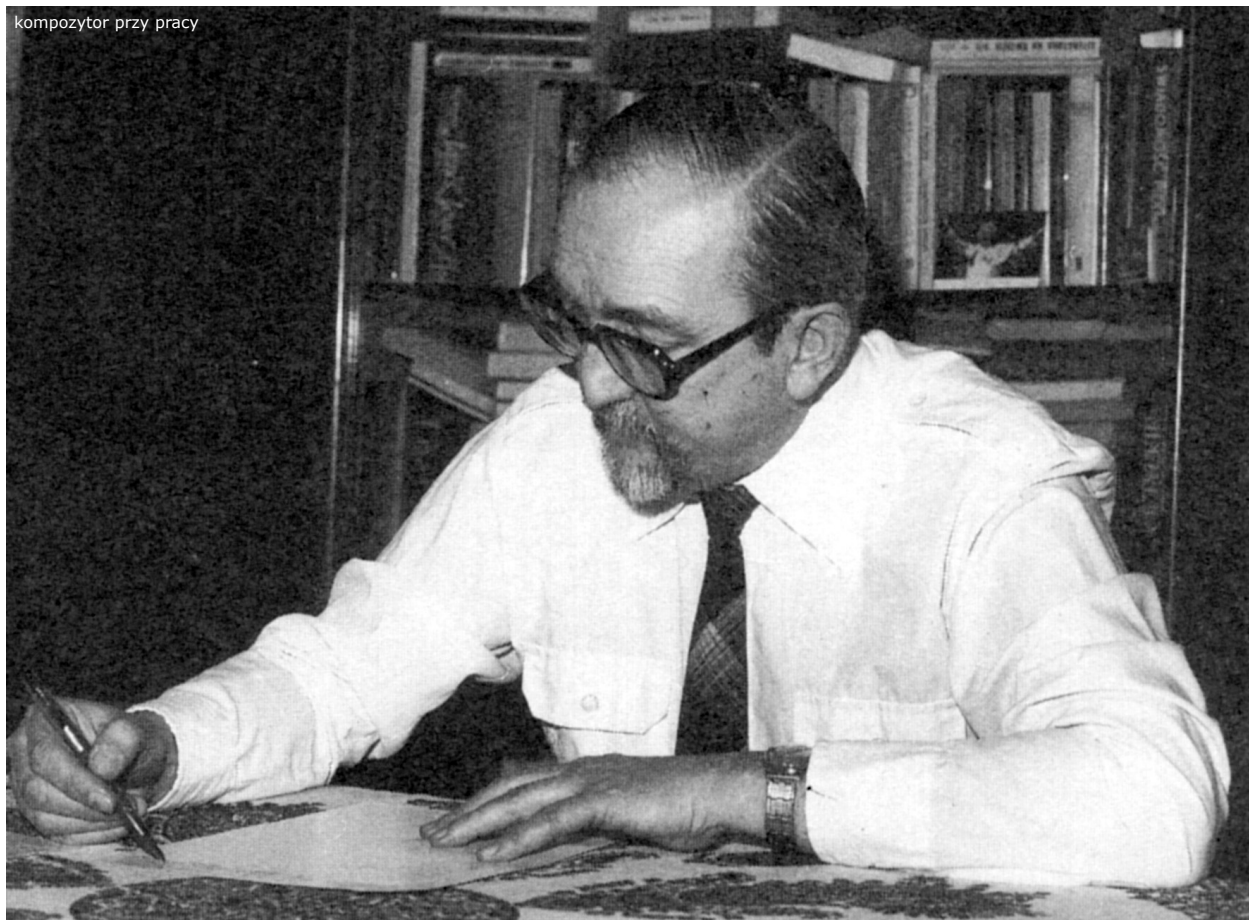
z odwagą godną czołowego eksperymentatora zapuszcza się na nowe, dotąd nieznanne regiony – tworzy nowe sposoby zapisu nutowego (m.in. na potrzeby *Konfiguracji*, kolejny dla *Koncertu skrzypcowego* z 1963 r. – graficznej, trójkolorowej partytury), muzykę graficzną (*Kontury* z 1963 r. i *Model V* z 1965 r. – oba zagrane po raz pierwszy przez Zygmunta Krauze), emotywoграфы, dekompozycje i... jazz (pierwszy tego typu utwór w dorobku Schaeffera to *Trzy kompozycje dla MJQ* z 1961 r.).

Lata 60. przyniosły również – trwającą zresztą do dziś – fascynację środkami elektronicznymi. Realizację tego rodzaju idei umożliwiała w Polsce praktycznie tylko Studio Eksperymentalne Polskiego Radia i kwestią czasu było pojawienie się w nim naszego bohatera. Bogusław Schaeffer od razu przystąpił zresztą do tworzenia dzieła znacznie wyprzedzającego poziom

raczej ewenementem. Oddajmy głos autorowi: „Kompozytorzy, którzy uprawiali tę dziedzinę, trzymali się, nie wiem czemu, zasady, że wszystko musi być dokładnie wymierzone, wykalkulowane, przewidziane; urzeczywistnione tak, jak było zaplanowane. [...] Postanowiłem zatem użyć we wspomnianej *Symfonii* wykonawcy, czego się nie robi w muzyce elektroakustycznej i co było przede mną absolutnie nie do pomyślenia”⁸.

Idealnym realizatorem oryginalnej koncepcji okazał się Bohdan Mazurek, choć sam Bogusław Schaeffer zauważa, że proces nagrywania dzieła obrósł wieloma legendami, często dość odległymi od rzeczywistości. Zwykle możemy przeczytać, że po ukończeniu partytury kompozytor przestał interesować się utworem, pozostawiając wykonawcy pełną swobodę. W istocie partytura (wydana po raz pierwszy przez PWM w 1968 r.) jest bardzo precyzyjną instrukcją – jak

kompozytor przy pracy



do własnej twórczości: „Natychmiastowe wykonania utworów są często przymusowe i mogą zaszkodzić kompozycji. Pamiętam, jak kiedyś w Kielcach brawurowo wykonano mój utwór, który napisałem 25 lat wcześniej. Nie był grany tyle czasu, bo na początku sknocila go pewna renomowana orkiestra”⁷. Nieco inaczej było z *Musica ipsa* na orkiestrę niskich instrumentów, która już w roku swego powstania (1962) miała premierę na Warszawskiej Jesieni – WOSPR dyrygował wówczas Jan Krenz. Kompozytora spotkał wątpliwy „zaszczyt” skupienia na sobie niechęci części publiki, czy to mniej wyrobionej, a może po prostu nienadążającej za zmianami. Inna sprawa, że podobne doświadczenia miało w tym czasie wielu innych znakomitych twórców.

Samo wyliczenie dokonań artysty z tej dekady zajęłoby sporo miejsca, a przy tym trudno wskazać dzieła mniej i bardziej ważne. Schaeffer

ówczesnych produkcji. A przecież w pierwszej połowie dekady nie dysponowano jeszcze syntezatorami i wszystkie stworzone w Polsce utwory ograniczały się do kilku minut. Tymczasem *Symfonia: Muzyka elektroniczna* (1964-66) to dzieło niezwykle bogate, zróżnicowane w warstwie brzmieniowej – i trwające blisko 20 minut. Choć dla autora było w zasadzie pierwszym tak poważnym krokiem w świecie elektroniki, od razu weszło do klasyki XX w., stając się bez wątpienia jednym z najważniejszych i najlepszych w tej dziedzinie. *Symfonii* warto zresztą poświęcić nieco więcej miejsca, bowiem sam Schaeffer zaliczał ją do swoich największych osiągnięć i nie był w tej ocenie odosobniony. Do realizacji tego przedsięwzięcia zabrał się zresztą w dość nietypowy sposób, wyraźnie oddzielając kwestię kompozycji od samego wykonawstwa, co w muzyce elektronicznej było (i do dziś zresztą jest)

pozyskać surowy materiał, jak go przetworzyć i zorganizować. Margines swobody – powiedzmy, że na interpretację – był więc minimalny. Sam kompozytor zresztą spędził wiele czasu w studiu i osobiście nadzorował prace. *Symfonia* zapoczątkowała długą listę dzieł wykorzystujących środki elektroniczne – z czasem Bogusław Schaeffer będzie sięgał po coraz bardziej wyrafinowane technologie, z najnowszymi, cyfrowymi włącznie. W 1966 r. ukończone zostaną jeszcze *Assemblages* (nr 1-3), montaż dokonany przez samego autora nagrań, a także *Muzyka na taśmie* i *Trio* na instrumenty z towarzyszeniem taśmy. Do końca dekady lista elektronicznych dzieł wzbogaci się m.in. o *Monodram*, radiową operę do tekstów Y. Ristosa i J. Seferisa, czy *Koncert na taśmie*.

Od 1963 r. nasz bohater wykładał kompozycję na Akademii Muzycznej w Krakowie (aż do 1998 r.). Dwa lata później uzyskuje na warszawskiej

PWSM stopień docenta. Powierzenie wychowania młodzieży muzycznej artyście, który już wówczas uchodził za czolowego „awangardystę” i eksperymentatora, wymagało pewnej odwagi – z pewnością jednak zostało docenione przez kilka pokoleń przyszłych kompozytorów.

W omawianej dekadzie nawiązał także bliższą współpracę z wybitnym pianistą, Adamem Kaczyńskim, założycielem i szefem muzycznym zespołu MW2⁹, który stanie się niemal sztandarowym wykonawcą wielu dokonań Schaeffera. Dodajmy, że idealnym – bowiem w jego składzie występująacy, aktorzy (Jan Peszek, Mikołaj i Andrzej Grabowscy), czy realizatorzy dźwięku. Zresztą nie przypisane profesje, ale talent, otwartość i odwaga zadecydowała o sukcesie MW2. Bogusław Schaeffer z lubością przekracza bariery gatunkowe, każąc aktorom wykonywać partytury, a muzykom grać nie tylko na instrumentach, ale także... jako aktorom.

W 1963 r. Bogusław Schaeffer pisze kolejną sztukę, w znacznym stopniu przelomową dla jego kariery jako dramaturga. O ile *Webern* miał w zasadzie klasyczną formę, to *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* wprowadzał do teatru estetykę i ekspresję rodem z muzyki współczesnej. Tekst monodramu przybrał formę filozoficznego traktatu naukowego, który na pierwszy rzut oka zdaje się ocierać o groteskę, graniczącą z jarmarczną, czy cyrkową błazenadą. Poruszającą jednak naprawdę poważne kwestie... I jak to u autora bywa, na premierę tego dzieła trzeba było poczekać – do 1976 r., gdy Schaeffer znalazł wreszcie nieistniejącego aktora – w osobie Jana Peszka. Oto jak on sam wspominał początki tej znajomości: „Kiedy w 1963 r. powstał *Scenariusz...*, byłem ledwie studentem II roku Wydziału Aktorskiego PWSM w Krakowie. Po jedenaście latów autor uznał, że »nieistniejący« aktor jednak istnieje i wręczył mi tekst. Krnąbrny aktor na początku się buntował, ponieważ uznał, że to zupełnie adramatyczne przedsięwzięcie, że to wykład, więc na salę wykładową z nim. Po półtora roku zmagania doszło do premiery, dokładanie 30 lat temu, we wrześniu, w Biurze Wystaw Artystycznych przy ul. Wólczarskiej 31”. I jeszcze podsumowuje z perspektywy trzech dekad i około dwóch tysięcy przedstawień: „Bogusław Schaeffer daje aktorowi do dyspozycji bardzo wnikliwą konstrukcję. Często widzowie są zaskoczeni faktem, że w *Scenariuszu...* nie ma improwizacji. To schlebia aktorowi, bo oznacza, że produkt, który przedstawia widzom, jest najwzajemniej w świecie świeży. Ale to obowiązek zawodowego aktora; jeśli tego nie umie, to można dyskutować o jego profesjonalizmie. Wykład Schaeffera przegląda się w zmieniającej się rzeczywistości. W komunikacji inaczej funkcjonowały mechanizmy rynku sztuki i komercji. Publiczność także była inna. Aktor jak czuła membrana powinien reagować na te zmiany. Zwłaszcza, gdy na scenie jest sam. Powinnością gry zespołowej jest nasłuchiwanie partnerów. Tutaj za partnera mam tekst, przestrzeń z rekwizytami, ale przede wszystkim widzów”¹⁰.

Po *Scenariuszu...* autor pisze kolejne sztuki, w tym serię *Audiencji* (od I do V), czy *Kwartet dla czterech aktorów*, a także dzieła z gatunku teatru instrumentalnego (którego jest u nas absolutnym prekursorem), jako choćby *TIS MW2* (słowa: Karol Irzykowski), czy *Howl* (do sławnego poematu Ginsberga). Portret Bogusława Schaeffera byłby jednak niepełny, gdybyśmy nie wspomnieli o jego licznych książkach. Już w 1958 r. publikuje

pracę *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, by z czasem stać się nie tylko wybitnym praktykiem, ale także teoretykiem – jego *Wstęp do kompozycji* (pierwsze wydanie w 1976 r.) należy do kanonu nowej literatury muzycznej, będąc lekturą obowiązkową kilku pokoleń artystów – na cały świecie. Obok – nazwijmy to w ten sposób – specjalistycznych pozycji adresowanych do zawodowców, pisze także książki popularyzujące dorobek współczesnych kompozytorów, czy historię tej dziedziny sztuki, jak *Mały informator muzyki XX w.*, *Historia muzyki*, czy *Kompozytorzy XX w.* W tej materii współpracuje zresztą z żoną, Mieczysławą Hanuszewską, współautorką m.in. *Almanachu polskich kompozytorów współczesnych*. W okresie od 1967 do 1973 r. był także redaktorem naczelnym periodyku „Forum Musicum”.

Lata 70. to kolejny okres wyjątkowej pracy (co właściwie należałoby powiedzieć o całym życiu naszego bohatera...), zatem i intrygujących dzieł. Powstają m.in. utwory orkiestrowe, jak *Symfonia w 9 częściach*, *Tentative music* (aż siedem różnych wersji!), *Uwertura warszawska*, czy *Romuald Traugott*, koncerty instrumentalne – wśród których wyróżniają się *Konfrontacje* (w istocie niemal wszystkie instrumenty orkiestry traktowane są tu jako solowe), kompozycje kameralne, solowe i wiele innych. Bardzo ważny jest nurt elektroniczny, reprezentowany przez *Temat: muzykę elektroniczną na komputer* (zrealizowany przez węgierskiego kompozytora Tamasa Ungvary'ego w studiu EMS w Sztokholmie), *Synthistory: Muzyka elektroniczna* (1973), *Antiphona – szkic chórально-konkretny na taśmę*, czy *Poetries* (1978). Obok dzieł strictly elektronicznych pisał też na instrumenty, czy głosy z towarzyszeniem taśmy lub – w późniejszym okresie – komputera (będąc jednym z prekursorów jego zastosowania w muzyce). Do tej grupy należą m.in. *15 elementów II* (1971) na dwa fortepiany i komputer, czy *Bergsoniana* (1972) na flet, sopran, fortepian, róg, kontrabas i taśmę. Kolejne realizacje były okazją do wizyt w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, co było dużym przeżyciem dla pracujących tam osób. Po latach tak wspominał je Eugeniusz Rudnik, sam przecież będący wybitnym kompozytorem muzyki elektronicznej: „W pewnym okresie w naszym Studiu pojawił się artysta niezwykle, mianowicie Bogusław Schaeffer, człowiek o nadzwyczajnym talencie, wiedzy i mądrości, wszechstronny, którego pojawienie się miało ogromny wpływ na nas, pracujących z dźwiękiem – myślę o moim przyjacielu, Bohdanie Mazurku i w jakimś sensie o mojej skromnej osobie. Jego wiedza, szczególnie stosunek do materii muzycznej, komponowania, weryfikowały poglądy, czy wiedzę niektórych z nas. Zaznać się zarówno dziełami wybitnymi, że wymienię *Symfonię elektroniczną*, zrobioną przez mojego przyjaciela, czy zdarzeniami niezwykle, jak *Missa Electronica* – utwór na taśmę i chór, msza skomponowana według odwiecznych, przedsoborowych, że tak powiem, kanonów i reguł. Zastanawiające jest, że ten utwór, owszem, miał parę wykonań w Warszawie i Poznaniu, ale jakoś tak pozostaje w świadomości i na rynku na drugim planie”¹¹.

Missa Electronica (1975) na chór chłopięcy i taśmę została po raz pierwszy zaprezentowana publicznie na Warszawskiej Jesieni w 1976 r. i w dorobku Bogusława Schaeffera otwierała nowy rozdział – muzykę religijną. Dzieł o tym charakterze nie jest zbyt wiele, a ich spora część powstała w latach 90. Co ciekawe, drugi utwór z

tego gatunku – *Miserere* (1978) – także angażuje środki elektroniczne.

W tym okresie Schaeffer nadal pisze utwory jazzowe – *Koncert jazzowy* dla 12 muzyków i orkiestrę, choć pochodził jeszcze z 1969 r., po raz pierwszy zabrzmiał w październiku 1976 r. (w Bostonie) i został wręcz entuzjastycznie przyjęty przez krytyków. Dowodów uznania było zresztą wówczas wiele – jak choćby autorskie koncerty – w kraju i poza granicami, czy nagrody (Ministra Kultury i Sztuki w 1971 r., Związku Kompozytorów Polskich w 1977 r., a w 1972 r. i 1980 r. za działalność pedagogiczną). Jednak dla szerszego grona melomanów wciąż pozostaje artystą trudnym, zbyt awangardowym, elitarnym. Nie trzeba dodawać, że tego rodzaju opinie wygłaszali zwykle ci, którzy nigdy w życiu nie zetknęli się z jego twórczością. Bogusława Schaeffera zawsze cechował ogromny szacunek dla odbiorcy, traktowanego jako pełnoprawnego partnera w twórczym akcie. Choć – i to trzeba podkreślić – sięgając kompozytorskich wyżyn, wiele wymaga nie tylko od wykonawców swoich dzieł, ale i od słuchaczy.

W 1970 r. pisze *Scenariusz dla trzech aktorów* (nb. w tym samym roku otrzymuje tytuł doktora nauk filozoficznych) – swoją kolejną bardzo udaną i przy tym popularną sztukę – szalenie dowcipny i inteligentny teatr w teatrze. Oto trzech aktorów przystępuję do pracy nad spektaklem, ale idzie im cokolwiek opornie – spierają się, do upadłego bronią swoich racji, wzajemnie ośmieszają się i przedrzeźniają. Sam autor wspominał ongiś, że jego zamiarem było napisanie czegoś „ku ucieśze ludzi”, bo w tamtym okresie wszystko było poważne i smutne – także sztuki teatralne. *Scenariusz...* widzowie zapewne kojarzą przede wszystkim z rewelacyjną kreacją Mikołaja Grabowskiego, Andrzeja Grabowskiego i Jana Peszka.

Wszystkich – w tym także kolegów po fachu – fascynuje jak jeden człowiek, choćby najbardziej pracowity na świecie, jest w stanie pogodzić tak wiele spraw. Być kompozytorem, teoretykiem muzyki, dramaturgiem, grafikim itd. Sam Schaeffer stwierdza: „Jest duża różnica między pisaniem sztuk a pisaniem utworów muzycznych. Osem czy dziesięć minut tekstu piszę około trzech godzin. Natomiast skomponowanie takich ośmiu czy dziesięciu minut to praca, która nawet najzdolniejszemu kompozytorowi zabierze kilka lub wiele miesięcy, a jeśli faktura jest gęsta, to praca trwa u niektórych twórców nawet pół roku. Więc na muzykę trzeba sobie wypracować czas: żadnych telefonów, żadnych niepotrzebnych spotkań, bo muzyka wymaga wielkiej koncentracji. Dlatego też komponuję wcześniej rano i tak dzielę sobie chytrze dzień na dwie części”¹². Do dziś lista sztuk napisanych przez naszego bohatera istotnie się wydłużyła (m.in. o *Mroki*, *Grzechy Starości*, *Kaczo*, *byczo*, *indyczo*, *Fragment II*, *Largo*, *Przypadek* i wreszcie *Multi-medialne coś II*). Warto wspomnieć, że niektóre z nich zostały zarejestrowane na potrzeby telewizji – choć nie ulega wątpliwości, że ich naturalnym środowiskiem jest scena teatralna, zatem i żywe przedstawienie.

W okresie 1980-81 kompozytor przebywał na stypendium w Berlinie (oczywiście Zachodnim...), wykorzystując to zresztą jako okazję do koncertowania. Na początku tej dekady katalog jego dzieł liczy sobie już ponad 200 pozycji i – co stało się udziałem nie tylko naszego bohatera – jest znacznie częściej grany za granicą niż we własnym kraju. W konsekwencji także bardziej

znani i uznani. Coraz więcej czasu spędza w Salzburgu, gdzie ma liczne grono admiratorów i bez trudu zapelnia sale koncertowe. Od 1986 r. (przez kolejnych 16 lat!) wykłada kompozycję w miejscowej Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum”. Przez pierwsze trzy lata jako „wizytujący” profesor, a potem już z własną klasą. W tym samym mieście założy także w 1990 r. własne wydawnictwo – Collsch Edition – które publikuje m.in. jego książki, partytury itd. A jest co wydawać, bo Bogusław Schaeffer nie zamierza zwalniać tempa. Do końca lat 80. lista jego utworów liczy sobie niemal trzy setki, dziesięć lat później będzie ich ponad czterysta, a obecnie to już dobrze ponad pół tysiąca. Nie jest to bynajmniej materiał dla kroniki sportowej – kompozytor pisze tyle, ile chce i potrzebuje. A że jest systematyczny i pracowity – samo jakoś tak wychodzi.

W 1984 r. Schaeffera spotyka szczególnie zaszczyt, pisze bowiem *Koncert na organy, skrzypce i orkiestrę (B-A-C-H)*. Okazją jest 300-lecie urodzin Johanna Sebastiana Bacha i zamówienie Bayerischer Rundfunk (Radia Bawarskiego), które otrzymał jako jeden z trzech kompozytorów współczesnych z całego świata. Rok później powstaje koncert na dwa fortepiany (czterech pianistów) i orkiestrę – *Mikrotöne* – wykonany po raz pierwszy z Salzburgu, 11 maja 1985 r. Orkiestrą dyrygował Bogdan Oleński, który uchodzi za znawcę twórczości Schaeffera i niemal etatowego (a przy tym chyba ulubionego) wykonawcę jego dzieł. W latach 80. i 90. dorobek kompozytora powiększa się o szereg koncertów instrumentalnych, niekiedy angażujących też środki elektroniczne, jak choćby *III Koncert fortepianowy*¹³. Skoro wspominamy o bliskich współpracownikach artysty, warto też wymienić Marka Choloniewskiego, eksperta w dziedzinie muzycznej elektroniki i znakomitego kompozytora. Nie sposób przecenić jego wkładu w realizację szeregu dzieł wykorzystujących live electronic, czy komputery – a było ich w ostatnim dwudziestolecu sporo. Przede wszystkim łączących „żywe” instrumenty z technologią, ale także stricte elektroniczne – jak choćby *Computerstory, Cztery utwory, czy Sei studi brevi* (wszystkie na komputer). W ostatnim dwudziestolecu Schaeffer pisze też sporo kompozycji wokalnych, kilka dzieł o charakterze religijnym (w tym *Missa brevis* na wielogłosowy chór), trzy utwory dramatyczne (*Minioperę, Liebesblicke, czy Das Leben einer Stadt* – udokumentowany podwójnym albumem i filmem na DVD). Zupelnie nowym wątkiem w jego twórczości jest muzyka organowa, zapoczątkowana *Sonatą I* z 1985 r., w podtytule nazwaną *Wiosną*. Kolejne pory roku znajdują swoje odbicie w dalszych *Sonatach*.

W 1989 r. Bogusław Schaeffer otrzymuje w Akademii Muzycznej w Krakowie tytuł profesora, który jednak w istocie tylko potwierdza pozycję artysty w świecie sztuki – zajmowaną przez niego od lat. Zbiega się to w czasie z okrągłym jubileuszem i serią udanych koncertów, często dedykowanych wyłącznie twórczości naszego bohatera. Kolejna dekada przynosi następne dzieła, w tym m.in. *VI i VII Symfonię*, nowe „wynałazki” w postaci muzyki utopijnej – serię utworów opatrzonych tytułami *Monophonie* i kolejnymi numerami (ostatni jak dotąd, VIII, dla orkiestry składającej się z 48 skrzypków), koncerty instrumentalne, dzieła kameralne i wiele innych. Niektóre zresztą nadal czekają na swoją premierę.

Wielu wybitnych kompozytorów – a przy-

klady tego znajdziemy także u nas – z wiekiem przechodzi pewną metamorfozę, stają się mniej awangardowi, bardziej zachowawczy – krótko mówiąc – łagodniejsi. Bogusław Schaeffer a reguła najwyraźniej nie dotyczy, pozostaje on bowiem „awangardą awangardy” jako to ongiś ogłoszono. I wciąż pisze – z nowszych dzieł warto wspomnieć *Nine Studies on Themes of Max Ernst* na orkiestrę kameralną (wykonany po raz pierwszy w Kielcach, w marcu 2005 r., pod dyktando Jacka Kraszewskiego), *IV Koncert skrzypcowy* (prawykonanie na Warszawskiej Jesieni w 2003 r.), *II Koncert klametowy* z wykorzystaniem środków elektronicznych (po raz pierwszy wykonany w Hanowerze w kwietniu 2006 r.), serię kwartetów smyczkowych (od XI do XVI), utwory jazzowe *blueS VII i blueS VIII* na fortepian i orkiestrę, czy *Bewegte Stille* na fortepian i komputer (po raz pierwszy zaprezentowany w 2005 r. w rodzinnym Lwowie, w wykonaniu autora i z towarzyszeniem Marka Choloniewskiego).

Osobie i twórczości artysty poświęcono szereg filmów, m.in. *Bogusław Schaeffer – poza schematem* Małgorzaty Potockiej (1984), *Schaeffer*¹⁴ Marii Wiśnickiej (1997), *Prywatny scenariusz Bogusława Schaeffera* Maliny Malinowskiej-Wollen (2007), czy *Solo* Macieja Pisarka (2008). Osobny rozdział to muzyka filmowa naszego bohatera i choć nie jest to dorobek zbyt okazały (w porównaniu z liczbą dzieł autonomicznych), godny choćby krótkiej wzmianki. Znajdziemy tu zarówno animację dla dzieci, jak i dokumenty o sztuce – m.in. twórczości Magdaleny Abakanowicz, czy Władysława Strzemińskiego.

Ogarnięcie bogatej i złożonej twórczości Bogusława Schaeffera nie jest zadaniem łatwym. Jak się często podkreśla pisze w ponad dwudziestu różnych gatunkach, a katalog jego dzieł liczy sobie już ponad 550 pozycji i nie ma wątpliwości, że artysta będzie go stale powiększał. Pozostawmy więc nieco na boku twórczość dramatyczną, grafiki, czy prace teoretyczne – skupiając na tym, co najważniejsze – muzyce. W dorobku kompozytora znajdziemy liczne dzieła orkiestrowe, koncerty instrumentalne, małe koncerty, utwory na 5 do 11 instrumentów, kwartety, tria, duety i pozycje solowe. Oczywiście także muzykę elektroniczną (w ostatnich latach głównie komputerową), utwory łączące żywe instrumenty z technologią, muzykę religijną, wokalną, dzieła dramatyczne, a nawet jazz. Ale także formy będące „znakiem firmowym” Schaeffera – muzykę utopijną, kompozycje automatyczne, muzykę akcji i dokonania audiowizualne, teatr instrumentalny, happeningi, muzykę graficzną, dekompozycje itd. Wystarczy? Co podejrzliwi mogliby postawić tezę, że Bogusław Schaeffer to w istocie pseudonim artystyczny jakiejś, dość zresztą licznej, grupy artystycznej. Ale nic z tego, wszystko jest dziełem jednego człowieka. I jego osobowość, talent i niekonwencjonalne idee są wyraźnie zauważalne w każdym elemencie. Zapomnijmy zresztą o owych ponad dwudziestu gatunkach, w istocie bowiem zakreślone granice mają wyłącznie umowny, a niekiedy wręcz sztuczny charakter. Jedną z charakterystycznych cech swojej twórczości ujawnia sam artysta: „Tak się jakoś stało, że w muzyce stałem się specjalistą od złożoności. To problem trudny i nadal nie rozstrzygnięty. Istnieją dwa poglądy: pierwszy (podzielany przez ogromną większość kompozytorów) opiera się na przeświadczeniu, że w muzyce trzeba użyć tyle nut, ile trzeba, to znaczy tyle, by osiągnąć zamierzony cel

techniczny i wyrazowy, drugi – ten reprezentuję niemal samotnie, ale za to w bardzo dobrym towarzystwie – polega na przekonaniu, iż muzyka musi być bardziej złożona”¹⁵.

Bogusław Schaeffer jest nadal – a dziś to niezwykle trudne – wiecznym eksperymentatorem. Każdy utwór to wyzwanie, eksploracja nowego terytorium i w konsekwencji zaskakiwanie przede wszystkim samego siebie. Nie jest to jednak działanie na chybił trafił, ale w pełni świadomy proces, za którym stoi nie tylko talent, ale też znakomity warsztat i doświadczenie. Być może dlatego kompozytor miał wielu uczniów, ale właściwie żadnych naśladowców, czy raczej kontynuatorów. I jeszcze jeden cytat: „Kompozycję uprawiam najchętniej – już od 60 lat. A to dlatego, że muzyka jest abstrakcją. Nie ma żadnych źródeł poza fantazją kompozytora. Abstrakcja – jeśli jest udana – zmienia się w cudowny koncert i porywa publiczność”¹⁶.

Twórczość szacownego jubilata jest na tyle fascynująca, że poświęcano jej książki, naukowe rozprawy i całe sympozja – jak choćby zorganizowane w maju 1999 r. w Krakowie. Z drugiej strony jednak większość melomanów nie jest zawodowo związana z muzyką i fachowa terminologia, tudzież wnikliwa analiza dzieł nie jest im do niczego potrzebna. Wystarczy posłuchać, zagłębiając się w fascynujący świat dźwięków. Bez obciążań, skojarzeń. Sztuka powinna zawierać w sobie jakąś tajemnicę...

Czy Bogusław Schaeffer w ogóle ma czas wolny i jak lubi go spędzać. Jak zadeklarował w jednym z wywiadów, chętnie pływa i zwiedza zabytki architektury. Resztę przyjemności znajduje w komponowaniu. **MB**

Przypisy :

1. Z wywiadu udzielonego Monice Kuc, Rzeczpospolita z 26 XI 2004 r.
2. Cytat z rozmowy kompozytora z Joanną Zając, pochodzący z jej książki *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera*.
3. Z wywiadu udzielonego Anecie Dzienis, Gazeta Wyborcza z 9 XII 2005 r.
4. Jak 2.
5. Jak 3.
6. Galeria Krzysztofory powszechnie uchodzi za obecnie najstarszą tego typu placówkę w Polsce. Nie sposób wymienić wszystkich artystów związanych z galerią, warto jednak wspomnieć, że w niej odbywały się próby i spektakle Tadeusza Kantora (Cricot 2).
7. Z wywiadu udzielonego Pawłowi Słupskiemu, Gazeta Wyborcza z 5 III 2005 r.
8. Jak 2.
9. MW2, czyli Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej powstał w 1962 r., szybko zdobywając międzynarodowe uznanie. Od tego czasu koncertował w wielu krajach, zebrał też mnóstwo nagród, a wielu wybitnych kompozytorów napisało utwory specjalnie dla niego.
10. Oba cytaty pochodzą z rozmowy z Leszkiem Karzewskim, Gazeta Wyborcza z 11 XII 2006 r.
11. Cytat pochodzi z wywiadu udzielonego autorowi, Estrada i Studio, I 2000 r.
12. Jak 3.
13. W nagraniu płytowym solistą jest sam kompozytor, a towarzyszy mu orkiestra pod dyktando Bogdana Oleńskiego i Marek Choloniewski.
14. W tym filmie pada szczególne zdanie, wyrażające szczególną filozofię artysty: „Nie potrafię identyfikować się z życiem, stąd ciągle wrażenie, że mnie nie ma, że jestem zbędny. Cóż, przyznam, że polubiłem tę moją zbędność. Tym bardziej że jest tylko pozorna”.
15. Jak 2.
16. Jak 3.

Kameralistyka jest dla mnie źródłem muzyki

rozmowa ze skrzypaczką Isabelle Faust

W programach koncertów umieszcza pani obok siebie utwory z bardzo odległych epok. Czy to nie trudne – tak szybko przekakiwać od jednego do drugiego stylu?

Oczywiście to nie zawsze łatwe zadanie, nawet jeśli chodzi o kwestię samego instrumentu – trudno w krótkim czasie wymienić struny, obniżyć strój Stradivarius, czy wymienić klasyczny smyczek na barokowy. Także w muzyce współczesnej wymagane są różne, czasem mało klasyczne sposoby gry. Staram się tak ustawić daty koncertów, żeby dać sobie i moim skrzypcom kilka dni na dostosowanie się do nowych okoliczności – chociaż nie zawsze jest to możliwe. Naturalnie podejście do interpretacji jest nie mniej skomplikowane. Często koncentruję się na jednym kompozytorze, najczęściej podczas pracy nad płytą – i zaabsorbowana muzyką oraz tekstami na ten temat coraz wnikliwiej studiuję jego twórczość. W tym czasie trudniej mi grać utwory kogoś innego, ale z drugiej strony pojawia się wówczas inspiracja i chęć, aby spojrzeć na muzykę tego drugiego kompozytora w nowy sposób – zwłaszcza, jeśli zachodzi możliwość wzajemnych wpływów.

Pani skrzypce to Stradivarius *Śpiąca królowna* z 1704 r. Skąd wywodzi się jego nazwa?

Z historii tego instrumentu. Pozostawał w zapomnieniu przez 150 lat, śpiąc jak *Śpiąca Królowna*...

Utwory z którego okresu historycznego najbardziej pani ceni i dlaczego?

Zawsze najbardziej podoba mi się epoka, którą jestem akurat zaabsorbowana. Studiując muzyczne teksty tak dokładnie, jak tylko jest to możliwe, czuję że twórczość danego kompozytora całkowicie mnie pochłania – i może być z jakiegokolwiek epoki!

Pani nagrania *Koncertu skrzypcowego i Sonaty Kreutzerowskiej Beethovena dla Harmonia Mundi* są znakomite, jednak wcześniej wybierała pani rzadziej wykonywane utwory – mam na myśli Jolivet, Hartmanna. Teraz przyszedł czas na „żelazny” repertuar?

Wybór repertuaru na płytę zależy od mojego osobistego rozwoju muzycznego i koncentracji

w danym momencie na twórczości jakiegoś kompozytora – a to wynika z rozkładu koncertów. Nie chcę wybierać materiału na płyty po to, by budować swój wizerunek. Pomysł na album pojawia się zawsze wtedy, gdy z pasją studiuję kompozycje jakiegoś twórcy lub intensywnie pracuję nad jego utworami. Oczywiście, czasem zależy to również od punktu widzenia ludzi z wytwórni Harmonia Mundi, ale pozostawiają oni artystom naprawdę dużo wolności w tym względzie (co zdarza się tylko w nielicznych firmach fonograficznych!).

Proszę opowiedzieć o pani współpracy z Aleksandrem Mielnikowem. Podobno planujecie zarejestrować wspólnie wszystkie sonaty Beethovena?

Tak, właśnie skończyliśmy nagranie. Nie mogę sobie wyobrazić tej gigantycznej pracy z innym pianistą, który mógłby mniej poważnie podchodzić do studiów nad Beethovenem w ogóle – nie tylko nad tymi sonatami, ale nad całą jego muzyką – nie próbując odnaleźć najbardziej „historycznego” sposobu wykonania (oczywiście na hammerklavier!). Jestem mu bardzo wdzięczna i dumna ze współpracy przy tym ważnym projekcie z tak niezwykle inteligentnym i wymagającym partnerem.

Regularnie pojawia się pani na różnych festiwalach muzyki kameralnej. Co sprawia pani największą przyjemność podczas wykonywania takich utworów i spotkań z kameralistami?

Kameralistyka to mój muzyczny początek i chciałabym, żeby idea dialogu na zawsze pozostała dla mnie źródłem muzyki – według mnie ona jest najważniejsza, nawet w repertuarze koncertowym. Grając z niezwykle ludźmi, którzy myślą o muzyce w ten sam sposób, nigdy nie przestaje się uczyć – a także mogę spojrzeć krytycznie i konstruktywnie na swoją grę (co jest konieczne!). Poza tym mogłabym umrzeć za niektóre niesamowite utwory kameralne, oczywiście mam na myśli przede wszystkim kwartety smyczkowe...

W 2003 r. album z dziełami m.in. Lutosławskiego i Szymanowskiego został odkryty przez «The Times» jedną z najlepszych płyt z muzyką poważną. Co sądzi pani o kompozycjach skrzypcowych polskich twórców? Nagra pani coś jeszcze?

Bardzo polubiłam muzykę tych dwóch kompozytorów, uwielbiam ich bardzo indywidualny, pełen pasji i niezwykle kolorystyki język muzyczny, połączony z inteligencją tworzenia. Właśnie rozczytuję *Łańcuch* Lutosławskiego, mam też nadzieję zagrać *Koncert skrzypcowy* Szymanowskiego.

Dużo czasu spędza pani z instrumentem? A co z czasem wolnym?

W wolnych chwilach staram się być z rodziną. Czytam, spaceruję i... po prostu żyję, jak każdy!

Niedługo ma się odbyć premiera za-dedykowanych pani koncertów Michaela Jarrela i Thomasa Larchera. Pracuje już pani nad nimi? Kiedy możemy spodziewać się prawykonania?

Niedawno otrzymałam pierwsze części partytur obu koncertów i zamierzam właśnie przystąpić do pracy nad nimi...

A co z resztą planów zawodowych na najbliższe miesiące?

Mój następny duży projekt płytowy to dzieła Bacha na skrzypce solo. Teraz koncentruję się nad *Koncertem* Schumanna, który gram w Filharmonikami Berlińskimi. Z Claudiem Abbado pracowałam nad *Koncertem skrzypcowym* Beethovena; teraz mamy w planach wykonanie jego *Koncertu potrójnego* oraz *Koncertu* Berga. A oprócz tego planuję wiele innych, ekscytujących rzeczy... więc na pewno nie będę się nudzić!

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała: **Dorota Staszkiwicz**

Haendel i Il Giardino Armonico

Arkadiusz Jędrasik

Rok 2009 upływa pod wielkim patronatem Jerzego Fryderyka Haendla, którego 250 rocznicę śmierci obchodzimy w tym roku. Z tej okazji pojawia się na rynku wiele nagrań jego muzyki, choćby wspomnieć opery *Alcina* i *Ezio* nagrane przez Alana Curtisa, czy pierwsze polskie nagranie *Juliusza Cezara*, czy nowa rejestracja *Concerti grossi op. 6* dokonane przez Il Giardino Armonico, zespół, który od lat zachwyca stylowym, pełnym temperamentu wykonawstwem muzyki barokowej. Kto nie pamięta ich genialnego albumu z ariami Vivaldiego nagranych z Cecylią Bartoli, czy niedoścignionej do dziś, zjawiskowej interpretacji *Czterech pór roku*?

Zespół Il Giardino Armonico został założony w Mediolanie w 1985 r. przez flicistę Giovanniego Antoniniego, lutniście Lucę Pianca i wiolonczelistę Paulo Beschiego, do których w 1987 r. dołączył skrzypek Enrico Onofri. Rozpoczęli swoją muzyczną przygodę spektakularnie pokazując, że Włosi mogą

potęgę muzyki w sposób dużo bardziej barwny i dramatyczny niż ten, do którego publiczność była przyzwyczajona. Nagranie w 1996 r. koncertów na wiolonczelę i orkiestrę Vivaldiego, z solistą Christophem Coinem, zostało nagrodzone Prix Gramophone i Diapason d'Or. Sukces ten potwierdził *Vivaldi Album* nagrany z Cecylią

ale nie ma tyleż nowych i interesujących pomysłów, jeśli chodzi o wykonanie". Podczas gdy liczne zespoły instrumentów dawnych czerpią z dostępnych zasobów wykonawców i zaczynają prezentować brzmienia coraz bardziej podobne do siebie, Il Giardino Armonico składa się z muzyków bardzo zgodnych, przyzwyczajonych pracować

Il Giardino Armonico
fot. Decca



nieść palmę pierwszeństwa w stylowym wykonawstwie muzyki barokowej. Na pierwszy ogień poszedł „Rudy Książd”, Antonio Vivaldi. Ogniskując się początkowo na jego dziełach, Il Giardino Armonico starał się przede wszystkim podkreślić „chiaroscuro”, a także retoryczną

Bartoli, która zaprezentowała zapomniane perły pochodzące z oper „Rudego Księdza” wyróżniony nagrodą Grammy.

Dzisiaj Antonini niepokoi się tym, co widzi jako kryzys tożsamości świata interpretacji barokowej. „Obecnie istnieje wiele wspaniałych zespołów,

wspólnie i tworzyć dźwięk, który jest natychmiast rozpoznawalny. „Nie chcę, aby zespół stracił swoją osobowość”, podkreśla Antonini. „Próbujemy pracować z tymi samymi muzykami, ponieważ język do interpretacji muzyki, stosowany przez Il Giardino Armonico, jest bardzo specyficzny”.

To podejście łączy się ze szczegółową analizą źródeł muzykologicznych. Grę zespołu charakteryzuje spontaniczność i dramatyczna siła, z czego wynika język muzyczny, który Antonini ocenia jako bardziej żywiołowy niż „wysuszony styl, niektórych zespołów, a zwłaszcza niektórych formacji angielskich i holenderskich”. Ten teatralny styl harmonizuje idealnie z teatrem lirycznym, w którym Il Giardino Armonico czuje się dużo swobodniej niż większość zespołów instrumentów dawnych, a dzieje się tak poprzez dodanie indywidualności swego głosu w realizacjach operowych poczynając od Monteverdiego aż do Haendla.

Zespół jest wystarczająco elastyczny, by w zależności od potrzeb partytury przejść od trzech do trzydziestu instrumentalistów. Il Giardino Armonico czuje się swobodnie w muzyce kameralnej, jak również w najbardziej wymagającym repertuarze orkiestrowym. Jego przenikliwa świadomość „grania razem” nadaje interpretacjom kameralnym wielką moc ekspresyjną niosąc jednocześnie wspaniałą delikatność, intymność i przejrzystość w wielu częściach złożonej partytury takich dzieł, jak np. *Koncerty brandenburskie* Bacha, za które otrzymali w 1998 r. nagrodę Echo. Aż do teraz, muzyka synów Bacha wyznaczyła granice chronologicznych ambicji zespołu, nawet jeśli zespół pięcioprojekt niektórych symfonii „Stimmung und Drang” Haydna. Jednak zamiast bardziej zagłębić się w XVIII w., Antoniniego bardziej interesowałoby w przyszłości cofnięcie się do XVII-wiecznego


repertuaru instrumentalnego i oprzeć się na sukcesie ich albumu *Viaggio Musicale*, jednego z najambitniejszych nagrań dokonanych do dnia dzisiejszego, które zdobyło w 2000 r. francuską nagrodę „10 de Repertoire”.

W ciągu ostatnich piętnastu lat *Concerti grossi* op. 6 Haendla odegrały wielką rolę w programach Il Giardino Armonico. Przypadająca w 2009 r. 250. rocznica śmierci Haendla jest idealną okazją, aby koncerty te wydać na płytę. Według Antoniniego, Opus 6 Haendla stanowi jeden z filarów orkiestrowej muzyki barokowej, wraz z *Estro Armonico* Vivaldiego i *Koncertami brandenburskimi* Bacha. Jeśli Vivaldi był pionierem włoskiego koncertu solowego a Bach był tym, który go udoskonalił, Haendel wzorował swoje dzieła na klasycznych *Concerti grossi* op. 6 Arcangelo Corellego. Haendel skomponował swych dwanaście koncertów w przeciągu miesiąca i wydał je w 1739 r., aby ukazały się w dwudziestą piątą rocznicę powstania zbioru Corellego.

Il Giardino Armonico wykonując te koncerty przyjął wizję typowo dramatyczną tych partytur – i wyraźnie włoską. Zresztą, to właśnie we Włoszech wysubtelniły się talenty Haendla jako kompozytora, zanim osiadł w Anglii, gdzie komponował prawie wyłącznie opery włoskie. Il Giardino Armonico ma nadzieję, że w ten sposób zwraca Haendla Włochom, korzystając z wyjątkowości, jaką dziedziczny temperament członków zespołu może wnieść do tej muzyki. Antonini chce uniknąć pompacyjnej i cemo-

nialnej strony Haendla, tego, co można często usłyszeć w wykonaniu takich dzieł, jak *Muzyka na wodzie* i *Muzyka sztucznych ognii*. „Wydałem mi się, że muzyka Haendla przedstawia płaszczyznę dużo bardziej interesującą: jego włoska płaszczyzna, »śpiewny« aspekt jego muzyki instrumentalnej jest mniej angielski a bardziej włoski. Młody Haendel udał się do Włoch i kiedy zwiedził Wenecję, Florencję i Rzym, gdzie spotkał Corellego, jego kompozycje zmieniły się. Jest to coś, co pozostanie z nim i właśnie to chcemy pokazać w świeżej perspektywie – i włoskiej”.

Według Antoniniego, każdy koncert to „swój własny wszechświat”. Indywidualne rytmy odzwierciedlają wspaniały wachlarz tego, co interesowała Haendla w tym okresie: od żwawego angielskiego tańca i reminiscencji Vivaldiego w pierwszym *Allegro* z *Concerto* nr 3 do echa eleganckich sonat na klawesyn Scarlattiiego w przedostatnim tempie *Concerto* nr 5. W tak zróżnicowanej serii koncertów największym wyzwaniem dla wykonawców jest odnalezienie charakteru i osobowości odpowiadającym każdemu z tych dzieł. Antonini zaczął od ponownego wprowadzenia i rozwoju partii oboju, które Haendel dodał później do koncertów 1, 2, 5 i 6, dzieł, które dzisiaj są rzadko prezentowane.

Album z *Concerti grossi* op. 6 Haendla rozpoczyna początek obecności Il Giardino Armonico w Centra Cultural Miguel Delebes w Valladolid, w Hiszpanii, a także początek nowego kontraktu podpisanego przez zespół z firmą Decca. 

O nagraniu *Koncertu skrzypcowego* Zygmunta Stojowskiego i nie tylko

ze skrzypaczką Agnieszką Maruchą rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Ukończyła pani z wyróżnieniem klasę skrzypiec u prof. Mirosława Ławrynowicza na Uniwersytecie Muzycznym im. Chopina w Warszawie, a także zagraniczne studia podyplomowe. Jak pani wspomina czas studiów?

Z całą pewnością każdy inaczej wspomina swoje studenckie czasy. Ja pamiętam okres studiów w Warszawie jako czas intensywnej pracy. Jestem warszawianką, przez cały okres studiów mieszkalam u rodziców, nie musiałam więc martwić się o utrzymanie. Mogłam skupić się wyłącznie na ćwiczeniu i nauce. W tamtym okresie dużo koncertowałam, uczyłam się nowego repertuaru solowego i kameralnego, zdobyłam też wiele nagród na znaczących konkursach skrzypcowych. W czasie studiów założyłam wraz z pianistą Wojciechem Jasińskim duet *Polish Duo*, który istniał 9 lat, i z którym występowałam w całej Europie. Natomiast studia w Szwajcarii, w Hochschule der Kunste w Bernie to czas zdobywania nowych doświadczeń muzycznych. Grałam wtedy bardzo dużo muzyki dawnej i współczesnej. Choć otrzymałam stypendium rządu szwajcarskiego, starałam się dużo pracować i występować solo, w orkiestrach i zespołach kameralnych by wyrobić kontakty w nowym środowisku muzycznym. Zaowocowało to wieloma wspaniałymi projektami.

Spod ręki jednego z najwybitniejszych pedagogów, jakim był prof. Ławrynowicz, wyszło wielu znakomitych skrzypków. Jak pani wspomina swojego Profesora?

Profesor był niezwykle człowiekiem, bardzo angażował się w nauczanie. Był bardzo zżyty z całą swoją klasą, przejmował się problemami uczniów. Choć bywał często bardzo zajęty, dla każdego studenta potrafił znaleźć czas. Uczyłam się u prof. Ławrynowicza 9 lat. Bardzo wiele mu zawdzięczam jako skrzypaczka. Jak profesor uczył? Każdego studenta traktował indywidualnie, był bardzo konsekwentny, potrafił zmotywować do grania. Bywał krytyczny. Wymagał od nas systematycznej pracy. Miał bardzo zdrowy stosunek do zawodu muzyka, potrafił sprowadzić nas na ziemię, gdy popadaliśmy w skrajne stany emocjonalne. Profesor ogromną wagę przywiązywał do grania utworów na skrzypce solo, kaprysów, sonat solowych J. S. Bacha, sonat E. Ysaye. To był nasz obowiązkowy repertuar. Bardzo ceniliśmy Igora Ojstracha oraz Henryka Szerynga, graliśmy najczęściej z edycji nutowych opracowanych przez tych skrzypków. I co najważniejsze, prof. Ławrynowicz nie był zaborczy, wysyłał nas na zagraniczne kursy, pozwalał jeździć na lekcje do innych pedagogów, studiować równocześnie na innych uczelniach. Nie każdy nauczyciel potrafi się na

to zdobyć. Nasza klasa była bardzo zgrana, do tej pory mam kontakt z większością studentów prof. Ławrynowicza. Myślę, że wszyscy, którzy uczyli się u profesora, są dumni, że mogli mieć kontakt z tak znakomitym pedagogiem.

Niedawno ukazał się w Acte Préalable pani album z muzyką kameralną Hansa Hubera, Arnolda Mendelssohna i Mauricego Moszkowskiego. Skąd pomysły na taką płytę?

Podczas studiów w Bernie wraz z moją panią profesorką Moniką Urbaniak-Lisik i pianistą Wojciechem Jasińskim założyłam zespół Trio Ardito. Dwoje skrzypiec i fortepian to bardzo rzadko spotykany skład kameralny, istnieje niewiele kompozycji napisanych na te instrumenty, mieliśmy więc problem z doбором repertuaru. Gdy zaczęliśmy poszukiwania utworów, okazało się, że istnieje wiele ciekawych, nikomu nie znanych kompozycji na taki zespół. Zauważyliśmy też, że prawie żadne z nich nie zostały nigdy zarejestrowane. Postanowiliśmy więc sami zrobić nagranie i tym samym zaprezentować słuchaczom nowy repertuar.

Jak wspomina pani pracę nad tym nagraniem?

Płyte nagrywaliśmy w Szwajcarii, w Hochschule der Kunste w Bernie w lipcu 2006 r. Niestety studio, pomimo doskonałego wyposażenia technicznego okazało się nie tak dobre pod względem akustyki, jak tego oczekiwaliśmy. Było to duże rozczarowanie. Jednak z nagrania jestem bardzo zadowolona. Repertuar na dwoje skrzypiec i fortepian wymaga od wykonawcy precyzji oraz doskonałej intonacji. Wszystkie utwory są dość podobne stylistycznie, staraliśmy się więc jak najbardziej je zróżnicować. Dyskutowaliśmy o artykulacji, frazowaniu, właściwych proporcjach brzmienia. Pragnęliśmy zainteresować naszym nagraniem słuchacza. Mam nadzieję, że nam się to udało.

Jak wybiera pani repertuar do nagrań, koncertów?

Bardzo często moje wybory są podyktowane życzeniem instytucji w której występuję. W Szwajcarii starałam się propagować muzykę polską. Często też włączałam do repertuaru utwory kompozytorów szwajcarskich. Lubię zaskakiwać słuchaczy – łączę wszystkie style i gatunki muzyczne, nie boję się muzyki współczesnej, w końcu to sztuka naszych czasów! Ostatnio wraz ze skrzypkiem Rafałem Zambrzyckim-Payne grałam recital na dwoje skrzypiec w Szkocji. Zestawiliśmy utwory Telemanna z Bartókiem, kompozycje Bacha z duetami Berio. A w środku zagraliśmy suitę Grażyny Bacewicz na dwoje skrzypiec. Publiczność była zachwycona! Staram się również wzbogacać program o nieznane kompozycje. Świadomość, że wykonuję utwór po raz pierwszy po wielu dziesiątkach lat, jest bardzo budująca i daje motywację do dalszych poszukiwań muzycznych.

Teraz będzie wydana przez Acte Préalable płyta z muzyką znakomitego kompozytora Zygmunta Stojowskiego. Jaka jest geneza tego projektu? Proszę o nim opowiedzieć...

O Stojowskim jeszcze kilka lat temu nie wiedziałam zupełnie nic. Gdy skończyłam nagranie poprzedniej płyty, zaczęłam zastanawiać się nad następnym projektem. Wtedy to pan Jan A. Jarnicki, właściciel Acte Préalable podsunął mi pomysł, by bliżej zainteresować się Zygmuntem Stojowskim, pokazał mi nuty koncertu skrzypcowego, sonat i miniatur. Utwory wyglądały na tyle interesująco, że postanowiłam się ich nauczyć. Zaczęłam się również zastanawiać, dlaczego kompozytor ten jest prawie zupełnie nie znany w kraju. Przecież był Polakiem! W ubiegłych latach byłam uczestniczką studiów doktoranckich na AMFC w Warszawie, postanowiłam więc moją pracę doktorską napisać właśnie o Stojowskim, opisać życie kompozytora, zanalizować utwory skrzypcowe, przyjrzeć się bliżej fonografii i nagraniom archiwalnym. Nagranie poprzedzał rok badań i poszukiwań związanych ze Stojowskim. To bardzo ułatwiło mi późniejszą pracę nad utworami.

Jak przebiegała pani współpraca z Piotrem Wajrakiem i orkiestrą Szkoły im. Józefa Elsnera?

Współpraca z panem Piotrem Wajrakiem od początku układała się znakomicie. Pan Wajrak bardzo entuzjastycznie podszedł do mojego projektu, bardzo pomógł mi w zorganizowaniu



Agnieszka Marucha

nagrania. Choć oboje byliśmy bardzo zajęci i mieliśmy niewiele czasu na próby z orkiestrą, pan Piotr Wajrak znakomicie zmobilizował młodzież do pracy. A sam zespół? Jest to orkiestra szkolna PSM II stopnia im. Józefa Elsnera, większość młodych ludzi właśnie tam zdobywa swoje pierwsze doświadczenia gry w dużym składzie symfonicznym. Wielu z nich na pewno po raz pierwszy zetknęło się z utworami Stojowskiego. Myślę, że nagranie było dla nich

Spoczęło na pani trudne zadanie wypromowanie jego muzyki, bowiem premierowe nagranie może kompozytorowi pomóc w wejściu do sal koncertowych lub je zamknąć. Jak pani poradziła sobie z tym problemem?

Nigdy nie patrzyłam na moją płytę pod tym kątem. Nie zastanawiałam się, czy nagraniem zjednam czy zniechęcę publiczność. Staralam

Jakie wyzwania stawia przed skrzypczką muzyka Zygmunta Stojowskiego i, co równie ważne, co daje jej wykonywanie i nagrywanie?

Utwory Stojowskiego, podobnie jak większość późno romantycznej muzyki skrzypcowej są rozbudowane i wielowarstwowe. Dobra relacja temp, które zmieniają się tu bardzo często, właściwe frazowanie, odpowiednie



Agnieszka Marucha

dużym wyzwaniem! Młodzi ludzie potraktowali nagranie poważnie, byli pełni zapału i niezwykle zaangażowani, świetnie się z nimi pracowało! Chciałabym gorąco podziękować wszystkim członkom orkiestry za to, poświęcili swój czas, by to nagranie mogło ujrzeć światło dzienne...

Co tkwi w muzyce Zygmunta Stojowskiego, co czyni go kompozytorem godnym odkrycia, nagrywania i promowania?

Przede wszystkim jest to kompozytor polski, urodzony pod Krakowem, wychowany w Polsce, więc chociażby z tego względu, jak i z szacunku do narodowej spuścizny powinno się bliżej poznać jego muzykę. Twórczość Stojowskiego ma swój klimat, swój styl i atmosferę, choć nie jest to może muzyka na miarę wielkich romantycznych symfoników. Utwory Stojowskiego są bardzo śpiewne, melodyjne, bardzo polskie, choć zawierają też w sobie wiele elementów muzyki francuskiej. Zawierają w sobie duży ładunek emocjonalny. Większość utworów jest bardzo dobrze napisana.

się po prostu profesjonalnie podejść do samego nagrania, jak najlepiej wykonać wszystkie utwory. Dać z siebie najwięcej, jak to tylko możliwe! Wiadomo, jednym płyta się spodoba, innym nie. Każdy ma przecież inny gust. Mam jednak nadzieję, że moje nagranie zainteresuje instytucje kulturalne i będzie inspiracją, by umieścić utwory Stojowskiego w repertuarze koncertowym, gdyż są tego warte!

Nagranie muzyki Stojowskiego to kolejny etap w jego promocji. Czy wcześniej włączała pani jego utwory do swoich wielu koncertów? Jak publiczność odbiera tę muzykę?

Kompozycje Stojowskiego, podobnie jak utwory Żeleńskiego, Noskowskiego i Kochańskiego starałam się, jak najczęściej prezentować publiczności i włączałam do repertuaru koncertowego. Publiczność zawsze jest zainteresowana nowymi, nie znanymi utworami. Również za granicą muzyka Stojowskiego była i jest dobrze odbierana przez słuchaczy.

proporcje pomiędzy skrzypcami a fortepianem to tylko niektóre z wyzwań, przed którymi stoi artysta sięgając po kompozycje. A ponieważ utwory te zawierają wiele elementów wirtuozowskich, jest tu też nad czym pracować również od strony czysto technicznej. Niestety istnieje bardzo niewiele nagrań utworów skrzypcowych Stojowskiego, więc nie ma do czego się odwoływać. Pracując nad utworem trzeba uruchomić wyobraźnię, bazować na własnych doświadczeniach, muzycznej intuicji i wrażliwości. Z drugiej strony, ponieważ trafia się na tzw. „dziewiczy teren” – można do woli eksperymentować i poszukiwać. Wykonywanie utworów Stojowskiego daje mi dużo satysfakcji, oraz przyjemności, gdyż jest to piękna, ciekawa muzyka. A nagranie? Dało mi poczucie, że historię wprowadziłam w życie i że każdy, kto będzie chciał posłuchać muzyki skrzypcowej Stojowskiego, będzie mógł po prostu sięgnąć po płytę i zapoznać się z jego twórczością. Wcześniej byłoby to nie możliwe.

Woli pani zatem pracę w studio nagrania-

wym, czy bezpośredni kontakt z publicznością na koncertach?

Nagranie i koncert to sytuacje tak odmienne, że nie da się ich porównać. Bardzo lubię występować, dzięki temu mam poczucie, że kreuję coś niepowtarzalnego, co dzieje się „tu i teraz”. Ma to wiele wspólnego z występem teatralnym. Kontakt z publicznością, świadomość, że słuchacze przyszli na koncert specjalnie dla mnie, że moją muzyką mogę wywołać w nich emocje – to sytuacja wspaniała i niepowtarzalna. Natomiast w studio mogę skupić się na pracy, sama dyktować jej rytm. Mogę wybierać wersje nagrań, skupić się na szczegółach. Trzeba jednak uważać, żeby nie popaść w trakcie nagrań w obsesję i przesadny perfekcjonizm. To zdarza się niestety dość często!

Jak pani zamierza promować swoją płytę z muzyką Stojowskiego?

Zaplanowałam koncerty w Szwajcarii, Danii, mam też nadzieję, że uda mi się wystąpić w USA – w końcu Zygmunt Stojowski spędził w Ameryce większą część swojego życia. Koncerty pragnę połączyć z krótkim wykładem o kompozytorze, gdyż dla większości słuchaczy Stojowski jest postacią zupełnie nieznaną.

A jakiej muzyki słucha pani dla przyjemności?

Każdej, w zależności od nastroju. Oprócz muzyki klasycznej słucham jazzu, ambient, chillout. Kocham też stare polskie przeboje i piosenki z *Kabaretu Starszych Panów*.

Ma pani swoich ulubionych skrzypków, dyrygentów?

Jest tylu wspaniałych artystów, i każdy z nich jest tak odmienny, że trudno powiedzieć, kogo lubię najbardziej. Każdego cenię za inne cechy, każdy ma inne walory. W koncertach symfonicznych uwielbiam Anne-Sophie Mutter, bardzo lubię nagrania Jaszy Heifetza, Dawida Ojstracha, stare nagrania Konstantego Andrzeja Kulki, pierwsze nagrania Wandy Wilkomirskiej. Dyrygenci – oczywiście Leonard Bernstein, a z dzisiejszej generacji – Ivan Fisher, Walerij Giergiew, Andrey Boreyko.

Ile czasu zabiera pani opanowanie dużych form – jak sonata, koncert – z repertuaru obiegowego?

To zależy od tego, czy podczas uczenia się utworu gram inne projekty, czy mam czas przeznaczony tylko i wyłącznie na ćwiczenie. Myślę, że aby na prawdę dobrze opanować utwór, potrzebny jest czas, utwór musi dojrzeć, ułożyć się. Myślę, że potrzebuję około miesiąca na dużą sonatę, na koncert pewnie 2 miesiące. Ale mówimy oczywiście o sytuacji, która w życiu

zdarza się dość rzadko. Najczęściej muszę uczyć się repertuaru dużo szybciej.

Już na dobre w naszej świadomości jest umiejscowione stylowe wykonywanie muzyki dawnej. Ciekawi mnie Pani zdanie i stosunek do wykonań muzyki dawnej, do panującej mody na historyczne poinformowanie przy jej wykonywaniu, co narzuca muzykom – szczególnie z grupy smyczków – sporo ograniczenia, można rzec: manieryczność...

Od dawna interesuje mnie muzyka barokowa. Pierwszy raz na dobre zetknęłam się z nią podczas moich studiów w Szwajcarii. To był dla mnie zupełnie nowy świat, zafascynowała mnie wiedza na temat wykonawstwa, rodzaju frazowania, historii powstania dawnych utworów. Wtedy zaczęłam muzykę dawną grać smyczkiem

jest tak w odniesieniu do nagrań orkiestrowych lub wokalnych, ale na pewno nie skrzypcowych! Myślę, że artysta powinien mieć prawo wyboru sposobu, w jaki chce wykonywać taką muzykę na dawnym instrumencie: przy zastosowaniu oryginalnego smyczkowania i notacji, czy na instrumencie nowoczesnym, w sposób bardziej dowolny. Na pewno dla publiczności interesujące jest zestawienie na jednym koncercie różnych instrumentów, różnych stylów, różnego rodzaju dźwięku. Dużo też zależy od miejsca wykonania koncertu. Instrumenty z jelitowymi strunami dobrze brzmią w kościołach, ale już gorzej w salach koncertowych. Na pewno w dzisiejszych czasach podejście do muzyki dawnej jest w pewnym sensie kwestią mody, pewnych trendów. Uważam, że każdy musi znaleźć swoją drogę w odniesieniu do tej muzyki, być przede wszystkim wierny własnej intuicji i gustowi muzycznemu.



Agnieszka Marucha i Piotr Wajrak podczas nagrania

z epoki, a potem również nauczyłam się grać na skrzypkach barokowych. Z całą pewnością bardzo mnie to rozwinęło jako skrzypaczkę, gdyż nauczyłam się dużo o samej historii skrzypiec i dawnych technik gry. Myślę, że nie można do tego zagadnienia podchodzić w sposób ekstremalny. Lubię utwory skrzypcowe Bacha zarówno w wykonaniu Henryka Szerynga lub Artura Grumiaux, jak nowe nagrania Rachel Podger na barokowych skrzypkach. Nie uważam, żeby któreś z nich było lepsze, lub bardziej stylowe. Każde z nich zawiera w sobie inną jakość, i inne walory artystyczne. Nie gadzam się ze stwierdzeniem, że dawne nagrania np. z lat 50., są przestarzałe. Być może

Jakie będą kolejne płyty?

Praca nad ostatnim nagraniem pochłonęła mnóstwo czasu i energii, więc przede wszystkim marzę o odpoczynku. Ale mam już kilka pomysłów – sonaty skrzypcowe mało znanego kompozytora szwajcarskiego. Prawdopodobnie będę również nagrywać utwory współczesnych kompozytorów duńskich z zespołem duńskich kameralistów Störströms Kammerensemble (www.chamberplayers.dk), którego jestem obecnie członkiem.

Dziękuję za ciekawą rozmowę.
[kwiecień 2009]

Krupowicz i Szymański: dwa oblicza surkonwencjonalizmu w polskiej muzyce współczesnej (2)

Katarzyna Łabuś

Krupowicz swe stanowisko autonomizuje. Pozostaje ono odmienne i opiera się na innych założeniach. „W odróżnieniu od Pawła ja się palimpsestem nie posługuję, poza przypadkiem *Pewnego szczególnego przypadku...* czy, w jakimś stopniu, *Fin De Siècle*. Moim pierwszym świadomie napisanym utworem surkonwencjonalnym jest chyba *II Kwartet smyczkowy*. Po raz pierwszy zastosowałem tam „pewien szczególnie przypadek pewnego uogólnienia” – tak chyba mógłbym nazwać proces myślowy, który doprowadził mnie do pomysłu na ten utwór. Inspiracją była tu koncepcja fenomenologicznej redukcji eidetycznej, która postuluje poznanie istoty czegokolwiek poprzez odrzucanie tzw. cech powierzchniowych, tj. tych, bez których badane cokolwiek jest w dalszym ciągu tym cokolwiek. Zadałem sobie pytanie: co jest istotą trójdzwięku? I stosując Husserlowską metodę odpowiedziałem: trój-brzmienie” (Jan Topolski: *Stanisław Krupowicz* – wywiad, *Glissando* 2006 nr 9). Kompozytor wywodzi swoje pojmowanie istoty surkonwencjonalizmu z analizy terminu „trójdzwięk”, jako „trój-brzmienie”. Zadaje przy tym pytanie o kreowanie innych muzycznych zjawisk na kształt „trój-brzmienia”, np. trzech różnych kontekstów stylistycznych. W tym znaczeniu jawi mu się pojęcie „surkonwencjonalizm”.

Już początkowe założenia i koncepcje twórców wydają się odrębne. Obaj pozostają jednak zgodni w kwestii tworzenia nowych muzycznych kontekstów ze znanych już, istniejących w innych konwencjach. Krupowicz komentuje: „Do gry kontekstami trzeba oczywiście historii, przeszłości – konwencja nie rodzi się z dnia na dzień, choć ideałem byłoby samodzielne stworzenie w trakcie utworu kilku na tyle przejrzystych i czytelnych konwencji, żeby ich zderzenie było zauważalne. W latach 80. spotykałem się z zarzutami: »ja to już gdzieś słyszałem«, na co odpowiadałem niezmiennie: »ale nie słyszałeś nigdy jednego obok drugiego: tego właśnie słuchaj«. Oczywiście technika kolażu jest czymś bardzo podobnym, ale ja staram się unikać dosłownego cytatu na rzecz aluzji do pewnej konwencji” (Ibidem).

Kompozytor ponadto przyrównuje surkonwencjonalizm do surrealizmu w malarstwie, gdyż obydwaj nurty ukazują zwyczajne zdarzenia w niezwyklej dla nich konfiguracji. Przykładem bezpośredniej łączności z twórczością surrealistów jest utwór *Easter Disloyalty of CD*. Zdaniem Krzysztofa Baculewskiego (Krzysztof Baculewski: *In statu nascendi: o muzyce nowej generacji kompozytorów. W: Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w muzyce połowy lat 70*. Kraków 1986 s. 245-268.) tytuł ma swój pierwowzór w specyficznej grze słownej, wymyślonej przez surrealistów. Celem jej było tworzenie

poezji z losowanych z kapelusza słów. Podobnie jest w tym przypadku – tyle, że Krupowicz losuje ze słownika angielsko-polskiego. Utwór pozostaje rodzajem collage'u o nieokreślonych ściśle składnikach.

Oprócz czynników z gruntu historycznych można wyodrębnić szereg elementów warsztatowo-technicznych wpływających na swoisty idiom kompozytorski Szymańskiego. Są nimi: ściśle myślenie algorytmiczne, zakładające istnienie apriorycznego wzorca determinującego kształt utworu oraz charakterystyczna faktura heterofoniczna, mająca swe korzenie w koncepcji kontrapunktu aleatorycznego Witolda Lutosławskiego. Szymański wskazuje przy tym na czysto techniczne czynniki, które stały się podstawą tej oryginalnej techniki, wymiennie określanej przez kompozytora jako „utopia podwójności”: „(...) nie estetyczne, tylko właśnie techniczne powody, pozwalające w moim mniemaniu zbliżyć się do utopii podwójności, skierowały mnie na tę drogę. Heterofonia była moim pierwszym podejściem do tego problemu” (Krzysztof Droba, Teresa Malecka i Krzysztof Szwaigier (red.): *Muzyka polska 1945-1995*. Kraków 1996 s. 394.). Charakterystyczną stylistykę Szymańskiego można by nazwać – posługując się stwierdzeniem Andrzeja Chłopeckiego – rekonstrukcją całości z odzyskiwanych fragmentów znanych formuł; tworzeniem „pseudocytatu” jako idei architektonicznej całego utworu.

Kompozytor stwierdza, że nie ma jednego sposobu rozumienia muzyki, który byłby wyłączny i prawidłowy. Świadomość ukrytych intencji kompozytora nie musi być wcale jego zdaniem warunkiem prawidłowej percepcji utworu. W związku z tym w sferze „pobożnych życzeń” pozostaje dla Szymańskiego słuchowe dekodowanie ukrytych w utworze warstw. „Bardzo by mnie satysfakcjonowało, gdyby ktoś tak właśnie chciał podejść do mojej muzyki, gdyby przynajmniej podejrzewał, że poza tym, co słyszy, istnieje coś więcej” (Ibidem). Twórca żywi przy tym nadzieję na przyszłość, aby bez odwołań do określonych kategorii stylistycznych i konwencjonalnych schematów nakierować słuchacza na wewnętrzne, głębokie warstwy utworu.

Utwory Krupowicza cechuje strukturalistyczny konstruktywizm formy. Ich treść przyjmuje niejednokrotnie charakter neostylistyczny (np. neobarokowy czy neoklasycyzy) i pastiszowy, np. *Pewien szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i kwincie dla dziewięciu wykonawców*. Ponadto kompozytor, przez wiele lat pracujący w studiu komputerowym w Stanford University, stał się w Polsce drugiej połowy lat osiemdziesiątych najbardziej znaczącym twórcą muzyki komputerowej – m.in. *Tako rzeczce Bosch* na taśmę (1985), *Wariacje pożeg-*

nalne na temat Mozarta na amplifikowany kwartet i taśmę (1986), *Concerto* na saksofon tenorowy i komputery (1987), *Tylko Beatrycze* na żeński głos recytujący, amplifikowany kwartet smyczkowy i taśmę (1988). Kompozytor znalazł zatem swoje odrębne miejsce i tworząc tożsamość w obrębie rzeczowego surkonwencjonalizmu.

Twórczość obydwu kompozytorów dostarcza wielu przykładów na ich estetyczne deklaracje i kompozytorskie założenia. Zasady surkonwencjonalizmu znajdują u nich odmienne przełożenie na specyfikę kreowanych utworów, odrębną dźwiękową konkretyzację.

Modelowym przykładem tego nurtu w twórczości Krupowicza można nazwać symfoniczny utwór *Fin De Siècle* (1993), w którym kompozytor formę i narrację buduje posługując się idiomami i konwencjami muzyki XX w. Ów zamierzony na poziomie figur i procesów dźwiękowych, harmonicznych i fakturalnych eklektycyzm daje w realizacji dzieło w pełni spójne i jednolite, bynajmniej ani collage'owe, ani katalogowe, ani też będące rodzajem zabawy w stylistyczną żonglerkę.

Z kolei wspomniany wcześniej utwór *Tako rzeczce Bosch* dostarcza przykładów innego rodzaju. Myśl przewodnią stanowi pewien klawesynowy fragment w stylu barokowym, który, w założeniu kompozytora „improvizuje” komputer wedle trzech reguł: pierwszą z nich jest plan tonacji (tonika-dominanta-tonika), drugą – postulat dwugłosowej faktury, która uwzględni rejestry i ograniczenia manualne klawesynisty; trzecią natomiast jest użycie kilku typowych motywów rytmicznych (śpiewa). Kontrapunkt jest oczywiście całkowicie niepoprawny i pełen błędów, gdyż stworzony został przez generator liczb losowych” (Jan Topolski: *Stanisław Krupowicz* – wywiad, *Glissando* 2006 nr 9).

Za najważniejsze utwory Krupowicza uznać trzeba *Wariacje Pożegnalne* na temat Mozarta na amplifikowany kwartet i taśmę (1986), *Concerto* na saksofon tenorowy i komputery (1987), *Tylko Beatrycze* na żeński głos recytujący, amplifikowany kwartet smyczkowy i taśmę (1988), a ponadto operujące odcinkami chorału gregoriańskiego *Miserere* na chór kameralny (1996) oraz *Oratorium Na Boże Narodzenie* (1997).

Krupowicz i Szymański muzykę traktują jako swego rodzaju intelektualną grę operującą konwencjami, idiomami, algorytmami. Paweł Szymański jednak w pewnym momencie autonomizuje się, korzystając w swej twórczości z tzw. warstwy głębokiej (wyjściowej kompozycji barokowej), której przejawy zasugerowane są dyskretnie w przebiegu utworu. Dorota Krawczyk w swym esejie na temat postmodernizmu konstataje: „Szymański korzysta nie tyle z bogactwa muzycznych konwencji, ile raczej ze zróżnico-

wania ich poziomów; mamy tu zatem konwencje materiałowe, np. w postaci systemu dur-moll, konwencje formalne – z których najchętniej wykorzystuje kompozytor formy barokowe, czy wreszcie techniczne – gdzie wyraźnie dominuje technika imitacji” (Dorota Krawczyk: *Postmodernizm w muzyce polskiej. Surkonwencjonalizm. W: Od awangardy do postmodernizmu*. Red. Grzegorz Dziamski. Warszawa 1996 s. 302.).

Jednym z najbardziej reprezentatywnych przejawów surkonwencjonalizmu w twórczości kompozytora są powstałe w 1986 r. *Dwie Etiudy* na fortepian. Najważniejszym elementem konstrukcyjnym, a także spoiwem między etiudami jest linearna struktura podstawowa o proveniencji barokowej, na bazie której kreuje kompozytor cały materiał dźwiękowy. *Etiudy* stanowią przykład dwóch różnych sposobów operowania tym właśnie materiałem. Pierwsza (f-moll) koncentruje się na ujawnieniu warstwy harmonickej, a zatem faktura akordowa uzyskuje pierwszeństwo w przebiegu utworu. Cały materiał wyjściowy (ukazany w poprzednim przykładzie) scalony zostaje w bloki harmoniczne przywołujące echa tradycji czy barokowych zwrotów kadencyjnych. Druga etiuda (h-moll) eksponuje linię melodyczną. Ciekawostką jest fakt, iż osnowę harmoniczną drugiej etiudy stanowią prętranzponowane o tryton akordy pierwszej.

Gra konwencją odbywa się w pierwszej etiudzie za pomocą zjawiska zwanego *delayem* (z angielskiego „opóźnienie”) oraz rozsynchronizowania naczelnej struktury melodycznej w drugiej. Konstrukcja pierwszej etiudy opiera się na zagęszczaniu powtórzeń użytych akordów (wysnutych z melodii podstawowej) i sukcesywnym nakładaniu ich na siebie. Zasada pochodząca również ze zjawiska *delaya* jest to, iż głośność każdego powtarzanego akordu sukcesywnie maleje. Ściśle przestrzegane są też ilości powtórzeń akordów w danej pozycji, a także relacje pomiędzy pozycjami wyznaczonymi algorytmicznie.

Materiał drugiej etiudy potraktowany został li-

niearnie, prezentując przesunięcia powtarzanych motywów, tzw. „zapętlenia” wyjściowych struktur. Zasada rozsynchronizowania struktury linearej jest podstawowym elementem formatującym tej etiudy. Połączone tutaj zostają zjawiska repetowania dźwięków (i całych motywów) ze ścisłym przestrzeganiem przesunięć motywicjnych. Poniższy przykład ilustruje zasadę nałożenia powtarzanych schematów nutowych prawej i lewej ręki ze stałym ich przesunięciem, co wywołuje wrażenie owego zapętlenia materiału. Kompozytor ustala optymalną ilość nut w zapętleniach. „Ten proces najefektywniej przebiega, z punktu widzenia mojego zamiaru, kiedy to są liczby pierwsze względem siebie, maksymalna liczba powtórzeń równa jest wspólnej wielokrotności, iloczynowi obu tych liczb. (...) Liczby kolejne, które są pierwsze względem siebie (...) rozsuwają się bardzo powoli, bo różnica między nimi jest bardzo mała” (Małgorzata Kuś: Wywiad z kompozytorem przeprowadzony 4.07.1997. W: tejsze: *Kompozycja i improwizacja*. Praca magisterska napisana w zakładzie Muzykologii UW. Warszawa 2000, załącznik, s. 4.).

Założeniem kompozytora przy tej etiudzie było procesualne potraktowanie schematu zapętleń, tak, aby po osiągnięciu pewnego stadium rozsynchronizowania znowu zbliżyły się do siebie i stopniowo zespoliły. Oznacza to stopniowe wydłużanie, rozciągnięcie każdej z repetowanych faz, a po pewnym czasie – ich ponowne zbliżenie.

Te specyficzne ograniczenia, które narzucił sobie Szymański z pewnością determinują układ formalny utworu i decydują o jego walorach brzmieniowych. *Etiudy* są dowodem na to, iż przyjęcie *a priori* zasad kształtowania dzieła nie decyduje o jego wartościach estetycznych czy kształcie dramatycznym. Ścisłe kontrolowanie przez kompozytora przebiegu utworu nie musi ograniczać jego warstwy brzmieniowej.

W twórczości Szymańskiego wyróżnić należy ponadto *Partię II* (1978) i *IV* (1986) na orkiestrę oraz *Partię III* (1986) na klawesyn i orkiestrę, *Cztery Utwory Liturgiczne* (1981);

Sonata na zespół instrumentalny (1982); *Dwa Utwory* na kwartet smyczkowy, *Appendix* na flet piccolo i instrumenty (1983), *Lux Aeterna* (1984), *Quasi Una Sinfonietta* (1990), *5 utworów na kwartet smyczkowy* (1992), *Miserere* na głosy i instrumenty (1993), *Koncert Fortepianowy* (1994), *Recalling A Serenade* na klawet i kwartet smyczkowy (1996), *Drei Lieder* na sopran i fortepian (2002).

Podsumowując, surkonwencjonalizm określić można jako metodę twórczą, w której różnorodne konwencje powiązane są w jedną strukturalną całość. Punktem wyjścia jest niejednokrotnie jakaś struktura muzyczna należąca do różnych kategorii i o różnej proveniencji. Stanisław Krupowicz i Paweł Szymański to kompozytorzy, którzy w swej twórczości zawarli kilka wieków historii muzyki. Ich dzieła określić można jako twórcze podsumowanie zdobyczy epok poprzednich. 102

Bibliografia pracy

1. Baculewski Krzysztof: *In statu nascendi: o muzyce nowej generacji kompozytorów*. W: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w muzyce połowy lat 70*. Kraków 1986, s. 245-268.
2. Krupowicz Stanisław: *Surkonwencjonalizm*. „Vivo” 1994 nr 1 (11), s. 57.
3. Kuś Małgorzata: *Kompozycja i improwizacja. Analiza porównawcza Dwóch Etiud Pawła Szymańskiego i Muzyk kreowanych Szabolcsa Esztényi’ego*. Praca magisterska napisana w zakładzie Muzykologii UW. Warszawa 2000.
4. Ługowska Marta: *Rozwiązać łamigłówkę*. Wywiad z Pawłem Szymańskim. „Ruch Muzyczny” 1986 nr 18, s. 3-5.
5. *Muzyka polska 1945-1995*. Red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier. Kraków 1996.
6. *Od awangardy do postmodernizmu*. Red. Grzegorz Dziamski. Warszawa 1996.
7. *Szymański*. Książka programowa Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego, 24 XI-1 XII 2006. Red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek. Warszawa 2006.
8. Topolski Jan: *Stanisław Krupowicz* (wywiad). „Głosando” 2006 nr 9.

Idiom kompozytorski w muzyce fortepianowej Debussy’ego na przykładzie cyklu *Estampes*

Katarzyna Łabuś

W laboratorium nowych idei, jakim był Paryż końca XIX w., pojawił się artysta, którego kreatywność i niezwykła osobowość okazały się w sztuce muzycznej przełomowe. Twórczość Claude’a Debussy’ego skierowała świat muzyki na nowe horyzonty. Używane wobec niej określenie *Impresjonizm*, nie oddaje bogactwa jego twórczości, odnosi się tylko do jednego z jej aspektów, wyczerlenia na warstwę brzmieniową. „Punktem wyjścia Debussy’ego jest muzyka francuska jego czasów, zainspirowana Chopinem i Wagnerem, później kompozytor odchodzi od typowego dla

romantyzmu niemieckiego ideowego poglądu na dzieło i szuka nowych możliwości bezpośredniej wypowiedzi^{1a}. W jego dziełach kryją się niemal wszystkie tendencje muzyki XX w. Debussy wyzwolił ją z form klasycznych i wykreował nowe, inspirował się awangardowymi trendami, muzyką afroamerykańską, która to z kolei stała się pierwowzorem jazzu. Porzucił tonalność, zrewolucjonizował technikę orkiestralną i pianistyczną. Przeniósł główny akcent z melodiki na strukturę harmoniczną. Debussy w swoich kompozycjach jako warsztatowych „narzędzi” ekspresji używał barw harmonicjnych, a nie melodii. W związku

z tym jego utwory charakteryzuje często brak zarysowanej linii melodycznej. Subtelnie snuje się ona stanowiąc tło dla mieniących się harmonii.

Faktura fortepianowa wraz z techniką pianistyczną stała się ważnym obszarem do realizacji nowatorskich pomysłów Debussy’ego. Najbardziej obfitym w dzieła fortepianowe etapem twórczości kompozytora są lata 1890-1912. Utwory z tego okresu (*Pour le piano*, *Images*, *Children’s Corner*, *Preludes*, *Estampes*) cechuje bogactwo efektów impresjonistycznych uzyskanych za pomocą skal modalnych i równoległości akordowych. Charakterystyczna dla kompozytora była

też programowość, dla której inspirację wysnuł np. z muzyki egzotycznej (*Pagody*), tanecznej (*Wieczór w Grenadzie*), czy zjawisk audytywnych (*Ogrody w deszczu*).

Trzy wymienione tu utwory wchodziły w cykl *Estampes*, to swoiste pejzaże malowane przez muzykę. Poprzez wyjątkowe walory brzmieniowe, wyważony koloryt i konstrukcyjne dzieło jest często obecne w programach recitali fortepianowych. Stanowi też ciekawą pozycję z punktu widzenia analizy teoretycznej. „Nie rezygnując ze swej wyjątkowej wrażliwości, Debussy rozpoczyna w *Estampes* długą drogę, która – przez klarowną ascezę formy i nieprawdopodobne bogactwo „chemii harmonicznej” (ulubione jego wyrażenie) zaprowadzi go do panteonu największych muzyków świata, z napisem na grobowcu: *Claude Debussy, musicien français*”¹⁶.

Urokliwy cykl trzech obrazów fortepianowych stanowi rewolucję w języku dźwiękowym kompozytora. Nigdy dotąd bowiem nie poświęcał aż takiej uwagi zagadnieniom architektoniki, wyważeniu proporcji i precyzji wpływów czy zależności. W proces poszukiwania prostoty i klasycznego piękna angażował całą swą artystyczną osobowość. Miniatury wchodzące w skład cyklu *Estampes* są „obrazami dźwiękowymi”, a sam tytuł cyklu odnosi się wyraźnie do rycin japońskich. Skłonność do powiązania muzyki z kategoriami malarskimi przejawiał kompozytor również w późniejszych cyklach, jak: *La mer, Images*, czy niektórych ze słynnych *24 Preludiów* na fortepian. (...) wykorzystać wszystko w taki sposób, by przedłużyć w duszy tłumy stan oczarowania muzyką. Doszłoby do utajonej współpracy fal powietrza, szelestu liści i zapachu kwiatów, gdyż muzyka może zebrać wszystkie te elementy w jedną całość, jak gdyby miała w sobie coś z każdego z nich...”¹⁷. To właśnie wspólny rezultat odczuwania bodźców płynących z zewnątrz, powstały na tle uczulenia zwanego wrażliwością, stanowi o wspólnocie wrażeń wzrokowych i słuchowych. W związku z tym sam tytuł cyklu wspólnotę taką precyzuje. Zrozumiałym wydaje się, co kompozytor napisał w 1903 r. w liście do Andre Messagera, kompozytora, dyrygenta i przyjaciela: „Skomponowałem też trzy utwory na fortepian. W tych utworach nade wszystko lubię ich tytuły, a mianowicie: *Pagody, Wieczór w Grenadzie, Ogrody w deszczu*”¹⁸.

Prześledźmy zatem ten malowniczy cykl wglębiając się w zagadnienia specyfiki stylu kompozytora.

Pagody (świątynie chińskie, japońskie, hinduskie) prezentują zwykle podobną architekturę. Ascetyczny, modlitewny klimat przejawia się w pierwszej części utworu, stanowiącej ich muzyczny odpowiednik. Powszechnym systemem porządkującym materiał dźwiękowy jest w tych krajach nadal pentatonika. Swoistym rezonatorem pomiędzy wrażeniem wzrokowym a słuchowym są dwa elementy: dźwiękowy-linearny i brzmieniowy, posiadający swe źródło w pentatonice. Pierwszy czynnik dookreśla aurę dźwiękową, stanowiąc naczelną motyw melodyczny odczuwalny jako przewodni; drugi przywołuje antyczne cywilizacje. Te dwie idee zostały powiązane w sposób, który znakomicie służy pozamuzycznym przekazom ukrytym w tytule. Przekaznikiem pojęciowym integrującym obydwa bodźce stają się tytułowe *Pagody*.

Zasadniczą wskazówką kompozytora jest na wstępie „z umiarkowanymżywieniem”¹⁹. Wyraźnie więc nakierowuje wykonawcę na specyficzną jakość dźwięku. Debussy bardzo

precyzuje wszelkie przesłanki wykonawcze, traktując je często jako wskazówki działające na wyobraźnię pianisty. Odnaleźć tu można bowiem zwroty: „delikatnie i prawie bez odcieni”, „nie zwlekać”, „jaśniejszym brzmieniem”. „Muzyka jest całokształtem rozproszonych sił. Robi się z niej spekulatywną śpiewkę. Wolę od tego kilka tonów fletu egipskiego pasterza, który jest integralną częścią krajobrazu i słyszy współbrzmienia nie znane w waszych rozprawach. (...) Lepiej i pożyteczniejsze jest oglądać brzask wschodzącego słońca”²⁰. Kompozytor, jak widać, zawsze miał predylekcję do integracji sztuk i wychodzenia poza muzyczne konwenanse.

Oznaczenia dynamiczne umieszczone w pierwszym obrazie intrygują precyzją i zamierzonym, restrykcyjnym ich przestrzeganiem, np. w t. 16 *cresc.* i *dim.* odnosi się tylko do prawej ręki, w t. 18 *cresc.* należy doprowadzić do *mp* ale tylko w prawej. W t. 44 stopniowe wygasanie tylko w prawej ręce, t. 71-72 to bardzo duże *cresc.* bez zmiany jasnej barwy na ósemkach. Pozwala to uzyskać kilka planów brzmieniowych, niuansów kolorystycznych – a w rezultacie jakości estetycznych. Precyzja ta bowiem służy sukcesywnemu budowaniu ulotnej aury dźwiękowej i eufonicznej. Podobnie ma się problem właściwej pedalizacji. Wykonawca zapewne z łatwością dojdzie do wniosku, jak ważny jest to element i jakiej precyzji wykonawczej domaga się kompozytor. Dookreśla bowiem pedalizację do wartości ósemki i precyzuje ją niemal w każdym taktie. Ponadto wskazuje: „nie zdejmować trzeciego pedału aż do końca drugiej grupy t. 79”, „wziąć na prawy pedał czwartą ósemkę w taktie 73”, „zmienić prawy pedał na początku taktu 79, a środkowy zdjąć na trzeciej grupie taktowej”. Tak nakreślone wskazówki wykonawcze są dla Debussy’ego charakterystyczne i jednocześnie nowatorskie z uwagi na restrykcyjną ich formę. Paradoksalnie, może się to wydawać nieprzystające do rozbuchanej kolorystycznie malarskiej muzyki impresjonizmu. Z jednej strony bowiem wykonawca nie jest mocno ograniczony w interpretacji utworu, z drugiej zaś jest w stanie dokładnie zidentyfikować wizję autora.

Biorąc pod uwagę powyższe czynniki można wysnuć wniosek, że nie tak często spotykamy fortepiany, które dostarczają tak bogatych możliwości brzmieniowych. Poszukiwania pianistyczne w tym obrazie w znacznej mierze koncentrują się na jakościach kolorystycznych.

Widoczek z Hiszpanii na kolorowej pocztówce od Manuela de Falli był bodźcem inspirującym skomponowanie kolejnej części cyklu, *Wieczoru w Grenadzie*. Kompozytor tak pisał w liście do Messagera: „Kiedy się nie ma środków na zapłacenie podróży – trzeba temu zaradzić przez wyobraźnię”²¹. Siłę wyobraźni dźwiękowej kompozytora opisuje z kolei fragment listu Manuela de Falli, który stwierdził, że „graniczy (ona) z cudem, kiedy się pomyśli, że ta muzyka była skomponowana przez cudzoziemca prowadzonego prawie wyłącznie wizją swojego geniuszu. (...) Tu mamy przed sobą rzeczywiście Andaluzję, prawdę bez cytatów. Bo nie ma tu ani jednego taktu, który by był bezpośrednio zapożyczony z folkloru hiszpańskiego, a jednak czuje się Hiszpanię wszędzie i w najdrobniejszych szczegółach”²². I rzeczywiście, przywołane brzmienia gitary, leniwa, wieczorna sjesta, przepych barw śródziemnomorskich konwulsyjnie wirujących populadniami w połączeniu z gracją ruchu – wszystko zjednoczone w uporczywym rytmie habanery.

Wskazaniem zasadniczym kompozytora, umieszczonym na samym początku jest: *alla habanera*. „zacząć wolno, w rytmie o niedbałym wzdęku”. Widzimy zatem już na wstępie narzucające się wspomnienie gorącej Andaluzji. Nie brak tu, podobnie jak w *Pagodach*, obrazujących klimat oznaczeń, jak: „leniwie, z opuszczonymi bezradnie rękoma” w t. 67, „lekkio i z oddali” w t. 109, takty 115-118 „w sensie wyrazowym mniej aktywne i jakby wycofane ze swej przypadkowej (pozornie) roli”.

Charakterystyczny jest też zabieg polegający na zmianie metrum z parzystego na nieparzyste, tempa na dwukrotnie szybsze i pulsu na półtora raza wolniejsze w t. 108, co pozwala uchronić przebieg od wrażenia niepokoju i przyspieszenia tempa. Zasada „niedbałego” rytmu habanery zostaje zachowana. Na brzmienie dodatkowo wpływają zjawiska archaiczne ujęte w nowy kontekst, jak: skrzyżowanie głosów w t. 15 i 51, odwrócenie materiału taktów 122-136 w stosunku do taktów 1-16. Z kolei takty 109-112 są odczuwalne jako przerywnik zapowiadający repрызę odwróconego materiału. Cały utwór pulsuje jednostajnie, a rozczłonkowanie formalne na trzy części wyznacza zmiana tonalności: *fis-H-fis*. Nie wpływa to jednak na kształt dźwiękowy i nie zakłóca jednolitego charakteru dzieła.

Trzyczęściowa architektonika, chociaż przejęta z epok poprzednich, otrzymuje nowy kontekst oparty na zasadzie szeregowania odcinków. Kompozytor pozbawia zatem utwór ciężar dominantowo-tonicznych, szerokich obszarów narastania i rozładowania ekspresji. Zabieg ten pozwala kompozytorowi przesunąć punkt ciężkości przebiegu z współczynników formalnych na jakości ilustracyjno-brzmieniowe, płynność i potoczność narracji. Osnową całego muzycznego toku zdarzeń jest integrująca forma habanery.

„9 stycznia 1904 r. Ricardo Vines wykonał po raz pierwszy *Estampes*, bisując *Jardins sous la pluie*”²³. W istocie, ostatni obraz cyklu zwiiera echa klawiszowego stylu Bacha i Chopina, będąc najbardziej efektywnym i popisowym. To interesujące *perpetuum mobile* o tocatowym charakterze jest z pewnością problematyczne technicznie dla wykonawcy, przy czym niezwykle barwne, ekspresyjne w odbiorze. Nie brak w nim figuracji na kształt erupcji wulkanicznych czy barwnych fajerwerków. Materiał poddaje się myśli przewodniej, którą stanowi tytuł ilustrując rozbuchane deszczowe ogrody. Wpisuje się tym samym w nurt stylizacji zjawisk audytywnych.

Początek utworu opatrzone jest wskazaniem: „czysto (wyraźnie) i żywo”²⁴. „Wyraźnie” odnosi się jednak w pierwszej kolejności do pedalizacji, co z kolei ściśle wiąże się z wymaganą selektywną artykulacją. Rygor w przestrzeganiu zasad poprawnej pedalizacji stał się zasadą stylu w dziełach fortepianowych kompozytora, starannie przez niego nakreślona. W ostatniej części pedalizacja jest niezwykle różnicowana. Są bowiem fragmenty, w których wymagane jest rzadkie i oszczędne użycie pedału, w innych z kolei jest ono tak częste, że nie należy ani na chwilę tracić kontaktu z dźwignią pedału (t. 27-30).

Zasadą kształtującą melodykę jest wyluskanie jej z dźwięków inicjujących każdą grupę szesnastkową. Jawi się przez to zawołowana i eteryczna, jakby zespolona z imitującymi deszcz figuracjami. Wywołuje to uczucie niezwyklej dynamiki, ruchliwości przebiegu. Zasada ta zostaje zachowana do taktu 70, w którym rozpoczyna się stopniowe budowanie napięcia

IX Międzynarodowy Festiwal Chórów Uniwersyteckich

„UNIVERSITAS CANTAT 2009”

Poznań, 17–20 czerwca 2009

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

ul. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań

e-mail: festiwal@amu.edu.pl

www.cantat.amu.edu.pl

KONCERTY FESTIWALOWE:

17–19 czerwca, Aula UAM, godz. 19.00

Występują zespoły z Czech, Niemiec,
Serbii, Słowacji, Szwecji, Ukrainy i Polski

KONCERT FINAŁOWY:

20 czerwca, Aula UAM, godz. 19.00

prawykonanie „Exegi Monumentum”

Romualda Twardowskiego

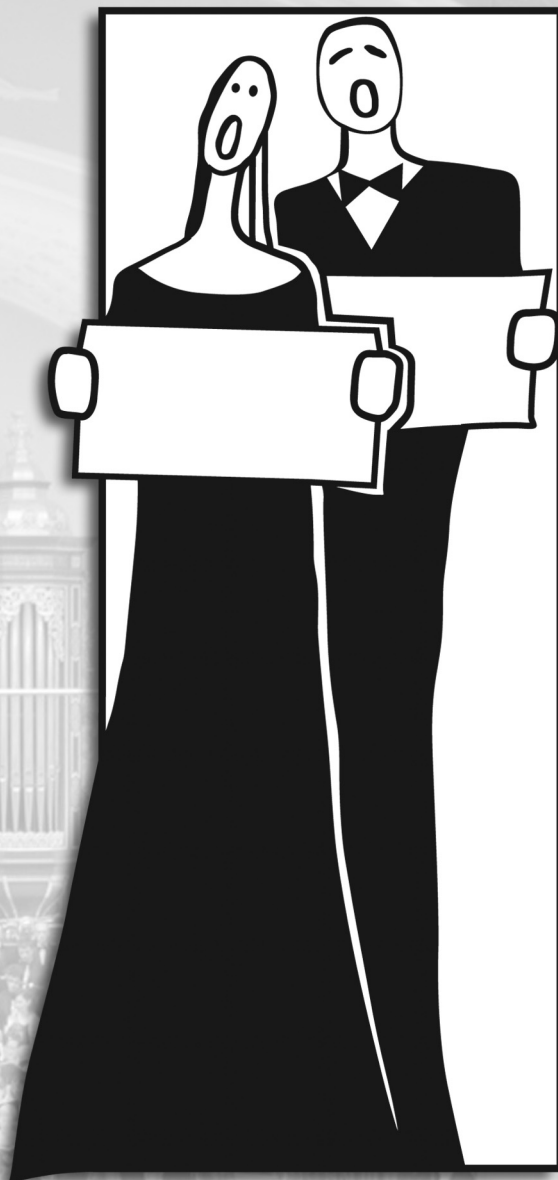
występują:

Anna Mikołajczyk-Niewiedział – sopran

Jarosław Bręk – bas

wszyscy uczestnicy festiwalu (chóry i orkiestry)

Marcin Nałęcz-Niesiołowski – dyrygent



Transmisja internetowa koncertu finałowego oraz więcej informacji na www.cantat.amu.edu.pl

fol. M. Męczyński

PATRONI:

Bogdan Zdrojewski
Minister Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

prof. dr hab. Bronisław Marciniak
Rektor Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORGANIZATORZY:



Chór Kameralny UAM

Stowarzyszenie
Przyjaciół Chóru
Kameralnego UAM

WSPARCIE FINANSOWE:

Urząd
Miasta
Poznań

Urząd Marszałkowski
Województwa
Wielkopolskiego



PATRONI MEDIALNI



epoznan.pl



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

6 czerwca 2009 • godz. 19.30 • sala im. G. Fitelberga

dyrygent

Jacek Kaspszyk

solistka

Tasmin Little

Karłowicz

Poemat symfoniczny *Smutna opowieść*

Koncert skrzypcowy

Dvořák

VIII Symfonia

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

www.nospr.org.pl

Sprzedż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkty Ticketportal, www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

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



KONCERTY CHOPINOWSKIE w Łazienkach Królewskich 1959–2009

jubileuszowy sezon koncertowy
od maja do września → **co niedziele**
[wstęp wolny]

CZERWIEC

7.

g. 12.00 – Anna Maria Stańczyk

g. 16.00 – Lidia Grychtotówna

14.

g. 12.00 – Andrzej Stefański

g. 16.00 – Ewa Bukojemska

21.

g. 12.00 – Krystyna Man Li-Szczepańska [Chiny]

g. 16.00 – Joanna Marcinkowska

28.

g. 12.00 – Eugen Indjic [USA]

g. 16.00 – Joanna Ławrynowicz

stołeczna
estrada[®]
www.estrada.com.pl



MECENAS
KONCERTÓW:



PARTNERZY:



ŻYCIE WARSZAWY.PL



tvn warszawa

i kulminacji przy użyciu wzrastających kategorii dynamicznych i stopniowo rozdrabnianej rytmiki (od ósemek, poprzez kwintole i sekstole aż do szesnastek). Niezwykle ekstatyczna kulminacja powoduje wrażenie rozbuchanej zieleni ogrodu, doświadczonej odorującym deszczem. Ulewa wydaje się groźna, jednak kompozytor w porę powstrzymuje jej destrukcyjne działanie. Charakter przebiegu ulega uspokojeniu i do końca jest prowadzony w jednostajnych szesnastkach. Nagła erupcja następuje jeszcze w ostatnich trzech taktach w postaci rozlanych pasaży E-dur i gis-moll.

Reprezentatywnym problemem dla stylu muzyki Debussy'ego, mającym ogromne spektrum oddziaływań, jest harmonika. Element harmoniczny jest wart uwagi również w omawianym cyklu. Współbrzmienia nie są podporządkowane stałej konstrukcji interwałowej. Tradycyjne trójdźwięki durowe i molowe mają nadal podstawowe znaczenie, ich struktura ulega jednak znacznemu rozbudowaniu, przy czym owe złożone konstrukcje zyskują rangę samodzielnych jednostek nie wymagających rozwiązania na konsonans. Kompozytor dodaje również do akordów tercyjnych interwał sekundy bądź trytonu, zwłaszcza w połączeniu ze skalą całotonową. Lubi puste współbrzmienia kwartowo-sekundowe i kwartowo-kwintowe. Popularnym zjawiskiem jest powtarzanie współbrzmienia na zmienionej podstawie basowej, przez co uzyskany zostaje odmienny kolor i dźwiękowy kontekst. Spotykamy się z tym już na początku cyklu, w pierwszych taktach utworu *Pagodes*. Zainicjowany akord na primie w basie pojawia się jeszcze dwukrotnie z dźwiękiem basowym przesuwającym ruchem sekundowym w dół. Kompozytor jak gdyby chce

pokazać potencjał, brzmieniowe możliwości współbrzmienia odkształcając go przeciwieźnieznacznie.

W sposób nowatorski posługuje się Debussy materiałem stosowanych skal; może on być wykorzystany w poziomie i w pionie bez ograniczeń. W skrajnych fragmentach drugiej części utworu pierwszy tetrachord skali cygańskiej molowej potraktowany zostaje linearnie, snując frazę początkową habanery. Z kolei pentatonika w części pierwszej jak też przebiegi o proweniencji dur-mol w finale dzieła zabarwiają całkowicie kontekst harmoniczny. Zatem materiał zastosowanych skal determinuje warstwę harmoniczną i melodyczną, co nie pozostaje bez wpływu na efekt brzmieniowy. Uzyskiwanie efektów impresjonistycznych za pomocą skal modalnych i równoległości akordowych cechuje tym samym środkowy okres twórczości kompozytora, lata 1890-1912.

Debussy radykalnie zrywa z konwencjonalnym łączeniem akordów, rozluźniając związki kadencyjne, czy też połączenia dominantowo-toniczne. Zanika rola dźwięków prowadzących, co poszerza wybór następstw współbrzmień i sposób ich łączenia. Relacje te stają się płynne i wieloznaczne. Z kolei zastosowane paralelizmy akordowe wpływają na zwiększenie gęstości brzmienia.

Kompozytor w cyklu *Estampes* nie rezygnuje z tradycyjnego kształtu na poziomie makroformy. Układ części pozostaje bowiem w zgodzie z klasyczną zasadą: szybka-wolna-szybka. Debussy pozostaje więc w tym względzie tradycjonalistą, nakreślając malowniczą część pierwszą w tempie umiarkowanym, powolną, leniwą habanerę i etiudową, burzliwą część finałową. Przystoso-

wuje niejako zdobycze epok poprzednich do własnego języka wypowiedzi.

Malowniczy cykl *Estampes* jest dziełem wyjątkowym. Te trzy, jakże różne utwory, łączy stylizowana prostota i oszczędność środków. Jednocześnie wytworzona w nich mistrzowsko aura i specyficzny klimat, zdradzają estetyczną postawę Debussy'ego. Została ona plastycznie ujęta w jednym z jego krytycznych felietonów: „Istotnie tylko muzyka jest w stanie wywołać do woli fantastyczne krajobrazy, połączyć świat rzeczywisty z urojonym, zapanować nad tajemniczą poezją nocy, nad tysiącem utajonych szmerów liści muskanych promieniami księżycy”¹⁰

Przypisy:

- a - Ulrich Michels: *Atlas Muzyki* t. II. Przekł. Piotr Maculewicz. Warszawa 1999 s. 515
- b - Bolesław Woytowicz : komentarze. W: *Claude Debussy. Estampes* (partytura). Kraków 1973 s. 28
- c - C. Debussy: *Monsieur Croche*. przekł. Anna Porębowiczowa. Kraków 1961 s. 54
- d - C. Debussy (fragment listu) cyt za: B. Woytowicz. *Estampes*. Komentarze Kraków 1973 s. 28
- e - C. Debussy: *Estampes*. partytura Kraków 1973
- f - C. Debussy: *Monsieur Croche*. przekł. Anna Porębowiczowa. Kraków 1961 s. 27
- g - C. Debussy (fragment listu) cyt. za: Bolesław Woytowicz. *Estampes*. Komentarze Kraków 1973 s. 29
- h - Manuel de Falla (fragment listu)...., s.29
- i - Georges Gourdet: *Debussy*. Przekł. Elżbieta Bekierow. Kraków 1978 s. 105
- j - C. Debussy: *Estampes*. (partytura) Kraków 1973 s. 35
- k - C. Debussy: *Monsieur Croche*. przekł. Anna Porębowiczowa. Kraków 1961, s. 56

Palcem po płycie

Bernarda Fink śpiewa Bacha



JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty BWV 35, 169, 170
 Bernarda Fink, sopran • Freiburger Barockorchester • Petra Müllejans, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 902016 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 76'20"

Muzyka21 płyta miesiąca

Na kartach wartościującej ducha *Ucztę*, olimpijski piewca proporcji i patriarchy estetycznego idealizmu, Platon roztrząsał: „Piękno wieczne nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się, ani nie wędnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne, ani takie w porównaniu z czymkolwiek, a z czym innym inne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne”. Ponadmysłowe greckie facecje nie są tu całkiem nie na miejscu,

gdyż wolno mi będzie śmiało przypuszczać, iż wszelka sztuka skończona w formie, a coś dopiero fraza teologicznie uduchowiona i o stopniu mistyki równym Bachowskiemu, wieździe swój efemeryczny byt z Dobra najwyższego: z doskonałości nieskończonej. Ta zaś, w osobie Jezusa Chrystusa, jawi się wszelkim wcielonym aktom, celną zasadą, środkiem i celem, miarą i prawdą, ścisłością, wzorem. Wskaźnik ów jasnym jest nieprzerwanie, szlachetnie lśniącym i niefałszywym, a oświecając mame umysły, do prawdziwości pewnej nas wzywa i przez materię w górę unosi. „Dzięki sztuce możemy się zwać wnukami Boga” – podnosił genialny Leonardo, i nie od rzeczy takowe czucie moim się stało, gdy zapoznawszy ten oto zespół szlachetnych kantat, miłe ku Pięknemu serce dźwigam.

„W poezji bowiem lepsza jest rzecz niemożliwa, a trafiająca do

przekonania, niż możliwa, a nie budząca wiary” – rozważał na kartach niedoścignionej *Poetyki*, perypatetyk Arystoteles. Przechytny, kunsztowny rozprawy: tęskne, klarowne i powściągliwe, przedłożone moim ubogim zmysłom, z olśniewającą ekstrapolacją a niewymowną słodyczą przez eteryczną Bernardę Fink, zdają się wieść istnienieomalże nierealne, rozpościerając skrzydła w bezbrzeżnych przestworzach Pana i nie żądając laurów znikomej sławy. Uskutecznione na przestrzeni nieodległych dekad 1726 r., stygmatyzują one kres gorączkowego i nerwowego periodu, który istotnie zmorzył nadludzkie moce lipskiego Kantora, i w jakim mistrzowi *Koncertu włoskiego* dane było z uporem próbować, zmyślać i wcielać w czyn świeżą kantatę na każdy tydzień. „Co do śpiewu wiernych za czasów Bacha – snuć możemy jedynie przypuszczenia – relacjonuje Albert Schweitzer – Jedno w każdym razie osiągnięto: wzrosła wydatnie ilość wykorzystywanych podczas nabożeństwa pieśni (...). Kantata, ów włączony do nabożeństwa koncert religijny, absorbowała wszystkie zainteresowania, a śpiew artystyczny – podobnie jak na początku Reformacji – znów zatriumfował”. Tymczasowy niedobór intymnych opusów, z rzetelnym nadatkiem wypełniały wytwory rąk cudzych, jak pewne wdzięczne elukubracje kuzyna Jana z Meiningen czy tajemnicze pasje Reinharda Keisera.

„Ideal powinien mieć pierwszeństwo przed rzeczywistością” – kontemplował Arystoteles. Ezoteryczne dysertacje osnute na bazie natchnionych wersów darmstadtzkiego liryka Lehmsa

(*Geist und Seele wird verwirret BWV 35, Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170*), tudzież anonimowych strofach o pietystycznej obfitości (*Gott soll allein mein Herz haben BWV 169*), konstytuują ekskluzywną antologię, w której misternych inwencjach i górnolotnych fugach, króluje z gracją czarowny mezzosopran. Mosiężny chorał komentujący konfidencjonalnie arabską arię i działający niejako w ukryciu, z rzadką prostotą ową przeznaczną konfesję, pragnącą wspierać się raczej na osobliwym akompaniamencie organów i roztańczoną do wtóru ich godnych rejestrów. „Każde zbyteczne słowo odpływa, jeśli dusza już jest pełna” (Horacy).

Ekstensywne światłocieniowe symfonie i feeryczne cytaty nieukończonych koncertów, indukowane z troską i rzadką krasą w to posuwiste, dworne rostrum, przystrajają je ślicznie bujną girlandą obojów i elegijnym płaszczem kruchych smyczków. Plomienne sycylijskie rytmy skąpane w sonorycznym elizjum i ekstazy fucie tonów, spowijają łąmliwe arioso i drżącą wiarą, melancholijny recytatyw, kreując kłiwą eklogę o pastoralnej odświętności, sielskich harmoniach i arkadyjskim splendorze. W jej transparentnych, tajnych zaułkach chętnie przechadza się słodka dusza, łaknąc miłości i ukojenia, tłąc się w rozkoszy i ciesząc znacznie. Tam poruczona najdroższej pieczy, sięga mądrości i bliższy kornie, wielbi w bojażni i o nic nie woła. Zaprawdę, „dopiero życie jest coś warte, wtedy gdy człowiek piękno samo w sobie ogląda” (Platon).

Andrzej Osiński

Kursy letnie

27.07. – 1.08.
 Prof. Lech BAŁABAN – altówka/viola (Poznań/Bydgoszcz)
 Prof. Eyal KLESS – skrzypce/violin (Royal Academy London)
 Łukasz FRANT – wiolonczela/cello (NOSPR/AM Katowice)

3.08. – 8.08.
 Olga ŁAZARSKA – fortepian/piano (Akademia Muzyczna/POSM II st. - Kraków)

Mariusz PĘDZIALEK – obój/oboe (Filharmonia Krakowska)
 Ad. Mariusz SIELSKI – fortepian/piano (Akademia Muzyczna, Kraków)

10.08. – 16.08.
 Bogusława HUBISZ-SIELSKA – altówka & muzyka kameralna/viola & chamber music (Kraków)
 Elżbieta TOWARNICKA – śpiew (Kraków)
 Prof. Adam WIBROWSKI – fortepian/piano (Los Angeles/Paris/Wien)

www.konserwatorium.republika.pl

informacje i zapisy/informations and subscriptions – tel: +48 012 292 60 61 +48 604 203 619 – e-mail: konserwatorium@op.pl



JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty BWV 61, 122, 123, 182
 Monika Mauch, sopran; Matthew White, alt; Charles Daniels, tenor; Harry van der Kamp, bas • Montréal Baroque • Eric Milnes, dyrygent
 Atma Classique SACD2 2403 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 75'18"
 ★★☆☆

Przyjście na świat Chrystusa było tematem kantat Jana Sebastiana Bacha nie tylko w kompozycjach przeznaczonych na okres Bożego Narodzenia, bowiem pojawiało się w dziełach w różnych porach roku liturgicznego. Przykładem tego są 4 z nich zgromadzone na nowej płycie Atma Classique, wydanej pod koniec ubiegłego roku, a więc w okresie idealnie związanym z owym świętem.

Nagranie powstałe dwa lata temu podczas festiwalu Montréal Baroque stanowi poprawną i sumie wartościową rejestrację, ale trzeba przy tej okazji poczynić kilka uwag. Wszystkie partie wokalne wykonuje 4 śpiewaków, co w przypadku sakralnej muzyki Bacha jest już stosowane od kilkudziesięciu lat (Rifkin, Parrott), ale ja nie ukrywam, że wolę słyszeć wyraźny podział na solistów i chór; jego udział jest w takim przypadku bardziej przejrzysty i przekonujący. Porównanie tego albumu z wizją Gardinera czy Koopmana tylko mnie utwierdziło w takim przekonaniu. Główny ciężar w kantatach spoczywa przede wszystkim na wokalistach, którym kompozytor przeznaczył partie niełatwe pod każdym względem, zwłaszcza zaś ekspresji i interpretacji. Obdarzona delikatnym, jasnym sopranem Monika Mauch swoją jedyną arię w *Kantacie nr 61* wykonuje bojaźliwie, bojąc się tego, co ma wyśpiewać, słuchacz zaś na darmo oczekuje prawdziwego zaangażowania i wykonania pełnym głosem. Niezbyt mnie przekonał tenor Charles Daniels. Co prawda stara się, jak może, ale jego niezbyt przyjemny tembr i nie dość wyraźna dykcja każą przypuszczać, że możliwości te są chyba już dość ograniczone. Lepsze wrażenie wywarli na mnie natomiast bas Harry van der Kamp oraz alt Matthew White. Zwłaszcza



JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty dialogowane: Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet BWV 57, Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49, Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152
 Thomas Quasthoff, bas-baryton (*Jezus*), Dorothea Röschmann, sopran (*Dusza*) • członkowie RIAS Kammerchor; Berliner Barock Solisten • Rainer Kussmaul, skrzypce i kierownictwo artystyczne
 Deutsche Grammophon 477 6591 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 61'00"

Muzyka21
płyta miesiąca

Oto trafia do nas kolejna znakomita płyta w wykonaniu świetnych niemieckich artystów: barytona Thomasa Quasthoffa i soprano Dorothei Röschmann wykonujących trzy kantaty Bacha. Tych dwoje śpiewaków posiada zdolność oddania stanów emocjonalnych i obrazów języka muzycznego Bacha zrozumiałych dla współczesnego słuchacza. Udało im się nadać czarującą ponadczasowość

arię tego ostatniego – *Leget euch dem Heiland unter* z *Kantaty nr 182* zapisuję w pamięci. Tak więc pod względem wokalnym nie jest to rewelacja, ale nagranie sytuuje się na poprawnym poziomie, do czego przyczynia się też udział zespołu instrumentalnego Montréal Baroque pod dyktando Erica Milnesa. Ująć może dość ładna barwa poszczególnych instrumentów, ich subtelność brzmienia oraz umiejętność stworzenia odpowiedniego nastroju.

To skromna, kameralna, rzetelna produkcja, będąca ciekawym dokumentem z festiwalu w Mont-realu, która nie może wszak być ważnym punktem odniesienia w dziedzinie interpretacji kantat Jana Sebastiana Bacha.

Paweł Chmielowski

MILI BALAKIREW
Grande Fantasia na rosyjskie tematy ludowe op. 4, 30 Pieśni ludu rosyjskiego na fortepian na 4 ręce oraz w wersji na głos solo
 Josef Banowetz, fortepian; Alton Chung Ming Chan, fortepian (*pieśni*) • Russian Philharmonic

słowom, do których muzykę napisał lipski kantor, przekładając na muzyczne obrazy alegorie takie, jak ilustracja kamienia, „który nosi i podtrzymuje Syjon”, który Bóg „położył na drodze wiary”.

Kantata dialogowa, która w pewien sposób podobna jest do „oper” wymaga prawdziwych partnerów, takich jak nagrani śpiewacy. Dokładnie i intuicyjnie dostrzegają wzajemnie swoje mentalne wibracje, jak również te, emanujące od instrumentów i oczywiście reagują na nie z wrażliwością.

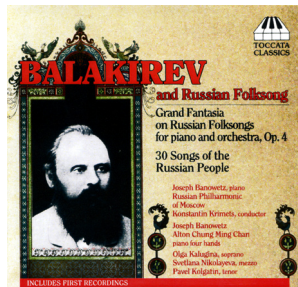
Te trzy dzieła mówią o „rzeczach ostatecznych” – o śmierci; ale to znaczy „umrzeć z największą radością” i płomiennym „chciałbym umrzeć”, jak mówi tekst kantaty BWV 57 *Selig ist der Mann*. Dążenie do śmierci, które dzisiaj jest nam tak obce, znajduje swoje wytlumaczenie w sensie „mistycznej jedności”, więzi duchowej w formie rozmowy między Chrystusem jako Oblubieńcem i pobożną duszą jako oblubienicą. W ten sposób, twierdzi Thomas Quasthoff, „Jezus zwraca się bezpośrednio do ludzi, schodząc w pewnym sensie z piedestału, na którym religie go umieściły w przeciągu wieków. Ta forma uctwowień jest rzeczą, której dziś brakuje nam najbardziej”. Kiedy – wystarczy zacytować jeden przykład – w duecie finałowym kantaty BWV 49 *Ich geh und suche mit Verlangen* Quasthoff śpiewa *Dich hab. Ich je und je geliebt* (*Zawsze Cię miłowałem, zawsze*) i kiedy Röschman zrecznie wplata werset

chórally *Wie bin ich doch herzlich Froh* (*Jaka jestem szczęśliwa*) do budowy muzycznej dzieła, której rezultatem jest napięcie między duchowością a rzeczywistością, które przemawiają językiem uniwersalnym.

Quasthoff i Röschmann w każdej kancie indywidualizują nie tylko klimat poszczególnych arii czy recytatywów, lecz także poszczególnych zwrotek, czy nawet fraz. Różnicują mistrzowsko dynamikę oraz barwę głosów, brzmia przez to bogato, soczyście i bardzo pięknie, szczególnie w długich liniach melodycznych i w górnym dzwiękach.

Fantastycznie zbudowane przez Bacha partie dialogowane pozwalają w pełni cieszyć się pięknem muzyki i bogactwem słowa. Quasthoffa i Röschmann cechuje fenomenalna wręcz umiejętność kształtowania barwy głosu we wszystkich rejestrach, stosowanie szerokiej gamy odcieni dynamicznych. Ich głosy wręcz hipnotyzują miękkością i ciepłem oraz siłą emocjonalnego oddziaływania na słuchacza. Wiele w tym zasługi orkiestry Berliner Barock Solisten i Rainera Kussmaulowa, którzy nadają całości niezwykłych barw i zrecznie operują muzycznymi nastrojami kantat Bacha. Ten album to przykład drobiazgowej analizy tekstu i ponadprzeciętnej muzyczności Quasthoffa i Röschmann! Album wręcz doskonały.

Arkadiusz Jędrasik



BALAKIREV
and Russian Folksong
 Grand Fantasia on Russian Folksongs for piano and orchestra, Op. 4
 30 Songs of the Russian People
 Joseph Banowetz, piano
 Alton Chung Ming Chan, piano (for solo)
 Olga Kalafina, soprano
 Svetlana Nikolajewa, mezzo
 Paweł Kotłowski, tenor
 NIELICZKI PAWEŁ CHMIELOWSKI
 Orchestra • Konstantin Krimets, dyrygent
 Toccata Classics 0018 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 79'28"
 ★★☆☆



BALAKIREV
Piano Concertos
 Grande Fantaisie on Russian Folksongs
 Anastasia Seifetdinowa, Piano
 Russian Philharmonic Orchestra
 Dmitry Yablonsky
Grande Fantasia na rosyjskie tematy ludowe op. 4, I Koncert fortepianowy fis-moll op. 1, II Koncert fortepianowy Es-dur

Anastasia Seifetdinowa, fortepian • Russian Philharmonic Orchestra • Dmitry Yablonsky, dyrygent
 Naxos 8.570396 • n. 11. 2006, w. 2009 • DDD 69'44"
 ★★☆☆

Niekiedy tak się zdarza, że utwór, który przez wiele lat pozostawał całkiem zapomniany, nagle niemal równocześnie zostaje zarejestrowany i następnie trafia na płyty. Tak stało się właśnie z *Fantazją na tematy rosyjskie* skomponowaną w 1852 r. przez niespełna piętnastoletniego Mili Balakirewa, zapewne jako pierwsza część nigdy nie ukończonego *Koncertu*. Znany z wykonania zapomnianego repertuaru Josef Banowetz nagrał utwór w 2006 r. dla brytyjskiej firmy Toccata, w tym samym roku rejestracji dla Naxosu (z tą samą orkiestrą) dokonała pochodząca z Ukrainy Anastasia Seifetdinowa. W tym wypadku utwór należy traktować jako swego rodzaju ciekawostkę – ma w istocie szkolny charakter, jest dosyć rozwleczonej, operuje mnóstwem schematycznych chwytów i figuracji – wzory czerpiąc z dzieł w stylu brillant i ukochanego

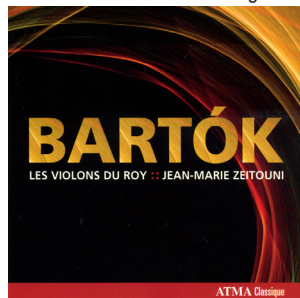
przez rosyjskiego twórcę Chopina. Ale zważywszy na wiek twórcy i na fakt, iż jest to jeden z pierwszych rosyjskich utworów na fortepian i orkiestrę, do tego oparty w całości na rodzimym folklorze, warto się z dziełem zapoznać. Oba wykonania są rzetelne, Banowetz może jest nieco bardziej przekonujący w nielicznych fragmentach popisowych, Seifetdinowa lepiej jednak wydobywa poetycki charakter *Fantazji* i głębiej rozumie śpiewny charakter dumek, na których utwór bazuje, a nagranie wydaje się bardziej przestrzenne i cieplejsze. Jednak w istocie na obu płytach ciekawsza jest reszta programu. Na krążku Toccaty znajdziemy rejestrację *30 Pieśni ludu rosyjskiego* na fortepian na cztery ręce, gdzie do Banowetza dołączył Alton Chung Ming Chan. Znakomitym pomysłem było poprzedzenie każdej pieśni wykonaniem ludowego pierwowzoru w solowej wersji wokalne przez jedno z trójki rosyjskich śpiewaków. W ten sposób w każdym opracowaniu Bałakiriewa możemy śledzić melodię i docenić mistrzostwo kompozytora w jej harmonizacji oraz fakturalnym, wariacyjnym czy kontrpunktycznym przetwarzaniu. Nawet, jeśli nie są to utwory pierwszoplanowe, to słucha się tego cyklu z wielką satysfakcją – myślę, że duety fortepianowe śmiało mogą poszerzyć o to dzieło „etniczny” repertuar, złożony zwykle z tańców Brahmsa, Dworzaka czy Infante.

Płyta Naxosu jest bardziej homogeniczna, oferując dodatkowo wykonania obu koncertów fortepianowych. Pierwszy z nich, młodzieńczy (napisany cztery lata po *Fantazji*), w formie allegro sonatowego, jest pięknym, romantycznym utworem, wyraźnie odnoszącym się do *Koncertu e-moll* Chopina, a także Hummła – w melodyce zaś przypomina dzieła Glinki. Drugi, rozpoczęty w 1861 r., zarucony na cztery dekady, kończony w ostatnich latach życia i częściowo zorkiestrowany przez Liapunowa, jest stylistycznie bardziej dojrzały (nie bez wpływów Beethovena, Liszta i Litolffa), choć chyba trochę pozbawiony wdzięku. Dzieła te posiadają skromną, ale przyswoitą dyskografię, można więc spróbować dokonać porównań. Jeśli idzie o *Koncert fis-moll*, to mam słabość do nagrania Igora Żukowa, które chyba nie trafiło z longplaya Mielodii na płytę kompaktową, natomiast oba koncerty dostępne są dziś na płycie Hyperionu w wykonaniu Malcolma Binnsa. Seifetdinowa bierze wyraźnie wolniejsze tempa od Anglika, za to jednak znów rzuca się w oczy podkreślanie śpiewności, pierwiastka

lirycznego, wykończenia detalu – w tym ujęciu chyba wolę *Koncert fis-moll*. Binns z kolei jest bardziej wirtuozowski oraz heroiczny i w ogóle gra z większym rozmachem – co zdecydowanie lepiej służy *Koncertowi Es-dur*. A jeśli ktoś lubi pirotechniczne wykonania, to powinien jeszcze zdobyć stare (i nienajlepsze dźwiękowo) nagranie Michaela Pontiego, krążące po płytach różnych wytwórni (ostatnio VOX 5068).

Ostatecznie płytę Naxosu zdecydowanie warto mieć, choćby ze względu na fakt, iż po raz pierwszy na jednym krążku łączy ona wszystkie dzieła na fortepian i orkiestrę Bałakiriewa.

Marcin Zgliński



BELA BARTÓK

Divertimento; Muzyka na smyczki, perkusję i czeleste; Tańce rumuńskie

Les Violons du Roy • Jean-Marie Zeitouni, dyrygent

Atma Classique ACD2 2576 • w. 2008, n. 2008 • 63' 12"

☆☆☆☆

Les Violons du Roy to kameralna orkiestra, zręcznie poruszająca się po różnych stylach i epokach: od baroku po współczesność. Równie dobrze grają na instrumentach historycznych Bacha czy Haendla, jak też muzykę XX w.: Piazzolę lub Strawińskiego. W tym drugim przypadku dyskografia zespołu poszerzyła się niedawno o kolejną pozycję, wypełnioną w całości dziełami Beli Bartóka.

Nie jest łatwo sprostać różnorodnym wymaganiom zawartym w jego muzyce, zwłaszcza jeśli chodzi o tak ważne dzieło, jakim jest *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*. Może jedną z przyczyn faktu, dlaczego niniejsza interpretacja nie przekonała mnie do końca, jest niewielka obsada zespołu. Przyznam się, że preferuję wykonania dużych orkiestr, ot, chociażby takich, jak Chicago Symphony pod Georgiem Soltim. Kanadyjskim kameralistom zabrakło przez to większego nasycenia dźwięku i jego wolumenu brzmienia, pasji, zagęszczenia emocji, nadania im bardziej poruszającego i dramatycznego wymiaru, co jest

nieodzowne w przypadku *Muzyki*. Poza tym mały skład smyczków był niekiedy przygłuszony przez wysuwające się na akustycznie-nagraniowy plan pierwszy fortepian i perkusję. Artyści jednak zaprezentowali liczne zalety, w postaci bogactwa dynamiki, rytmicznej wyrazistości, licznych akcentach i kontrastach. Nie jest to bynajmniej sztampowa, monotonna interpretacja, choć takie niebezpieczeństwo istnieje, jeśli mamy przesłuchać album, trwający ponad godzinę, wypełniony klasyką muzyki XX w. o dość jednorodnym brzmieniu, choć z drugiej strony trzeba rzeczywiście dużo uwagi, by właściwie śledzić narrację w tym nagraniu, by przemówiło do serca i wyobraźni słuchacza. *Divertimento* ujęło mnie energią, radością w częściach skrajnych, wyeksponowaniem elementów ludowych, zawsze obecnych w muzyce Bartóka. Bardzo mi się spodobało *7 Tańców rumuńskich* w autorskiej orkiestracji dyrygenta. Jean-Marie Zeitouni do smyczków dodał fortepian i perkusję, co brzmi nad wyraz dobrze i efektownie. Jest to udana ingerencja, a sama muzyka jawi się jako niezwykle przystępna i porwijająca.

Jest to na pewno wartościowa produkcja, mimo że raczej nie może pretendować do miana najlepszej i najwybitniejszej interpretacji dzieł Beli Bartóka. Lepsze wrażenie w podobnym repertuarze wywarła na mnie wizja Szkockiej Orkiestry Kameralnej pod dyrykcją Charlesa Mackerrasa (Linn Records CKD 234), którą polecam.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty fortepianowe wol. 2: Sonaty nr 1, 2, 3

Michael Korstick, fortepian
Oehms Classics OC 615 • w. 2006, n. 2005 • SACD, 75' 17"
☆☆☆☆

Sonaty fortepianowe nr 16, 17, 18

Mari Kodama, fortepian
Pentatone PTC 5186 063 • w. 2006, n. 2004 • SACD, 72'
☆☆☆☆

Muzyka Ludwiga van Beet-



hovena jest jak studnia bez dna, można z niej czerpać bez przerwy i zawsze odkryje się coś nowego – dowodem na prawdziwość owego twierdzenia są coraz to nowe nagrania jego sonat fortepianowych, których w ostatnich latach ukazało się dosyć dużo w wykonaniu różnych mistrzów klawiatury. Ja tym razem sięgam po rejestrację niezupełnie nowe, albowiem wydane trzy lata temu, na których zaprezentowane są utwory ze wczesnego okresu twórczości mistrza.

Na płycie Oehms Classic znajdziemy trzy pierwsze dzieła Beethovena tego gatunku, zgrupowane w op. 2, których wykonania – jak też całego kompletu – podjął się renomowany niemiecki pianista Michael Korstick. Słuchać wyraźnie, że jest z nimi obeznany doskonale i ma w nich do przekazania coś ciekawego, dobrego i własnego. Dlatego też jego interpretacja mnie zachwyciła i spodobała mi się bardziej, niż jedna z ostatnich fonograficznych propozycji Maurizioa Polliniego (DG) w tym samym repertuarze. Artysta bardzo dogłębnie wczytał się w nutowy zapis, pozostał mu wierny, starannie respektując wszystkie wskazówki i oznaczenia autora. Znakomite opanowanie materiału pozwoliło mu na bezbłędne wykorzystanie wszelkich możliwości, tkwiących zarówno w nieograniczonej wyobraźni kompozytora, jak też swoim artystycznym potencjale i instrumencie, który miał do dyspozycji. Gra Korsticka jest zdecydowana, pełna pasji, emocji, ujmuje bogactwem dynamiki i umiejętnym stosowaniem kontrastów. Pianista zrozumiał te pierwsze opusy jako wczesny wyraz indywidualności Beethovena, zapowiedź zerwania ograniczających go ram formalnych i ekspresji. Bardzo mi się spodobało takie żywe, zaangażowane podejście do klasycznych przeciwieństw kompozycji.

Nieco odmienną wizję zaprezentowała Japonka Mari Kodama, a na warsztat wzięła *Sonaty* op. 31. Na okładce płyty Pentatone widzimy drobną, smukłą artystkę, więc możemy się spodziewać „kobiecego” grania, ale w tym przypadku nie jest to zarzut. Słyszemy muzykę podaną subtelnie,

liryicznie, kolorowo, z zachowaniem wszelkich oznaczeń i wyrazowego bogactwa, które przewidział w nich kompozytor. Pianistka zaciekawia słuchacza kulturą gry, delikatnym uderzeniem, wyeksponowaniem czynnika melodycznego i klasycznego idiomu. To Beethoven dość spokojny, śpiewny, unikający nadmiernych emocji i przesadzonych akcentów, kontrastów i wybuchów ekspresji.

Obie interpretacje są bardzo dobre i interesujące, ale gdybyśmy miał spośród nich wybrać mojego faworyta, to byłby nim Michael Korstick.

Paweł Chmielowski



GEORGES BIZET

Carmen

Małgorzata Walewska (*Carmen*); Marcello Bedoni (*Don José*); Małgorzata Długosz (*Micaela*); Rafał Songan (*Escamillo*) • Orkiestra GTW • Tomasz Biernacki, dyrygent • Paweł Szkotak, reżyser
Gliwicki Teatr Muzyczny DVD-V, PAL
☆☆☆

Produkcja Carmen zarejestrowana na DVD przez Gliwicki Teatr Muzyczny uzyskała Nagrodę Artystyczną „Złota Maską 2006” – Wydarzenie Roku. Zaczęło od produkcji. Pomysł przeniesienia akcji w czas Wojny Domowej w Hiszpanii nie razi. Ułatwia też nieco zadanie scenografowi i projektantowi kostiumów, a i zapewne znacznie obniża koszty ogólne wystawienia. Spodobalo mi się wykorzystanie kilku poziomów, na których rozgrywa się akcja dramatu. Ale nie wszystkie „oryginalne” idee jednak sprawdziły się. Ciekawy był króciutki spektakl w wykonaniu lalek odgrywających w gospodzie Lilli Pastii dramat, który później będzie udziałem dwojga głównych bohaterów opery. Umieszczenie listów gończych oferujących cenę za schwytanie żywych lub martwych Carmen i Don José też ładnie wpasowałoby się w całość koncepcji, gdyby nie fakt, że owe plakaty były umieszczone na ścianach gó, wśród których



VINCENZO BELLINI

La sonnambula

Cecilia Bartoli; Juan Diego Flórez; Ildebrando D'Arcangelo; Gemma Bertagnolli; Liliana Nikiteanu; Peter Kálmán; Javier Camarena • Chór opery w Zurychu; Orchestra La Scintilla • Alessandro De Marchi, dyrygent

L'Oiseau-Lyre 478 1087 • w. 2008, n. 2007/8 • DDD. 134'11". 2CD

Muzyka21
płyta miesiąca

W dobie, kiedy rewersans wobec szlachetnej muzy operowej ulega zatrawiającej dewaluacji, piękna Cecylia Bartoli z gracją i nieustraszoną godną napoleońskich grenadierów, broni okopów nobliwej Melpomeny, pnąc się tyleż w rankingach popularności, co pretendując na artystyczny parnas. „Muszę być wyjątkowa – mówi o swoich interpretacyjnych popisach – Nie mogę pozwolić na to, aby ludzie mamotrawili swoje pieniądze, żeby mnie ujrzeć w kiepskiej formie”. Zaiste, niewiarygodna paleta barw, emocjonalność i finezyjność frazowania poruszającego najpilniej strzeżone drgnienia człowieczego ducha, entuzjastyczna identyfikacja z prezentowaną postacią i predylekcja do wskrzeszania z martwych nie zapożyczonych partytur przeszłości, predestynują urodziwą Włoszkę do kreowania wielorakiego spektrum ról, a fizjonomia heroin, jakim Bartoli użycza głosu, zda się przenikać ją bez reszty, dyktując akcje ciała i rozplamniając namiętyny wzrok.

Idylliczna *Lunaticzka* tchnąca powiewem szwajcarskiej arkadii, oczarowała utalentowaną Cecylię już kilka lat temu; u progu nowego milenium artystka rozważała nawet jej projekcję pod batutą fenomenalnego Jamesa Levine'a. Pastoralny entourage z nawiedzonym młynem hojnie okolonym alpejską przyrodą, zagadkowy fantom w bieli peregrynujący po bukolicznych ustroniach jeziora Como, marnotrawny wędrowiec powracający na łono rodzinnego siola i niewinny podrzutek na krawędzi szaleństwa fluktuującego pomiędzy upojną szczęśliwością a oparami Freudowskiej depresji – oto kwintesencja romantycznego bel canto, zdradzającego wszelako niebagatelną fascynację

racjonalnym i scjentystycznym rostrum Oświecenia. Wizjonerska i irrealna psychologia Aminy epatuje skrajną sensorywnością, ewokującą nie tyle italskie bachantki, co zacne madonny niemieckiej ery „burzy i naporu” zmagające się z dylematami werterowskimi i bajronowską histerią, tudzież gotyckie osoby spod szyldu angielskiej grozy Walpole'a. Co więcej, duszna seksualność, nieokreśloność, niepokój i ustawiczne peregrynacje od fantomów mglistości, udręki i agonii po niebiańskie rejestry koncywanych rozkoszy, stanowią wyzwanie niepośledniego autoramentu, żądając od wcielających się w kardynalną figurę Aminy stratosferycznej przejrzystości i perfekcyjnego prowadzenia głosu, a także elastyczności, afektacji, sensualnej ornamentacji i ekstensywnej kontroli oddechu – aspektów, jakie władne były zapewnić hipnotyzujące soprały w osobach Callas i Sutherland.

Tymczasem Bartoli zelektryzowała wieść, iż za życia herolda *Normy* partia Aminy była reprodukowana przez prominentne mezzosoprały: Giudittę Pasta oraz Marię Malibran. Penetrując oryginalny manuskrypt, artystka doszła do wniosku, iż górne noty dyktujące wokalną pirotechnikę zostały naniezione później, a Bellini nie projektował ekskluzywnych słowicznych trel i koloratur, acz ciemną, kojącą barwę głosu korelującą z ambivalentną naturą somnambulicznej panny. „To było prawdziwe objawienie – rozpromienia się Bartoli – Czulaam, że pragnę zaśpiewać tę rolę, tym bardziej, że nowojorska MET nigdy nie zdecydowała się zaprezentować wariantu przewidzianego dla Malibran. Jakies trzydzieści lat temu uczyniła to w Waszyngtonie Frederika von Stade, a poza tym od wieków nikt nie zna innej wersji prócz tej z Joan Sutherland. Wierzę, że potrafię wykonać tę partię; ona rzeczywiście odpowiada mojej barwie głosu”.

Niestety, mimo nieprzeciętnej sympatii, jaką darzę nadobną Cecylię, także i za podjęcie tak krytycznego ryzyka, nie mogę pozwolić sobie na konstatację, iż jej partia Aminy jest w pełni zadowolająca. Oczywiście, można wieść nie kończąc się dysputy, jako że mamy tu w istocie do czynienia z przedsięwzięciem pionierskim i niekompatybilnym, a takie nie pozwala na rzeczywistą taksację. Atoli dywagacje takowe jawią się irrelewantne wobec faktu, iż nadwężeniu uległa istota samego bel canto ściśniętego słumionym oddechem, szarpiącego się w sieci przykrych rezonansów i dobiegającego bezsilnie z bezdźwięcznej oddali, a co gorsza wytrawionego z uroków przestrzeni. Na dodatek eksycytujący i patetyczny mezzosopran przydał dziewczęcej posturze

Aminy co nieco zbędnych dekad, tak iż w subtelnie skrojonych miłosnych duetach, łatwo można odnieść wrażenie, iż cherubin Elvino żywi amory do znacznie dojrzalszej kochanki, na próżno ludzającej się ukryć swoje lata... Z drugiej strony Bartoli emanuje czarem o nieprawdopodobnej fantasmagorii i transcendencji, a jej instynktowna, afektowana fraza rozwibrowana to chimeryczną egzageracją, to zatopiona w niewinnym omdleniu, przemierza meandry italskiej partytury z niekwestionowanym powabem i gustem. A te zaprawdę niełatwo obciążyć kondemnata.

Alści owe partycularne dysonanse giną niechybnie w obliczu serafińskiej modulacji Juana Diego Flóreza, którego rafinowany a rzeźki kunszt ośmielał się puncować etykietą „crème de la crème” tej niesztampowej rejestracji. Cóż za upojny, nieskazitelny i bezpretensjonalny wokal! Transparentny, klarowny i błyskotliwy; sensualny, szykowny i welwetowy; inteligentny nieustraszony i impresyjny – faktycznie, lista epitetów, jakim gotów jestem obdarzyć piania peruwiańskiego solisty jest niebywała, a w jego frenetycznej personie postrzegam bez mała współczesną reinkarnację Carusa. Prócz tego liryczna prezencja Flóreza kapitalnie podnosi rangę tych segmentów, w których Bartoli za nadto pikuje w strefę dolnych rejestrów głosowych i przerysuje legato, co snadno kreuje nader osobliwy rezultat (niem. „Verfremdungseffekt”). Drugi plan nie żywi poważniejszych zastrzeżeń; śmiem nawet twierdzić, iż Ildebrando D'Arcangelo jest niedościgły i liczę na jego poważniejsze angaże, także i Gemma Bertagnolli z Lilianą Nikiteanu prezentują się przeuroczo. Siurpryz „sui generis” jest partycypacja oryginalna instrumentarium, jakie orkiestra pod batutą Alessandra de Marchi dozuje tu nad wyraz wdzięcznie; udatnie pokonując pierwotny chaos i stopniowo odpływając w przejrzystsze, pogodniejsze i kojące zmysły ustronie.

Nie sposób ukryć, iż tak pojęta *Lunaticzka* jawi się kuriozalną hybrydą o niejednorodnej, pretenjonalnej strukturze. W jej opalizującym labiryncie nie ustaje infiltracja detali egzaltowanych i finezyjnych o romantycznej nastrojowości, z ekstrawagancką ingrediencją o smaku cokolwiek bulwarowym. I jeśli permanentnie drażę, osaczam i cyzeluję to heterogeniczne credo, stając bezradnie w jego obliczu, sprawia to wiekopomny geniusz Belliniego, nie kryjący w sobie krzty ulomności: „Każdą wyższość jest nieodparcie uwodzicielska: porywa i wciąga w swoją orbitę” (Barbey d'Aureville).

Andrzej Osipiński

się ukrywają. Jeżdżąca po scenie i wyjeżdżająca za scenę po pochylu na rowerze Micaela, była też dziwaństwem, bez którego opera Bizeta nie straciłaby na atrakcyjności, a ów wymóg utrudnił życie śpiewaczce. Tani natomiast wydał mi się „chwyt” z dzieckiem-Madonną pocieszającą czy błogosławiącą Micaelę podczas śpiewania jej „wielkiej arii”. Lekko śmiesznym i niepotrzebnym „efektem” była też „płonąca” karta w ręku Carmen podczas wróżby. Przeknęłam kuglarza, który zębami unosi kulę zawieszoną na łańcuchu i jego „miotanie ognia” ku ucieście zgromadzonych, ale parada przed corridą w wykonaniu zgrabnych, skąpo odzianych pań, które potrzęsają bujnymi włosami upiętymi w końskie ogony i ich sprężyste marszo-balet (to zamiast koni) był prawdziwym kiczem. Sam zaś koniec, który jest sceną tragicznej konfrontacji Carmen i Don José (na górnym piętrze) postanowiono „ubarwić” sceną z rozgrywaną się walki byka z Escamillo (na poziomie dolnym). O ile akurat w tych dekoracjach dałoby się to uzasadnić (pod warunkiem, że nie przeszkadza nam odciąganie uwagi od kulminacyjnej tragedii opery), to za nic nie pojmuję dlaczego „byk” był łysy, rozebrany do pasa, na szcudłach i że trzy razy wyższy od Escamillo. Nie wiem też, dlaczego reżyser nakazał Don José zdjąć koszulę i być nagim do pasa przed zadaniem śmiertelnego ciosu Carmen. Przeżyłabym też spokojnie mniej ćwiczeń gimnastycznych w „obozie treningowym” na początku aktu I – mniej pompek, mniej fikolków etc., oraz brak „basenu” z wodą, którego funkcji też nie mogłam do końca pojąć chyba, że był jednym z elementów toru przeszkód dla ćwiczących żołnierzy, ale wobec tego jak wytłumaczyć jego obecność w innych scenach np. wewnątrz gospody Lillii Pastii?

Trudno mi też uwierzyć, że nie można było zaprojektować lepszej choreografii baletu i ogólnego ruchu scenicznego. W większości przypadków było dość sztucznie i bez polotu jak np. scena bójki w akcie I, czy taniec w gospodzie Lillii Pastii. Nie rozumiałam też, dlaczego Escamillo śpiewający swą popisową arię musiał być pijany i zataczać się chodząc po stołach, by w końcu upaść u stop Carmen.

Muzycznie nie była to szczególnie dobrze zagrana Carmen. Rwała się nieco ciągłość, trochę „kucz galopku” (np. gospoda Lillii Pastii). Były też momenty zbyt bombastycznej, zbyt prominentnej „blachy” (np. w samym wstępie); miałam też nieco pretensji do frazowania i ogólnego brzmienia orkiestry, której przydałoby się nieco lepsze wyważenie i zharmonizowanie po-

szczególnych sekcji instrumentów. Co jednak zaliczam na plus, to fakt zupełnie dobrej „współpracy” z solistami i chórem.

Carmen grana w Gliwicach była wersją bez dialogów i pewnie lepiej, ponieważ francuszczyzna wielu wykonawców była nieszczególnie doskonała.

Wokalnie – no cóż – poza Małgorzatą Walewską mało było momentów godnych podziwu. Jej Carmen jest doprawdy dobra. Po pierwsze – sam wygląd Walewskiej – atrakcyjnej bez wątpliwości kobiety – ze wszelkimi „zaokrągleniami”, czyni z niej wizualnie szalenie apetyczną, pełną sex appealu Cygankę. Dobry był też jej ruch sceniczny i naturalna wręcz swoboda w uwodzeniu. Walewska grała Carmen „całą sobą”: naturalnie brzmącym śmiechem, „wykwintnym grymasem” ust, zmarszczeniem brwi czy spojrzeniem i nie musiała tańczyć flamenco, by być wiarygodną. Wystarczył dobry ruch rąk. Bardzo efektywnie też „wpasowała” swą Carmen w scenografię, wykorzystując wiele jej elementów jak np. gumową oponę w akcie I czy ów nieszczesny basen z wodą. Głos Walewskiej sprawdza się w tej roli. Jej góra jest doprawdy dobra i jedyne mam nieco zastrzeżeń do dołu, który nie zawsze był wystarczająco głęboki i silny. Ale lekkie uchybienia i pokrywania niedostatków w trakcie spektaklu nie były aż tak wyraziste i zupełnie do wybaczenia Cygance, która nie musi, przynajmniej teoretycznie, być doskonała wokalnie w każdym calu.

Marcello Bedoni jako Don José mnie nie zachwyił. Śpiewał niemal na jednym poziomie dynamicznym, bez niuansu i detalu, a jest to rola, w której doprawdy jest się czym popisać. Nie najlepsze wrażenie wywarła na mnie Małgorzata Długosz w roli Micaeli. To rola zdecydowanie dla lirycznego sopranu i ma brzmieć głównie płynnie, słodko i romantycznie. Tu wyraźnie były słyszalne braki technicznego opanowania głosu: jak np. szwankująca niekiedy góra czy zbyt głośne branie oddechów. No i była zbyt mało liryczna. Rafał Songan w roli Escamillo też okazał się wokalnie rozczarowujący, a moje zastrzeżenia dotyczą kontroli głosu i ogólnej interpretacji partii. Zupełnie niezłe natomiast wypadły niektóre mniejsze role.

Czy warto wobec tego kupić to DVD, skoro do wyboru w sklepach mamy wiele innych nagrań tej opery? A dodać należy, że DVD jest tylko w systemie PAL, czyli jego promocja ogranicza regiony odbioru.

Warto obejrzeć i posłuchać Małgorzaty Walewskiej jako Carmen – reszta niestety nie spełnia moich oczekiwań. W systemie

6-gwiazdkowej oceny – 4 gwiazdki przyznają Małgorzacie Walewskiej, a orkiestra, pozostali śpiewacy (z kilkoma wyjątkami), produkcja i choreografia – wedle mnie zasługują niestety tylko na 2.

Basia Jakubowska



JAN BRAHMS

Trio waltorniowe op. 40, Sonata skrzypcowa nr 1 op. 78, 7 Fantazji op. 116

Isabelle Faust, skrzypce; Teunis van der Zwart, waltornia; Alexander Melnikov, fortepian

Harmonia Mundi HMC 901981 • w. 2008, n. 2007 • 79'19"

★★★★★

Jan Brahms miał szczególne upodobanie do dźwięku rogu naturalnego, będącego dla niego ucieleśnieniem romantycznej liryki. Mimo że z początkiem XIX w. stracił on swą pozycję na rzecz rogu wentylowego, w 1865 r. kompozytor napisał swoje *Trio Es-dur* op. 40 na fortepian, skrzypce i właśnie róg naturalny. Nawet dzisiaj dzieło to zajmuje wyjątkową pozycję wśród repertuaru przewidzianego na tak nietypową obsadę. Na nowej płycie Harmonii Mundi wykonała go trójka artystów doskonałego znanych z wcześniejszych nagrań dla francuskiej wytwórni, starając się możliwie jak najdokładniej oddać oryginalne brzmienie wszystkich zaprezentowanych utworów, a więc także *1 Sonaty skrzypcowej* op. 78 oraz *7 Fantazji na fortepian* op. 116. W tym celu posłużyli się instrumentami historycznymi, wskazując, że w przypadku obsady *Tria* z rogiem naturalnym taka była wyraźna intencja twórcy, a poza tym uważając, że zarówno fortepian Bösendorfera z roku 1875, posiadający czarującą, typowo wiedeński dźwięk i pochodzące z początku XVIII w. skrzypce Stradivariego *Śpiąca królowna* o strunach jelitowych, w naturalny sposób wytworzą idealną dźwiękową kombinację, pasującą do ciemnego, ciepłego brzmienia waltorni, w sposób, jaki sobie życzył sam autor.

Oceniając efekt końcowy, wypada stwierdzić, że kolejny produkt Harmonii Mundi okazał się udanym i efektywnym przedsięwzięciem. Doświadczony duet skrzypaczki Isabelle Faust oraz pianisty Aleksandra Melnikowa, uzupełniony o

waltornistę Teunisa van der Zwart, pokazał znowu znakomite pomysły, wrażliwość i artystyczną pasję. Romantyczne kompozycje Brahmsa w tym wykonaniu zabrzmiały pięknie. Dźwięki instrumentów od razu wciągają oraz intrygują barwą, ciepłem, słodczą i świeżością. W płynnych i zrozumiałych dialogach wzajemnie się uzupełniają, dowodząc słuszności koncepcji, twórczego podejścia do materii oraz wyjątkowo zgodnego porozumienia. Na pochwałę zasługują także dobre tempa, właściwa, nieprzesadzona dynamika, umiejętność wykreowania odpowiedniego nastroju, a przede wszystkim przekonanie słuchacza do swojej wizji, co owej trójce muzyków udało się bez dwóch zdań.

Fakt użycia instrumentów z epoki w żadnym razie nie bulwersuje, jest za to dużym atutem przedsięwzięcia, bo dzięki niemu oraz znakomitemu występowi artystów biorących w nim udział, najnowszą płytę Harmonii Mundi trzeba uznać za udane, świeże i wartościowe spojrzenie na twórczość Brahmsa.

Paweł Chmielowski



BALDASSARRE GALUPPI

Sonaty fortepianowe

Andrea Bacchetti, fortepian

Sony/BMG 88697367932 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 68'50"

★★★★★

Baldassarre Galuppi znany jest przede wszystkim ze swojej twórczości operowej i oratoryjnej. Jednakże wśród jego utworów znajduje się wiele dzieł klawesynowych, z których 8 sonat (spośród ponad 100!) przypomina nam grając na fortepianie znakomity młody pianista włoski Andrea Bacchetti. Ma on w swoim dorobku nagrania zarówno dzieł mało znanych – sonaty Cherubini – jak i prawdziwe hity muzyki poważnej – *Wariacje goldbergowskie* w wersji CD i DVD.

Dobrze to świadczy o tym dynamicznym artyście, którego zainteresowania są naprawdę bardzo rozległe.

Sonaty Gallupiego to dzieła z początku klasycyzmu, pełne uroku, zapowiadające mistrzów takich, jak Haydn czy Mozart. Jest to piękna muzyka na najwyższym poziomie

i aż dziw bierze, że nikt jej dotąd nie grał i nie nagrywał. Dlatego Andrea Bacchetti już z tego powodu zasługuje na najwyższe pochwały. Na dodatek jego pianistyka jest naprawdę na bardzo wysokim poziomie. Gra lekkim, delikatnym i ciepłym barwie dźwiękiem, zdradza dużą wrażliwość i muzykalność, a jednocześnie posiada doskonałą warsztat i świetną technikę. Zwraca uwagę po mistrzowsku rozplanowana forma w każdej sonacie. Tę interpretację cechuje wielka kultura i spokój.

A swoją drogą warto poznać brzmienie tych sonat granych na klawesynie. Oto pozycja obowiązkowa w zbiorach każdego melomana.

Stanisław Lubliński

JERZY FRYDERYK HAENDEL
Mesjasz

Miriam Allan, sopran; Michael Chance, kontratenor; Mark LeBrocq, tenor; Christopher Purves, bas • Hannoversche Hofkapelle; Maulbronner Kammerchor • Jürgen Buddan, dyrygent
K & K LC 11277 • w. 2002, n. 2005 • DDD, 147'00", 2CD
☆☆☆☆

Oratoria Haendla, podobnie jak *Kantaty* Bacha, należą do nurtu muzyki, którą można określić mianem religijno-dydaktycznej. Ich religijna funkcja wypływa z biblijnej treści kryjącej w sobie również element dydaktyczny i moralny, który dzięki muzyce nabiera emocjonalnego kolorytu, aby jeszcze głębiej wniknąć w duszę słuchacza. Te niezwykle perły haendlowskiego geniuszu już od ponad 250 lat zadziwiają piękną i bogato zdobioną szatą dźwiękową, która dzięki retoryce muzycznej idealnie oddaje treść biblijnych historii. Jednym z najwybitniejszych arcydzieł wśród barokowych oratoriów jest niewątpliwie *Mesjasz*, który po dziś dzień triumfuje na estradach całego świata.

Nagranie *Mesjasza*, które prezentuje firma K&K Verlagsanstalt, zostało zrealizowane na żywo w klasztorze w Maulbronn, w interpretacji znakomitego niemieckiego dyrygenta – Jürgena Buddaya. Stonowana dynamika, dobrze dobrane tempa i subtelną barwą głosów solowych świadczą niewątpliwie o wartości tego nagrania. Za pomocą tych środków Budday uzyskał ton szlachetności, prostoty i nabożnego skupienia, który bardzo dobrze oddaje charakter tego oratorium. Sopranowe arie w wykonaniu Miriam Allan tchną subtelną frazą z delikatnym brzmieniem jej niebiańskiego głosu oraz precyzyjnie wykonane ozdobniki świadczą o wysokiej kulturze śpiewaczki, którą z pewnością nabyła od tak

znakomitego autorytetu w dziedzinie interpretacji i wykonawstwa barokowej muzyki angielskiej jakim jest Emmy Kirkby. Również głos Marka LeBrocq zadziwia pięknem tenorowego brzmienia. Z grona solistów najstabilniej wypada Michael Chance – swoją drogą poniekąd naprawdę znakomity kontratenor, który zasłynął współpracując m.in. z Johnem Eliotem Gardinerem i Trevorem Pinockiem. Cóż, jednak każdy może mieć swój gorszy dzień! Zespół wokalny Maulbronner Kammerchor, jak i instrumentalny Hannoversche Hofkapelle, prezentują się bardzo dobrze, wykonując stylowo i przejrzysto nawet najdrobniejsze szczegóły tego gigantycznego dzieła.

Przyznam się Państwu, że jeszcze długo mógłbym wymieniać atuty tego albumu, nie mogąc znaleźć zbyt wielu widocznych defektów, dlatego też dodam jedynie, że jest to wykonanie z najwyższej półki, które gorąco polecam!

Rafał Grabiszewski



JÓZEF HAYDN
Pory roku – oratorium
Sibylla Rubens, sopran; Andreas Karasiak, tenor; Stephan MacLeod, bas • GewandhausKammerchor • Leipziger Kammerorchester • Morten Schuldt-Jensen, dyrygent
Naxos 8.557600-01 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 130'55"
☆☆☆☆

W 1801 r., trzy lata po napisaniu *Stworzenia świata*, przyjętego z ogromnym sukcesem, powstało drugie z wielkich oratoriów Haydna – *Pory roku*. Kompozytor posłużył się angielskim tekstem Johna Thomsona, przetłumaczonym przez Gottfrieda van Swieten, podejmując popularny w muzyce i malarstwie temat. Czteroczęściowy układ wynikał z logicznego następstwa przyjętej tematyki. Każda część opiewa konkretną porę roku: od wiosny, kiedy wszystko budzi się do życia poczynając, przez żywiolowe, burzliwe lato, wypełnione polowaniami i winobraniami jesień, na zimie kierującej ku zamysleniu nad rzeczami ostatecznymi kończąc. O codziennych sprawach, radościach i smutkach życia opowiada troje solistów: Szymon – gospodarz,

dzierżawca (bas), jego córka Hanna (sopran) i młody wieśniak Łukasz (tenor), a także chór wcielający się w rolę wieśniaków bądź myśliwych. Pory roku to przemyślany układ formalny, z jednej strony nawiązujący do poznanych podczas pobytu w Anglii haendlowskich wzorów, z drugiej zaś operujący dojrzałym, klasycystycznym językiem muzycznym. Obecne są elementy malarstwa dźwiękowego; np. wprowadzenie do *Lata* przedstawia świt, a kończy je pianie koguta, które imituje obój, czy sceny polowań podczas *Jesieni*, albo warkot kołowrotka prądek w zimowej porze. Dominuje jednak operowanie nastrojem, gdzie głównym środkiem wyrazu staje się orkiestra.

„Nieme skupienie, podziw i głośny entuzjazm ogarniały na przemian słuchaczy. Niezwykle działające potężnych wizji i szczęśliwych pomysłów przeszło najsmielwsze oczekiwania” – takie reakcje publiczności zostały zanotowane podczas prawykonania oratorium w Wiedniu, 24 kwietnia 1801 r. Pomimo upływu czasu, potęga tej muzyki nadal posiada siłę budzącą największe emocje również w dzisiejszym słuchaczu. Różnorodność i monumentalność dzieła stanowi ogromne wyzwanie dla muzyków podejmujących trud zmierzenia się z nim. Zarówno od orkiestry, chóru, jak i solistów wymaga znakomitej dyspozycji technicznej i emocjonalnej. Prezentowane nagranie, to ponad dwie godziny muzyki na dobrym poziomie technicznym, pozwalającym na swobodę interpretacyjną. Owa lekkość i swoboda jest wyuczalna. Jednocześnie jest to wykonanie niestety trochę za bardzo zachowawcze, pozbawione subtelności. Na szczególne wyróżnienie zasługuje sopranowa kreacja Sybilli Rubens, ale zaznaczyć trzeba, że interpretacje pozostałych solistów nie budzą zastrzeżeń.

Nagranie to może być świetną okazją do zapoznania się z wielką muzyką Haydna.

Emilia Dudkiewicz

JÓZEF HAYDN
Günter Wand Edition – wol. 14: Koncert fortepianowy C-dur Hob. XVIII/11; Koncert obojowy C-dur Hob. VIIg:C1; Symfonia nr 76 Es-dur Hob. I/76
Nikita Magaloff, fortepian; Hansjörg Schellenberger, obój • Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester • Günter Wand, dyrygent
Profil PH05045 • w. 2006, n. 1973/1980/1985 • ADD, 59'23"
☆☆☆☆

Kolejny wolumin z poświęconej Günterowi Wandowi serii, wydanej przez Profil, jest pozycją

zasługującą na zainteresowanie nie tylko ze względu na odpowiedni poziom wykonania, którego niemiecki dyrygent był synonimem. To przede wszystkim repertuar. Na pierwszy rzut oka trudno by go było jako specjalnie wiązać z osobą tego mistrza batuty, zważywszy na legendarne kreacje wielkiej symfoniki – Beethovena, Schuberta, Brucknera. A jednak, prezentowany krążek jest dowodem, że również w dziedzinie wykonawstwa muzyki okresu klasycyzmu Wand był równie znakomity. Inna sprawa, że nadal – nad czym osobiście bardzo boleję – twórczość Józefa Haydna nieco pozostaje w cieniu, a sam pierwszy z wiedeńskich klasyków jest wciąż najbardziej niedocenianym, by nie rzec lekceważonym, wielkim kompozytorem.

Na płycie znalazły się nagrania z lat 1973-1985 dzieł z reguły niezbyt często goszczących na koncertowych estradach czy fonograficznych nowościach. *Koncert obojowy C-dur* jest tego przykładem i dobrze się składa, że zamieszczono jego rejestrację. Całość produkcji stoi na wysokim poziomie, w czym oczywiście zasługę ma dyrygent i jego orkiestra. Wspólnie ładnie wycytują się w styl muzyki mistrza, ujmując zgraniem, lekkością, żywymi tempami, entuzjazmem, humorem, czyli cechami typowymi dla twórczości Haydna. Doskonale w tej konwencji zabrzmiała *Symfonia Es-dur nr 76*, zaledwie kilkunastominutowe małe arcydzieło, pełne radości, życia. Znany *Koncert fortepianowy D-dur* w ujęciu Wanda i słynnego rosyjskiego pianisty, Nikity Magaloffa, staje się kreacją wręcz wzorcową za względu na fenomenalne odczytanie partytury, doskonałe oddanie stylu, nasylenie jej pozytywną energią, zaangażowaniem i naturalnością. Nie umniejsza tych zalet w żadnym stopniu fakt, że muzykę wykonuje typowy filharmoniczny zespół, przyzwyczajony do występów w dużym składzie.

Wielka muzykalność i wyobraznia G. Wanda, w połączeniu z jego autorytetem i szacunkiem dla sztuki, po raz kolejny zaowocowała interesującą, wartościową kreacją, mogącą poszerzyć muzyczne horyzonty niejednego melomana.

Paweł Chmielowski

GUSTAV MAHLER
Das Lied von der Erde (arr. Schoenberg/R. Riehn)
Dorian DOR-90322 • w. 2006, n. 2003 • DD, 68'06"
☆☆☆☆

Lieder eines fahrenden Gesellen, Des Knaben Wunderhorn, Kindertotenlieder
Thomas Quasthoff, bas, baryton;

Hakan Hagegard, baryton • Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester • Gary Bertini, dyrygent
 Phoenix Edition 105 • w. 2008, n. 1992/3
 • DDD, 67'18"
 ☆☆☆☆☆

Przedstawiam Państwu dwie interesujące pozycje z muzyką wokalną Gustawa Mahlera. Pierwszą z nich jest album zawierający kameralną wersję *Pieśni o Ziemi*, którą w 1923 r. sporządził Arnold Schoenberg, a blisko 60 lat później uzupełnił Rainer Riehn. Jest naprawdę kameralna, albowiem przewidziany jest w niej niewielki skład wykonawców – doliczyłem się tu zaledwie 14 instrumentalistów, co jest istotną różnicą w porównaniu z oryginałem i bogactwem wielkiej orkiestry. Jest to niewątpliwie zaletą przedsięwzięcia, choć preferuję wizję autora. W recenzjonowanej płycie w ogóle nie słychać, że oba zespoły posługują się instrumentami z epoki. Ich brzmienie jest miękkie, ciepłe, ślicznie gra grupa drewna, dodanie zaś fortepianu, harfy czy fiszarmonii bardzo wzbogaca niezwykłą szatę dźwiękową utworu. Nie jestem zwolennikiem opracowań Schoenberga, jego orkiestracja *Kwartetu g-moll* Brahmsa jest dla mnie zupełnie nieudana, ale w tym przypadku po uważnym przesłuchaniu albumu muszę stwierdzić, że taka kameralna wersja brzmi pięknie. Prowadzący całość Kenneth Slowik dba o dobre tempo, z reguły nieco dłuższe niż zazwyczaj (68 minut), odpowiednie wycucie frazy, umiejętne przeprowadzenie słuchacza przez niełatwą stylistykę późnego dzieła Mahlera. Główny ciężar wykonania *Pieśni o Ziemi* przejmują jednak soliści, co nie jest łatwe, zważywszy chociażby na samą długość dzieła. Pod tym względem produkcja stoi na przyzwoitym poziomie, choć zdecydowanie mniej podobał mi się tenor John Elwes, forsujący wysokie dźwięki w dużym natężeniu dynamiki, co nie wywiera korzystnego wrażenia. Lepiej wypadł Russel Braun, potrafiący swym szlachetnym barytonem wykreować odpowiedni nastrój w przejmującym finałowym *Pożegnaniu* czy melancholijnej części drugiej, *Samotnym jesienią*.

Zachwyciła mnie za to płyta wydawnictwa Phoenix, na której znalazły się nagrania dokonane we współpracy z rozgłośnią Radia Niemieckiego w Kolonii. Szkoda tylko, że ukazały się dopiero teraz, mimo że powstały już jakiś czas temu (1992-1993). Ich wysoka wartość opiera się przede wszystkim na wybitnych wokalnych kreacjach czołowych barytonów, znajdujących się wtedy w szczycie formy. Niezapomniane wrażenie wywiera natchniona interpretacja Thomasa Quasthoffa. Ten



FELIX MENDELSSOHN
Dzieła chóralne op. 41, 48, 59, 88, 100
 RIAS Kammerchor • Hans-Christoph Rademan, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 901992 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 66'30"

Muzyka21
 płyta miesiąca

„Byłbym szczęśliwy żyjąc w lasach, nie sprawiając więcej hałasu niż ptak zaspokajający pragnienie przy źródle, niż pszczoła wysysająca kwiat głogu i żołądź spadający przez liście!” – egzaltował się w dobie ostentacyjnej adoracji Postępu Aloysius Bertrand, a Bernardin de Saint-Pierre – piewca sentymentalizmu i skromny powiernik mistrza *Nowej Heloizy*, zaznaczał: „Trzeba przedkładać dobrodziejstwa przyrody nad wszystkie przywileje fortuny. Szczęście polega na tym, aby żyć wedle natury i cnoty”. Romantycy... Z jednej strony organicznie związani z absurdalnymi metropoliami, które odżywiały ich intelektualne inspiracje, karmiły sukces, impli-

spiewak doskonale rozumie tekst i wie, jak go przekazać, posługując się bogactwem środków wyrazu i nasycając występ bogactwem emocji, starannie kontrastując poszczególne pozycje *Lieder eines fahrenden Gesellen* oraz *Kinder-totenlieder*. Zachwyca świeżością, barwą i głębią głosu, szlachetnością prowadzenia narracji, szczerością w każdej minucie oczarowuje i wzrusza słuchacza. O ile *Pieśni Wędrowca* nasycił prawdziwym smutkiem, o tyle *Pieśni o zmarłych dzieciach* nie są u niego krzykiem rozpacz, wręcz przeciwnie. Można nawet trochę brakuje im mroku, jaki udało się stworzyć np. Thomasowi Hampsonowi w jego nagraniu z Wiedeńskimi Filharmonikami pod Leonardem Bernsteinem (DG). To kreacja pełna spokoju, żalu, bezsilnego pogodzenia się z tragedią. Przeszywając ironią i wstrząsającym śmiechem tchnie natomiast wizja 4 pieśni z cyklu *Des Knaben Wunderhorn*, podana przez Hakana Hagegarda. Ten szwedzki śpiewak wspaniale czuje mahlerowską frazę, nic więc dziwnego, że zyskał zaśluzoną renowę jednego z najwybitniejszych wykonawców w tym repertuarze.

kowały uniwersum wizjonerskich doznań; z drugiej – zatopieni w marzeniach o sztucznych rajach, chłoniący się w uludzie ekscentrycznych admiracji, żądni przyzwoici się z dala od wszechobecnego zgłębku. W komfortowej samotni, w intymnej Tebaidzie; hermetycznej arce osłaniającej przed ekspansywną współczesnością, artyści, ludzie pióra, muzyki i sztuki, życzyli ulżyć zawiedzionym nadziejom, strawić bankructwo skompromitowanych doktryn, ukoić kryzys wiary; jednych w naukę i rozum, innych w opiekę Boga i łagodzące dogmaty.

Apoteoza materializmu, progresywny pragmatyzm i demonstacja deifikacja wiedzy, karmili rozczarowanie i izolację wrażliwych; lęk przed nicością, odrzę i zniechęcenie, poczucie absurdalności bytu: „Cywilizacja po roku 1815 zasadę Honoru zastąpiła zasadą Pieniądza” – ubolewał Balzac – „Zmysły, bez ustanku nużone błahostkami, nigdy nie znajdują spoczynku. Nerwowa natura poety jest tutaj bez przerwy narażona na wstrząśnienia; to, co powinno być jego chlubą, staje się jego cierpieniem; wyobraźnia jest jego najokropniejszym wrogiem”. Spirytualną konkordię pomiędzy jednostką bezradną wobec narętej rzeczywistości a panteistycznie pojętą przyrodą, warunkowała kapitulacja tej pierwszej ze struktur społecznych i podążenie w ustronie. „Každy człowiek, który dużo ucierpiał od ludzi, szuka

samotności” – nawoływał de Saint-Pierre – „W samotności dusza odrzuca te obce omamy, które ją mącą i wraca do prostego poczucia samej siebie, natury i Stwórcy”. Lecz czyż dezercja mogła być kompletna? Ciemne, metafizyczne strofy Eichendorffa, krytyczne przestrogi Goethego, sztylerca ironia Heinego i emocjonalny chaos udręczonego Hölderlina, świadczą aż nadto, iż rozpaczliwa rejterada z szeregow socjety finansującej i determinującej istnienie geniuszu, jawiła się dylematem nie do rozwiązania.

Metafizyczne kontradycje i romantyczne antynomie trwale definiują ezoteryczny pejzaż wielogłosowej konfesyj Feliksa Mendelssohna; imaginacyjnych, szlachetnych i olimpijsko Rafaelowskich, acz nie wytrawionych z oznak profetyzmu. Nierozwikłane paradoksy swojej ery ujął był herold *Symfonii Szkockiej* w zwiewne przedziwo o ażurowej transparencji: gustowne, śpiewne i urzekające powściągliwe. Uchwytana inflacja niemieckiej frazy ludowej i estetycznej doktryny Carla Friedricha Zeltera, przydającego prym osnowie literackiej przed czysto muzyczną, prostolinijność formalna i koncentracja na atmosferze malarskiej kosztem detalu rysunku, bukoliczna spontaniczność i pastoralna gracia – oto symptomy piętnujące kameralne wyznania sporządzone w interwale 1834-45 i opatrzone indykacją „im Freie zu singen” (do śpiewania na

Jego inne płytowe dokonania, np. z Kurtem Masurem i Filharmonikami Nowojorskimi (Teldec), tylko potwierdzają taką opinię.

Oprócz znakomitych kreacji wokalnych na szczególną uwagę zasługują bardzo realizacja techniczna albumu, jak też czujne, wrażliwe i kreatywne towarzyszenie Orkiestry Symfonicznej Radia w Kolonii pod dyrykcją Gary'ego Bertiniego. Wśród dyrygentów nie jest to znana postać, ale dokonania tego mistrza batuty w dziełach Gustawa Mahlera nie są dziełem przypadku. Zdecydowanie warto się z nimi zapoznać, zarówno z niniejszą płytą, jak też kompletem *Symfonii* wydanym przez EMI.

Paweł Chmielowski

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty na instrumenty dęte: na róg, na obój, na fagot
 Katharina Areken, obój; Donna Argell, fagot; Teuns van der Zwart, róg • Freiburger Barock Orchestra • Petra Müllejans, dyrygent
 Harmonia Mundi HMC 901946 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 66'19"
 ☆☆☆☆☆



W dobie klasycyzmu chętnie pisano koncerty na instrumenty dęte i orkiestrę, toteż nic dziwnego, że gdy po ten gatunek sięgnął geniusz rodzaja Wolfganga Amadeusza Mozarta, zaowocowało to powstaniem pozycji kluczowych w literaturze, by przypomnieć chociażby *Koncert klawetowy A-dur* czy zaprezentowane na poniższym krążku *Koncert obojowy C-dur*, *Koncert fagotowy B-dur* oraz oba – pierwszy i ostatni – *Koncerty waltorniowe Es-dur*.

Płyta niniejsza jest drugą częścią trylogii z udziałem Barokowej Orkiestry z Freiburga, wydanej ostatnio przez wytwórnię Harmonia Mundi: poprzedzał ją dysk z symfonią koncertującymi, zaś po niej ukazał się album z

wolnym powietrzu), jaką należy traktować literalnie. „Najbardziej naturalna muzyka – donosił ich twórca w liście do Karla Klingemanna – pojawia się wówczas, kiedy czworo ludzi uchodzi wspólnie w lasy, bądź kołysze się na łódce, unosząc muzykę ze sobą i w sobie!”. Nieco wcześniej, w takich ekscerpacjach zrelacjonował matce festiwal polifonicznych kancon swego pióra: „Wieczorem wszyscy zajęli miejsca pod drzewami i zaangażowali się w pierwszą pieśń *Ihr Vöglein in den Zwangen schwank*. Wobec ciszy lasów było to tak czarujące, iż omal wycisnęło izy z moich oczu. Brzmiało to niczym najczystsza poezja... Z oddali, z zarośli, poczęli wyłaniać się ludzie zwiedzeni dźwiękiem, i usiedli, aby słuchać do woli”.

Fertyczną i żarliwą eulogię Mendelssohna dla uroków przyrody, jaka wyłania się z euforycznych pasażów i wersów o proveniencji hymnicznej, kreuje starannie dobranej poetycki stelaż, wokół którego piewca *Symphonii Reformacyjnej* rozsunęła swoje zachwycające kantyczki. Eichendorff, Goethe, Uhland, Heine, Lenau i Hebel – literacka konfraternia konstytuująca w tej dobie artystyczną elitę Rzeszy, wyliczała wytwory drugorzędne i zabarwione podstępny nacjonalizmem. Uroki wiosennej bryzy, puszczańskie tchnienie przesywające zbłąkaną duszę, niepisana tęsknica za Panem i srebrzystoszara samotność, „sprowadzająca – jak mniemał

de Saint-Pierre – człowieka do naturalnego szczęścia, oddalająca odeń niedole społeczeństwa” i „wracająca równie dobrze harmonię ciała, jak duszy” – punculują subtelne stances tego delikatnego kunsztu, tylko okazjonalnie zabarwionego melancholią, tudzież przecuciem niepochwytnej transcendencji.

Ów luministyczny konsonans i relatywnie wąskie spectrum tematyczne, nie rażą aliści natrętną apatią. Szykowność, kruchość i harmonijność melodii, skrzączących się tu tęczowym kwieciami, oszalałymi bogactwem inwencji rozbliskujących w szeregu uroczych, biedermeierowskich eklog i krystalizujących się w miniaturowe sublimowanych płócien „nazareńczyków”, są zgola niepojęte. Siurpryzą sui generis są obce romantycznej histerii wstrzemięźliwość i ascetyczna dystynkcja;omalże austeria, z jaką autor *Eliasa* dywaguje nad najintymniejszymi drgnieniami duszy, szkicuując gemmy o opalizującym pięknie i jaspisowym szlifie eteru. „Tylko wówczas potrafię wyobrazić sobie muzykę – zwierzał się Juliuszowi Schubringowi – kiedy zdołam pojąć atmosferę, z jakiej się ona wyłania. Nuty zaaranżowane zaledwie na sposób rzemieślnicy, które przylegają ściśle do tekstu i oznaczone są mianem »forte« dla podkreślenia głośnych słów, a »piano« – dla cichych; nuty, które brzmią pięknie, lecz nie wyrażają niczego – to coś, czego nigdy nie będę w stanie pojąć”.

Kontemplując prerafaeliacką egzegezę o arabeskowej fluktuacji i alabastrowej przejrzystości, jaką tu niezaprzeczalnie przyrządzono, nie sposób przecoczyć Balzakowskiego idiomu, desygnującego muzykę „sztuką utkaną w trzewiach Przyrody”. Zaiste, olśniewające frazy chóru budzą impresję tyleż upojonej słodyczy, co frasołowej nostalgii, nazbyt zbliżonej do mego fatum, abym nie silił się na paralelę. Zielony przestwór lasu, jeszcze dźwięczący trelem ptaków i rozhasany, a już bezmała pusty i srogi, wieszczy gorycz złotoczerwonej jesieni i dojmującą alienację zimy. Rozgwar wiedzie mnie po ścieżkach życia nieskalanego i nieszczęsnego, rozplomieniając myśl ekscytacją i zdobiąc ją majowym kwieciami, jakie bieg czasu i ludzka podłość rychło warzą smutkiem i marszczą od trosk. Samotny i opuszczony, czuję ogarniający chłód nocy, a moje kruche istnienie przenika nieopisana rozkosz. Jakże ulotne i nikłe są te tajemne chwile! Nieodmiennie pojawiają się zbyt rzadko i nader przelotnie, aby trwać w jednakowym natężeniu. A to, za czym łąka me serce „nie jest szczęściem uciekających chwil, lecz stanem stałym i zwykłym, czymś, co nie będąc nagłym porwyem, przez samo swoje trwanie potęguje urok, pozwalający odnaleźć wreszcie największą szczęśliwość” (Jan Jakub Rousseau).

Andrzej Osiński

ostatnimi utworami Mozarta w tym gatunku: KV 622 i 595.

Udział solistów oraz orkiestry grających w dawnej manierze, z historycznym instrumentarium oraz znajomością ówczesnych praktyk, jest znakomitym pomysłem, bardzo podnoszącym wartość całego przedsięwzięcia. Jest to istotne szczególnie w przypadku instrumentów dętych, intensywnie rozwijających się w XVIII w., stale poszerzających swoje możliwości techniczne i wyrazowe. Rzecz jasna, wspaniale wykorzystał to Mozart, a udanie w nagraniu zaprezentowali wykonawcy. Ich gra sprawia wiele radości, jest jasna, czysta, pełna pogody, wyraźna, po prostu klasyczna, a przy tym płynna i naturalna. Dowodzi niebagatelnej kreatywności, muzykalności oraz dobrego zrozumienia idei twórcy.

W tak żywym i przekonującym wykonaniu słychać wyraźnie, że muzyka Wolfganga Amadeusza idealnie pasuje do wybranych przez niego instrumentów, a same koncerty należą do fundamentalnych pozycji w repertuarze. Warto

je poznać w tej świeżej i ciekawej interpretacji – z pewnością może dostarczyć wiele satysfakcji.

Paweł Chmielowski



ANTONIN REICHA
Sinfonia koncertująca G-dur;
Symfonia D-dur; Symfonia Es-
dur Op. 41

Symphony Orchestra Wuppertal • Peter Gülke, dyrygent
MDG 335 0661-2 • w. 2007, n. 1995 • DDD., 63'21"
☆☆☆☆

Wśród współczesnych kompozycji Antona Rejchy uchodziły za wyszukane i dziwaczne, co nie przeszkodziło im zaliczać

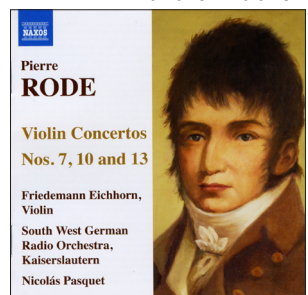
czeskiego twórcy do grona „najbardziej znaczących i obiecujących młodych artystów”. W naszych czasach pamięta się o tym kompozytorze jako o rówieśniku Beethovena, profesorze Konserwatorium Paryskiego, autorze ważnych rozpraw teoretycznych, ale także licznych utworów na różne składy, z których szczególnie znaczenie w literaturze mają pozycje kameralne z udziałem instrumentów dętych.

Ale był też Rejcha twórcą opusów fortepianowych czy symfonicznych, a ich skromną część prezentuje płyta MDG, zawierająca dwie symfonie oraz uwerturę. Ta ostatnia jest jednym z tych dzieł, które nie zapadają w pamięć, jej jednorodny i dość nużący materiał, niezbyt wyszukana melodyka oraz instrumentacja nie wywołują zachwyty. Nie jest jednak zła, a owa oryginalność autora, wspomniana na wstępie, przejawiała się w niej choćby w postaci niezmiernie rzadko używanego metrum 5/8. Większą uwagę za to należy poświęcić dziełom większego formatu, czyli symfoniom. Wywarły na mnie lepsze wrażenie. Bogatsza w warstwie wyrazowej, ale i twórczej

inwencji, jest *Symfonia koncertująca G-dur*, gdzie kompozytor wplotł doskonale brzmiącą partię orkiestry w liczne dialogi i popis dwu solowych instrumentów, dając im możliwość do zaprezentowania się w pełnej krasie. W niniejszym nagraniu umiejętnie to wykorzystali skrzypaczka Ida Bieler oraz flecista Jean-Claude Gérard, prezentując z dużą dawką radości i przekonania tę uroczą, pogodną muzykę. Dość dobrze wypadła towarzysząca im Orkiestra Symfoniczna z Wuppertalu, choć można się też zastanowić, czy przez kilkanaście lat od momentu zarejestrowania utworów, nie warto było wykonać klasycznej symfoniki Rejchy w inny sposób, z mniejszą obsadą, większym zróżnicowaniem temp, dynamiki i kontrastów, a nawet przy użyciu historycznego instrumentarium?

W sumie jest to wartościowa fonograficzna propozycja, pokazująca nieznaną muzykę czeskiego twórcy, zawierająca liczne niespodzianki i oryginalne pomysły w wyważonej, spokojnej interpretacji.

Paweł Chmielowski



PIERRE RODE

Koncerty skrzypcowe: 7 a-moll op.9; 10 h-moll op.19; 13 A-dur op.posth.

Friedemann Eichhorn, skrzypce • *South West German Radio Orchestra, Kaiserslautern* • *Nicolás Paquet, dyrygent*
Naxos 8.570469 • w. 2009, n. 2007 • DDD 58'00"
☆☆☆☆

W różnych leksykonach, podręcznikach i encyklopediach traktujących o historii wiolinstyki oraz muzyki skrzypcowej, wiele mogliśmy przeczytać o tzw. szkole francuskiej, spod znaku Viottiego, Rodego, Kreutzera, Baillota czy Lafonta. Ale tylko poczytać, bo dotąd na rynku fonograficznym jak na lekarstwo występowały nagrania dzieł owych wirtuozów-kompozytorów – może z wyjątkiem Viottiego, którego *Koncert a-moll nr 22* cieszy się pewną popularnością, a i resztę jego koncertów utwalono na płytach. Ostatnio jednak coś drgnęło – na krążku CPO znalazło się *40 Etiud* Kreutzera, firma ta też

zapowiada nagrania jego utworów koncertujących. Tymczasem Naxos „kontratakuję” wydaniem płyty z trzema z trzynastu koncertów skrzypcowych Pierre’a Rode’a. Był on jedną z gwiazd europejskiej wiolinistyki czasów Paganiniego i Spohra, wirtuozem brylującym i zarabiającym pieniądze w stolicach i na dworach – od Paryża, po Berlin i Petersburg, na każdy sezon lub tournée produkującym nowy popisowy koncert. Niewątpliwie należał do tych skrzypków, którzy przyczynili się waleń do rozwinięcia techniki gry na swym instrumencie. Obok Kaprysów Paganiniego oraz wspomnianych

tami nieco naiwny sentymentalizm z koturnowym patosem rodem z oper Cherubiniego i Spontiniego. Po burzach rewolucji i wojen napoleońskich pierwsze części eksponują marszowe rytmy, zaś potrzebę tak lubianej przez ludzi owej epoki rodzajowości zaspokajają charakterystyczne finały, np. polonez w *Koncertie h-moll* czy rondo myśliwskie w *Koncertie A-dur*. Rode, ubóstwiany przez współczesnych za słodczy tonu i piękną kantylenę, zadał o to, by solista miał wiele okazji do błysnięcia takimi właśnie walorami, by mógł się „wysławiać”, ale zostawił też miejsce na popisy bardziej

intonacji etc., potraktowałby tę muzykę nieco bardziej emocjonalnie, ale i popisowo. Jest to oczywiście rzecz gustu, jednak dla mnie w przypadku muzyki czasów Jane Austin winno być raczej bardziej romantycznie, niż rozważnie. To samo zresztą można powiedzieć o wkładzie orkiestry i dyrygenta – solidnie wykonana robota, ale nie jest to – powiedzmy – Concerto Köln. Niemniej płyta godna polecenia nie tylko skrzypkom. Mam nadzieję, że doczekamy się następnych, bo do nagrania zostało jeszcze dziesięć koncertów Rodego.

Marcin Zgliński

Harmonia Mundi HMC 901989 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 72'32"
☆☆☆☆☆

W 1836 r., na kartach osobistego dziennika Robert Schumann zanotował: „Pewnego wieczoru udałem się na lipski cmentarz, aby odnaleźć miejsce spoczynku wielkiego człowieka. Szukałem godzinami, mogiła po mogile, lecz nie znalazłem wzmianki »J. S. Bach«. A kiedy zagaiłem o to grabarza, ten pokręcił głową wobec nieznanomości człowieka, jakby pragnął powiedzieć, że tutaj było wielu Bachów. W drodze do domu, powtarzałem sobie: »Jakże poe-



CLAUDIO MONTEVERDI
Primo e Nono libri dei madrigali
La Venexiana
Glossa GCD 920921 • w. 2008, n. 2006
• DDD, 73'00"

Muzyka21
płyta miesiąca

Terzo libro dei madrigali
La Venexiana
Glossa GCD 920923 • w. 2008, n. 2001
• DDD, 62'35"

Muzyka21
płyta miesiąca

Claudio Monteverdi opublikował swoją pierwszą księgę świeckich madrygałów mając 19 lat. Była to jednak publikacja antydatowana, bowiem kompozycje są dziełem niespełna szesnastoletniego chłopca. W sumie, jak wiemy, ukazało się osiem tomów madrygałów.

Pierwsze pisane są jeszcze pod wpływem wcześniejszych mistrzów (Arcadelt, de Rore, Ingegneri), w następnych kompozytor rozwija różne formy, aż po solowe kantaty w stylu koncertującym.

Madrygały okazały się formą, na gruncie której kształtował się oryginalny styl włoskiego kompozytora. Śledząc jej rozwój u Monteverdiego, widzimy wzajemne zbliżanie się muzyki i poezji, poznawanie natury ludzkiej, charakteryzowanie uczuć muzyką, a także wypróbowywanie nowych technik kompozytorskich. Pierwsze księgi to dopiero poznanie muzycznego języka formy madrygału; kolejne to już niezwykle dynamiczny rozwój języka muzycznego kompozytora: *IV Księga* pokazuje szczytowe osiągnięcie w dziedzinie manieryzmu stylu, *Piąta* wprowadza basso continuo, a *Siódma* zaś przynosi nowoczesne pomysły obsadowe.

Pierwsza Księga jest zbiorem pięciogłosowych kompozycji, napisanych do słów najpopularniejszych poetów tamtych czasów. Zgodnie z madrygałową tradycją znajdziemy tam tajemnicze aluzje do wyidealizowanej Camilli i pochlebstwa skierowane do swojego mecenasa księcia Marco Verity. Język kompozytorski tych dzieł jest bardzo konwencjonalny, ponieważ młodziutki Claudio chciał

udowodnić sprawne posługiwanie się nim. Niemniej, madrygały z pierwszej księgi to w rzeczy samej małe (trwające nie dłuższej niż trzy minuty) arcydzieła polifonii.

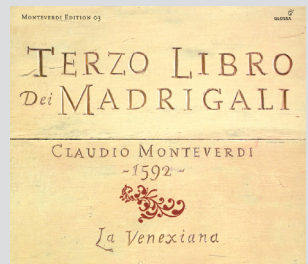
Dziewiąta Księga, to w istocie drobne oszustwo, ponieważ sam Monteverdi nie skompletował jej osobiście. Uczynił to osiem lat po jego śmierci wydawca Alessandro Vincenti. Vincenti wykorzystał kompozycje pochodzące z wcześniejszych tomów lub niepublikowane utwory Monteverdiego, będące w jego posiadaniu. Powodem wydania kolejnej księgi było prawdopodobnie komercyjne wykorzystanie popularności Monteverdiego. Faktycznie, tylko mniej niż połowa *Dziewiątej Księgi* to madrygały w czystej formie. Większość stanowią beztrioskie i rytmiczne canzonetty. Warto dodać, że niektóre madrygały z *Dziewiątej Księgi*, przedrukowane przez Vincentiego z *Ósmej*, nie zostały nagrane na tej płycie. Te utwory włączono do programu wydanej wcześniej płyty *La Venexiana Ottavo Libro Dei Madrigali*.

Płyta *Primo & Nono Libri Dei Madrigali* kończy cykl nagrań Madrygałów Claudia Monteverdiego w wykonaniu *La Venexiana*. Szef zespołu, Claudio Cavina, nie bez powodu zamyka cykl właśnie takim zestawieniem pierwszej i „ostatniej”

księgi. Dowodzi nam jak rozwijał się język kompozytorski Monteverdiego i jak zmieniały się koncepcje muzyczne jego czasów. *La Venexiana* znakomicie realizuje wizję dyrygenta i kontratenora w jednej osobie. Słychać to szczególnie wyraźnie w nagraniu *Dziewiątej Księgi*.

La Venexiana zarejestrowali wszystkie tomy madrygałów Monteverdiego, imponując zadziwiająco czystością intonacji, gładkim tembrem i spójnością brzmienia. Ich interpretacja jawi się jako niezwykle elastyczna rytmicznie i doskonale odzwierciedla zmieniające się nastroje tekstów. Język muzyczny śpiewaków, tworzących tu jeden organizm, jest idealny dla wykonywanego repertuaru: intymny i całkowicie czysty. Aż strach pomyśleć, jak wyglądałby świat XXI-wiecznej muzyki dawnej bez *La Venexiana*.

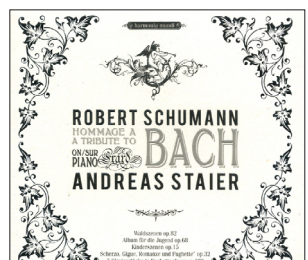
Robert Majewski



wyżej *Etiud* Kreutzer’a, jego *24 Kaprysy* (znakomicie nagrane przez Oskara Shumskyego: ebs 6007) stanowią wciąż żywy pomnik literatury pedagogicznej. Koncerty skrzypcowe Rodego były niegdyś wielce popularne, grywali je wszyscy wirtuozowie, choćby nasi Lipiński i Wieniawski, a *VII Koncert a-moll* (nagrany na omawianej płycie) Paganini wykonywał jako jedną z nielicznych kompozycji obcego autorstwa (zaś Wieniawski napisał do niego kadencję). Reprezentują one stylizację tzw. koncertu paryskiego, elegancko łączącego klasyczną jeszcze formę z romantyczną już treścią, szlachetny, choć momen-

konwencjonalnej wirtuozerii. Pod wieloma względami styl koncertów Rodego jest epigoński w stosunku do dzieł jego nauczyciela Viottiego (zwłaszcza *Koncert a-moll* przypomina bardzo najpopularniejsze dzieło Włocha utrzymane w tej samej tonacji), choć partie solowe są chyba technicznie bardziej „zaawansowane”.

Wykonanie jest zasadniczo dobre i solidne. Friedemann Eichhorn, skrzypek mogący pochwalić się świetnym wykształceniem i referencjami, wydaje się solistą ze wszelkim miar kompetentnym i sprawnym, choć ja bym wolał tu kogós, kto obok pewnej techniki, korbłdnej



ROBERT SCHUMANN
Album für die Jugend Op. 68 (wybór), Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette Op. 32, Waldscenen Op. 82, Kinder-scenen Op. 15
Andreas Staier, fortepian

tyckie są poczynania losu. Żeby nie myśleć o efemerycznym pyle, żeby nie pojawiło się przed naszym wzrokiem jakieś pospolite wyobrażenie śmierci, los rozproszył jego prochy na cztery strony świata, i w ten sposób będę już zawsze wyobrażał sobie go siedzącego wyprostowanym przy organach, w jak najlepszym rynsztunku, z pracami piętrzącymi się u jego stóp, kongregacją wiernych unoszącą pobożnie wzrok ku górze, tudzież – kto wie – aniołami spoglądającymi na dół”.

Na subtelnej kondycję piewcy *Symfonii Reńskie*, postać lipskiego Kantora wywierala influncję iście



HENRY PURCELL
Suity klawesynowe
 Richard Egarr, klawesyn
 Harmonia Mundi HMU 907428 • w. 2008,
 n. 2007 • DDD. 75'26"

Muzyka21
 płyta miesiąca

W zmyślnie zredagowanej nocie poprzedzającej tę eminentną rejestrację, Richard Egarr przedkłada barwne i nie pozbawione szczypty humoru facje o urokach czekoladowego kunsztu, zażywającego w latach londyńskiej prosperity Purcella rzeczywistej uwagi. Otóż, siedemnastowieczny literat Samuel Pepys zwykł był kurować z pomocą kakao sążnistego kaca, roznieconego nader solenną partycypacją w koronacyjnej celebrze Karola II Stuarta, natomiast augurowie rokokowych rozkoszy: markiz de Sade i Casanova, pozwalali raczyć zbławowane miłosną delcją zmysły filizanką czekoladowej zawiesiny, która czarownie wabiła nowe erotyczne trofeum... Co się zaś tyczy czcigodnej Marie de Rabutin-Chantal, markizy de Sévigné, to

uroki ciemnego napoju degustowanego z estymą w wersalskich antyszambrach, opiewa ona w strofach o takiej oto sekwencji: „Schlebi on w mgnieniu oka twemu podniebieniu; ogrzeje przez chwilę, a potem ni stąd ni zowąd roznieci w twym ciele śmiertelną gorączkę”.

Ów niezobowiązujący wyjątek łącznie można zaaplikować elitarniej i wysublimowanej frazie mistrza *Króla Artura*, jakiej wzrastanie przypadło w czas rafinowania gustów stołecznej socjety. Jedną z jej prominentnych igraszek było wszak, prócz kokieterijnej muzyki, zadurzenie w ulotnych oparach czekolady, służącej pokątnie – o czym już chcemy nie pamiętać – jako niedościgniony środek maskowania trucizny. Purcell, którego przedwczesna i nieodgadniona śmierć zbiegła się w czasie z serią enigmatycznych zgonów spowodowanych intoksykacją kakao (co eksplikuje dywagacje Egarr’a w tej kwestii), zdążył być sporządzić w tygodniach ją antycypujących osiem sonat na instrumenty klawiszowe, które zostały wydane sumptem wdowy w roku 1696 i zaopatrzone intyulacją *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*. Konstituując zbiór suity urzekająco powabną ornamentyką orzeźwiająco zmanierowane żądze brytyjskiej arystokracji. Wdzięczne i eleganckie precjoza o osobliwej sonorystyce epatują oszałamiającymi woltami w zakresie harmonii, melodii i faktur; ekscentryczne kurioza zakorzenione w ekstrawa-

ganckiej stylistyce mglistego Albionu, reminiscencje zagadkowego idiomu Johna Blowa, Matthew’a Locke’a i Christophera Gibbonsa, olśniewające komplikacje czerpiące rozrzutnie z lutniowej stylistyki brisé i galijskich figur tanecznych – te i inne aspekty konkretyzują się w miniaturowych konterfektach o ekskluzywnej gracji, poruszającym liryzmie oraz zwiewności rokowych tapiserii, pod których pajęczą omdlą zasłona pulsująca męskość i sardoniczny humor, kreatywność rozjarzona blaskiem teatralnych świateł i purytańska wiara, oddanie Bogu i Jego odwiecznym pryncypiom.

Z tego ambiwalentnego rostrum zaczerpnął był Egarr siedem hipnotyzującej urody klejnotów, przetykając ich mesmeryczną strukturę bizuiteria pomniejszego autoramentu (aciz nie drugorzędna w treści) i zaopatrując tak uformowany kobierzec w efemeryczne fragmenty wyłowione z zakurzonych archiwów The British Library. Wyborne *Rondo Z.T.684*, odbijające się rezonansem w zmianienym *Wprowadzeniu młodego człowieka w orkiestrę pióra* Benjamina Brittena, stanowi emblematyczny przejaw purcellowskiej inspiracji pokonującej przestworza czasu i przestrzeni; z kolei powierzchowne aspekty XVII-wiecznej Muzyki przetransponowane z alchemiczną pilnością w zmanierowaną dobę późnych Stuartów, świadczą o wyjątkowości tego geniuszu, który w erze porewolucyjnej tabula rasa ostentacyjnie konsumował

owoce wyspiarskiego baroku, nie zważając na italskie inklinacje szlachty. Klawesynowe miniaturowe herolda *Dydony i Eneasza*, fatalnie ignorowane i traktowane w kategoriach niefrasobliwego divertissement, powracają dziś do łask za sprawą brytyjskiego maestro nie wahającego się obdarzyć je należną rewerencją. Egarr, ekwi-powany znamenitymi rejestracjami preludii i fug Bacha (*Das Wohltemperierte Clavier, vol. I*), tudzież koncertów organowych Haendla, przywraca to siedemnastowieczny profanum z romantyczną aciz nienatrętną czułością, uduchowioną elokwencją oraz elastycznością niwelującą nieuchronne analogie i jednostajność kolokacji. Srebrzysty ton, szemrzący ulotnie i bez wysiłku; ekspresywne i emfacyjne arpeggia, nadobne efekty perkusyjne w interwałach rozdragnanych żywym płasem, niepodzielna klarowność dźwięku uwolnionego od pustych pogłosów i natarczywych szarpnięć struną, kontemplacyjna delikatność oscylująca pomiędzy zwiewną kruchością a kontredansową szorstkością a mimo to nie ocierająca się o żadną z nich – stygmaty Egarr’owskiego kunsztu rozplamieniają ludzkiego ducha i „rozniecają w ciele śmiertelną gorączkę” na kształt owej, spowodowanej ongiś filizanką czekolady skonsumowanej przez madame de Sévigné... Rozkoszne.

Andrzej Osiński

przemozną, wiodąc go tyleż ku zdefiniowaniu kompozytorskich pryncypiów, co uśmierając dręczące troski i periodyczne napady fiksacji. „*Das Wohltemperierte Clavier* jest moim podręcznikiem gramatyki – relacjonował upojony kontrapunktycznymi studiami i analizami, jakie odżywały źródła jego somnambulicznej imaginacji oraz koily natrętne demony – i tak czy owak, jest on najlepszy z dostępnych. Rozłożyłem na czynniki pierwsze fugi, jedną po drugiej, aż po ich najdrobniejsze implikacje; są one wybitnie dobroczynne i wywierają wpływ na moralne wzmocnienie całego organizmu, jako iż Bach był istotą kompleksową (...) a jego dzieło jawi się wieczne”. Ten osobliwy manifest aż nadto dowodzi, iż casus mistrza z Zwickau wykracza poza znamiona XIX-wiecznego historyzmu i akademickiego reweransu dla schedy przeszłości, wkraczając w rewiry rozplamionej a transcendentnej weneracji, bliskiej ideowo domenie intymnej wiary. Schumann skrupulatnie pielęgnował jej prawa, kultuwując Bachowski inspiracje na szereg skomplikowanych i

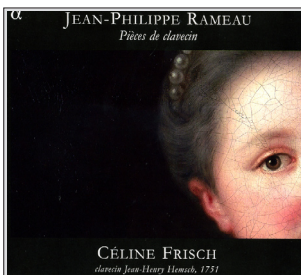
zakamuflowanych sposobów. I tak, już pośród *Scen dziecięcych* (1838) pojawiają się dwie oniryczne stances opatrzone intyulacją konfidencjonalną i aluzyjną (*O obcych krainach i ludziach, Poeta przemawia*), zasugerowane Hoffmannowskimi faccjami o Kreislerze i uprzedzone wokół progresywnego motywu „B-A-C-H”. Wieszcz prawiący kurioza w postludium cyklu, zagaja chorał (genre par excellence Bachowski), pauzowany powściągliwym recytatywem. Tak partykularny alians zdaje się kreślić ambiwalentny konterfekt autora dziecięcych odson, o którym informowano: „Generalnie odzywał się niewiele bądź wcale, nawet kiedy był o coś zapytany; jako ronił bezładne uwagi, jakie mimo to zdradzały jego mentalną aktywność wobec przedmiotu, który go zajmował. Jego metoda wypowiedzi często przypominała mruczenie do samego siebie, zwłaszcza, iż używał głosu cichego i pozbawionego tonu”.

Lakoniczne ekscerpcje zaczerpnięte z *Albumu dla młodzieży* (1848) o quasi-polyfonicznej, czteroczęściowej strukturze, w obrębie której fluktuują pozornie

rozbieżne motywy, stanowią łami-główkę odmiennego autoramentu. Anagram „B-A-C-H” i tu zaznacza swą kryptograficzną obecność, pulsując podskórnym pod powierzchnią romantycznego rozwichrzenia, transmutując i permutując w nieprzeliczonych wariacjach, fatygując wielogłosowy idiom w służbie rafinowanej egzaltacji. Inna hybryda o mianie *Scherzo, giga, romanca i fughetta* op. 32 (1839), już samym nagłówkiem insynuuje komitywę impresyjnego rozmarzenia z mosiężnym rostrum rozwiniętego baroku; podobnie *Siedem utworów na fortepian w formie fughetty* op. 126 (1853), o gęstej kontrapunktycznej teksturze spowitej w całun sublimowanej melancholii. Ów finalny wytwór epatujący anachroniczną w erze biedermeieru pedanterią, tudzież niewiarygodnie ślamazarnym tempem (postrzegany zrazu jako symptom postępu nieublaganej choroby), konstituuje autarkiczny monument w heterogenicznym legacie herolda *Wiosennej*, którego olśniewający kunszt „ma zawsze dwa sprzeczne oblicza, jest jak medal, który z jednej strony wyka-

zywałby podobieństwo do Pawła Rembrandta, zaś rewers do Jakuba Callota” (Aloysius Bertrand).

W tych wyrafinowanych korespondencjach rozsuwających misterną więź między koherentnymi epokami ludzkiego ducha, objawia się urok szczególny; tajne guślarstwo poruszające fibry ufnej psyche, rzewna kontemplacja, co przekroczywszy granice melodii zapożycza od sztuk plastycznych najsztubtelniejsze sugestie, najcudowniejsze odpryski, najwykwintniejszą delikatność. „Istnieją artyści, których wewnętrzne ucho wykreowało dzieła tak urzekająco subtelne, iż ucho zewnętrzne staje się świadome ich umiejętności dopiero za pośrednictwem wzroku” – ekscytował się Schumann unoszony falami irracjonalnej frazy. Dwa wieki później, wśród halucynacyjnych wirów; śród eterycznych refleksji, kruchych piękności i transparentnych harmonii, celebryje się lapidarna biesiada o kruchej, wytwornej intonacji. Nieskazitelne pienia zwiewnego Erarda szkicu-jącego namiętne konfesje na sensualną modłę galijskich poyntylistów, baśniowa filigranowość i



JEAN PHILIPPE RAMEAU
Pièces de clavecin
 Cécile Frisch, klawesyn
 Alpha 134 • w. 2008, n. 2007 • DDD,
 76'54"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Konterfekt Jana Filipa Rameau wylaniający się z osiemnastowiecznej faktografii jest zaiste pocieszny. Kościsty i wychudzony, niewiarygodnie wąty i ekstremalnie tyczkowaty; do stopnia karykaturalności, jaki ośmielił Alexis Piron do ukucia miana „długiej piszczałki organowej”, a Louisa Sébastiena Mercier – do kałsiwej admonicji o „fletach miast nóg”. Wyjątkowo intensywna, rozległa i wypełniona twórczym trudem okazała się również egzystencja piewcy *Księżniczki z Nawarry*; naszpikowana partiami scenicznymi o proveniencji mitologicznej, baletowymi suitami o pastoralnym tchnieniu, tudzież pogodnym oeuvre kameralnym, pośród którego sielskich meandrów skrzą klawesynowe facecje kompletowane w zbiorach *Pièces de Clavecin*. Pierwsza z tych antologii, uskuteczniowana w roku 1706, istotnie uprzedzała eminentne miniatury pióra Couperina (o czym zdaje się obecnie nie pamiętać); ostatnia natomiast ujrziała światło dzienne u progu lat 1730-tych, ustępując

pola światłocieniowej retoryce opery, galanterijnym tragediom i heroicznym motetom. Preromantyczne i bukoliczne *Les Boréades* sporządzone nieomal w przededniu skonu (1764) wieńczą prometejski żywot dumnego Burgundczyka, w jakiego fizycznie groteskowej personie, współcześni szczęśliwie nie przeoczyli natury erudycyjnego i wrażliwego humanisty o nieskrępowanych horyzontach i wielorakich źródłach inspiracji.

„Prawdziwa poezja, pełna poezja polega na harmonii przeciwieństw” – zaznaczał Wiktor Hugo. W klawesynowych ekscerpacjach Jana Filipa Rameau, fenomenalnie przeplatają się sympatie i antypatie ambiwalentnej ery Ludwika XV, jednoczącej tyleż krytyczną i scholastyczną postawę encyklopedystów (jaka rozblysłą w kongenialnym *Traktacie o harmonii*, 1722), co idylliczną arkadię rozkapryszoną rokokowym pędzlem Fragonarda. I tak *Premier livre de clavecin* przedkłada osobliwą suitę skąpaną w tradycji Chambonnière'a i Marchanda, równie konserwatywną, co nowatorską, o korowodzie rafinowanych a ekspresywnych piasów (almanda, kurant, giga, sarabanda, gawot i menuet), antycypowanych przez witalne, ekscytujące preludium i ukoronowanych emblematyczną *Wenecjaną*. Majestatyczne, rytmiczne metra i improwizacyjne abstrakcje okraszone melancholijnym wdziękiem oraz gustowną kokieterią, przywołują echa dystygowanych figur z wieku „Króla-Słońce”, imitują lutniowe i wiolinowe frazowanie, żonglują fascynującymi fakturami. W drugiej z ksiąg, opublikowanej w roku 1724, styl autora *Kastora i Polluksa* ulega szlachetnej sublimacji, epatując melodyczną inwencją, woltą pastelowych kontrastów i

sprężystego ornamentu, obszer-nym spektrum barw. Tradycyjne tany ustępują uniwersum partykularnych fragmentów opatrzonych programową intylucją, takim jak *Le Rappel des Oiseaux* markującym stado rozszczebiotanych i rozwichrzonych ptaków; *Rigaudon* i *Tambourin* zatopionym w stylisycie tańców Południa, czy rustykalnej *Villageoise*, wartkiej a rozbrykanej, olśniewającej refleksami wiejskiej sielanki i niweczającej salonowe restrykcje.

Les nouvelles Suites de Pièces de Clavecin z roku 1728 oferują rostrum kuriozalnych innowacji i paletę poetyckich divertiment o ekstrawaganckich epitetach. Ekwilibrystyczne *Les Tricotets* sięgające do akrobatycznych figur doby późnych Walezjusów skojarzono z akwarową *Obojętną* ewokującą sztandarowe dzieło Watteau, a filigranową acz obsesyjną *Kurę* – z somnambulicznymi *Tripletami* o rozmarzonym landszafacie. Z kolei natchnieniem do szybkrotowych *Les sauvages* jawią się paryskie teatryki rozsiane po St Germain i St Laurent, dla których muzycznej oprawy herold *Anakreonta* angażował się nader obficie w dobie poprzedzającej pierwsze dramaty sceniczne. Klawesynowy wariant tej opalizującej zmysły perły posłużył z czasem do przyprawienia finalnego „entrée” w *Les Indes galantes*. Natomiast spektakularna *L'Enharmonique*, imaginacyjna i śmiała, jednoczy tchnienie ducha sentymentalnego i rozplamionego miłością *Wszecchytu* z oświeceniowym racjonalizmem dogmatycznego wolterianina, nie wahającego się podkreślić, iż „harmonii, jaka wykreowała tenże efekt, nie narzucono w żadnej mierze przypadkowo; lecz bazuje

ona na logice, posiadając zarazem sankcje w samej Naturze”.

Drżące subtelności i sonorystyczne niuanse tak pojętego konceptu łaskawa Opatrzność żadna była powierzyć delikatnym dłoniom uroczej Céline Frisch, która z jedwabistością efebą i nabożeństwem antycznej westalki celebrytuje rozkoszny poemat dźwięków; inteligentny, lśniący i krystaliczny. „Mówi się, że człowiek jest istotą podatną na doznanie, uczucie i wiedzę. – rozważał Max Buchon – Któremu z tych zakresów odpowiada sztuka? Uczuciu, to oczywiste. Tam jest właściwa domena sztuki; ale doznanie i wiedza uczestniczą również z tytułu sąsiedztwa. Człowiek nie jest w stanie podzielić się na elementy składowe. Wobec tego artysta zmuszony jest wiedzieć, do czego dąży”. Zaprawdę, galijka parnasistka posiadała tę wiedzę, a peregrynując po rejestrach isticie efemerycznych, zdolna jest pasjonować tyleż irracjonalne a kapryśne emocje, co zaspokajając chłodne podniety błyskotliwego intelektu. Transparentna klarowność, akrobatyczna zwinność i jedwabisty całun rozsnuty wokół filuternego detalu – oto aspekty tego sensorytywnego i stylowego kunsztu o urzekającej wiarygodności i rzeczywistym szacunku dla fizycznej partytury. „Prawda [w sztuce] jest idealną całością jej głównych form, – relacjonował Alfred de Vigny – blaskiem obejmującym ich żywe barwy, oszalamiającym balsamem najczystszych woni, cudownym eliksirem najlepszych soków, doskonałą harmonią najbardziej dźwięcznych tonów, wreszcie – to pełnia wszystkich wartości”.

Andrzej Osiński

feeryjną finezyjność – oto stygmaty Staierowskiego kunsztu, w którego spirytualnych, ulotnych meandrach skrzą się stłumione myśli, sekretne pobudki, rozsmakowane epizody. Kosztuje je niczym świętą księgę, gotycką modlitwę o arabesce modulowanej stosownie do wzlotów duszy, hymn nieprzerwany i wzbijający się od stuleci. Karmię się bezcielesną i instyktowną kantyleną rozplywającą się w akwarelowych niuansach i sensorytywnych trylach, nie będąc władny pojąć jej forteli, ni objąć zmysłu tak czarującego i prostolinijnego, jakby był dziełem bogobojnego anonima. Zaprawdę, „poeta jest podobny do wążęj i pachnącej lewkonii, czepiającej się granitu i wymagającej mniej ziemi niż słońca” (Aloysius Bertrand).

Andrzej Osiński



IGOR STRAWIŃSKI
Canticum Sacrum, Agon, Requiem Canticles
 SWR Vokalensemble Stuttgart;
 SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg • Michael Gielen, dyrygent
 Hänssler Classic CD 93.226 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 57'52"

☆☆☆☆☆

„Człowiek, co nigdy zdania nie zmienia, jest jako woda stojąca

i karmi gady umysłu” – rokował William Blake – „Bez przeciwieństw nie ma postępu. Przyciaganie i odpychanie, rozum i energia, miłość i nienawiść są niezbędne dla ludzkiego istnienia”. W wieku, w którym większości z nas dane jest odmeldować się z tego uniwersum, Igor Strawiński zdumiał był rzese oddanych adherentów, ważąc się na niespodzianą metamorfozę formalną i podążając w rejestry zastrzeżone dla Schönbergowskiej dodekafonii. Dla autora *Święta wiosny*, którego dotychczasowa twórczość sytuowała się raczej na antypodach serializmu, do stopnia w jakim odmawiał on wszelkiej relacji z jego awangardowym piewcą, dwunastodźwiękowa skala oznajmiała wszelako logiczny a konsekwentny postęp w stronę idealnego „muzycznego porządku”, wyposażając jej animatora w bezprecedensową możliwość narzu-

cenia kompozycjom „znaczniejszej dyscypliny” i ściślejszego stopnia koncentracji.

„Poeci są nieznanymi prawodawcami świata – nawoływał Percy Shelley – Są to hierofanci nie dającego pojąć się natchnienia, zwierciadła gigantycznych cieniów, które przyszłość rzuca na teraźniejszość”. *Canticum sacrum* uskutecznił latem 1956 r., stanowi odbicie tych nowatorskich zabiegów, wiodących do niebagatelnej kompresji konstrukcji, wyabstrahowania rozkapryszonej i sensualnej frazy, jak również ostentacyjnej ekspresji ortodoksyjnych pasji religijnych. Proces ich rekonstruowania sięgający progu lat 1920-tych, przybrał w tym późnym opusie postać zredukowaną, zdepersonalizowaną oraz spartańsko ascetyczną, ewokując aurą transcendentnego bizantyjskiego misterium i korespondując z



JOHANN HEINRICH SCHMELZER
Sonatae a violino solo
 Hélène Schmitt, skrzypce; Jan Krigovsky, wiolonczela; Stephan Rath, teorba;
 Jörg-Andreas Böttcher, organy
 Alpha 109 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 73'57"

Muzyka21
plyta miesiąca

„Naprawdę wielcy ludzie to ci, których się nie zna, o których się nie wie” – artykułował Ernest Renan, i ta emblematiczna maksyma łatwo mogłaby uchodzić za

twórczy konterfekt Jana Heinricha Schmelzera, którego bez mała zapomnianą personę, peregrynującą po wiedeńskim Hofburgu weimarski kancelista Johann Sebastian Müller, scharakteryzował był w roku 1660 mianem „słynnego i omal najznamienszego skrzypka w całej Europie”. Schmelzer, kapelmistrz imperialnego domu Habsburgów, wirtuozowski wiolinista, kompozytor i mentor, zaznający w czas tej incydentalnej wizytacji bezprzykładnej renomy, pochodził z zapadłej miejsciny w Górnej Austrii, którą opuścił, aby użyć swego roziskrzonego dyszkanetu sztuce nadwornej polifonii. Tu, rychło zdradziwszy predykcję do instrumentalnych ekstrawagancji, został zauważony i wyselekcjonowany z grona podobnych mu rówieśników przez przesławnego Antonia Bertali, totumfackiego Ferdynanda III i spadkobiercę sublimowanej frazy włoskich gigantów: Biagio Mariniego, Carlo Fariny oraz Giovanni Battisty Buonamente.

„Mędrcy, którzy pisali przed nami, to podróżni, którzy poprzedzali nas na ścieżkach niedoli: wyciągają do nas rękę i zapraszają, abymy się trzymali ich towarzystwa, kiedy wszystko nas opuszcza” – rozważał Bernardin de Saint-Pierre. Piewca *Lamento sopra da morte di Ferdinando III* wyciągnął ważką lekcję z tych postępowych doświadczeń, przeszczeplając na żywny niemiecki grunt arabeskową i chimeryczną sonatę na skrzypce, której elokwentne tekstury poddał rafinacji i modulacji tak osobliwej – dopuszczając gemańską ekstrawersję, słowiańską śpiewność i naddunajską afektację – iż przyobleka ona kształt iście zadziwiający. Stąd oto wiedzie dukt, który niepozornego „instrumentalis musicus”, debiutującego w szrankach cesarskiej orkiestry w barwach waltornisty (sic!), zawiódł podczas fertycznej ery Leopolda I na artystyczny pamas, z jakiego raczył się on być wyłaniać niczym antyczna Anadyomene.

Skrzypce doświadczające na przestrzeni stulecia, znaczonego tytanicznym czynem Michała Anioła, rzeczywistej emancypacji i spirytualizacji języka transmisji, okazały się tym medium, które w stopniu skrócenie perfekcyjnym korespondowało z wewnętrznym rostrum Schmelzera, wyrażając jego najintymniejsze emocje i myśli, stymulując, inspirując i obdarzając bodźcem do przekraczania Absolutu. Konsekwentne opusy, uskuteczniane w latach 1659 (*Duodena selectarum sonatarum*), 1662 (*Sacro-profanus concertus musicus*) i 1664 (*Sonata unarum fidium*), konstytuują milowe stance w kronice progresywnego gatunku, krusząc radośnie wiążące pęta i żonglując do woli konwencją. Ponadprzeciętna biegłość techniczna przejawiająca się w niewiarygodnej elastyczności smyczkowania w górnych rejestrach, predykcja do ekstremalnej skordatury rozkwitającej w sieci ostentacyjnych akordów i fluktuacja trybów tonalnych; a także egzaltowana kantylena i melodyczna ekwilibrystyka przebiegająca podskórnym pulsem rozwibrowane pasaży gnące się na kształt lani pokonującej zwinnie leśne ostępy, albo i tęczy rozpinającej swoje olśniewające oblicze pośród kolorów rozedrganego wieczoru, namacalna plastyczność okraszona nerwem intrygującej narracji i oniryczna gracia o baletowej proweniencji – oto symptomy tego profetycznego kunsztu, domagającego się biegłości, o jaką zaiste niałtowo, i który swego czasu opatrywano etykietą „opornego do nauczania, acz nadzwyczaj łatwego do nie-nauczenia”.

Schmelzer niestrudzenie przekazywał pryncypia osobistego warsztatu dwóm podopiecznym, którzy w znoju i pocie czoła przyswajali je niczym tajemki średniowiecznej alchemii, roztropnie rezygnując z partycypacji w innych projektach; jak chociażby z wykonywania kokieterijnej galanterii Lully’ego o bezpretensjonalnej konducie żądającej arcyelkkiego smyczkowania, niekompatybilnego wobec utrudnionej manieri niepoślizłego mistrza... Cóż, „słabe dusze obawiają się czystego entuzjazmu, bo nie potrafiłyby nieść jego żaru i brzemienia” (Alfred de Vigny). Z kolei autor *Die musikalische Fechtschule* był – jak rzekłby Wiktor Hugo – „drzewem, którym mogą targać różne wiatry i które może się poić różną rosą”. „Nosil on w sobie dzieła jak owoce, niczym bajarz nosił swoje bajki”, i mimo obrania abstrakcyjnej formalnie drogi twórczej, nie myślał uchylać się od rozpieszczania rozkapryszonych dworskich gustów. Swoje koncertmistrzowskie obowiązki pełnił sumiennie a precyzyjnie, projektując przed flegmatyczną wiedeńską socjetą tuziny frywolnych pantomin, dram a burlesek.

„W doskonałości sztuki oglądamy w najczystszy i najpiękniejszy kształcie wymarzony obraz raj, niezmacone go szczęścia” – uroił ongiś herold niemieckiego romantyzmu Ludwig Tieck. Buduarowa elegancja skojarzona z zapierającą dech inwencją, która wszelako nie pławi się sama w sobie dla próżnego ni tylko efektu, a stanowi o integralności transcendentnej frazy, zaowocowała serią nieskazitelnych Schmelzerowskich wytworów o transparentnej dykcji i hipnotyzującej koncentracji. Ceremoniują się one „grazioso” pod eterycznym smyczkiem Hélène Schmitt, chwalebnie konferującej na osiemnastowiecznych geślach z udatnej pracowni Camilliego. Prowokacyjna *Sonata Quinta* (a-moll) o impresyjnych, kwiecistych sekwencjach szydzących z restrykcyjnych figur i sekcji, uprzedza nieco swą rozmarzoną i rapsodyczną towarzyszkę (D-dur), odzianą w kostium wirtuozowskich wariacji i anhelicznych akordów nikiących w przestworzach niebios; jak również hybrydyczną sonatinę o powłóczystości alegorycznej suity rozsiewającej upojne taktury w oranżeriach różano-błędnych rozkoszy. Do ich szemrzących pluskiem uciecznych rewirów, umajonych gajami szkarłatniejącymi w brzasku porannej jutrzeńki, nad wyraz chętnie pielgrzymowali Biber i Muffat. Tutaj – perłaca się i kwiląca trelem skwapliwych skowronków – została skonfrontowana z marmurową *Sonata H-Dur* o syntetycznych, mosiężnych kadencjach, triumfujących w rzęsiwym złocie pączkującego lazuru. Prawią one o dziwach człowieczej egzystencji przemierzającej „wysokie drogi najszlachetniejszych duchów” (Tieck), zatopionej w nieszczęśliwych łkaniach duszy rozplamionej melancholijną niewinnością, kontemplującej siebie i pokonującej „puste i mgliste fantomy, które zazwyczaj nazbyt łatwo napełniają naszą fantazję przerażeniem i bojaźnią” (Tieck).

Balsamiczne płody błędzące w labiryncie zielono-listnego wykwiutu przyprawiono szczyptą łagodnej ingrediencji o przedwiosennej świeżości i wybujałej krasie: giga *Młynek do pieprzu*, lekka i zwiwna, iż jawi się ona raczej uludą – a przecież jak pouczał Blake „stworzenie drobnego kwiatu jest wielką pracą” – oraz melancholijną chaconną o pointylistycznym szamerunku i wyszukanej słodyczy. Niepozorne klawesynowe eksцерcje zaczerpnięte z annałów literalnie nie zapoznanego Wolfganga Ebnera, utkane w arkadyjski gobelin o srebrzystobiałym przedziwie, tudzież misterna wyprawka na teorban pióra Giovanni Pittoniego przydają blasku i poloru temu apollońskiemu menu będącemu najcudowniejszą emanacją tkliwego Piękna; tchnieniem idyllicznej poezji, która jest „początkiem i końcem wszelkiej wiedzy – jest tak nieśmiertelna jak ludzkie serce” (William Wordsworth).

Andrzej Osiński

odrealnioną architekturą weneckiej bazyliki p.w. św. Marka. Somnambuliczny klimat prześwietnej „Serenissima” został tu ledwie zasugerowany, subtelnie mającąc spoza surowych lacińskich rytów, jakie patriarchalnie zapożyczono z dogmatycznej Wulgaty, i które – w opinii ich protagonisty – „posiadają przewagę, nie będąc bynajmniej tekstem martwym, acz monumentalnie skamieniałym i pozbawionym wszelkiej trywialności”. W intrygująco symetrycznych i powierzchownie oschłych strukturach, pulsuje tu ekstatyczny i transcendentny zaśpiew, rozwibrowany w majestacyjnych przestworzach i drżący echem renesansowej polifonii niosącej szepty poprzez zakłęte w kamieniu chrześcijańskie cnoty oraz kapiące od zła mozaiki.

Skompletowana kilka miesięcy później partytura baletu *Agon* wirtuozowsko syntetyzuje partie tonalne z elementami serialnymi, wystrzegając się uporczywie – wbrew heroicznemu intytlucji – literackich i historycznych aluzji („Agonia znaczy walka – rozważał Miguel de Unamuno – Agonizuje ten, kto żyje walcząc, walcząc z samym życiem. I ze śmiercią”). Kunstzowna fraza o kuriozalnej konstelacji, geometrycznych woltach i fragmentarycznych sekwencjach tanecznych, epatuje choreograficznym diagramem o nazbyt skąpych instrukcjach i znacznej dozie abstrakcji, za to obficie udrapowanym ekstensywną szatą orkiestrową. Skrzą w niej instrumenty o autoramentach tak odległych i kontrastowanych; szorstkie pospolu z rafinowanymi, anachroniczne z nowoczesnymi, dęte z perkusyjnymi i smyczkami; iż bez mała rodzą one idiosynkrazję oczadządzającą myśli. Atoli starannie wystrzeżenie się tutti na rzecz kombinacji wysubtelnionych i ezoterycznych, rozpromienionych i stylizowanych na teatralne „pas de bourré”, „contretreps de gavotte” czy „temps de courante”, opatrują tę dekoratywną i konstruktywistyczną produkcję szczyptą galijskiego „bon goût”, tudzież bezpretensjonalnym i galanteryjnym wersalskim „esprit”.

Na koniec jątrzące *Requiem canticles*; drastyczne, dotkliwe i chropowate, o materialnej plastyczności i staroruskich rekolleksjach, tak kongenialnie przełożonych przez skumulowane moce niemieckich symfoników pod wodzą nestora Gielena. Lamencyjne eksцерcje zaczerpnięte z łatyńskiej prefacji za zmarłych przybrane koturnem instrumentalnych preludii, postludii i interludii przenikających się w uduchowionej wspinaczce ku światłu i konferujących z duchami

Wszczęściwiata, jawią się tyleż kanonicznym testamentem 84-letniego artysty, co archetypiczną peregrynacją do odległych źródeł młodości i niewyczerpanej skarbnicy narodowych mitów. To niezaprzeczalne opus magnum, obdarzone przez jego inspiratora ironicznym mianem „kieszonkowego” („Ponieważ wykorzystałem wyłącznie wyimki tekstu, które omaściłem (sic!) instrumentalnymi pasażami, a także dlatego, iż jego większość zapisałem w notatniku, jaki noszę w kieszeni” – wyjaśniał), osaczone rozdzierającym rostrum smyczków i dręczące apokaliptyczną wizją sądu, jest chwytającą za gardło konfesią i sierocym wołaniem do nieodgadnionego Boga. W świdrującym *Dies irae*, w przesywającej fibry psyche *Tuba mirum*, w zgłębionej i rozjarzonej inwokacji *Libera me*, ujawnia się urzekającego krucho persona indyferentnego wielkoświatowca, doświadczającego nieuchronnej deprecjacji swojej fizyczności i znajdującego przystań w mistycznym śpiewie rozdygotanych dzwonów: „Oczywiście, stanowimy zaledwie krople w oceanie; oczywiście, tańczymy wszyscy wijącym się korowodem, po krótkim pobycie zmierzając w ramiona śmierci; ale jednak nasz duch przekracza cielesne szranki, w nim istnieją nie nazwane, nam samym niepojęte siły, które zdolne są niebo i całą ziemię, czas i wieczność przenieść w ciasną przestrzeń między narodzinami i grobem” (Wilhelm Heinrich Wackenroder).

Andrzej Osiński



PETER VASKS
Dzieła organowe: Cantus ad pacem, Viatore, Canto di forza, Musica seria, Te Deum
Talivaldis Deksnis, organy
 Wergo WER 6712 2 • w. 2008, n. 2006/7 • DDD, 77'45"
 ★★★★★

Album *Cantus ad pacem*, jest pierwszym albumem poświęconym w całości muzyce organowej łotewskiego kompozytora – Peterisa Vaska. Większość jego dzieł ma programowy tytuł odnoszący się do naturalnych procesów, jakie wynikają ze współzależnych relacji

między człowiekiem a naturą, pięknem życia i jego zagrożeniem wynikającym z degradacji środowiska naturalnego i upadku zasad moralnych. Muzyczny język Vaska to mozaika złożona z jednej strony z technik porządkowania materiału muzycznego, które wykształciły XX-wieczne prądy awangardowe połączone tutaj z elementami ludowej muzyki łotewskiej, z drugiej zaś z filozoficznych przemyśleń kompozytora, dotyczących istnienia człowieka i jego miejsca we wszechświecie.

Pierwszy z utworów jest obrazem złożonym z dwóch niezależnie istniejących obok siebie, kontrastujących motywów, zestawionych mistrzowsko w jedną całość. Pierwszy z nich symbolizuje tytułowego *Viatore* – Wędrowca, który przychodzi na świat, rośnie, rozwija się, kocha i ostatecznie ten świat opuszcza. Jest on przedstawiany na tle nieskończonej wieczności, która podobnie jak drugi motyw – utrzymany w pianissimo – pozostaje niezmienna. Utwór ten skłania do głębokiej refleksji nad sensem ludzkiego życia i jego relacją w stosunku do wieczności. Jest pytaniem, na które każdy z nas, po wysłuchaniu tego dzieła, musi sobie sam odpowiedzieć: „Quo vadis homine?”

W tytułowym *Cantus ad pacem*, Vaski zestawili ze sobą dwa światy: świat realny i idealny, które w kontrastujących motywach tworzą groźne piętrzące się akordy, będące z jednej strony ostrzeżeniem przed globalną katastrofą, z drugiej wołaniem o pokój, jako jedyną drogę ratunku.

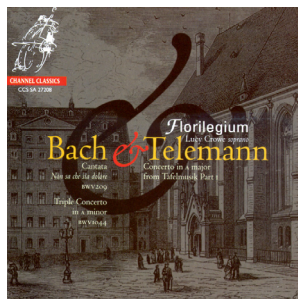
Lata 80. dla krajów nadbałtyckich, m.in. Łotwy, stanowiących wówczas część Imperium Radzieckiego, były okresem walki o wolność i niepodległość. Wtedy właśnie powstała *Musica seria*, która jest utworem najbardziej szorstkim ze wszystkich organowych dzieł Vaska, charakteryzującym się niespokojną chromatyką. O tym dziele sam kompozytor napisał: „uporczywy schodzący w dół motyw jest dźwiękowym portretem naszej targanej konfliktami planety. Ostatni motyw w basie jest cytatem z mojej kantaty kameralnej *Latvija* – obraz diabła i siły destrukcyjnej. Na końcu można poczuć cichy, ale nie milknący puls sumienia ludzkości – siłę, która utrzymuje równowagę w świecie. Mam nadzieję, że moje muzyczne wizje, co prawda mroczne i być może chłodne, są uczciwą dokumentacją okresu historycznego, który już przeminął. Jeśli miałbym wyobrazić sobie wizualizację *Musica seria*, byłoby to niebo pełne ciemnych, ciężkich burzowych chmur z cienką wstęgą światła na horyzoncie”.

Głęboki przekaz tak dramatycznych obrazów, jakie zawarł w swoich dziełach Vaski, zapewnią wspaniałą interpretację Talivaldisa Deksnisa, która potrafi wynieść słuchacza wprost na wyżyny filozoficzno-muzycznych refleksji. Precyzja w wykonaniu najdrobniejszych szczegółów artykulacyjnych, kolorystyka znajdująca odbicie w doborze rejestracji oraz uwydatnienie najistotniejszych elementów formy świadczą o niezwyklej wrażliwości interpretacyjnym tego wspaniałego artysty, cenionego nie tylko w kraju rodzimym, ale również za granicą.

Warto jest posłuchać tej niezwyklej płyty.

Rafał Grabiszewski

Różne



J. S. Bach – Kantata BWV 209, Koncert potrójny BWV 1044 • G. P. Telemann – Koncert A-dur
Ashley Solomon, flet; Rodolfo Rochter, skrzypce; Lucy Crowe, sopran; James Johnstone, klawesyn • Florilegium
 Channel Classics CCS S.A. 27208 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 68'24"
 ★★★★★

W dobie rywalizacji o sukcesy po zgasłym kantorze Janie Schelle (1701), w kupieckim grodzie nad Białą Elsterą pojawił się rzekomy student prawa, Jerzy Filip Telemann, rychło uzyskujący uwagę jednego z wpływowych rajców. Włodarz saksońskiej metropolii urzeczony niezaprzeczalnym kunsztem uzdolnionego młodzieńca, obdarzył go dwutygodniowym zleceniem dla tamtejszej fary p.w. św. Tomasza i wynagrodził na tyle sownie, iż wzbudził tym zawistną irytację świeżo desygnowanego kantora Jana Kuhnau, który – niechybnie z myślą o odsunięciu konkurenta – podjął się rozsiewać o jego osobie istotnie oceniające kalumnie. Przyszły herold *Uwertury Darmstadtzkiej* nie pozostał ajuści dłużny tak szacownemu kontrpartnerowi, siłąc się na admonicję, iż „krucho konstytucja tegoż pozwala tuszyć na jego szpaki zgon”. Wbrew predylekcji i supozycjom, krzewiciel

Traktatu o tetrachordzie okazał się wszelako nad wyraz żywotny, administrując powierzoną mu synekurą przez następną dwie dekady, a dumny magdeburczyk – póki co – musiał się zadowolić dalece podrzędniejszą godnością organisty i dyrektora muzycznego przy tzw. Nowym Kościele.

W roku 1722, w momencie skonu inicjatora *Frische Clavier-Früchte*, Telemann piastował zaszczytne hamburskie funkcje, zażywając międzynarodowej renomy i oddinając kupony od artystycznej reputacji. „Handel drukami moich partytur potrafi uśmierzyć troskę o rozliczne talary, jakie wydałem, aby wychować dzieci” – zdradzał jednemu z ryśkich przyjaciół, J. R. Hollanderowi, rozentuzjzmowany postępującą subskrypcją *Muzyki tablic*. Mimo to, nie zawałał się aplikować na opróżnione stanowisko, i zdażył nawet powziął wieść o entuzjastycznej elekcji; po czym... pozyskał był kapitalną gratyfikację w Hamburgu, ustępując pola piewcy *Pasji wg św. Mateusza*. I tak oto krańcowe ścieżki niemieckich gigantów skoligaciły się ze sobą raz ledwie przelotnie, żeby podążyć za horyzont doznań odrębnych i inadekwatnych, acz konsekwentnych wobec intymnych pryncypiów. „Artysta, podobnie jak każdy w dziedzinie ducha działający człowiek, może słuchać tylko tego prawa, które mu wpisał w serce Bóg i natura, a nie żadnego innego – konkludował Friedrich Wilhelm Schelling, i „nikt mu nie może pomóc, sam musi sobie pomagać”, a Alfred de Vigny nadmieniał: „Wielkość dzieła zależy od całości idei i uczuć człowieka, a nie od formy, jaką się posłużył”.

Koncert A-dur na flet, skrzypce, smyczki i continuo, zaczerpnięty z fenomenalnej *Muzyki tablic* (1733); antologii o homogenicznych strukturach rozpiętych na skrzydłach wielobarwnego fresku, zdradza widomą influencję galijskich „fêtes galantes”, tudzież italskiej rafinacji okraszanej szczytą ekstrawaganckiej ingrediencji – podobno rodem z „barbarzyńskiej Polski” (twórca *Kwartetów Paryskich* raczył gościć w polskich pieleszach w latach 1705-06). Pod entuzjastycznym tchnieniem specjalistów z brytyjskiego Florilegium, to wysublimowane i ekspresywne rostrum o partykularnej rytmice i ekstensywnej teksturze, nader wdzięcznie koreluje z wysmakowanym elaboratem Bacha uprzedzonym na czarowną kombinację klawesynu, fletu i skrzypiec i wywodzącym swój elegancki byt z niezobowiązującego *Preludium i fugi* BWV 894.

Orkiestrowym precjozom

akompaniuje enigmatyczna kantata *Non sa che sia dolore* (*On nie wie, czym jest cierpienie*) o nieustalonej proveniencji i nieuchwytnym autorstwie, w gruncie rzeczy sugerowanym i omal pastiszowym; atoli kompozycyjne stygmaty piewcy *Muzycznej ofiary* jawią się nazbyt ewidentne. Reminiscencje *Il pastor fido* Guariniego sprzęgnięte z urzekającą kantyleną *Metastasia*, uprzedzono mosiężną symfonią o niebagatelnym oddechu, rozkoszującą się wirtuozowskim murmurando „flauto dolce” i indukującą zmienne koleje losu protagonisty noweli. Promienna konkluzja roztopiająca się w bezmiarze przestrzeni i przedłożona w tym miejscu z eteryczną gracją oraz powłóczytą subtelnością przez Lucy Crowe,

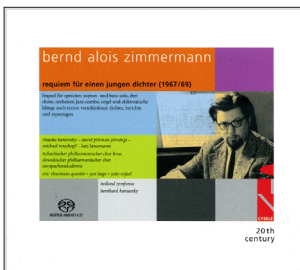


F. Schubert – Uwertura c-moll D 8 • L. van Beethoven – Kwartet F-dur op. 135 • K. A. Hartmann – Concerto funebre
Ulrike-Anima Mathé, skrzypce • Streichakademie Bozen • Frieder Bernius, dyrygent
 Carus 83.230 • w. 2007, n. 2003 • DDD, 51'35"
 ☆☆☆



nym, jeśli nie liczyć niezwykłych modulacji wykraczających poza ramy powszechnie stosowanych rozwiązań harmoniczných. Dobrego wrażenia nie wywarł na mnie także *Kwartet smyczkowy F-dur op. 135* Ludwiga van Beethovena. Nie popieram wykonywania dzieł kameralnych w poszerzonym składzie, uważam, że smyczkowe opracowania kwartetów, zwłaszcza w przypadku dzieł Beethovena, są jedynie ich zniekształceniem i zafalszowaniem. Porównanie oryginalnej wersji z zamieszczoną na płycie interpretacją wypada wg mnie jednoznacznie. Za najciekawszy punkt albumu uznaję *Concerto funebre* (1939) Carla Amadeusa Hartmanna, w którym do Streichakademie Bozen dołączyła skrzypaczka Ulrike-Anima Mathé.

do dwóch magicznych luster, w których widzę symboliczne odbicie wszystkich rzeczy świata, i z których zaczarowanych obrazów uczyć się poznawać i pojmować prawdziwego ducha wszelkich rzeczy – rozważał Wilhelm Heinrich Wackenroder – Tam, gdzie się jednoczą, z ich połączonych strumieni powstaje najpiękniejsza rzeka życia”. Misterium odwiecznej



BERND ALOIS ZIMMERMANN
Requiem für einen jungen Dichter
Czeski Chór Filharmoniczny, Brno; Słowacki Chór Filharmoniczny; Europachorakademie; Holland Symfonia • Bernhard Kontarky, dyrygent
 Cybele SACD 860 501 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 63'10"

Muzyka21
płyta miesiąca

Bernd Alois Zimmermann był jedną z ciekawszych osobistości muzycznych drugiej połowy XX w. Jego karierę kompozytorską przerwała niestety samobójcza śmierć i – o ironio – właściwie dopiero po niej uzyskał należne uznanie i sławę. Był zresztą kompozytorem gruntuwnie wykształconym, ponadto studiował filozofię i germanistykę. W pamięci potomnych zapisał się jako człowiek bezkompromisowy, wytrwały polemista, ale przy tym twórca niezwykle wrażliwy i pełny inwencji.

Omawiana płyta wypełnia magnum opus artysty, będące zresztą w dużym stopniu requiem dla niego samego. Napisane na ogromny skład, zawiera w sobie kwintesencję całej drogi twórczej Zimmermanna. Wychoowany pod wpływem Strawińskiego i Weberna szybko wykształcił indywidualny i łatwo rozpoznawalny styl. Przy tym zafascynowany jazzem i popkulturą, czy wręcz ścieżkami elektronicznymi – stworzył dzieło o wyjątkowym ładunku emocjonalnym. Jego strukturę tworzą z jednej strony masywne formacje głosów i partii orkiestry, z drugiej zaś bogaty korał o paradokmalnym charakterze. W dodatku rozgrywający się jakby na wielu płaszczyznach czasowych, co zresztą było jedną z obsesji kompozytora, bez wątpliwa jawiącego się jako

rasowy postekspresjonista. Usłyszymy zatem gąszcz archiwalnych nagrań różnych polityków – także Churchilla, Chamberlaina, Hitlera (sic!) i Dubczeka, czy też spory fragment piosenki The Beatles. Swoje pięć minut będzie miał także zespół jazzowy. Istotny wpływ na budowę nastroju mają oczywiście narrator i soliści, posługujący się tekstami zaczerpniętymi z Joyce'a, Pounda, Camusa, Majakowskiego i kilku innych autorów.

Mogliby się wydawać, że w ten sposób powstało dzieło eklektyczne, przeładowane treścią i w istocie nieprzyswajalne dla większości odbiorców. Jest jednak inaczej. Bez mała 40 lat po premierze można śmiało powiedzieć, że mamy do czynienia z klasykiem muzyki XX w. Wyrazistym, niezwykłym i wprost naladowanym emocjami. A przy tym stawiającym bardzo wysokie wymagania wykonawcom. I tu trzeba przyznać, że wykazali się oni wyjątkowym kunsztem, realizując zamysł autora w sposób absolutnie doskonały (a dodajmy, że mamy do czynienia praktycznie z nagraniem na żywo). Nie sposób wyróżnić kogokolwiek, wszyscy stanęli na wysokości zadania. Nie mogłem sobie odmówić przyjemności porównania tego nagrania z wcześniejszymi, zwłaszcza starszym o 10 lat i zrealizowanym dla Sony Classical. Płyta wytwórni Cybele zawiera wykonanie wzorowe i wzorcowe. Jeśli ktoś miałby ochotę na wysłuchanie dzieła Zimmermanna, z czystym sumieniem mogę polecić właśnie tę pozycję. Tym bardziej, że jej strona techniczna również nie budzi zastrzeżeń. Jest to zresztą kolejna płyta wieloformatowa – może być odtwarzana jako konwencjonalny CD, ale także tzw. Super Audio CD z projekcją wielokanałową. I choć to kwestia mniej istotna, na uwagę zasługuje także strona graficzna wydawnictwa. Odbiorca znajdzie tu mnóstwo informacji o samym dziele, teksty, a nawet fragmenty partytury. Osoby lubiące szczegółowo analizować utwory będą w siódmym niebie. Gorąco polecam wszystkim melomanom.

Dariusz Mazurowski

pozwała miarkować, iż historia bogobojnego wędrowca podejmującego chwalebna służbę na rzecz swojej ojczyzny, została przypieczętowana pomyślnie. Co więcej, jej klarowna transmisja oraz dystygnowany bieg odwzorowują w tafli barokowego zwierciadła szlachetną psyche pracowitego syna Turyngii, którego godny i cyklopowy trud tak oceniły generacje następne: „Prowadzić takie spokojne, uzależnione życie, nie zapominając ani na godzinę, że nie jest się niczym więcej, jak tylko wyrobnikiem Boga, oznacza tyle, co iść najpewniejszą drogą do szczęścia” (Wilhelm Heinrich Wackenroder).

Andrzej Osipiński

Frieder Bernius jest niemieckim dyrygentem o bardzo wszechstronnych zainteresowaniach, obejmujących zarówno twórczość wokalną, jak i instrumentalną od baroku po współczesność. Ma w dorobku liczne płyty nagrane dla różnych firm, przede wszystkim Carus, a w tych ostatnich znajduje się skromny, bo zawierający zaledwie 50 minut muzyki album z trzema kompozycjami na orkiestrę smyczkową, autorstwa wybitnych kompozytorów trzech epok, powstałymi na przestrzeni blisko 130 lat.

Najwcześniejszą z nich jest *Uwertura c-moll* Franza Schuberta (1811), należąca do jego juveniliów. Na próżno by szukać w niej późniejszego mistrzostwa swojego autora, nie wyróżnia się w zasadzie niczym szczegól-

Wykonawcom udało się skutecznie uniknąć niebezpieczeństwa poruszania się po dość jednorodnym brzmieniowo (skrzypce i orkiestra smyczkowa) obszarze, stworzyli za to kreację interesującą, żywą, nasyconą emocjami, przekonującą słuchacza do wartości i znaczenia tego utworu, pełnego ciemnych barw, mroku, powagi i surowości.

Paweł Chmielowski

CHANT DE L'EGLISE DE ROME VI – XIII w.

Ensemble Organum • Marcel Pérès, dyrygent
 Zig Zag territoires ZYT 081001 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 69'12"
 ☆☆☆☆☆

„Porównuję religię i sztukę

inkarnacji Wszechbytu konstytuujące meritum Jezusowego posłannictwa i stanowiące o transcendentnej istocie Jego mistycznej Nauki, ujęte cerebralnym rytmem godzin i liturgicznych figur rozpiętych na czarownych skrzydłach bożonarodzeniowej nocy, jest zwierciadłem w jakim przegląda się nasza udreńczona dusza, i w którym „ma miejsce pojednanie zewnętrznego z wewnętrznym” (Samuel Coleridge). Jest też potokiem porywającym utrudzonego życiem w tęskne rewiry tkliwego błędzenia okolonego srebrystymi wody i bieżącego chybką w tajemną toń nieskończoności. Tu już rozbrzmiewa czarowny a starożytny „cantus romanus”; eklezyjstyczna rekolekcja o precyzyjnej inkstacji, neumatycznej kompleksji i eksta-

tycznym uniesieniu – hymniczna, chropawa i rozwichrzona, legitymizująca i unifikująca ongiś autorytarną domenę Pepina Małego (754), a zdławiona przez jego sukcesorów pod prowansalskim nieboskłonem Awinionu (1277).

„Wrzasz z chrześcijaństwem i dzięki niemu pojawiło się w psychice ludów nowe uczucie, nie znane starożytnym i szczególnie rozpowszechnione u nowożytnych, uczucie będące czymś pośrednim między powagą a smutkiem: to melancholia” – konstataował na kartach przedmowy do „Cromwella” Wiktor Hugo, a Jules Barbey d'Aureville zaznaczał: „Religia chrześcijańska jest córką katakumb i na zawsze zachowała coś z melancholii swej kolebki”. Starorzeczymski chorał rozpostarty pomiędzy helleńsko-platońską antyctnością a karolińskim westybulem wieków średnich, balansujący w przestworzach lombardzkich i merowińskich tumów skrzących od światec opinających dymem zwłowne raweńskie mozaiki, migoczący w zaułkach patriarchalnych bazylik przesyconych srogą a hieratyczną inkantacją, proklamowany z wyżyn kontemplacyjnej inwokacji zamierzającej w euforycznych interwałach i transmutującej świętość na pozór medytacyjnej mantry – należy do tych zasobów ludzkiego geniuszu, jaki „czyni nas mieszkańcami świata, dla którego znany nam świat jest chaosem” (Percey Shelley), i jaki Schlegel namaścił mianem „świętego tchnienia”. Dźwięcząca klangiem koptyjskich dzwonków szepczących w bazalicie faraonowych świątyń, zatopiona w rejestrach bizantyńskiego Okcydentu zastygającego w gestach stężonych ikon, szemrząca piaskiem syryjskiej Palmyry i zawodząca szlochom jerozolimskich synagog. Polifoniczna antyfona przemierzająca hemisferę lotem rozwibrowanej jaźni niweczącej solenne sylaby i spoczywającej w kwietystycznym bezgłosie, powołuje do życia „wspólny wszechświat, którego jesteście częściami i który odczuwamy”, uwalniając „nasze oko wewnętrzne z zasłony poposłitości, która zakrywa przed nami cud naszego istnienia” (Shelley).

Peregrynując po tych rzadkiej urody precjozach w osłupieniu i zadumaniu podobnym raczej onirycznej marze, niżeli frustrującemu egzystowaniu. Wytracony ze zwyczajnego biegu rzeczy i uwieziony między jawą a snem, albo prędzej między bytem a śmiercią, zdaje się dryfować w nicości bez czasu i przestrzeni, a im poważniej dywagując nad tą niepojętą kondycją, tym mniej wyznając, gdzie przywiódł mnie ów niezgłębiony los. Zmuszony do powstrzymania się od

chmurnych konceptów, jakie usilnie tęsknią do mych nieszczęsnych refleksji; tyranizowany przez resztki słabnącej wyobraźni, którą stępilo tyleż nienawistnych trwóg; żądny zapomnieć o ludziach, od których znoszę upokorzenia i rany; pełen obaw przed hordą szyderców karmiących się zdradą i nieszczęsnością; odrzucam siebie otulając się tą urzekającą cudownością kantyleną. „Wędruję swobodnie, czaję się za drzewami i potokami, / I przesiaduję godzinami, obserwując zjawiska” (Han Shan). Moja bezkresna i prostolinijna psychologia chłonie uczucia i egzystencję istot wygasłych i rozproszonych w ogromie nieodgadnionej natury, a moje władze nakazują unosić się na falach niegasnącego zachwytu. „Moja ścieżka jest zamknięta dla świata, / a serce wypełnia pustka – nie da się tego wyrazić w słowach!” (Han Shan). Podążam w nierzeczywiste i wymaginowane królestwo, zamknięte w tonie bezdusznej historii, ukryte przed pospolitą a wynędzniałą wrokiem, marniejące w ciemnościach nocy, spowite smutkiem wszechpojętej amnezji. „Samotnie siedzę na kamiennym łożu, / Biały księżyc wznosi się okrągły i radosny, / Mój umysł przypomina ten biały księżyc; / Czysty i przejrzysty niczym zwierciadło” (Han Shan). Nie, to nieprawda, iż ginie. „Nieśmiertelność duszy jest czymś duchowym, czymś społecznym. Kto kształtuje w sobie duszę, kto pozostawia jakieś dzieło, żyje w nim, a z nim w innych ludziach, w ludzkości, tak długo jak ta żyć będzie” (Miguel de Unamuno).

Andrzej Osipiński



Piotr Czajkowski – Trio fortepianowe op. 50 • Bedrzich Smetana – Trio fortepianowe op. 15

Vienna Piano Trio
MDG 942 1512-6 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 74'07"
★★★★★

Autor komentarza zamieszczonego w książeczce najnowszego albumu MDG z dwoma arcydziełami romantycznej kameralistyki, zwraca uwagę na fakt, że gatunek tria fortepianowego cieszył się szczególnym zainteresowaniem

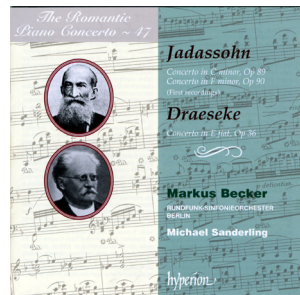
twórców w słowiańskim kręgu kulturowym i był chętnie wybierany dla uczczenia pamięci kogoś ważnego lub bliskiego, co zaowocowało licznymi dziełami mistrzowskimi. Spojrzawszy na ich listę oraz okoliczności powstania poszczególnych kompozycji, wypada zgodzić się z takim poglądem, by lepiej zrozumieć na niniejszej płycie interpretację Wiener Klaviertrio w kluczowych dla dziewiętnastowiecznej kameralistyki utworach: *Trio a-moll* op. 50 Piotra Czajkowskiego, poświęconym pamięci przyjaciela i mentora, Mikołaja Rubinsteina oraz *Trio g-moll* Bedrzicha Smetany, powstałym po śmierci dziecka.

Na plan pierwszy na każdym krążku, gdzie się znajduje, wysuwa się *Trio* Czajkowskiego, dzieło potężnych rozmiarów (prawie 50 minut), ogromnej sile ekspresji i oryginalnie formalnie – z tych względów stawiające wysokie wymagania wykonawcom. Wiedziećcy grają je rzetelnie, starannie realizując zapisy w partyturze, na miarę swoich niemalych możliwości, ale nieco zbyt zimno, zwłaszcza w pierwszej części. Tutaj nie spodobało mi się trochę za szybkie, powierzchowne tempo, które psuje efekt całości i sprawia, że zdecydowanie wyżej oceniam inne nagranie – romantyczne, bardziej elegijne i nastrojowe, pełne smutku i prawdziwych, szczerych emocji, w wizji Larsa Vogta, Antje Weithaas oraz Claudia Bohorqueza z festiwalu w Heimbach (CAvi-music 8553100 lub EMI Classics 5 58062).

Lepsze wrażenie, zarówno pod względem jakości dźwięku, brzmienia oraz interpretacji, zrobiło na mnie *Trio g-moll* Smetany. Jest pełne pasji, dramatyzmu, utrzymane w żywych tempach, porywa melodyką, energią, rytmiką oraz siłą wyrazu, w których kompozytor zawarł całą swoją rozpacz i gniew po odejściu kilkunastoletniej córki. Wiener Klaviertrio zaprezentowało się tutaj w pełnej krasie, dowodząc doskonałego zgrania i jakości współpracy, trwającej zresztą już od wielu lat. Moje szczególne uznanie kieruję do pianisty, który musiał sprostać wielu trudnościom, przewidzianym w fortepianowej partii w dziełach Czecha i Rosjanina.

W przypadku kompozycji B. Smetany kreacja wiedeńskich muzyków przypadła mi bardziej do gustu, ale i tak, mało który zespół może pokonać fenomenalną wizję czeskiego Tria Smetany (Supraphon), omawianego na tych łamach w numerze 6/2007.

Paweł Chmielowski



Samuel Jadassohn – I Koncert fortepianowy c-moll op. 89, II Koncert fortepianowy f-moll op. 90 • Felix Draeseke – Koncert fortepianowy Es-dur op. 36

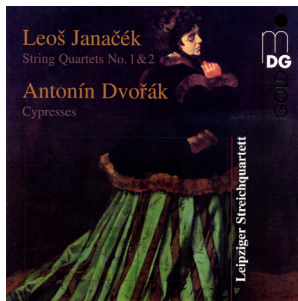
Markus Becker, fortepian • Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin • Michael Sanderling, dyrygent
Hyperion CDA67636 • n. 01.2008, w. 2000 • DDD 69'59"
★★★★★

Kolejna płyta z kultowej już dla pianofilów serii Hyperionu *The Romantic Piano Concerto* przynosi solidną porcję całkiem efektywnie napisanej i bardzo dobrze zagranej muzyki. Tym razem zaangażowane siły wykonawcze są całkowicie niemieckie, co zresztą odpowiada narodowości kompozytorów. Markus Becker dał się już poznać jako znakomity pianista, wysoko ceniono jego interpretację wszystkich dzieł fortepianowych Regera (Thorofon), ostatnio płyty wydane przez CPO – nagrania sonat Beethovena i Dusseka – wywołały entuzjazm wielu krytyków, a piszący te słowa w swym prywatnym rankingu wschodzących gwiazd pianistyki przyznał mu również wysoką pozycję. Niniejsza płyta stanowi dla powyższych sądów potwierdzenie.

Oba koncerty Salomona Jadassohna nagrano po raz pierwszy w dziejach fonografii. Jadassohn, tak jak młodszy od niego o dwie dekady Maurycy Moszkowski, wywodził się z prężnego w XIX w. środowiska zasymilowanych wrocławskich Żydów. Przez większą część życia stanowił jeden z filarów dydaktycznych Konserwatorium Lipskiego, bastionu muzycznego konserwatywnego, gdzie uczył plejadę znanych muzyków, z Griegiem na czele. Splodził potężny korpus prac pedagogicznych, m.in. z zakresu kontrpunktu, harmonii i instrumentacji (tłumaczonych niegdyś na wiele języków), a muzykę tworzył zgodnie z pryncypiami solidnego akademizmu. Nie dziwi więc, że oba zaprezentowane tu utwory reprezentują ten typ stylistyki i poziom co, powiedzmy, dzieła Raffa, Reineckiego czy naszego Szarwenki. Zwracają uwagę wyraziste a ucha tematy, trafione wyuczucie proporcji, efektywne opracowanie

partii solowej. Instrumentacja i harmonia są w zasadzie akademickie, w każdym razie bardzo dalekie są od „modernistów” spod znaku Wagnera i Liszta, choć pewne wpływy ostatniego (Jadassohn brał u niego lekcje) widać w jednoczęściowej strukturze tematycznej jednorodności krótkiego *Koncertu c-moll*. Wprawdzie „niezawodna” w sądach *Encyklopedia Muzyczna PWM* stwierdza sucho i autorytatywnie, iż „kompozycje Jadassohna mają znaczenie drugorzędne”, to trzeba pamiętać, iż jest to rząd „za plecami” Schumanna, Liszta czy Brahmsa. Ciekawym zabiegiem jest zestawienie dzieł akademika-konserwatysty Jadassohna z *Koncertem Es-dur* Feliksa Draeseke, dla odmiany zagorzałego wyznawcy Wagnera i Liszta. Dzieło to posiada niewątpliwie większy rozmach, ba, wręcz pretensje do pompatycznej grandilo kwencji – łącząc marszowe i chorałowe tematy niby z *Koncertu „Cesarskiego”* Beethovena i *Śpiewaków norymberskich* z listzowską, brawurową fakturą fortepianu. Wszędzie bogato okraszone jest kaskadami potężnych pochodów akordowych i świszczących pasaży, a do tego zharmonizowane i zorkiestrowane na bayreuthcko-weimarską modłę. Nic dziwnego, iż dzieła Draesekego, twórca m.in. marsza *Germania*, powrócili na krótko do łask za panowania III Rzeszy. Ale, w istocie, jest to muzyka efektowna i nie pozbawiona wartości, której możemy dziś słuchać bez ideologicznych obciążeń. Dziesięć lat temu *Koncert* Draesekego znalazł się na płycie MDG (335 0929-2) w wykonaniu Claudiusa Tanskiego i orkiestry z Wuppertalu. Nie było to przedsięwzięcie do końca udane – wprowadził Tanski, pianista o solidnej technice, gra zasadniczo sprawnie, to jednak chyba raczej bez przekonania, a wszystko psuje dość głucha, wybitnie nie selektywna akustyka nagrania, w którym masy orkiestry i fortepianu zlewają się w dość ociążałą całość. Becker znalazł wyraźnie lepszy klucz do utworu, grając z nerwem, wręcz bawiąc się spiętrzonymi trudnościami, świetnie współpracując z orkiestrą. Inna sprawa, że „radiówka” z Berlina wyraźnie góruje nad wspomnianą orkiestrą z Wuppertalu, bardzo sprawnie prowadzi ją młody przedstawiciel znanej kapelmistrzowskiej dynastii. A przede wszystkim, pod względem walorów rejestracji, płyta reprezentuje wysoki poziom, zwykle cechujący produkty Hyperionu.

Marcin Zgliński



L. Janacek – Kwartet smyczkowy nr 1 i 2 • A. Dvorzak – Cypresses
Leipziger Streichquartett
 MDG 307 1472-2 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 81'05"
 ★★★★★



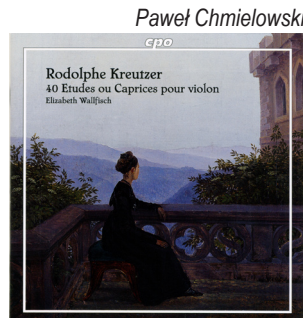
LEOSZ JANACEK
Kwartety smyczkowe nr 1 i 2
Panocha Quartet
 Supraphon SU 3906-2 • w.2007, n. 1995 • DDD, 42'33"
 ★★★★★

Janacek w domu i na świecie – taki tytuł nosił cykl audycji w Radiu Czeskim jakiś czas temu, poświęcony spojrzeniu na dzieła morawskiego twórcy przez artystów-rodaków kompozytora, jak też zafascynowanych nimi cudzoziemców. Przypomniał mi się, bo idealnie pasuje do opisanego dwu płyt z *Kwartetami smyczkowymi* – kompozycjami powstałymi w jesieni życia mistrza i należącymi do klasyki kameralistyki XX w. Pierwsza z nich to dysk Supraphonu z kreacją znakomitego Kwartetu Panochy. Druga – wizja niemieckiego Leipziger Streichquartett dla MDG.

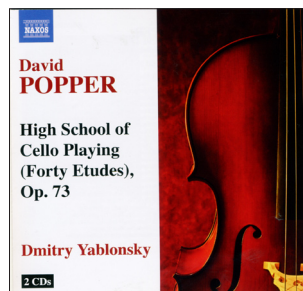
Jestem zdania, że w przypadku dzieł czeskich autorów interpretacje ich rodaków są najlepsze i głębiej trafiają mi do serca, co potwierdziło się i teraz. Oba wykonania są bardzo dobre i warte poznania, lecz bardziej spodobała mi się wizja Kwartetu Panochy. Jest romantyczna, eksponująca liryzm, śpiewność, linie melodyczne, ujmuje ciemnym, głębokim, nastrojowym brzmieniem, trochę szybszymi niż Niemcy tempami, eksponuje narodowy element w tej muzyce. Wersja Kwartetu Lipskiego jest bardziej obiektywna, „sucha”, skoncentrowana na efektach sonorystycznych, oryginalnym potraktowaniu ekspresji i artykulacji instrumentów w niektórych fragmentach.

Obie interpretacje są ciekawe i

wartościowe, lecz bardziej przekonali mnie Czesi. Myślę, że byłoby tak również w przypadku *Cyprysów* – pięknej, natchnionej kompozycji młodego Dworzaka, bardzo udanie i nastrojowo wykonanej przez niemieckich muzyków na dysku z kwartetami Janaczka. Zważywszy na fakt, że czeski kwartet nagrał komplet kameralnych utworów Dworzaka, włącznie z uhonorowanymi prestiżową nagrodą Midem w 1995 r. *Cyprysami*, sądzę, że byłoby to bardzo prawdopodobne.



RODOLPHE KREUTZER
40 Etiud (Kaprysów) na skrzypce solo
Elisabeth Wallfish, skrzypce
 CPO 999 901-2 • w. 2008, n. 2003 • DDD 103'36"
 ★★★★★



DAVID POPPER
40 Etiud na wiolonczelę solo op. 73 (Hohe Schule des Violoncello-Spiels)
Dmitrij Jablonski, wiolonczela
 Naxos 8.557718-19 • n. 2004, 2006, w. 2009 • DDD 90'19"
 ★★★★★

Choć cykle nagrane na obu wydanych ostatnio albumach oddziela ponad stulecie i choć przeznaczone są na różne instrumenty, wiele przemawia za tym, by omówić je łącznie. Oto dwie kolekcje, każda złożona z 40 etiud, przeznaczone na instrumenty smyczkowe, stworzone przez tytanów wiolonczyki – jedna u progu romantyzmu, druga u jego kresu. Do tego oba dzieła wciąż żywotne poprzez swą nieslabnącą pedagogiczną przydatność, choć przeciętny uczeń szkoły muzycznej raczej nie ma okazji usłyszeć, jak aktualnie „katowane” przez niego ćwiczenie zabrzmi spod smyczka wybitnego, koncertującego solisty. Już tylko powyższy aspekt przema-

wia za wydaniem tego rodzaju płyt. Inna sprawa, czy nagrania pedagogicznych cykli, jeśli nie są to etiudy Chopina czy kaprysy Paganiniego, z punktu widzenia zwykłego melomana mogą być atrakcyjną pozycją, czy nad nieodłączną tu warstwą eksponowanych problemów technicznych wznosi się jakaś wartość estetyczna. W przypadku omawianych zbiorów obok typowych wprawek odnajdziemy również sporo interesującej muzyki.

Nazwisko Rodolphe Kreutzera, obok Viottiego i Rodego czołowego przedstawiciela skrzypcowej szkoły francuskiej, nieodłącznie się dziś splótł z dedykacją i tytułem najsłynniejszej ze skrzypcowych sonat Beethovena. Jego całkiem obfita twórczość dość szybko popadła jednak w zapomnienie i jedynie inteligentnie wykoncypowany oraz zestawiony cykl opublikowanych po raz pierwszy w 1796 r. *40 Etiud* stał się niejako nieśmiertelnym pomnikiem swego twórcy, do dziś odgrywając istotną rolę w kształceniu kolejnych generacji skrzypków. Elisabeth Wallfish, znana jako renomowana wykonawczyni muzyki dawnej, ale też ostatnio publikująca rozprawy teoretyczne na temat barokowej wiolinistyki, sięgnęła po *Etiudy* Kreutzera, gdyż grywała je od dziecka i – jak twierdzi – pocięła je wówczas. Wykonanie na osiemnastowiecznym instrumencie przy użyciu smyczka z epoki przez artystkę, która praktycznie „zjadła zęby” na repertuarze (w tym na instrument solo) od Cimy i Bibera, przez Bacha i Vivaldiego, po Mozarta, Paganiniego i Mendelssohna, daje gwarancję brzmienia szlachetnego i osadzonego we właściwej konwencji. Same utwory są różnicowane pod względem zastosowanych środków, przy czym stopień trudności i komplikacji rośnie wraz z numeracją. Pierwsze, łatwiejsze dziełka, eksploatują różne problemy związane z prowadzeniem smyczka, z efektami legato, staccato etc., kolejne ukazują coraz bardziej złożone metody ornamentacji – i tak poszczególne aspekty nakładają się i multiplikują, aż po utwory złożone – wielogłosowe, czy wręcz polifoniczne. *Etiudy* zgromadzone na pierwszej płycie, gdzie na pierwszym planie wybijają się dość monotonnie powtarzane figuracje, byłyby trudne w percepcji, gdyby nie maestria Wallfish, która nawet w relatywnie prostych utworach stara się operować pięknym, intensywnym, a przede wszystkim nasyconym emocjami dźwiękiem. Niemniej jednak dopiero drugi krążek podwójnego albumu zawiera muzykę o w pełni koncertowych walorach. Niektóre *Etiudy* antycypują *Kaprysy* Paganiniego (nr 33, 34, 35), inne są wspaniałą retrospekcją

barokowej polifonii spod znaku *Suit* i *Partit* Bacha (nr 36, 37), w niektórych (nr 38) słysząc zapowiedzi późniejszego Beethovena. Rewelacyjna jest ostatnia *Etiuda*, w istocie podwójna fuga, bardzo bachowska. O ile prostsze, jednogłosowe *Etiudy* mogłyby mieć trochę więcej blasku wykonane na współczesnym instrumencie, o tyle te wielogłosowe pod barokowym smyczkiem brzmią rewelacyjnie.

David Popper, wielki wiolonczelista i całkiem niezły kompozytor, jest dziś głównie pamiętany w rodzinnej Pradze, gdzie urodził się jako syn synagogałnego kantora. Czeska wytwórnia Wars Records wypuściła kilka płyt z jego muzyką, m.in. z pięknymi koncertami wiolonczelowymi – niestety trzeba te pozycje przywieźć lub sprowadzić sobie od naszych południowych sąsiadów (są też inne płyty z muzyką Poppera m.in. firm Naxos i Pan Classic). Za życia jako muzyk ceniony niezwykle wysoko – po rozwodzie ze słynną pianistką Sophią Menter, z rekomendacji Liszta objął stanowisko profesora w Budapeszcie, gdzie stworzył kwartet m.in. z Hubayem, koncertował też z m.in. Brahmssem. Sam Casals twierdził, iż najlepiej ze wszystkich komponował na wiolonczelę, do legendy przeszedł też jego niezwykle piękny ton i bezbłędna intonacja. Nad *Etiudami* pracował w ostatnich latach życia i podsumował w nich wszystkie swoje doświadczenia wykonawcze i pedagogiczne. Koncepcja i sama liczba utworów jest najwyraźniej wynikiem inspiracji cyklem Kreutzera, nie występuje tu jednak aż tak wyraźna zasada piętrzenia trudności i stopnia złożenia następujących po sobie etiud. Kolejne problemy, wyczerpujące chyba całą paletę środków wykonawczych stosowanych w czasach Poppera, są wyeksponowane na „ramach” utworów o charakterze wręcz salonowym – kompozytor zresztą służył jako twórca bardzo popularnych miniatur tego typu, np. *Przy fontannie*. Pewną niespodzianką jest fakt, iż Dmitrij Jabłonski, znany jako dyrygent, m.in. z licznych płyt Naxosu, objawia się tu jako wytrawny wiolonczelista. Okazuje się jednak, iż grę na wiolonczeli studiował w Moskwie, a potem w USA, w Juliard School, m.in. z Zarą Nelsową, a potem występował przez lata jako solista. Z wszelkimi postawionymi przez Poppera karkołomnymi zadaniami radzi więc sobie bardzo dobrze, choć ustępuje nieco Wallfisch siłą przekonywania i przyciągania uwagi słuchacza. Omówione płyty są przede wszystkim gratką dla adeptów obu instrumentów, ale laicy znajdą tu też sporo ciekawej i intrygującej muzyki.

Marcin Zgliński



O NATA LUX

Musica Intima

Atma Classique ACD2 2577 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 63'32"

☆☆☆☆

O *Nata Lux* to szósty album dwunastoosobowego zespołu a cappella z Vancouver – *Musica Intima*, czwarty – firmowany przez Atma Classique, a drugi z muzyką bożonarodzeniową. Zawiera kompozycje dwudziestowiecznych twórców – Brittena, Howellsa, Willana, jak również współczesne opracowania tradycyjnych, dawnych (X – XVIII w.) śpiewów opiewających narodzenie Chrystusa.

Musica Intima to zespół, który powstał w 1992 r. (wówczas jako oktet). Jak podaje na swojej stronie internetowej, celem spotkań była na początku przede wszystkim zabawa. Chodziło o to, by spotykać się wspólnie, śpiewać, delektować czerwonym winem i może od czasu do czasu wystąpić publicznie. Czas pokazał jednak, że priorytetem stał się rozwój artystyczny każdego z członków zespołu. W grupie panują jasne zasady – nie ma dyrygenta, czy osoby, która podejmuje decyzje interpretacyjne – wszyscy w jednokowym zakresie w nich uczestniczą. Tak, jak w nazwie *Musica Intima* występuje sześć spółgłosek i sześć samogłosek, z których każda ma swoje właściwe, niezastąpione miejsce, tak też odzwierciedlają się relacje między muzykami – sześć głosów żeńskich i sześć męskich tworzących integralną całość. Zespół na stałe wpisał się w życie kulturalne Kanady.

Album zawiera dziewiętnaście utworów w języku angielskim, francuskim, niemieckim i po łacinie, różnorodnych pod względem emocjonalnym i formalnym. Warto wyróżnić m.in. marszowe *Ce matin, j'ai rencontré le train* (arr. M. Murray) z głosami imitującymi instrumenty, *Magnificat* (Willana), wykonywany alternatim z ósmym tonem psalmowym, czy zwrotkowe *Jesus Christ the apple tree* (E. Poston), ze znakomicie stopniowanymi napięciami. Autorem tytułowej kompozycji jest urodzony w 1986 r. Seth Garrepy, który usłyszał grupę w internecie i dla niej opracował pochodzący z dziesiątego wieku hymn *O nata lux*. Na szczególną uwagę zasługuje *O magnum*

misterium (w oprac. Carillo) o misteryjnym, kontemplacyjnym charakterze. Śpiewacy udanie wpisują się w specyfikę poszczególnych utworów, różnicując ich charakter i brzmienie, ale jednocześnie zdazają się przy tym „szkolne” błędy, które psują wypracowany nastrój. Godne pochwały są fragmenty w unisonie – zarówno sekcja żeńska, jak i męska charakteryzują się ciepłym, spójnym brzmieniem. Razi natomiast cierpki, pozbawiony głosu i przestrzni górny rejestr głosów kobiecych; zdarzają się „wyrzuczone” górne dźwięki.

Płyta *O nata lux* powstała po to, by wprowadzać słuchaczy w świąteczny, radosny nastrój i z powodzeniem można jej słuchać nie tylko w okresie Bożego Narodzenia.

Emilia Dudkiewicz

J. SIBELIUS – A. SCHOENBERG
Koncerty skrzypcowe

Hilary Hahn, skrzypce • Swedish Radio Symphony Orchestra • Esa-Pekka Salonen, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 7346 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 63'06"

☆☆☆☆☆

„Heifetz nie jest w stanie tego zagrać. Nikt nie jest w stanie!” – rozpoczął Schoenberg w roku 1936, po wykonaniu swojego *Koncertu skrzypcowego*. Dzieło zyskało opinię śmiertelnie zawiłego. Tymczasem niezrównana technika i precyzja interpretacji Hilary Hahn skłania do zweryfikowania tej opinii. Hahn okupiła to wykonanie gigantyczną pracą. Sprostala jednak wybornie morderczym wymaganiom technicznym *Koncertu* i dzięki temu możemy cieszyć się nienaganą intonacją i idealnym wręcz dialogiem artystyki ze szwedzkimi symfonikami. Tych drugich Esa-Pekka Salonen zwinnie prowadzi przez skomplikowaną partyturę. Ale atut tej interpretacji, to nie tylko wirtuozeria. Skrzypaczka podąża za pięknym ukrytym w muzyce, nadając jej niezwykle intymnego charakteru. To doprawdy zdumiewające, jak dzięki szczeroci i prostocie wykonania, ten – według wielu melomanów „jeden z najbrzydszych utworów świata” – zyskał na urodzie. Nagranie należy uznać bezsprzecznie za najpiękniejsze z dostępnych na rynku fonograficznych.

Drugą kompozycją zamieszczoną na płycie jest *Koncert skrzypcowy d-moll* Jana Sibeliusa. Wyraźnie słysząc, że Hahn nadała mu osobiste, zmysłowe (kobiecego?) charakteru. Interpretacja ewoluje od pełnej rozterek pierwszej części do niezwykle powabnej, wręcz tanecznej części trzeciej. Salonen, niczym wiemy przyjaciel, konsekwentnie podąża za każdym

krokiem skrzypaczki. Jej gra przez cały czas inspiruje orkiestrę: rola akompaniamentu rośnie od niemal nie dostrzegalnej do pełnej siły i wyrazu kreacji na końcu ekspozycji w *Allegro moderato*. Zgranie solistki i dyrygenta jest wzorcowe. W drugiej części (*Adagio di molto*) Hahn ewidentnie holduje romantycznej tradycji wykonawczej, przysiadając *Adagio* emocjonalności, jednocześnie nie przekraczając ani na moment granicy dobrego smaku.

Interpretacje obu koncertów potwierdzają, że Hilary Hahn należy do współczesnego panteonu najwybitniejszych skrzypków świata.

Robert Majewski

VICTOR HUGO EN MUSIQUE
Pieśni Liszta, Fauré, Hahna, Godarda, Lalo, Saint-Saënsa, Vidala
Konstantin Wolf, bas-baryton; Trung Sam, fortepian

Harmonia Mundi HMC 901997 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 64'55"

☆☆☆☆☆

„Sztuka nie liczy na przeciętność, której niczego nie może zalecić, której wcale nie zna, która dla niej nie istnieje; sztuka odbarza skrzydłami, a nie szczudłami” – proklamował Wiktor Hugo na kartach rewolucyjnej przedmowy do *Cromwella* (1827) – „Wiersz może stanowić jedną z najpotężniejszych zapór przeciwko zalewowi pospolitości, która tak jak demokracja wciąż wnika nagminnie do umysłów”. Awangardowa i profetyczna postawa piewcy *Nędzników* nie tolerowała zaskorupałych reguł ani wzorów, krom kardynalnych pryncypiów Natury – transcendenty w obliczu ludzkiego kunsztu – tudzież partykularnych praw twórczości, „które stosownie do danej kompozycji wynikają z uwarunkowań właściwych dla danego tematu”; kpiła podobnie z idei przystrojenia zrewoltowanych wersów banalną i bezceremonialną szatą dźwiękową. „Nie rzucajcie muzyki na moje wersy!” – miał jakoby oznajmić podczas jednej z gargantuicznych operowych projekcji, jakich szczerze nie znosił.

Admirator Beethovena, w którym słuszenie postrzegł inkarnację romantycznego niemieckiego ducha, przyjaciel rozwichrzonego Liszta i cicerone zadziornej plejady, Hugo nie opatrywał kondemnata wszystkich wytworów Melpomeny, a te z jej aspektów, które znajdował przejmująco trywialne. W galijskich buduarach brzęczących tryłem nainnych romansów, nie rozkwitały talenty pokroju Schuberta czy Schumanna, które godne byłyby umiać apokaliptyczne antytezy i retoryczne ekstrawagancje posagowego barda; z kolei impresyjna „mélodie” antycypowana przez Berliozą i święcąca istotne triumfy w ostatniej

tercji stulecia, skoncentrowała zrazu swoją uwagę nie na chmurnym patriarsze epatującym wizją zdeformowaną i emfaticzną, nawet nie na ironicznym Baudelaire kontemplującym somnambuliczne raje, lecz na dyskretnych nianaszach Verlaine'a – ulokowanej niejako w opozycji do cyklopowej imaginacji autora *Katedry Marii Panny w Paryżu*. Zaiste, intymnej „mélodie” nie po drodze z patetycznym rostrum tego tetrarchy, kreślącym feerie sugestywnych katastrof, wiodącym zmagania śród oszalałych fal Wszeczhytu, zirykowanym chorobą wieku. Ów Schillerowski w treści rezonans korelował za to w wyśmienicie z imponującym przestworsem sal koncertowych, co rychło potwierdził Liszt ilustrujący *Ce qu'on entend sur la montagne*.

„Coraz więcej arcydzieł muzycznych wchłania w siebie arcydzieła literatury – proklamował ten misjonarz parafrazy i apostoł konceptowanej transkrypcji – Biorąc to pod uwagę i uwzględniając olbrzymi postęp, jakiego dokonała muzyka w czasach nowszych, czy jest rzeczą możliwą, by taunia, będąca niewątpliwie owocem nowoczesnego odczuwania jak i naturalnego powinowactwa muzyki z poezją, była zgubna?”. Liszt odkrył adekwatny modus anonsowania francuskich abstrakcji i namiętności, których zgęszczona poetycka faktura jawia się nieprzekładalna na inne medium; już wstępne takt *Enfant, si j'étais roi* pozwalają zapomnieć o salonowym przywidłym koturnie, tętniąc żeliwnym rytmem militarnego

regimentu. Tymczasem kantyczkowa *Oh! quand je dors*, ludzka elegijnym rozmarzeniem i kterykalną inklinacją, emanuje apatycznym zobojętnieniem oraz pragnieniem opuszczenia ziemskiej niedoli. W równie posepnym klimacie utrzymana jest gorzka ballada *A un passant* eksponowana przez Louisa Lacombe, jednego z eminentnych wirtuozów tej ery (*Przypominasz mi moje młode dni!* – zawołał Liszt przysłuchujący się jego popisom).

Umiejętność okielzania wybuchowego uniwersum Hugo posiadli do pewnego stopnia Lalo (*Gitara*) i Godard (*Kontemplacja*), ale to w postaci Saint-Saënsa, mistrz *Hernaniego* dnotował herolda godnego propagować ów zuchowały geniusz, który „przewraca karty stuleci, karty natury, radzi się kronik (...), gromadzi to, co pozostawiono w stanie rozproszonym, wprawia w ruch mario-netki ludzkie pociągając za sznurek opatrności, obleka wszystko w poetycką a zarazem naturalną formę i obdarza ją tym życiem prawdy i zmyslenia stwarzającym iluzję, tymi czarownymi pozorami rzeczywistości, które pasjonują widza”. Witalny, chimeryczny i imperialny temperament twórcy *Karnawału zwierzęcego* predestynował go do brawurowej kawkalkady uprzedzonej na długotrwałych deklamacjach, jakie zwykły był okraszać a to niecierpliwymi pasażami (*L'attente*), a to lawendową transparenacją (*Poranek*), to znowu melancholijną powiewnością o sublimowanym tchnieniu (*Si vous n'avez*

rien à me dire). Natomiast apologeta kompozytora *Tańca śmierci* – Fauré – reprezentuje postawę z gruntu odmienną, poddając epickie ilustrowanie tekstu na rzecz kameralnej i pastelowej konstrukcji o personalnej transpozycji i fluktuującej konsystencji (*Maj*). Toteż z chwilą, kiedy zapoznał był aluzyjne i nasączone spleenem takti Verlaine'a, fertyczną i dotkliwie pandemonium Hugo chyżo ustąpiło im pola.

Paul Vidal (*Pieśń wygnańca*) i Reynaldo Hahn (*Quand la nuit n'est pas étoilée*) ambasadorują Muzie XX-wiecznej. Piewca *Ciboulette*, latorośl Niemca tulającego się w poszukiwaniu fartu po egzotyckiej Wenezueli i totumfacki Prousta, należał do tych koneserów galijskiej literatury, jakich niełatwo napotkać nawet w ramach macierzystego rodu, i który deliberował nad obcą swą nacji sztuką z bezprecedensową admiracją. Jej to widocznie należy przypisać, iż śród balsamicznych rojeń i neurotycznych rytuałów fin de siècle'u, hieratyczne konfesje minionych dekad udrapowane zostały szlachetną Mendelssohnowską krynoliną, rozścielającą rafinowane fałdy w alegoryczne, tajemne misterium. Czy władne by było ono zaimponować autorowi wiersza, jest kwestią dyskusyjną; niewykluczone, iż kontestowałby je do woli. Lecz nie sądzimy, aby zapomniał, że „prawdziwy poeta jest drzewem, którym mogą targać różne wiatry i które może się poić różną rosą”.

Młody Germanin, Konstantin

Wolff, jakiemu sądzono poskramiać frankońskie obsesje i impulsywne egzaltacje płomiennego mistrza *Legandy wieków*; wspomagany sensualnym akompaniamentem „monsieur” Sama, przyrządził nam smakowitą biesiadę rozgrzewającą trzewia i lulającą psyche. Stodycz jego atlasowego głosu przepływa skwarem przez zmrożone członki, poi kojącym sokiem mocy, upaja drżeniem wezbranego życia. Zlocisto-miodny ton otwiera na oścież podwoje marzeń, żarzy się na grzywie lilowej piany, snuje wonne tany w księżycowej żółcieni ciszy i zrasza mżeniem zielone przestworza. Rozgorączkowany, zmieszany szmaragdowym lśnieniem deszczu i snadnym śmiechem słów wartkich, szalonych, płynę w ciemności zbłądzonej i dziwnej, i mknę na falach magicznych strumieni. Senne ogrody szumiące świergotem ptactwa i łąkowe aleje o fioletowym zmirzchnianiu, świetliście blade drzewa i migocące szarością gwiazdy, ikania duszy krzyczące krasą słonecznych zamieci i zadymione szafranem bluszcze – łabędzi korowód pieśni otulonych mglistą bielą przesuwają się przed mym wzrokiem dogasając w nieśmiałym szepcie i ujeżdżając na migocącej gondoli. Ulotne cienie, skrzące światłości, nie zapoznana ojczyzna wiatrów... Zaprawdę, „geniusz przypomina stempel, który wybija wizerunek królewski na miedzianych monetach, jak i na złotych talarach”.

Andrzej Osiński

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Berliner Philh.	2	Ed Rz	3	K & K Verlag	6	New World	3	Sketch	2
Accent	5	Bis	5	Eloquentia	2	K617	2	Nimbus	6	Solal	5
Acte Préalable	1	Bongiovanni	6	Enja	3	Kontrapunkt	3	O+ Music	2	Soli Deo Gloria	2
Aeolus	5	Calliope	2	Etcetera	5	Label Bleu	2	Ocora	2	Speakers Corner	6
Aeon	2	Carus	5	Euroarts	2	Lauda	6	Olive Music	5	Stradivarius	6
Alia Vox	2	Cavalli	5	Fuga Libera	2	Ligia	2	Opus Arte / BBC	2	STS Digital	6
Alpha	2	Challenge Classics	5	Gala	6	Linn Records	6	Orfeo	5	Supraphon	6
Ambroisie	2	Chandos	5	Gimell	5	Living Stage	6	Pan Classics	5	Swedish Society	6
Ambrosony	2	Channel Classics	2	Globe	5	Long Distance	2	Passacaille	5	Symphonia	2
Ampersand	3	Christophorus	5	Glossa	2	Mandala	2	Pearl	6	Tacet	6
Analekta	5	Classic Records	6	GM	3	Marc Aurel	5	Philips	4	Tahra	2
Andromeda	6	ClearAudio	6	Great Opera	6	Marco Polo	2	Pläne	3	Talent Classic	1
APR Recordings	5	Coro & The Sixteen	5	Performances		Marston	6	Pneuma	5	TDK	2
Arabesque	3	Edition		Haenssler Classic	5	Maya	3	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
Arcana	2	CPO	2	Hardy Classic	6	MDG	2	Preiser	6	Testament	6
Archipel	6	CRI	3	Harmonia Mundi	2	Medici (BBC Legends)	6	Proviva	3	Tudor	3
Archiv Produktion	4	Cypres	6	Hat Art	2	Melodram	6	Querstand	5	Urania	6
Armide	2	Da Capo	2	Havhetia	3	Miraree	2	Ramee	5	VAI	6
Arthaus	2	Dagored	3	Hungaroton	6	Mode	3	Raumklang	5	Verve	4
Arts Music	5	Decca	4	Hyperion	5	Music & Arts	3	Reference Recordings	6	Vox Lucida	2
Atma Classique	5	DG	4	IDIS	6	Myto	6	Regis	6	Walhal	6
Audite	6	Doremi	6	IFO	3	Naim Records	6	Relief	5	Wergo	3
Avie Records	5	Dorian	6	Iris	2	Naxos Audiobooks	2	Ricercar	2		
Bayer Records	5	Dynamic	6	Jubal	5	Naxos	5	Rondeau	5		
Bel Air	2	ECM	4	JVC	6	NCA	2	Satirino	2		
① Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o. Skr. Pocztowa 71 02-800 Warszawa 93 Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38 www.acteprealable.com e-mail: actepre@wp.pl			45-325 Opole tel./fax: 0 - 77 457 60 63 www.cmd.pl e-mail: cmd@cmd.pl			e-mail: gigi@gigicd.com			e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 - 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383		
② CMD Classical Music Distribution ul. Swiatowida 5-7			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			④ Universal Music Polska Sp. z o.o. ul. Włodarzewska 69 02-384 Warszawa www.universalmusic.pl			⑤ Music Island ul. Napoleońska 17 61-671 Poznań		
									⑥ Club CD tel./fax 091 4831155 tel. 0501-061-002 Skype: clubcd www.ccd.pl oraz www.xrcd.pl e-mail: club@ccd.pl		



Acte
Préalable

Promujemy muzykę polską

- najlepsi artyści
- wybitne osiągnięcia
- pomagamy artystom
- profesjonalna promocja
- nagrywamy i wydajemy muzykę poważną
- dofinansowujemy ciekawe projekty

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
skr.poczt. 71 • 02-800 Warszawa 93
tel. (+48 22) 648 88 38
e-mail: acteprealable@op.pl
www.acteprealable.com

Lider polskiej fonografii • Mecenaz muzyki polskiej
*1 Pod względem ilości nagrani premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagran premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl



Konkurs płytowy

Zygmunt Stojowski

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Proszę podać datę powstania *Koncertu skrzypcowego Z. Stojowskiego?*

Rozstrzygnięcie konkursów z kwietnia 2009 r.

UNIVERSAL – PLÁCIDO DOMINGO – Tadeusz Abach, Kraków; Aneta Chruścicka, Opole; Janusz Gęsicki, Warszawa; Joanna Kozak, Poznań; Józef Matejak, Warszawa; Czesław Mikołajczyk, Szczecin; Zygmunt Olejniczak, Warszawa; Krzysztof Panasiuk, Białystok; Danuta Pośnik, Warszawa; Hubert Siek, Poznań.

ACTE PRÉALABLE – MICHAŁ KLEOFAS OGIŃSKI – Eugeniusz Ciołek, Słupsk; Karol Dobrzyński, Warszawa; Ryszard Eiza, Poznań; Elżbieta Januszko, Wrocław; Stefan Juśkiewicz, Warszawa; Jan Sosnowski, Koszalin; Tytus Stolarski, Opole; Anna Tarkowska, Ostróda; Dorota Tkacz, Kraków; Janusz Więcek, Rzeszów.

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

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

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

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



maria joão pires CHOPIN

Konkurs płytowy

Maria João Pires

Universal Music
Polska

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Gdzie i kiedy urodziła się Maria João Pires?

Pires/Stojowski
Universal Music Polska/Acte Préalable

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do końca bieżącego miesiąca.



Joseph Haydn
1732 - 1809

Haydn

THE HARMONIA MUNDI EDITION
(nowe nagrania)



Harmonia Mundi HMX 2961761.63



Harmonia Mundi HMX 2961816



Harmonia Mundi HMX 2962030



Harmonia Mundi HMX 2961849



Harmonia Mundi HMX 2961994



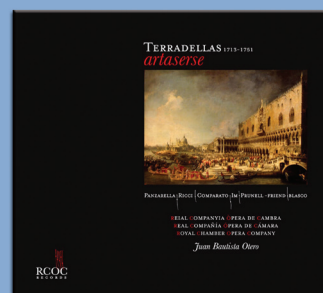
Zig Zag Territoires ZZT 090601



Eloquence EL 0919



Harmonia Mundi HMC 901973



RCOC Records REA 0800.3



Channel Classics CCS SA 28109



Glossa GCD P32104



Mirare MIR 038



Soli Deo Gloria SDG 156

AGNIESZKA MARUCHA

znakomita skrzypaczka z pasją odkrywcy
Światowa premiera płyty
Koncertu skrzypcowego Stojowskiego



world premiere recording



Acie Preable

AP0221

ZYGMUNT
STOJOWSKI

Violin Concerto
Sonata No. 2
Romance

AGNIESZKA
MARUCHA
Jean-Jacques Schmid
Piotr Wąsinek

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, salonach EMPiK
i w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl • <http://shop.gigant.com>

FONOGRAFICZNE WYDARZENIE ROKU!

Wydawnictwo Muzyczne *Acie Preable*

Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów i kompozytorów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

www.aciepreable.com • www.muzyka21.com

Dystrybutorzy i przedstawiciele w następujących krajach:

Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Francja
Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg
Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur
Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA

