

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA  
JUBILEUSZOWA PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

# Muzyka21

nr 9 (110)  
wrzesień 2009  
ROK X  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Piotr Wajrak**  
dyrygent pasjonat

**Martha Argerich**  
od A do Z

**Marc Minkowski**  
o *Mszy h-moll* Bacha

**Hanna Kulenty**  
o *II Koncercie skrzypcowym*

**Mykoła Łysenko**  
lirnik naddnieprzański

**Virgilio Mazzocchi**  
Nieszpory maryjne



**Renée Fleming**  
Amerykańska diwa



# RENÉE FLEMING

NOWY ALBUM ZNAKOMITEJ ŚPIEWACZKI



4781533

[www.deccaclassics.com](http://www.deccaclassics.com) • [www.reneefleming.com](http://www.reneefleming.com) • [www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl)



© Decca/Andrew Eccles  
proj. graf.: Studio Jeremi

## martha argerich • kolekcja

Znakomite interpretacje wybitnej pianistki nagrane dla Deutsche Grammophon:  
box 8 CD – nagrania solowe

[477 5870]

box 7 CD – koncerty fortepianowe

[477 8124]



[www.deutschegrammophon.com/argerich](http://www.deutschegrammophon.com/argerich) • [www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl)



© Susesch Bayat / DG  
proj. graf.: Studio Jeremi

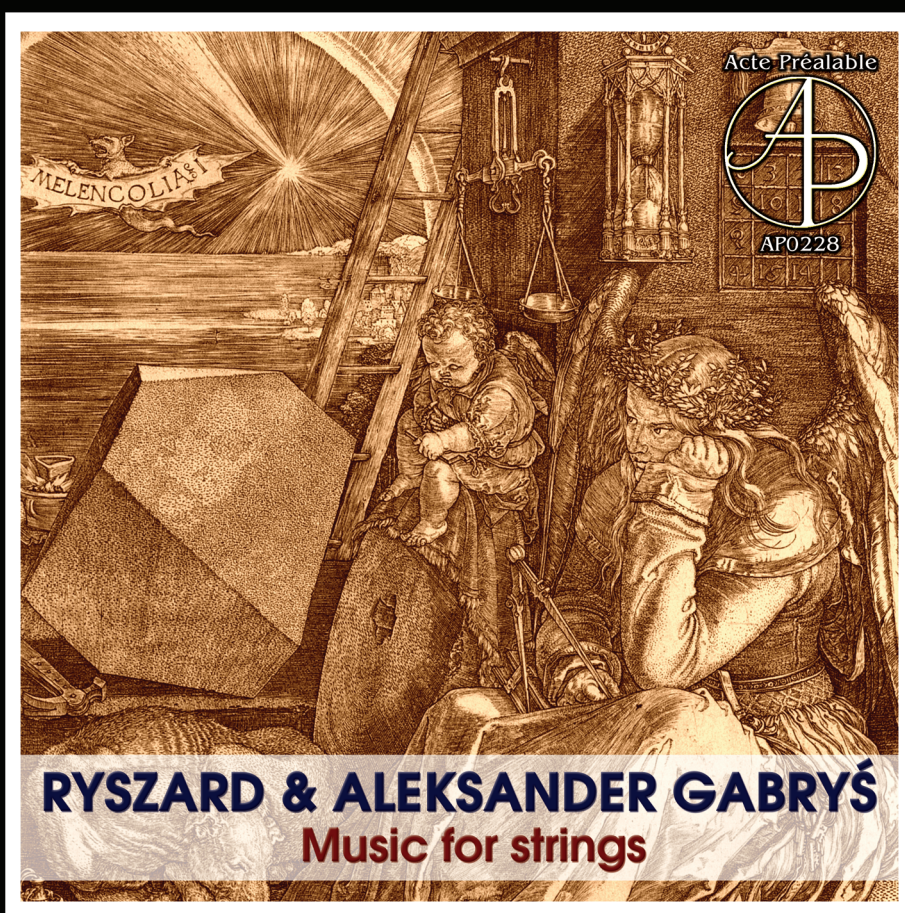




Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów  
**Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**

# RYSZARD GABRYŚ ALEKSANDER GABRYŚ\*

ŚWIATOWA PREMIERA FONOGRAFICZNA  
NA WARSZAWSKIEJ JESIENI 2009



## RYSZARD & ALEKSANDER GABRYŚ Music for strings

PICCOLO PROLOGO per Maestra ed archi

ES MUSS SEIN II for string orchestra

IL CICERONE per contrabbasso e 12 strumenti ad arco

ABRAXAS for strings and tape\*

DOBRANOC for boy soprano, double basse and strings

dla tych, którzy kochają muzykę

© proj. graf.: Studio Jeremi

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) • [shop.gigicd.com](http://shop.gigicd.com)  
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.



## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Kraków • Busko Zdrój • Warszawa • Szczecin • Koszalin • Toronto
- 11 **MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Tosca*

## CZŁOWIEK

- 14 **Renée Fleming - amerykańska diva**  
*Basia Jakubowska*
- 16 **Zatopiony w dźwięku czuję się jak ryba w wodzie. Byle być blisko orkiestry...**  
*z dyrygentem Piotrem Wajrakiem rozmawia Agnieszka Marucha*
- 20 **Alfabet Marthy: Martha Argerich od A do Z**  
*Marcin Zgliński*
- 23 **Zygmunt Noskowski – wielki zapomniany. Twórczość**  
*Anna Munia*
- 24 **Polska premiera II Koncertu skrzypcowego**  
*z kompozytorką Hanną Kulenty i skrzypkiem Rafałem Zambrzyckim-Payne rozmawia Agnieszka Marucha*
- 26 **Bernard Parmegiani i jego muzyka (2)**  
*Dariusz Mazurowski*
- 28 **Mykoła Łysenko – lirnik naddnieprzański (2)**  
*Lesław Czaplński*
- 30 **Nadszed czas na Bacha: na początek *Msza h-moll***  
*mówi Marc Minkowski Rémy'emu Louisowi*
- 32 **Hildegard Behrens: 9 II 1937 – 18 VIII 2009**  
*Basia Jakubowska*

## DZIEŁO

- 34 **W mojej muzycznej krainie (19)**  
**O prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Panny**  
*Andrzej Osiński*

## MYŚLI

- 37 **Polak nie lubi za darmo...**  
*Jan A. Jarnicki*

## PŁYTOTEKA

- 38 **Palcem po płycie – Herreweghe wykonuje Bacha**  
*Andrzej Osiński*
- 39 **Recenzje**
- 54 **Konkursy płytowe:**  
- Renée Fleming – Universal Music Polska  
- Romuald Twardowski – Acte Préalable

## Prenumerata Muzyka21

Kraj doręczenia: Polska – 96,00 zł, Europa – 182,00 zł, Ameryka Północna – 258,00 zł, reszta świata – 372,00 zł

konto: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.** • ING Bank Śląski – O/W-wa – Al. Ken 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

2) Numery archiwalne w cenie 7 lub 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 8 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl) lub pocztą: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93**

Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cenia jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

# Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21  
skr. pocztowa 71  
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38  
[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)  
[muzyka21@interia.eu](mailto:muzyka21@interia.eu)

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czaplński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krząkała, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, Andrzej Osiński, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce

Renée Fleming  
© Decca/Andrew Eccles

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](http://www.acteprealable.com)  
[acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl)

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



Jak podaje na swojej stronie internetowej Filharmonia Narodowa, „27 sierpnia 2010 (sic!) o godz. 18<sup>30</sup> w siedzibie Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej przy ul. Wiejskiej będzie miało miejsce niezwykle wydarzenie – z okazji zbliżającej się 70. rocznicy wybuchu II wojny światowej zaplanowano specjalny koncert z udziałem Orkiestry Symfonicznej i Chóru Filharmonii Narodowej pod batutą Antoniego Wita. To pierwszy koncert Filharmonii Narodowej na terenie Sejmu RP. Wydarzenie skierowane jest do polskich parlamentarzystów i będzie miało zamknięty charakter. Koncert poświęcony jest pamięci polskich ofiar zamordowanych w czasie II wojny światowej. Obok hymnu polskiego wykonane zostaną *Requiem* W. A. Mozarta. Koncert transmitowany będzie na żywo w TVP Kultura i retransmitowany w TVP 2 tego samego dnia o godz. 23<sup>15</sup>”. „Szkoda”, że Filharmonia Narodowa upamiętniająca pomordowanych w czasie II wojny światowej parlamentarzystów polskich piękną muzyką nie zakończy koncertu utworem innego wybitnego Austriaka, Józefa Haydna (którego tak chętnie 200. rocznicę śmierci właśnie obchodzimy w Polsce), *Gott, erhalte (Franz) der Kaiser*, Hob.XXVIa:43 (prekursor hymnu niemieckiego obowiązującego w 1939 r.).

Niedawno Australijska gwiazda muzyki pop upamiętniała rocznicę Solidarności, nic nie stoi więc na przeszkodzie, by czcić pamięć poległych Polaków muzyką austriacką. Na szczęście nie wszyscy mają tak ograniczone horyzonty: w Łodzi 65. rocznica likwidacji Getta została uczczona koncertem, podczas którego wykonano utwór Krzysztofa Pendereckiego napisany specjalnie na tę okazję.

Aż dziw bierze, że w instytucji noszącej dumną nazwę Filharmonia Narodowa nikt, łącznie z dyrekcją, nie zna polskiego dziełnictwa narodowego, odpowiedniego na tę okazję.

W listopadzie 2008 r. wyraziliśmy nasze obawy co do zdolności menedżerskich dyrektora Filharmonii Łódzkiej, który miał bez trudu podolać także obowiązkom szefa Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, i to w przededniu obchodów 200 rocznicy jego urodzin. Niestety, nie podolał. Zaledwie po 7 miesiącach, w czerwcu, dyrektor Andrzej Sulek podał do publicznej wiadomości, że ze względu na ogrom obowiązków musi zrezygnować ze stanowiska dyrektora naczelnego Filharmonii Łódzkiej. Od razu jednak pocieszył, że zarezerwował sobie trochę wolnego czasu, by niejako z doskoku, pomagać tej placówce. Oby tylko nie przerodziło się to w dyrygowanie z tylnego fotela à la Marian Krzaklewski. Jakie były tego konsekwencje dla wspomnianego szefa Solidarności, rządu i całej Polski każdy chyba jeszcze pamięta? Co można jeszcze o tej żenującej sytuacji powiedzieć: ano to, że władze z taką dezynwolturą nie pozwalałyby na permanentną karuzelę stanowisk, gdyby to ich prywatne pieniądze były zainwestowane w tych wszystkich instytucjach. Ponieważ władza w Polsce uważa pieniądze publiczne za niczyje, mamy to, co każdy widzi.

We wrześniu 2008 r. zdziwiło nas, że media publiczne wiecznie potrzebujące dofinansowania ustanowiły 2 nagrody w wysokości 200 000 zł każda za dokonania w dziedzinie literatury (Cogito) i muzyki (Opus). Osoby odpowiedzialne za to kuriozalne przedsięwzięcie nie miały żadnego pomysłu, jak ma ono funkcjonować w przyszłości. Że tak było, świadczy los tej nagrody w tym roku. Z braku pieniędzy nagroda nie zostanie przyznana, choć wybrano już nominowanych. Przedstawiciele literatów i kompozytorów zaprotestowali, że ta „manna z nieba” nie trafi w ręce ich przedstawicieli w tym roku.

Szwed Alfred Nobel zyskał sławę i wielką fortunę za życia. Część swojego majątku przeznaczył na cieszącą się ogromnym prestiżem nagrodę przyznaną do dzisiaj. Inny Szwed, Stig Anderson, wydawca, autor tekstów i menadżer zespołu ABBA, za własne pieniądze ustanowił w 1989 r. Polar Music Prize przyznaną od 1992 r. (w wysokości 1 mln. koron szwedzkich). Jej renoma w muzyce dorównuje, pomimo krótkiej historii, nagrodzie Nobla (w 1993 r. otrzymał ją, jedyny jak na razie Polak, Witold Lutosławski).

W Polsce również istnieją różne nagrody. Zasada jest na ogół taka sama. Zakłada się towarzystwo czy fundację imienia mniej lub bardziej znanego patrona, ustanawia się nagrodę lub konkurs jego imienia, a następnie składa wniosek do odpowiednich władz o przyznaniu funduszy na sfinansowanie projektu.

Nie będziemy tu przytaczali żadnych konkretnych by nie posądzono nas o stronniczość. Każdy może zapoznać się ze statutami tych organizacji, z ich bilansami, a także z listami dotacji przyznawanymi przez różne instytucje publiczne (rzadziej prywatne).

O tym, że władze działają w sposób chaotyczny, bez żadnego planu długofalowego, niech świadczy decyzja Ministra Kultury zasilenia TVP Kultura i Dwójki sumą 5 mln. zł. Albo się likwiduje abonament i media muszą same na siebie zarobić, albo też się je utrzymuje. Ta doraźna pomoc nie daje jednak wymienionym placówkom żadnych perspektyw na przyszłość. Media wprawdzie jeszcze nie utoną, ale nie o to przecież chodzi. Może za jakiś znów udzieli wsparcia, a może wreszcie podejmie się decyzję w sprawie mediów. A swoją drogą, suma 5 mln. na tle całego tego marnotrawstwa jest doprawdy śmieszna. W czerwcu bez chwili wahania sprowadziliśmy do Polski Kyle Minogue za 15 milionów zł. A dwa miesiące później można było zorganizować komercyjny koncert zespołu U2, na który przyszło 70 tysięcy fanów, oraz koncert Madonny, która ściągnęła ich aż 80 tysięcy. Wszystkim się to opłaciło, choć Państwo tego nie dofinansowało.

Wiele lat temu, w czasach ministra Waldemara Dąbrowskiego, przekazano 20 mln. zł na Europejskie Centrum Muzyki, Baletu i Sportu Krzysztofa Pendereckiego. Na początku sierpnia media doniosły, że Centrum będzie występowało o kolejną dotację, tym razem 50 mln. zł z funduszy unijnych za pośrednictwem Ministerstwa Rozwoju Regionalnego.

W kraju mamy 25 filharmonii, około 10 oper, wiele zespołów muzycznych, ponad 700 szkół. Jak one funkcjonują, każdy widzi. Zamiast więc wspomóc te instytucje i podnosić ich poziom, tworzy się nową. Cudze pieniądze – unijne – wydaje się jeszcze łatwiej niż krajowe, choć nie są one tak do końca cudze; w większości pochodzą z naszych podatków. Ale najistotniejsze nie jest to, czy to Centrum kiedyś powstanie i czy „stanie się wypełnieniem »luki cywilizacyjnej«”. Ani to, czy „w Centrum najzdolniejsi młodzi muzycy będą mogli nie tylko pobierać nauki od najlepszych nauczycieli, w tym samego mistrza Pendereckiego?”. Również nieistotne jest, czy „Centrum Muzyki w Lusławicach będzie miejscem spotkań, wymiany myśli, doświadczeń, koncertowania; słowem: twórczego fermentu”? Istotnym jest, kto za to w przyszłości zapłaci? Zbudować coś to jedno, ale utrzymać, to już całkiem inna, dużo bardziej kosztowna i wymagająca wytrwałości, sprawa. Oby nie stało się jak z nagrodą mediów Opus i Cogito.

Wszelkie „wylęgarnie talentów” przynoszą korzyści głównie ich twórcom. Geniusze radzą sobie bez tego typu przedsięwzięć, czego najlepszym przykładem jest sam Mistrz Penderecki. ☹



# Reflektorem po scenach i estradach

oper • filharmonie • festiwale



G. Puccini – *Suor Angelica*

**Kraków** **O**perowe noce świętojańskie. Kraków jakby pozazdrościł Nowemu Sączowi rozmachu organizacyjnego tegorocznego Festiwalu im. Ady Sari, wypełnionego operowymi gościnnymi występami z bliższej i dalszej zagranicy, i w ramach XIII Letniego Festiwalu Operowego (12 VI – 5 VII) ściągnął pod Wawel spektakle z czeskiej Opawy i słowackich Koszyc, otaczając je własnymi oraz koncertami, ale w niezwyklej scenarii dziedzica Zamku Królewskiego. Co prawda włoskie all'aperto, czyli imprezy plenerowe, nie zawsze sprawdzają się w naszych warunkach klimatycznych, czego dowodem była rozgrywająca się w strugach deszczu pierwsza odsłona *Cyrulika sewilskiego*. O ile orkiestra miała nad sobą rozpięty daszek, widzom organizatorzy dostarczyli pelerynek, to soliści zdani byli na własną inwencję – bohatersko wypiewujący serenade Adam Zdunikowski zdawał się nie dostrzegać niesprzyjającej aury – czy parasol, jak w przypadku bardziej przewidującego i zapobiegawczego Artura Rucińskiego w roli Figara, podczas gdy Rozyna, zgodnie z didaskaliami i sytuacją mogła skryć się pod krążgankami. Skądinąd mogli to uczynić i pozostali wykonawcy, skoro i tak śpiewali z mikroportami, a więc nie miałyby to wpływu na stronę brzmieniową spektaklu. Odtwórczyni tej ostatniej – Katarzyna Oleś-Blacha – dodała wiele wirtuozowskich ozdobników, co nasuwa anegdotę o tym, jak Rossini miał zapytać kiedyś pewną primadonnę, kto jest kompozytorem śpiewanej przez nią partii? Jedne z nich odznaczały się efektywnością i błyskotliwością wykonania, inne niepotrzebnie zostały dodane, obnażając wciąż jeszcze istniejące pewne mankamenty w technice śpiewu koloraturowego. Należy jednak stwierdzić, iż artystka pod tym względem rozwija się i odnotowuje znaczne postępy.

Słański Teatr z czeskiej Opawy przedstawił *Dyptyk* Giacomo Pucciniego, albowiem zrezygnowano z otwierającego w oryginale *Tryptyk* ognia – *Płaszczu*, poprzedzając na dwóch następnych: *Siostrze Angelice* oraz *Giannim Schicchim*, ale pokazanych w odwróconej kolejności. Uczyniono tak, albowiem pod względem muzycznym ten drugi okazał się produktem nieco Pucciniopodobnym. Zawiódł zwłaszcza tenor w roli Rinuccia, ale i pozostali wykonawcy, łącznie z tytułową postacią,

nie zachwycali wokalną sprawnością. Korzystniejsze wrażenie pozostawiła jedynie Tereza Kavecká powściągliwą interpretacją arii Laury *Caro*. Dało się też dosłyszeć intonacyjne niedokładności w grze orkiestry.

Ta część przedstawienia rozgrywała się w przytomności ustawionego po lewej popiersia Dante Aligherigo, z którego *Boskiej komedii* zaczerpnięto epizod, który stał się przedmiotem akcji.

Aby zatrzeć przytoczone niedociągnięcia, zdecydowano się na pozostawienie widza z korzystnymi wrażeniami po naprawdę udanej inscenizacji *Siostry Angeliki*, mimo że jej ponury nastrój, podobnie jak wspomnianego *Płaszczu*, kompozytor chciał na koniec zatrzeć tonacją komediową. Prawdziwą kreację stworzyła Šárka Maršalová, dysponująca rozległym głosem altowym (w poprzedniej operze wystąpiła w charakterystycznej roli ciotki Zyty). Niewiele jej ustępowała Katarína Jorda Kramolišová w tytułowej partii. We wdzięcznej pamięci ponownie zapisała się Tereza Kavecká, tym razem w raczej epizodycznej roli siostry Genowefy.

I w tym przypadku potwierdziły się moje obserwacje z Sącza, odnośnie czeskiej reżyserii operowej i jej warsztatowego profesjonalizmu. Może jest ona i staroświecka, zwłaszcza w *Giannim Schicchim*, ale dopracowana w najdrobniejszych szczegółach w zakresie zadań aktorskich oraz ruchu scenicznego. Śpiewacy nie są pozostawieni samym sobie i zdani na własne wycucie, czy powstałe z latami porzucenia niedobre, konwencjonalne manieri, lecz dobrze wiedzą, jak się mają poza śpiewem na scenie zachowywać, nie wchodzą sobie w drogę, a wszystko pozostaje uporządkowane. W *Siostrze Angelice* natomiast udało się ponadto stworzyć wzruszający dramat, a majstersztykiem sytuacyjnym była scena wymuszenia przez Księżnę na bohaterce, zamkniętej w klasztorze krewnej, wyrzeczenia się praw majątkowych. Każdy gest (np. uderzeń łaski o dłoń) był w tej scenie dokładnie dobrany, uzasadniony i wyliczony pod względem trwania, ściśle zsynchronizowanego z muzyką.

Największą atrakcją słowackiej *Madame Butterfly* z Koszyc było obsadzenie dwóch głównych partii kobietami prawdziwymi Japonkami: Yuko Oba jako Cho Cho san oraz Satoko

Yamamoto w roli jej zaufanej służącej Suzuki. Mam w pamięci rodzinne opowieści o przedwojennych lwowskich występach słynnej Teiko Kiwy, japońskiej pionierki wykonywania partii Cho Cho san, dla uwiarygodnienia akcji wożącej z sobą zestaw autentycznych, historycznych kimono oraz żywe świerszcze, tworzące klimat nocy daremnych oczekiwań pod koniec drugiego aktu, których odgłosy w przedstawieniu z Koszyc odtwarzane były mechanicznie i z nienaturalnym nagłośnieniem.

Jaroslav Dvorský jako Pinkerton zrazu ujawniał te same mankamenty, co w Sączu jako Gustaw, a więc chwętności emisji w parlandach w przeciwieństwie do wyrównanego prowadzenia kantyleny, ale z czasem nad nimi zapanował i w obydwu ariosoach oraz kończącym I akt ducie z Cho Cho san zadowolili jakością brzmienia. W ogóle uderzającą cechą spektaklu był jego wyrównany poziom, gdzie każdy epizod posiadał odpowiedniego wykonawcę, w pełni podolającego zadaniom wokalnemu, co rzadko zdarza się nawet na wielkich scenach. Korzystne wrażenia dopełniała też umiarkowanie nowoczesna inscenizacja Andrei Hlinkovej, z malowniczą dekoracją, z lekka stylizowaną na starojapoński teatr nō, a następnie w kostiumie bohaterki i w wyposażeniu wnętrza dyskretnie zeuropeizowaną, zgodnie z poważnym po-traktowaniem siebie w roli amerykańskiej żony (co prawda odsłaniająca nogi suknia mogła sprawić, że w oczach rodaków jawiła się już nie jako gejsza, ale kurtyzana tout court). Moze jedynie sypiące się kawałki papieru jako kwiaty wiśni nie do końca przekonywały i nie stwarzały odpowiedniego nastroju.

Pewnym nieporozumieniem natomiast było zatytułowanie finałowego koncertu na dziedzińcu Wawelu *Chopin w operze*, albowiem nie włączono do jego programu na przykład fragmentów osnutej na tle jego życia oraz utworów opery *Chopin* Giacomo Oreficego czy zinstrumentowanych jego miniatur fortepianowych jako divertissement *Sylfidy*, a zaprezentowany repertuar, może poza romansem Nemorina, nie mógł być mu znany z tej prostej przyczyny, że powstał po jego śmierci...

Lesław Czapliński





Kawiarenka festiwalowa w pensjonacie Sanato, od lewej: Artur Ruciński, Joanna Woś, Adam Czopek, Małgorzata Walewska, Anna Markowska  
 fot.: Jarosław Kruk

**Busko Zdrój** **XV Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. Krystyny Jamroz w Busku Zdroju.** W ciągu ośmiu dni odbyło się 19 koncertów, często po dwa, trzy dziennie. Przez festiwalowe sceny i estrady przewinęło się wielu znakomitych artystów potwierdzając jego czołową pozycję wśród polskich festiwali muzycznych.

Już otwierająca festiwal *Gala operowa*, której obsada i bogaty program mogły zapełnić nie jeden ale dwa tego typu koncerty, stała się okazją do podziwiania kunsztu wokalnego Joanny Woś (burzą oklasków przyjęto śpiewaną przez nią arię *Violetty E strano, e strano* z I aktu *Traviaty* Verdiego i walca Julii z *Romea i Julii* Gounoda), Artura Rucińskiego (po wysłuchaniu arii Torreadora z *Carmen* oraz piosenki *Taki piękny wieczór* z musicalu *Południowy Pacyfik* i *Granady* długo nie chciano go puścić ze sceny) Małgorzaty Walewskiej (fragmenty *Carmen* w jej wykonaniu zawsze budzą żywą reakcję publiczności). Obok nich wystąpili też: Renata Drozd (brawa za subtelność z jaką zaśpiewała arię *O mio babbino caro* z *Gianni Schicchi* Pucciniego, Magdaleny Idzik i Romy Owsieńskiej. Był to też koncert dający szansę debiutantowi Jakubowi Oczkowskiemu pokazania się w tak znakomitym towarzystwie. No cóż pokazał się udowadniając jednocześnie, że czeka go jeszcze ogrom pracy nad głosem i emisją. Nad całością czuwał od dyrygenckiego pulpitu Mirosław Jacek Błaszczak imponujący, jak zawsze, precyzją w prowadzeniu akompaniamentu oraz temperamentem i ekspresją w dyrygowaniu fragmentami czysto instrumentalnym. Koncert prowadził z właściwą sobie klasą i zaangażowaniem Bogusław Kaczyński.

Ważkim wydarzeniem artystycznym okazał się niedzielny koncert z udziałem Sinfonii Iuventus prowadzonej batutą Jerzego Swobody. Znakomicie ułożony program dał solistom okazję do zaprezentowania swojej nieprzeciętnej klasy. Łukasz Długosz i jego żona Agata Kielar-Długosz zachwycili urodą dźwięku i znakomitym opanowaniem techniki gry na swoich instrumentach. *Koncert na 2 flety* Dopplera zachwycał w ich wykonaniu pięknym melodyjnym kantyleny od pierwszej do ostatniej

nuty. Jeszcze większe wrażenie pozostawił bezbłędny technicznie Mariusz Partya brawurowo grający *I Koncert skrzypcowy D-dur* op. 6 Paganiniego. Znakomita technika, artykulacja i dynamika na linii piano – forte oraz urzekające fantastycznym brzmieniem fażolety, staccata i pizzicato na lewą rękę były środkiem wyeksponowania wirtuozowskiego zacięcia solisty. Owacyjne przyjęcie jego występu dało nam okazję do podziwiania *Tanga* Astora Piazzoli zagranego na bis. Podsumowując występ tego skrzypka można tylko westchnąć, cóż za wyborna technika, jaka pewność intonacyjna no i ten wspaniały krystaliczny dźwięk. Ukoronowaniem wieczoru była *Symfonia D-dur* op. 104 J. Haydna, w której ten młody zespół dowiódł, że stale się rozwija pod każdym względem. Cały koncert był jedną wielką eksplozją młodzieńczego entuzjazmu potraktowanego w sposób niezwykle twórczy.

Nie mniejsze wrażenie pozostawili swoim występem, w sali balowej pałacu w Kurozwękach, Konstanty Andrzej Kulka, Tomasz Strahl i Artur Jaroń. Panowie zachwycając zgodnością prowadzenia muzycznego dialogu, zaprezentowali kameralistykę z najwyższej półki. Program ich wspólnego występu wypełniły dzieła M. de Falli, P. Czajkowskiego i H. Wieniawskiego w opracowaniu na skrzypce, wiolonczelę i fortepian. Spotkanie z wybora kameralistyką rozpoczęliśmy od *Duetu C-dur* Beethovena, w którym panowie Kulka i Strahl zaprezentowali znakomite wyczucie stylu. W *6 Pieśniach* de Falli można było podziwiać pięknie ujęty przez wiolonczelistę i pianistę hiszpański koloryt i rytm. W *Legendzie* Wieniawskiego K. A. Kulka znakomicie wyeksponował śpiewność partii skrzypiec. Z kolei w *Pezzo Capriccioso h-moll* Czajkowskiego mogliśmy podziwiać wirtuozowskie zacięcie Tomasza Strahla.

Jakoś nie do końca przekonał mnie Chopin w kameralnej wersji. Zaprezentowane przez Piotra Palecznego oba koncerty fortepianowe Chopina gdzie rolę orkiestry pełnił Kwartet Prima Vista nie mogły mnie w pełni przekonać. Podobnie jak zaproponowana przez Palecznego chłodna interpretacja *Koncertu f-moll* op. 21, w której brakowało mi większych emocji.

Miłośnicy Edyty Geppert mieli powody do

pełnej satysfakcji, jej recital przyjęto gorącymi brawami. Wieczór *Od Beatlesów do Vanbanku* był retrospektywną podróżą po muzyce rozrywkowej i filmowej, jego gwiazdą był ceniony skrzypek Vadim Brodsky znakomicie nawiązując kontakt z publicznością.

Na długo w pamięci festiwalowej publiczności pozostanie wieczór z udziałem Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia Amadeus prowadzonej wytrawną batutą Agnieszki Duczmal. Z jednej strony starannie dobrany program, z drugiej grono świetnych solistów zapewniły mu wysoki poziom artystyczny. W młodzieżowym *Koncertie podwójnym d-moll na fortepian, skrzypce i orkiestrę smyczkową* Mendessohna wirtuozowskie partie solowe grali: Ludmiła Worobec-Witek (skrzypce) i Artur Jaroń (forte-pian). Ich interpretacja urzekła eksplozją młodzieńczego temperamentu i beztroski. Partia fortepianowa prowadzona z rozmachem mająca właściwą dynamikę spletała się w pięknych figuracjach i pasażach z partią skrzypiec. Wrażliwość solistów oraz ich doskonale zgranie w prowadzeniu dialogu i porozumienie z Orkiestrą Kameralną Polskiego Radia Amadeus prowadzoną przez Agnieszkę Duczmal sprawiły, że słuchaliśmy tego młodzieńczego dzieła z pełną satysfakcją.

Gwiazdą tego wieczoru okazał się Boris Petrushansky, znakomity pianista specjalizujący się w muzyce Szostakowicza. W *I Koncercie c-moll na fortepian, trąbkę i orkiestrę smyczkową* op. 35 urzekał pięknym nasyconym dźwiękiem, znakomitym operowaniem kontrastami dynamicznymi oraz świetną artykulacją pozwalającą mu na wyeksponowanie niuansów brzmieniowych w poszczególnych epizodach, motywach i frazach. Podobnie było w przypadku Igora Cecocho. Jego trąbka brzmiała pięknie, a solista zachwycał nie tylko opanowaniem instrumentu ale również charakterystyczną urodą dźwięku. Ponadto zwracała uwagę świetna współpraca solistów między sobą i z orkiestrą. W *Divertimento* Bacewicz i *Serenadzie na smyczki* Karłowicza spotkaliśmy się z pięknym popisem precyzyjnej gry oraz świetnym operowaniem barwą. Muzyce Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia Amadeus grającej pod wytrawną i wrażliwą batutą swojej szefowej





Wspólny finał wieczoru od lewej: Jakub Oczkowski, Renata Drozd, Magdalena Idzik, Roma Owsinińska, Artur Ruciński, Joanna Woś i Małgorzata Walewska  
 fot. Jarosław Kruk

Agnieszki Duczmal potwierdzili tym koncertem swoją wyjątkową klasę.

Nocny koncert *Klezmer Jazz project* okazał się okazją do spotkania z grupą znakomitych muzyków wyjątkowo czujących ten rodzaj muzyki. Mimo, że każdy z nich jest mistrzem swojego instrumentu, to jednak największe wrażenie pozostawiła gra Wojciecha Mrozka, dla którego klarnet i jego brzmienie zdają się nie mieć żadnych tajemnic.

9 lipca, w 23 rocznicę śmierci Krystyny Jamroz, Bazylika Mniejsza pw. NMP w Wiślicy była miejscem, gdzie odbył się koncert w hołdzie patronki festiwalu. Wysłuchaliśmy z tej okazji *Małej mszy uroczystej* G. Rossiniego w jej pierwotnej wersji (bez orkiestry). Kwartet solistów tworzyli: Iwona Hossa – sopran, Anna Lubańska – mezzosopran, Adam Zdunikowski – tenor, Jarosław Bręk – bas. Solistom towarzyszyli: Chór Filharmonii Śląskiej, Mirosław Herbowski (fortepian) i Jolanta Błażełek (organy). Nad całością wykonania czuwał od dyrygenckiego pulpitu Sławomir Chrzanowski, który zadbał o właściwe proporcje brzmienia całego aparatu wykonawczego.

Zaproponowana przez nich interpretacja ujmowała podniosłym nastrojem, ekspresją, refleksyjnym charakterem i operową śpiewnością partii solowych każdej z czternastu części.

W sobotni wieczór – 11 lipca, ostatnie z festiwalowych wydarzeń – *Cyrulik sewilski* Rossiniego. Nieprzemijającą popularność

zapewniają tej operze nie tylko fantastyczna muzyka i świetnie rozpisane partie wokalne, ale również skrzące się humorem libretto oparte na komedii Pierre'a de Beaumarchais'go. Właśnie humor postaci i scenicznych sytuacji stał się podstawą reżyserii Anette Leistenschneider, która zadbała o wyrazistość postaci prowadząc je z lekkim przymrużeniem oka i dystansem. Przez scenę maszeruje galeria kolorowych postaci, których lekko przerysowany w stronę groteski charakter podkreśla jeszcze bardziej ich komizm. Reżyser nie trzyma się kurczowo XVIII-wiecznych realiów, przenosi akcję w nasze czasy. Na scenie króluje telewizor z pilotem, puszka coli współgra z fantazyjnymi perukami i strojami, a „zrobiona” na lalkę Barbie Rozyna słucha walkmana. Cała inscenizacja, ozdobiona lekkimi ażurowymi dekoracjami, umieszczona została na scenie obrotowej co pozwalała na płynne przenoszenie akcji z miejsca na miejsce. Reżyser dopracowuje każdy szczegół, zgrabnie ustawia sceny zbiorowe, a już oba finały I i II aktu są naprawdę urzekające. Uznanie budzi misterne zawiązanie intrygi, w której każda scena wynika z poprzedniej, a żart rodzi kolejny dowcip. A wszystko to razem harmonijnie splecione i utrzymane w dobrym tempie zapewniającym przedstawieniu bezpretensjonalną lekkość i wdzięk. Był więc lubelski *Cyrulik* okazją do wymienionej zabawy.

Oczywiście jak każdego roku festiwalowi towarzyszyły Międzynarodowe Kursy Mistrzow-

skie w klasie skrzypiec prowadzone przez prof. Marcina Baranowskiego oraz klasie wiolonczeli prof. Tomasza Strahla. Młodzi muzycy, uczestnicy kursów, mieli okazję do skonfrontowania swoich umiejętności w kontakcie z publicznością. Drugą formą promocji młodych muzycznych talentów były koncerty w cyklu „Estrada młodych” dające okazję występów laureatom krajowych konkursów muzycznych. Nie mogło też w programie buskiego festiwalu zbraknąć tradycyjnych koncertów promenadowych, na których królowała muzyka z gatunku: miłej, łatwej i przyjemnej oraz szybko wpadającej w ucho. Jeden z tego typu koncertów przeniesiono w plener pałacu w Kurozwękach gdzie prym wiodli w operetkowo-musicalowym repertuarze: Ewa Warta-Śmietana i Grzegorz Szostak oraz Strauss Ensemble.

Z okazji jubileuszu dyrektor Artur Jaroń ufundował upominki (ręcznie malowana ceramika) najważniejszym sponsorom, którzy od wielu lat wspierają festiwal. Bez ich udziału wiele koncertów nie mogłoby się odbyć. Jednym z pierwszych, który ten upominek otrzymał były obdarowane już tytułem „Złotego sponsora” Polskie Składy Budowlane. Ich prezes Mirosław Lubarski jest zapalonym melomanem, stałym uczestnikiem większości festiwalowych koncertów.

Adam Czopek

**Warszawa** Youth Symphony w Warszawie. Niech żałują ci wszyscy, którzy wystraszywszy się deszczu, nie stawili się tłumnie 25 czerwca br. w sali Akademii Muzycznej (obecnie Uniwersytetu Muzycznego), by wysłuchać koncertu młodzieżowej amerykańskiej orkiestry El Camino Youth Symphony, inaugurującej występem w Warszawie swoją trasę koncertową obejmującą Katowice, Wrocław, Poczdam i Lipsk.

Utworzona w 1963 r. przez Williama Galbraitha orkiestra grupuje młodzież różnych szkół muzycznych z makroregionu San Francisco pragnącą zgłębić tajniki gry zespołowej. Od ponad 15 lat na czele zespołu stoi dr Camilla Kolchinsky będąca jednocześnie dyrygentką innych zespołów – Sinfonietty i Galbraith Honor Strings. Ta wielka artystka pochodzenia rosyjskiego, wychowanka konserwatoriów moskiewskiego i leningradzkiego legitymuje się występami w Teatrze Bolszoi, Filharmonii

Moskiewskiej i na innych renomowanych estradach. Po opuszczeniu w 1976 r. granic ZSRR (jak jej to się udało?) dyrygowała m.in. orkiestrami filharmonicznymi Londynu, Sztokholmu, Oslo, Hamburga i do dziś jest gościnnym dyrygentem Austriackiej Orkiestry Kameralnej w Wiedniu.

Program wieczoru obejmował mało u nas znaną uwerturę do *School for Scandal* Barbera, *Koncert skrzypcowy* Mendelssohna, *Navarrę* op. 33 Sarasatego i po przerwie *IV Symfonię f-moll* Piotra Czajkowskiego.

Rzeczą, która zaskoczyła wszystkich, było brzmienie orkiestry. Czegoś podobnego dawno nie słyszeliśmy na naszych estradach. Fenomenalna czystość gry, niezrównany blask grupy dętej i cudowne, nasycone brzmienie smyczków – to tylko niektóre zalety tego wspaniałego zespołu. Nic więc dziwnego, że dysponując takim aparatem mogła dyrygentka pokusić się o interpretację dojrzałe i głęboko przemyślane. Jej Czajkowski ujmował żarliwością, liryczną

žadumą; finałowe wariacje pełne blasku i technicznej perfekcji dosłownie poderwały publiczność na nogi – brawom i aplauzom nie było końca. Zagrane na bis *Tańce* Brahmsa i Dworzaka dopełniły całości tego nadzwyczajnego koncertu.

A przecież był jeszcze doskonale zagrany przez 17-letnią Hannah Tarley *Koncert* Mendelssohna (ma doskonały instrument!) i błyskotliwą *Navarrę* z polotem odegraną przez Timothy'ego Yu i wspomnianą pannę Tarley.

Tak oto praca i wyczerpany wysiłek młodych muzyków prowadzonych doświadczoną ręką wybitnej artystki dał ośniewający rezultat – koncert zaliczam do najciekawszych wydarzeń kończącego się sezonu. Obysmy mogli jeszczej gościć u nas tego rodzaju orkiestry budzące zachwyt grą pełną perfekcji i entuzjazmu. Thank you, Madame Kolchinski!

Romuald Twardowski



**W**akacyjna *Lunatyczka* w Szczecinie. Opery Belliniego mają niepowtarzalny styl i wdzięk, ale zarazem stawiają wykonawcom niezmiernie wysokie wymagania pod względem wokalnym. W *Lunatyczce* obok właściwego temu kompozytorowi liryzmu zabarwionego melancholią i melodyjności dochodzi jeszcze dodatkowo szczególnie melanz stylowości i realizmu, piękna i uwodzicielskiej siły samego śpiewu, a zarazem konieczności przekazania w nim żywych emocji. Z tych względów stosunkowo rzadko można spotkać *Lunatyczkę* na scenie, bo trudno zebrać troje śpiewaków, którzy z pełnym powodzeniem zmierzają się z trudnościami partii Aminy, Elvina i hrabiego Rudolfa. Zakończona ogromnym sukcesem kompozytora i wykonawców prapremiera opery miała miejsce w mediolańskim Teatro Carcano 6 marca 1831 r. Pierwszymi wykonawcami głównych partii byli: Giudita Pasta i Giovanni Rubini. Od tego momentu przez ponad 170 lat opera nie zeszła ze sceny, nie można jednak powiedzieć, że wystawiano ją często. Tym niemniej głośne sukcesy odnosiły w niej Maria Malibran, Adelina Patii, Marcelina Sembrich-Kochańska. **Todi dal Monte**, Lily Pons. W czasach nam bliższych partię Aminy śpiewały z powodzeniem: Joan Sutherland, Renata Scotti i Maria Callas. To ich kreacjom zawdzięcza *Lunatyczka* renesans swojej popularności.

Polska premiera *Lunatyczki* odbyła się w Teatrze Wielkim w 1840 r., później było wznowienie w 1874 r. oraz w 1897 r. Po II wojnie światowej wystawiano ją jedynie w Operze Śląskiej w Bytomiu – premiera 2 V 1982 r. Główne partie śpiewali: Antonina Kowtunow (Amina), Henryk Grychnik (Elvin), Romuald Tesarowicz (hrabia Rudolf). Wcześniej mogli melomani poznać ją w 1968 r. podczas gościnnych występów Opery z Genui na scenie Opery Poznańskiej. W 1996 r. pokazana została *Lunatyczka* w inscenizacji weneckiego Teatro La Fenice podczas jego gościnnych występów w Teatrze Wielkim w Warszawie. Pamiętną kreację stworzyła w tym przedstawieniu Giusy Devinu. Jak widać historia polskich wykonań tej opery jest wyjątkowo krótka.

Z tym większym uznaniem należy się odnieść do wystawienia jej przez Operę na Zamku w Szczecinie. Premiera *Lunatyczki* V. Belliniego została przygotowana w ramach organizowanego od piętnastu lat Letniego Sezonu Operowego, a zrealizowano ją na zamkowym dziedzińcu 24 i 25 lipca. Program letniego sezonu obejmował też *Requiem dla mojego przyjaciela* Z. Preisnera (12 czerwca), *Wielki turniej tenorów* (27 czerwca). Letni sezon zakończyła *Włoska noc* (1 sierpnia).

Sukces szczecińskiej *Lunatyczce* zapewnił w równym stopniu, młodzi wykonawcy i sprawna reżyseria. Debiutujący w tym fachu Wacław Kunc zaufał Belliniemu i poprowadził całość prosto w zgodzie z muzyką i autorskimi dydaktykami nie uciekając się do żadnych udziwnień czy odkrywczych wizji. Podobało mi się wykorzystanie wszelkich atutów miejsca, a więc nie tylko zbudowanej na zamkowym dziedzińcu sceny, ale również całego placu oraz zamkowych arkad gdzie prowadzona była akcja. Finałowa wędrówka śpiącej Aminy po zamkowej balustradzie otaczającej wąski taras drugiego piętra budziła autentyczne napięcie i grozę. Wszystko to razem czyni z tego spektaklu wdzięczne, pełne życia przedstawienie, które ogląda się z prawdziwą przyjemnością.

Czytelnie prowadzona akcja opowiada o tym jak pogrążona w lunatycznym śnie Amina zbłądziła do pokoju nieznanego, to hrabia Rudolf, syn zmarłego władcy pobliskiego zamku, który zatrzymał się w zajeździe szynkarki Lizy. Dowiedziawszy się o tym Elvino, jej narzeczony, zrywa zaręczyny. Żadne słowa ani zaklęcia nie są w stanie przekonać go o tym co się naprawdę zdarzyło. Dopiero widok śpiącej Aminy wędrującej po niebezpiecznej kładce nad rzeką (w tej inscenizacji wspomniana wyżej balustrada) przekonuje niedowiarka. Rzecz cała ma szczęśliwe zakończenie; Amina i Elvino biorą ślub, a publiczność długo bije brawo dziękując śpiewakom za udane kreacje.

W dobrze dobranej obsadzie największe brawa należą się Aleksandrze Buczek za wdzięk i bezpretensjonalność w kreowaniu obrazu swojej bohaterki. Uznanie budziło piękne, a zarazem subtelne prowadzenie głosu zachwycającego barwą, wyrównanym w każdym rejestrze brzmieniem, znakomitą ekspresją i wokalną maestrią w realizowaniu koloraturowej ornamentyki oraz wysoka kultura muzyczna. W partii Elvina bardzo starał się dotrzymać jej kroku Kirlianit Cortes dysponujący jasnym tenorem lirycznym o interesującej barwie. Niestety, nie jest to głos o dużym wolumenie i w chwilach dużego napięcia dramatycznego musiał uciekać się do jego siłowego prowadzenia, co oczywiście odbijało się niekorzystnie na barwie i brzmieniu. Wysokie dźwięki też nie były jego najmocniejszą stroną. Ale mimo to można powiedzieć, że sprostał postawionemu zadaniu. Wiele dobrego można napisać o pozostałych wykonawcach. Obdarzony basem o głębokim nasyconym brzmieniu, Janusz Lewandowski z pełnym powodzeniem zaśpiewał partię hrabiego Rudolfa, a Joanna Tyłkowska zachwycała dobrze prowadzonym głosem i wyrazistym aktorstwem jako pełna temperamentu szynkarka Liza. Podobali się też Katarzyna Hołysz w roli matki zatroskanej o los córki oraz Tomasz Łuczak jako nieco misiowaty Alessio.

Prowadzący premierę Piotr Deptuch zadbał o dobrą grę orkiestry (choć przydałoby się nieco więcej miękkości), belcantową śpiewność frazy i właściwe proporcje brzmienia, co pozwala solistom na swobodne i naturalne prowadzenie głosu. Szkoda tylko, że zabrakło nieco precyzji w scenach z chórem, ta pojawiała się natomiast w scenach ansamblowych solistów.

Na listopad zapowiedziano premierę *Lunatyczki* na scenie Opery na Zamku w reżyserii Martina Otavy, dyrektora Opery w Libercu.

Adam Czopek

**C***armen* w koszalińskim amfiteatrze. Opera Bizeta jest z pewnością najsmakowitszym daniem z gatunku „Hispania à la française” – wśród dzieł takich mistrzów francuskiej muzyki, jak Chabrier, Debussy, Ravel – jest przy tym krwistym i krwawym dramatem, choć na afiszu jej premiery w 1875 r. nazwano *Carmen* operą komiczną; to jednak za sprawą konwencji: owa pierwsza wersja *Carmen* miała dialogi mówione, co było wówczas cechą charakterystyczną komedii muzycznych; po śmierci Bizeta przerobiono dialogi na recitativy.

Wystawienie pełnej wersji *Carmen* w plenerowym przedstawieniu (3 VII) było przedsięwzięciem tyle trudnym, ile śmiałym. I okazało się wielkim artystycznym zwycięstwem. Ogromna

widownia odebrała spektakl harmonijny we wszystkich planach artystycznych: muzycznym, wokalnym, wizualnym, aktorskim. Akcja rozwijała się naturalnie w sytuacjach dramatycznie logicznych. 170 jej uczestników – scena i orkiestra – dało z siebie wszystko co najlepsze, zmiany dekoracji błyskawiczne, scenografia (wizja Wandy Vogelsinger) funkcjonalna i sugestywna, światła trafne – wszystko szło jak w szwajcarskim zegarku.

Wokalna strona spektaklu należała do świetnych artystów Opery NOVA w Bydgoszczy. Oczywiście blyszczący rolę główne: Małgorzata Ratajczak w brawurowej kreacji partii Carmen, znakomita wokalnie i aktorsko, prawdziwa i zachwycająca aż do ostatniej nutki – oraz jej partner, Janusz Ratajczak (Don José) o identycznych walorach; już taka para bohaterów stawiała spektakl ten na najwyższym poziomie. A przecież był jeszcze znakomity Leszek Skrla – idealny wprost toreador o pięknie, dynamicznie rzeźbionym głosie, obok nich subtelnie liryczna, pełna uroku i wyrazu Micaela Marty Włomańskiej – oraz odtwórcy pozostałych ról: Aleksandra Pliżka, Dorota Sobczak, oraz panowie: Bartłomiej Tomaka, Dominik Sierżputowski, Wojciech Długosz, Marcin Naruszewicz – wszyscy oni tworzyli zespół niezwykle utalentowany, śpiewali bardzo pięknie.

Mieli doskonałe tło: wspaniały chór bydgoskiej opery (dzieło Henryka Wierchonia) oraz bardzo dobry w śpiewie i w ruchu scenicznym chór dziecięcy Śpiewająca Polska (Koszalin i Manowo, przygotowacze: Ewa Szereda i Bożena Cienkowska). Ozdobą był doskonały balet Opery NOVA z jego solistami (Anna Bebenow, Piotr Kobierzyński, Andriej Terechow), całości dopełniały piękne kostiumy. Zaś przed estradą 60 muzyków filharmonii – i prowadzący cały ten barwny tłum wykonawców wspaniały Ruben Silva w swym operowym żywiole. Jego panowanie nad przebiegiem i ekspresją dzieła, idealne synchronizowanie akcji na górze i na dole, były godne podziwu, orkiestra grała tak, jakby opera była jej naturalnym żywiołem.

Na sukces wykonania *Carmen* składały się jeszcze: zespołowa, ad hoc realizowana, logiczna reżyseria, efektywny ruch sceniczny, świetna praca zespołu technicznego, oświetlenie, przygotowanie i wyświetlanie tekstów (Adam Paczkowski), dobrze brzmiące nagłośnienie – odpowiedzialna sfera Jerzego Sochala, oraz niezastąpione słowo wiążące Andrzeja Zborowskiego; dzięki niemu ok. 7 tysięcy słuchaczy w wypełnionym szczerlnie amfiteatrze mogło w sposób pogłębiony uczestniczyć w odbiorze dzieła Bizeta. Była to niewątpliwie najlepsza z dotychczasowych realizacji letnich spektakli operowych w amfiteatrze – rezultat wysiłku filharmonii i jej organizacyjnej czaro-dziejki, Wandy Vogelsinger, która przeszła tu samą siebie. Tłum kilkuset osób szturmował wejście do amfiteatru – zamknięte, bo nie było już miejsc! Rzecz niesłychana i zaskakująca organizatorów, nie był to przecież jakiś kabareton czy występ międzynarodowych sław show-biznesu. Filharmonia, nieco skonfundowana zamieszaniem przy wejściu, może sobie raczej gratulować: to rezultat i świadectwo jej upartej, długoletniej pracy promieniującej na całe środowisko środkowopomorskie, a owe tłumy to – jak mówią Francuzi – „embarras de richesse”.

Kazimierz Rozbicki

Toronto

**O**pera *Krucjata dziecięca* w Toronto. Podczas tegorocznego, słonecznego lata w Toronto, po raz trzeci zorganizowano Festiwal Sztuki pod nazwą *Luminato*. W ciągu 10 dni ponad milion widzów miało okazję brać udział w 150 wielodyscyplinarnych imprezach kulturalnych. Obejmowały one przedstawienia teatralne, koncerty muzyki popularnej i klasycznej, wystawy sztuk plastycznych, wieczory baletowe i filmowe. Punktem centralnym występów był miejski skwer przy ulicy Yonge i Dundas. Odbywały się tam koncerty rockowe oraz popisy cyrkowe. Wiele występów ofiarowano bezpłatnie.

Jednym z ważniejszych momentów tegorocznego Festiwalu *Luminato* było premierowe wystawienie nowej opery *Krucjata dziecięca* (*The Children's Crusade*) autorstwa R. Murraya Schafera, 75-letniego kanadyjskiego kompozytora. Kompozycja została zamówiona specjalnie na tę okazję przez Soundstreams Canada, działającego pod kierunkiem dyrektora artystycznego Lawrence'a Cherney'ego. R. Murray Schafer posiada w dorobku wiele awangardowych kompozycji. W ciągu ostatnich czterdziestu lat stworzył wielki cykl muzyczny, w dwunastu częściach, zatytułowany *Patria* (w języku łacińskim znaczy ojczyzna), przewyższający wielkością i rozmachem *Tetralogię* Wagnera albo cykl Karla Heinza Stockhaussena *Światło* (*Licht*). Wystawianie oper Schafera wymaga otwartej przestrzeni, gdyż przyroda jest ważnym elementem jego teatru. Dlatego często nazywany jest artystą ekologicznym. Nową operę kompozytor określił jako „dramat muzyczny przeznaczony dla dzieci”.

Libretto opery, napisane w średniowiecznym języku francuskim, autorstwa kompozytora, nawiązuje do apokryficznej krucjaty dziecięcej dziejącej się w roku 1212. Wyprawa krzyżowa dzieci miała na celu wyzwolenie Ziemi Świętej z rąk muzułmanów – nie mieczem, lecz poprzez czystość serca i niewinność. Schafer nawiązuje do francuskiej wersji wydarzeń. Główny bohater, 12-letni Stefanek, określany w operze jako Święte Dziecię, pastuszek z pobliskiego miasteczka Cloyes, ma wizję, podczas której rozmawia z Jezusem. W przebraniu mistycznego żebraka Magusa Jezus zachęca go do zorganizowania wyprawy krzyżowej celem wyzwolenia Jerozolimy. Przekazuje mu list do króla Francji, Filipa II, urzędującego w Saint-Denis. Realistyczny władca, za namową uniwersyteckiego doradcy, odsyła chłopca do domu. Stefanek nie posłuchał jednak nakazu

króla i organizuje krucjatę dziecięcą. Dzięki rzekomym cudom i objawieniom Święte Dziecię zbiera tysiące podopiecznych: bezdomne dzieci, żebraków i uliczników. Przekonuje ich, że kierują nim głosy anielskie, których inni nie mogą usłyszeć. Po drodze, zanim dotrze do morza, przechodzi wiele prób duchowych i cielesnych, między innymi kuszenie w domu publicznym przez Starą Wiedźmę. Dalsza droga dziecięcej krucjaty oznaczona jest głodem, brakiem wody i walką z rozbójnikami. Po przybyciu do Marsylii, okazało się, że morze nie rozstało się, jak to miało miejsce w biblijnej opowieści o Mojżeszu. Większość dzieci w operowej wizji została po-

orientalne lub muzyka kościelna w postaci chóru mnichów, przy czym każdą scenę cechuje indywidualny charakter. W niezwykle skomplikowanej orkiestracji kompozytor wykorzystuje tutaj pełną paletę barw muzycznych. Główną partię Stefanek zaśpiewał pięknym, kryształowym głosem Jacob Abramhase. Partię Anioła wykonała Alison Arends, rolę mistycznej muzułmanki Ariany powierzono kanadyjskiemu mezzosopranowi Maryem Tollar, zaś Starą Wiedźmę znakomicie zagrała mezzosopranistka Sonya Gosse. Partię mówioną Magusa i Króla Filipa II wykonał kanadyjski aktor Diego Matamoros. Największym bohaterem wieczoru był jednak dziecięcy chór Canadian Opera Children Choir, który z łatwością wykonywał zadania wokalne i aktorskie. Według wypowiedzi dyrektorki chóru, Ann Cooper Gay, przygotowania dziecięcych wykonawców do występów trwały ponad rok. Orkiestra składała się z 16 muzyków grających na mieszaninie średniowiecznych (cytra, lutnia), wschodnich (riq, kanun i darabuka) i współczesnych instrumentów. Innowacją było wykorzystanie dźwięku wibrujących aluminiowych prętów oraz metalowej piły. Kierownictwo muzyczne nad muzykami z Toronto Consort sprawował David Fallis.

Reżyserię opery powierzone brytyjskiemu artyście, Timowi Albery. W swojej koncepcji reżyserskiej jako miejsce akcji wybrał opuszczoną fabrykę w zachodniej części Toronto, zwanej potocznie Liberty Village. W olbrzymiej hali przygotowano 10 miejsc do rozgrywania akcji scenicznej, z odpowiednimi dekoracjami i rekwizytami autorstwa Leslie Travers. Scenerię stanowiły drewniane podesty, ogromne pudła i draperie. Wielokrotnie, młodzi artyści przeciskali się poprzez system rur opuszczonej fabryki. Ważnym elementem było doskonałe, mistyczne wręcz oświetlenie autorstwa Thomasa Hase. Publiczność, w ograniczonej liczbie 120 osób, poruszała się w procesji od jednej sceny do następnej, wysłuchując utworu na stojąco. Było to też możliwe, gdyż opera trwała tylko 90 minut. Wielokrotnie artyści mieszała się z widzami. Reżyser z matematyczną wręcz dokładnością wyliczył czas i logistykę pozwalającą na płynne przejście widzów oraz sprawne przesunięcie muzyków, artystów i dyrygenta do następnej sceny. Akcja toczyła się wręcz z filmową szybkością. Na zakończenie, publiczność gorącym aplauzem nagrodziła wykonawców oraz obecne na widowni kompozytora.

Kazik Jedrzejczak

R. Murray Schafer – *Krucjata dziecięca*  
Jacob Abrahamse jako Stephen  
fot. Steve Wilkie



chłonięta przez morskie potwory. Dzieło kończy apoteoza, podczas której święci witają dzieci w niebie. Z ostatnich badań historycznych wynika, że krucjata dziecięca nie miała nigdy miejsca. Jednak fakty historyczne nie miały znaczenia dla kompozytora. Według jego wypowiedzi prasowych, wyprawę dziecięcą traktował symbolicznie ukazując konflikt między niewinnym światem dziecięcym i cynizmem dorosłych.

Podstawową grupę wykonawców stanowi chór dziecięcy (44 głosy) oraz 25 śpiewaków. Wiele fragmentów nawiązuje do średniowiecznej melodyki, czasami dominują motywy



# The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe:  
10 października

TOSCA

**Toska** w MET. Piątą w popularności wystawianych oper w MET *Toskę* pokazano 891 razy. Po raz pierwszy 4 II 1901 r., a po raz ostatni – 2 XII 2006 r.

Autorami pierwszej produkcji pokazanej w MET w sezonie 1900/1 był Engel & Co.

W 1917 r. *Toska* otrzymała nową produkcję zaprojektowaną przez Richarda Ordynskiego i Mario Sala. Odnowiono ją w 1941 r. (autor dekoracji – Joseph Novak). Kolejna jej „odnowa” powstała wedle projektu Fredericka Foxa (sezon 1955/6).

Wielce podziwianą oprawę sceniczną *Toski* Otto Schenka i Rudolfa Heinricha pokazano po raz pierwszy w sezonie 1958/9. Tę, którą obejrzeliśmy po raz ostatni 2 XII 2006 r. zaprojektował Franco Zeffirelli w 1985 r.

Pierwszymi wykonawcami *Toski* w MET byli podziwiani wcześniej przez Pucciniego podczas premiery w Londynie: Milka Ternina, kroacki dramatyczny sopran, neapolitański baryton Antonio Scotti i Giulio Cremonini jako Cavaradossi. Scotti zaśpiewał partię Scarpii w MET aż 217 razy.

W latach 1902-03 Ternina śpiewała w Europie. Tytułową rolę powierzono więc amerykańskiemu sopranowi Emmie Eames. Po powrocie Terniny do MET 2 XII 1903 r. (choć tylko na jeden sezon) jej ukochanym Cavaradossim był Enrico Caruso, który dołączył do zespołu śpiewaków MET zaledwie 10 dni wcześniej. Do 1909 r. (kiedy to wycofała się ze sceny) królowała więc w MET jako Toska Emma Eames (38 spektakli).

Nowy generalny dyrektor MET, Giulio Gatti-Casazza, nie przyznał „wyłącznieści” na tę rolę żadnej ze śpiewaczek MET. Geraldine Farrar zaśpiewała ją 67 razy do 1922 r. kiedy to wycofała się ze sceny. Poza Farrar wielkimi Toskami tych lat były: Olive Fremstad, Emmy Destinn i Claudia Muzio.

Enrico Caruso przez wiele lat był autorem „rekordu” w ilości spektakli w partii Cavaradossiego (39). Jego wielkim „następcą” był Giovanni Martinelli, który śpiewał ją w MET do 1940 r. i wystąpił w niej też 39 razy.

Pierwszą *Toskę* Marii Jeritz, ulubionej przez Pucciniego wykonawczyni tej roli, która śpiewała *Vissi d'arte* w pozycji pół leżącej, usłyszano w MET 1 XII 1921 r. Była to pierwsza „blond” *Toska*. Jeritza bowiem zachowała na scenie swe własne włosy zaprzeczając słowom libretta dla Cavaradossiego „bruna Floria”. Partnerami Jeritz w latach 20. byli: Beniamino Gigli (11 przedstawień), Aureliano Pertile, Edward Johnson, Giacomo Lauri-Volpi, Miguel Fleta i Georges Thill.

Podczas lat depresji ekonomicznej, po 66 przedstawieniach *Toski*, Jeritza odeszła z MET. Niezaakceptowała bowiem proponowanego cięcia gaży. *Toska* „wypadła” z repertuaru na dwa sezony.

21 III 1935 r. zaśpiewał ją w MET po raz pierwszy niemiecki sopran Lotte Lehmann. Jej partnerami byli: Martinelli i amerykański baryton Lawrence Tibbett. Lehman nie odniosła nazwyczajnego sukcesu w tej roli i 22 XII 1938 r. kolejną *Toską* była Maria Caniglia, która debiutowała w MET miesiąc wcześniej jako Desdemona.



Teresa Żylis-Gara jako Tosca  
fot. Archiwum MET





Luciano Pavarotti jako Cavaradossi  
fot. Archiwum MET



II Wojna Światowa pokrzyżowała wiele planów podróży europejskich śpiewaków. Tylko część z nich powróciła do MET po wojnie. Podczas tournée objazdowego MET w Cleveland tego sezonu (1 IV 1939) partię Cavaradossiego po raz pierwszy zaśpiewał Jan Kiepora (w sumie 3 spektakle: 2 w nowojorskiej MET 25 II 1942 i 7 III 1942). Kolejne sezony miały w obsadzie w partii Toski Amerykankę Dusolinę Giannini.

Po odnowieniu produkcji przez Josepha Novaka w 1941 r. rolę Toski w MET zaprezentował kolejny amerykański sopran: Grace Moore, która śpiewała ją do 1947 r. kiedy to zginęła podczas katastrofy samolotowej. Jej partenerem był wspaniały Jussi Björling, Cavaradossi 16. spektakli w kolejnych sezonach w MET. Lata 1947-48 zaprezentowały parę małżeńską w Tosce: Pia Tassinari i Ferruccio Tagliavini. Jednak dopiero Ljuba Welitsch spełniła oczekiwania i widowni, i krytyków. Po sensacyjnym debiucie w partii Salome (1949) rok później zaśpiewała tu Toskę (9 razy). „Nowym” tenorem w roli Cavaradossiego był Richard Tucker (38 przedstawień).

Za rządów Rudolfa Binga wznowiona w sezonie 1952-53 Toska zaprezentowała kolejny głos w MET: Dorothy Kirsten (42 spektakli).

Jedną z najbardziej podziwianych wykonawczyń Toski w MET była Renata Tebaldi, która po raz pierwszy zaprezentowała ją 8 XII 1955 r. u boku Tuckera i Leonarda Warrena. Tebaldi debiutowała tu w poprzednim sezonie jako Desdemona, została przez kolejnych 17 sezonów śpiewając w 45 spektaklach Toski. Oprócz Tebaldi wymiennie w tej partii występowały Licia Albanese i Kirsten. W 1955 r. po raz pierwszy też roli tej podjęła się Zinka Milanow, uczennica Terniny, kolejny kroacki sopran w MET.

Poza Tuckerm partia Cavaradossiego przypadła w udziale włoskiemu tenorowi, Giuseppe Campora, który podczas swych 7 sezonów w MET, zaśpiewał w 90 spektaklach w 9 rolach w tym 25 razy w Tosce. Giuseppe Di Stefano, który poprzednio śpiewał w MET w latach 1948-52, powrócił do MET na swój ostatni w niej sezon 1955-56 m.in. właśnie jako Cavaradossi.

Wielcy wykonawcy roli Scarpia w owych latach to, oprócz Warrena, kanadyjski bas-baryton George London (35 spektakli) oraz oczywiście niezrównany Titta Gobbi, który zaśpiewał tę rolę po raz pierwszy u boku Milanov 13 I 1956 r. Po raz ostatni podjął się tej roli podczas pożegnalnego spektaklu Kirsten w 1975 r. (28 przedstawień).

Sensacyjną do dziś dnia Toską w 1956 r. była w MET oczywiście Maria Callas. Kłótnia z Bingiem spowodowała jednak jej nieobecność w MET przez wiele lat. Wróciła na dwa spektakle Toski w 1965 r. W sumie zaśpiewała tę partię w MET tylko 6 razy.

27 X 1958 r. Toska po raz pierwszy od drugiego sezonu Jerityz otworzyła nowy sezon w MET. Śpiewali w nim: Tebaldi, London oraz Mario del Monaco, który wykonał wtedy partię Cavaradossiego po raz piąty i ostatni w MET.

W nowej oprawie scenicznej Toskę zaśpiewała też w 1968 r. Birgitt Nilsson. Towarzyszyli jej: Franco Corelli (44 przedstawienia) i Gabriel Baquier.

Wielkie Toski tych lat w MET to: Leontyne Price, Leonie Rysanek, a Sandor Konya, węgierski tenor zaśpiewał Cavaradossiego 27 razy.

20 XI 1968 r. po raz pierwszy w roli Cavaradossiego usłyszeliśmy Placido Domingo (37 występów w tej roli). Scarpią owych lat był Sherrill Milnes (28 spektakli).

Kolejna wielka para w Tosce w MET to Shirley Verrett i Luciano Pavarotti, do którego należy rekord wykonania tej partii – 60 spektakli. Jako Scarpia wystąpił wtedy znakomity Cornel MacNeil (92 przedstawienia w tej partii).

W nowej produkcji Franco Zeffirelliego 11 III 1985 r. Toską była Hildegard Behrens, a towarzyszyli jej Domingo i Mac Neil.

Nie sposób wymienić w krótkim tekście wszystkich znakomych głosów z MET, które w Tosce śpiewały. Warto jednak zapewne przypomnieć, że do historii jej wykonań wpisały się też polskie soprany: Teresa Żylis-Gara - 13 spektakli: 29 I 1975 – 14 XI 1981 i Teresa Kubiak – 9: 21 I 1977 – 15 IV 1978.

Wśród głosów, które śpiewały Toskę w MET moją absolutną faworytką jest oczywiście Maria Callas. Oprócz niej zawsze podziwiałam Magdę Olivero i Claudię Muzio (10 przedstawień w tej roli: 4 XII 1916 – 26 II 1921). Magda Olivero zaśpiewała w MET tylko w 10 spektaklach jedną rolę i była nią właśnie Tosca – 3 IV 1975 – 24 V 1979.

Toska wznawiana jest w MET bardzo regularnie. Od dłuższego jednak czasu brak wielkich jej wykonawczyń. Zaplanowany debiut w tej roli Karły Mattily napawa mnie ogromnym optymizmem. Może właśnie w jej osobie odnajdziemy kolejną wielką interpretatorkę tej roli. O nowej produkcji trudno wyrokować. Miejmy nadzieję, że będzie godną następczynią wspaniałej prezentacji scenicznej Zeffirelliego.

### Rekordziści wykonań w MET

**Toska:** Geraldine Farrar – 67 spektakli (22 XI 1909 – 10 IV 1922), Maria Jeritza – 66 (1 XII 1921 – 6 II 1932), Renata Tebaldi – 45 (8 III 1955 – 10 I 1970). W historii MET zaśpiewało tę partię 87 sopranów.

**Cavaradossi:** Luciano Pavarotti – 60 (3 XII 1978 – 13 III 2004), Franco Corelli – 44 (27 I 1962 – 12 VI 1973), Enrico Caruso – 39 (2 XI 1903 – 17 XI 1917) i Giovannii Martinelli – 39 (18 XI 1913 – 12 II 1940). W historii MET partię Cavaradossiego wykonało 86 tenorów.

**Scarpia:** Antonio Scotti – 217 (4 II 1901-9 XII 1931), Cornel MacNeil – 92 (2 XI 1959 – 5 XII 1987), James Morris – 75 (30 III 1991 – 2 XII 2006). W roli Scarpia usłyszeliśmy w MET 51 barytonów.

**Dyrygenci:** W historii MET Toska miała 50 dyrygentów. Rekordzistami byli: Dimitiri Mitropoulos – 56 (8 XII 1955 – 30 III 1960), Roberto Moranzoni – 54 (13 XI 1917 – 16 II 1924), Fausto Cleva (12 XI 1952 – 30 V 1968) – 54, Kurt Adler – 41 (22 III 1957 – 9 VII 1972), Francesco Molinari-Pradelli – 38 (4 X 1968 – 17 XII 1980), James Levine – 36 (debiut w MET w Tosce 5 VI 1971 – 13 III 2004), Arturo Toscanini – 32 (25 XI 1908 – 15 III 1915), Tullio Serafin – 18 (7 XI 1924 – 26 III 1927).<sup>10</sup>



Placido Domingo jako Cavaradossi  
fot. Archiwum MET





# KONCERTY CHOPINOWSKIE

## w Łazienkach Królewskich 1959-2009

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

### WRZESIEŃ

#### 6.

g. 12.00 \_ Osako Chiemi [Japonia]

g. 16.00 \_ Bożena Maciejowska

#### 13.

g. 12.00 \_ Maciej Piszek

g. 16.00 \_ Karolina Nadolska

#### 20.

g. 12.00 \_ Julia Kociuban

g. 16.00 \_ Paweł Filek

#### 27.

g. 12.00 \_ Filip Wojciechowski

g. 16.00 \_ Maciej Poliszewski

stołeczna  
**estrada**<sup>®</sup>  
www.estrada.com.pl



MECENAS  
KONCERTÓW:



PARTNERZY:



ŻYCIE WARSZAWY.PL



tvn warszawa

### PO RAZ PIERWSZY W POLSCE

# Chopin

## I Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina dla Amatorów

Warszawa, 9-13 września 2009

Sala Koncertowa  
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina  
ul. Okólnik 2

Bilety do nabycia: [www.bilecik.info](http://www.bilecik.info), w dni przesłuchań: Uniwersytet Muzyczny, ul. Okólnik 2

I etap 9-10 września, godz. 10.00-13.00, 16.00-19.00  
II etap 11 września, godz. 10.00-13.00, 16.00-19.30  
Finał 12 września, godz. 16.00  
Koncert laureatów 13 września, godz. 18.00

[www.konkurs.amator.chopin.pl](http://www.konkurs.amator.chopin.pl)



Patronat Honorowy



Założeniowi  
ze studium historii  
kultury i sztuki  
Muzycznego



Sponsor

Deutsche Bank

Partner  
TFC



Patronat medialny



TVP WARSZAWA



empik.com







## Renée Fleming amerykańska diwa

Basia Jakubowska

**U**rodzona 14 II 1959 r., czyli w Walentynki, Renée Fleming jest jedną z najpopularniejszych gwiazd operowych Ameryki. Bilety na jej koncerty i spektakle operowe prawie zawsze są wyprzedane. Przyciąga tłumy, napełnia kasy, reklamuje zegarki (Rolex) i perfumy, komentuje spektakle z MET w kinach i przeprowadza krótkie wywiady z artystami, wydała już jedną książkę *Mój wewnętrzny głos*, bierze udział w koncertach charytatywnych, nagrywa. Pojawia się też dość regularnie w telewizji, m.in. w programie *Sezame Street*, gdzie śpiewała *Caro nome* z angielskim tekstem, mając pomóc dzieciom nauczyć się liczenia. Jest „wszechobecna” na mapie kultury i rozrywki USA.

**G**łos Fleming jest zdecydowanie lirycznym sopranem, ale śpiewa wszystko – jazz, koloraturowe role i partie wymagające lirico spinto. Próbuje każdego stylu: Haendla, Mozarta, Verdiego, Richarda Straussa, w którym zresztą moim zdaniem najlepiej prezentuje się jej głos. Nagrała również w języku sindarińskim (Elfów) w 2003 r. ścieżkę dźwiękową do filmu *Lord of the Rings: The Return of the King*. Płynnie mówi po niemiecku i francusku. Jej włoski, jak sama przyznaje, jest dość ograniczony. Śpiewa natomiast również po czesku, rosyjsku i angielsku. Sir Georg Solti powiedział kiedyś o niej: „W moim długim życiu spotkałem może tylko dwa sopranów o takiej jakości śpiewu, tym drugim była Renata Tebaldi”.

Jej małżeństwo z aktorem Rickiem Rossem, zakończyło się rozwodem w 1998 r. Ma z nim dwie córki: Amelię i Sage. Jak wielokrotnie mówiła w wywiadach, planuje występy tak, aby jak najwięcej czasu z nimi spędzać.

U honorowano ją wieloma nagrodami na całym świecie. Ostatnio przyznano jej podczas uroczystości w Sztokholmie 26 VIII 2009 r. nagrodę Polar Music Prize. Nagroda owa istnieje od 17 lat i wręcza ją zwycięzcom król Szwecji. W tym roku oprócz Renée Fleming dostał ją brytyjski zespół Pink Floyd. Poza honorem każdy z recipientów otrzymał milion szwedzkich koron, które w przeliczeniu wynoszą 106 000 Euro. Po ceremonii w bankiecie zorganizowanym w Grand Hotel Winter Garden uczestniczyły najbardziej prominentne osobistości polityki i kultury Szwecji.

Nie byle jakim honorem było również zaproszenie Renée Fleming do uczestniczenia w ceremonii inauguracji nowego Prezydenta USA Baraka Obamy. 18 I 2009 r. ponad 800 tys. zgromadzonych osób słuchało wtedy jej głosu w piosence: *You'll Never Walk Alone (Nigdy nie będziesz szedł sam* – tłum. BJ).

Pytana o nauczycieli i dyrygentów, którzy wywarli największy wpływ na jej karierę, Fleming wymieniła Renatę Scotto, Elisabeth Schwarzkopf oraz Christopa Eschenbacha. Śpiewaczki z przeszłości, których głosów lubi słuchać to przede wszystkim Mary Garden i Ninon Vallin.



50-letnia Fleming przeszła niedawno kurację odchudzającą, straciła wiele kilogramów i wygląda obecnie doprawdy niemal eterycznie. Ploteczki głosiły, że zrobiła to z kilku powodów. Po pierwsze by ładnie zaprezentować się w kreacjach specjalnie dla niej przygotowanych do *Thais*, po drugie – bo ma ponoć znacznie młodszego od siebie nowego przyjaciela, a po trzecie bo konkurencja w aparycji scenicznej w MET jest dość silna. Widziałam ją w ubiegłym sezonie w MET kilka razy. Najpiękniej wokalnie zaprezentowała się podczas Gali 125 rocznicy istnienia MET pod batutą Jamesa Levine'a.

W nadchodzącym sezonie wielbiciele Renée Fleming będą mieli okazję usłyszeć ją jako Marschallin w *Der Rosenkavalier* (październik 2009 i styczeń 2010), a w kwietniu i maju w tytułowej roli prapremiery *Armidy* w MET.

Poza MET kalendarz jej występów jest szczerze wypełniony: 16 IX otworzy nowy sezon z New York Philharmonic śpiewając *Poemes pour Mi Messaiena*, a 3 X – sezon z Chicago Symphony Orchestra pod batutą Paavo Jerviego. 30 X ma zaplanowaną lekcję mistrzowską w Juilliard po czym wyjeżdża do Europy na serię koncertów i recitali, podczas których śpiewać będzie scenę listu z *Eugeniusza Olegina* i arie Cilei, Pucciniego i Mascagniego (Brema, Amsterdam i Birmingham). Objazd kontynuować będzie w listopadzie w Baden Baden, Wiedniu i Madrycie.

14 XI, na zaproszenie Vaclava Havla, wystąpi w uroczystej Gali 10 rocznicy istnienia Czeskiej Republiki. Jest to dla niej oczywiście wielki honor, ale poza tym, że prezydent Havel lubi jej głos, związane jest to zapewne z jej czeskimi korzeniami. W tym roku była już bowiem w Czechach 18 VII 2009 r. na galowym koncercie podczas festiwalu zorganizowanego dla upamiętnienia 700 rocznicy istnienia miasta Cesky Krumlov. Oboje dziadków Renée Fleming urodziło się w Pradze i wyemigrowało do USA około 100 lat temu. Tak więc jej związki z kulturą Czech są bardzo silne. Wzrastała słuchając czeskiego, choć nigdy nie nauczyła się nim biegle posługiwać. Jak powszechnie też wiadomo, jej „sztandarową” arią jest *Pieśń do księżycy* z *Rusalki* Dworzaka. Niewiele więcej wie o historii swej czeskiej rodziny. Ich nazwisko, Bures, jest bowiem bardzo popularne co utrudnia dalsze poszukiwania. Czeskich kompozytorów zaczęła poznawać najpierw dzięki serwisowi porcelanowemu babci, na którym namalowana była historia opery *Sprzedana naręczona*. Poza *Rusalką* rozważa też możliwość podjęcia się w przyszłości innych ról w czeskich operach jak *Jenufa* czy *Katia Kabanova*.

Po powrocie z Europy w grudniu 2009 r. Fleming rozpocznie tournée koncertowe po USA – najpierw na zachodnim wybrzeżu (m.in. Seattle i Los Angeles). W styczniu będzie to Floryda i Missisipi. Pomiędzy 11 i 13 II zaprezentuje natomiast *Vier letzte lieder* R. Straussa pod batutą Jamesa Levine'a w Bostonie. Będzie to zapewne znakomita reklama drugiego już jej nagrania tego utworu. Pierwszy raz nagrała je w 1996 r. dla RCA. Dla wielbicieli jej głosu ciekawe będzie zapewne porównanie interpretacyjnego podejścia i wokalnego wykonania.

Po zakończeniu w maju spektakli *Armidy* w MET, Renée Fleming znów wybierze się do Europy gdzie ma już zaplanowane koncerty na czerwiec i lipiec (Zurich, Berlin i Ravinia Festival).

Nowa płyta, której ukazanie się w niedługim

czasie już zapowiedziano, ma zawierać arie z oper stylu verismo. Nietrudno przewidzieć, że będzie to kolejny „przebój” Fleming. Czy i na ile jej głos sprawdzi się tym repertuarze – osądzimy już wkrótce. Tymczasem wielbiciele Fleming mogą dodać do swej kolekcji „memoriabliów” kolejny „produkt” nazwany jej imieniem

Louisianie (3 lata po nazwaniu jednej z odmian „prawdziwych” irysów jej imieniem). Reklama na stronie internetowej Lee Michaels głosi, że ów wyrób z porcelany prezentuje „esencję jej głosu” czyli „świetlistość brzmienia” oraz jej „doskonałą prezentację sceniczną i wspaniałą artyzm”. Wymiary owego irysa wynoszą (podaje



Renée Fleming  
fot. Decca/Andrew Eccles

– porcelanowego Irysa. Studio artystyczne Boehm, założone w 1950 r. przez Helen Boehm i Edwarda Marshalla, specjalizuje się w wyrobach z porcelany imitujących naturę. Na zamówienie Lee Michaels Fine Jewelry wykonali irysa „Renée Fleming”, którego po raz pierwszy zaprezentowano 19 XI 2007 r. w Baton Rouge w

w calach: wysokość: 4 i 7/8 cala, długość: 7 i 3/4 cala, głębokość: 4 i 3/4 cala). Cena: 495 \$ (plus podatek i koszt przesyłki). W porównaniu – znacznie taniej można kupić nową płytę, która dla jej wielbicieli będzie kolejną okazją do posłuchania jej nowego, verystycznego repertuaru. 12



# Zatopiony w dźwięku czuję się jak ryba w wodzie. Byle być blisko orkiestry...

rozmowa z dyrygentem Piotrem Wajrakiem



Piotr Wajrak

**P**iotr Wajrak – dyrygent, pedagog, pasjonat. Z muzyką związany od najmłodszych lat. Ukończył Państwową Szkołę Muzyczną im. K. Lipińskiego w Lublinie z podwójnym wyróżnieniem (w zakresie przedmiotów teoretycznych i fortepianu). Pierwsze zainteresowania dyrygenturą rozwijał pod opieką prof. Adama Natanka. Studiował w klasie prof. Bogusława Madeya w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (dyplom z wyróżnieniem). Stypendysta Ministra Kultury i Sztuki. Laureat I Ogólnopolskiego Przeglądu Młodych Dyrygentów im. Witolda Lutosławskiego w Białymstoku w 1994 r. Doktor sztuki – przewód doktorski w Akademii Muzycznej w Krakowie. Animator kultury – w 2005 r. ukończył Podyplomowe Studium Menedżerów Kultury w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie.

Piotr Wajrak w sezonie artystycznym 1993/94 był dyrygentem Filharmonii Dolnośląskiej w Jeleniej Górze. W latach 2002-2003 – dyrygentem gościnnym w Teatrze Wielkim w Poznaniu i Operze Bałtyckiej w Gdańsku, od 1994 w Operze Nova w Bydgoszczy. Od roku 1995 do 2006 związany z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie. W latach 2004-2007 był dyrektorem artystycznym Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej im. F. Nowowiejskiego w Olsztynie. W okresie współpracy z tą instytucją pełnił również obowiązki konsultanta programowego i dyrektora naczelnego.

Piotr Wajrak poprowadził ponad 350 koncertów i spektakli w kraju i za granicą. Dokonał nagrań płytowych (m.in. *O sole mio* z Bogusławem Morką – płyta platynowa), jego koncerty są transmitowane przez radio i telewizję. Uczestniczył w Międzynarodowej Akademii Bachowskiej prowadzonej przez prof. Helmutha Rillinga. Pracował z orkiestrami słynnego Teatro La Fenice w Wenecji i Teatro Carlo Felice w Genui.

Jest czynnym pedagogiem, nauczycielem dyplomowanym, ma wieloletnie doświadczenie w pracy z młodzieżą. Wielokrotnie nagradzany i wyróżniany za pracę pedagogiczną. W sezonie 1998/99 sprawował kierownictwo artystyczne Międzynarodowej Młodzieżowej Orkiestry Euroregionu Nysa. W latach 1992-2001 prowadził orkiestrę PSM w Lublinie, a od 1999 r. także PSM im. J. Elsnera w Warszawie; dwukrotnie był dyrygentem letnich kursów Młodzieżowej Orkiestry Symfonicznej „Jeunesses Musicales”. W sezonie 2005/2006 był wykładowcą Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

**Co skłoniło pana by zająć się dyrygenturą?**

Urodziłem się w domu pełnym muzyki. Fascynacja orkiestrą i niemal rodzinny kontakt z wybitnymi artystami – przyjaciółmi domu ukierunkowały moje zainteresowania właśnie w stronę dyrygentury. Po latach doświadczeń w tym cudownym zawodzie szkoda mi tylko, że tak wiele energii dyrygenta pochłania przekonywanie orkiestry do koncepcji artystycznej, żmudne ustalenie warunków technicznych sali czy estrady, negocjacje wynagrodzeń dla wykonawców, niestabilna sytuacja zawodowa, brak ścieżki awansu, nieoczekiwana utrata pracy. Nieznane szerzej walory życia dyrygenta to także częste, nocne i wielosetkiłometrowe podróże, okropne kwatery, niepewność jakości dań w restauracjach, opóźnienia samolotów i pociągów oraz stałe oddalenie od domu, słowem życie na walizce. Kariera dyrygenta, bez względu na jego predyspozycje i umiejętności, bywa niestety często związana z protektoratem osobistym, politycznym lub biznesowym.

**Od wielu lat pracuje pan z młodzieżą, prowadząc orkiestrę Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych w Warszawie, przy ul.**

**Miodowej. Na co trzeba zwracać uwagę, by mieć dobry kontakt z młodymi ludźmi, zdobyć ich szacunek i akceptację?**

Pracuję z młodzieżą z różnych stron Polski od 1992 r. Zrealizowałem z zespołami szkolno-studenckimi utwory kameralne, ale też wielkie produkcje wokalnie-instrumentalne, oraz nagrania płyt. W pracy dyrygenckiej nie chowam się za pulpitem. Rozmawiam, słucham, pokazuję jak wiele wartości dodanych – niezwykłych, pozamaterialnych powstaje podczas wspólnego grania. U podstaw tej metafizyki jest oczywiście fizjologia dźwięku, technika, zdobywane w szkole rzemiosło, ale moja determinacja pomocy w drodze na muzyczne rubikony przynosi efekty przekraczające oczekiwania samych uczniów. Wszyscy cieszymy się widząc, jak młodzi muzycy szybko nabierają zawodowych doświadczeń, jak pewnie i profesjonalnie zachowują się na estradzie. Takie doświadczenia bardzo pomagają w indywidualnej edukacji licealnego instrumentalisty.

**Czym się pan kieruje dobierając repertuar dla orkiestry młodzieżowej?**

Przepis na udany repertuar: analizujemy potrzeby środowiska szkoły i filtrujemy je przez

aktualne możliwości techniczne i osobowe grających. Dodajemy szeroko rozumianą atrakcyjność programu (dla wykonawców i słuchaczy) w kontekście roku szkolnego, ale też lat poprzednich, nie można zapomnieć choć o szczypcie przydatności dydaktycznej uwzględniającej możliwości poznawcze różnych stylów wykonawczych i form prezentacji (sala, plener, studio). Ćwiczymy przez semestr i sukces gwarantowany!

**Który z koncertów najprzyjemniej pan wspomina?**

Muzyka to wnikanie w istotę świata harmonią dźwięków. Najprzyjemniej zatem wspominał koncerty po tygodniu pracy w życzliwej, przyjaznej atmosferze, których dobre technicznie wykonania pozwoliły na wyzwolenie emocji rodzących się w dźwięku. Piękno fraz stopione ze znakomitym brzmieniem instrumentów, zjawiskowy artystm solistów, zaangażowanie muzyków orkiestry – to wszystko niesie radość, spokój, spełnienie. Poczucie wzajemnej więzi łączącej muzyków z publicznością.

**Jakie cechy powinien mieć, pana zdaniem, dobry dyrygent?**



# AGNIESZKA MARIUCHA

znakomita skrzypaczka z pasją odkrywcy  
**Światowa premiera płytowa**  
**Koncertu skrzypcowego Stojowskiego**



Acte Prealable  
AF0221

**ZYGMUNT  
STOJOWSKI**

Violin Concerto  
Sonata No. 2  
Romance

**AGNIESZKA  
MARIUCHA**  
Jean-Jacques Schmitt  
Piotr Wajrak

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, salonach EMPiK  
i w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.km1.pl](http://www.km1.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) • <http://shop.gigied.com>

**FONOGRAFICZNE WYDARZENIE ROKU!**

Wydawnictwo *Acte Prealable*

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

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com) • [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)



Dystrybutorzy i przedstawiciele w następujących krajach:  
Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja,  
Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg,  
Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur,  
Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA



# 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:

- o dostajesz 14 numerów miesięcznika w cenie 12
- o otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- o oszczędzasz 17%, czyli płacisz taniej niż w punktach sprzedaży
- o 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 ROZPOCZYNAJEMY 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



Dyrygent należy do grupy zawodów muzycznych, gdzie bardzo trudno o obiektywne kryteria oceny pracy. Znam wiele przykładów karier osób nie radzących sobie z materiałem orkiestry, a także trudne losy autentycznych znawców tematu. Mówiąc o cechach mam na myśli przede wszystkim zestaw umiejętności, który może być wrodzony lub nabyty.

Dyrygent potrzebuje wyobraźni – co chce usłyszeć, szeroko pojętej wrażliwości na dźwięk i związane z nim parametry – co słyszy, oraz umiejętności uzyskania pożądanego efektów brzmieniowych, czyli odrobiny wiedzy technicznej.

### Który z wielkich mistrzów batuty był i jest dla pana wzorem?

Każdy człowiek, w tym artysta opiera się na fundamencie poprzedników. Żeby dokonać jakichkolwiek porównań, opisu danego dzieła sztuki (w tym wypadku dzieła interpretacji) musimy nawiązać do zapoznanych nurtów, szkół, kierunków itp. Młody człowiek – student dyrygentury wyrasta w kręgu związanym z profesorem, stylem wykonawczym, czy zespołem. W miarę upływu lat okazuje się jednak, że ten krąg jest tylko punktem na rozgwieżdżonym nieboskłonie. Warto obserwować, krytycznie podglądać zachowania i sposoby pracy mistrzów, patrzeć jak oni poszukują najskuteczniejszych metod kształtowania dźwięku, a potem trzeba brać się za samodzielne budowanie na tej bazie nowego spojrzenia, nie bać się aktu tworzenia. Bezceremonialne kopiowanie wzoru wyklucza akt twórczy. Sztuka wtórna (czy taki związek frazeologiczny w ogóle istnieje?) to kradzież – okrada się Twórcę i Publiczność. Artysta nie może kopiować z lenistwa czy wygody, potrzeba mu tyle wolności, by z poszanowaniem zapisu mógł nadać dziełu muzycznemu jego pełny filozoficzny kształt. W obiegowym rynku muzycznym dyrygentom bardzo trudno łamać stereotypy wykonawcze. Często w naszym świecie dyrygenci „płyną”, poddając się wygodnemu nurtowi znakomitej orkiestry, a orkiestry chyba niepotrzebnie pomagają „pływakom”.

### Czy jakiś kompozytor lub gatunek muzyczny jest panu szczególnie bliski?

W swoim życiu dyrygentem głęboko wniknąłem w operę, balet i symfonię. Zatoniony w dźwięku czuje się jak ryba w wodzie, byle być blisko orkiestry.

### Z jakim solistą chciałby pan poprowadzić koncert?

Z artystami, których poznałem w rodzinnym domu i z którymi utrzymywaliśmy serdeczne kontakty. Niektórzy już odeszli: Eugenia Umińska, Irena Dubiska, Halina Czemy-Stefańska, Kazimierz Wilkomirski, Wanda Wermińska, Antonina Kawecka. Inni nie prowadzą już tak aktywnego, jak w latach mojego dzieciństwa, życia koncertowego: Lidia Grychtolówna, Regina Smendzianka, Zofia Janukowicz-Poblocka, Maria Foltyn. Mam jednak nadzieję, że tak, jak z Kają Danczowską miałem wspaniałe spotkanie na estradzie, tak poprowadzę koncert z udziałem Ewy Poblockiej.

### Rok temu nagrał pan ze swoją orkiestrą *Melodie hebrajskie* Romualda Twardowskiego. Jak wspomina pan tę realizację?

Przypomnienie nagrania *Melodii hebrajskich* porusza w pamięci dwie emocje: wyróżnienie

i wyzwanie. Wyróżnienie, ponieważ o tę realizację poprosił sam Romuald Twardowski, wyrażając w ten sposób zaufanie do dyrygenta i orkiestry. Młodzi muzycy – uczniowie szkoły im. J. Elsnera zostali wybrani do udziału w profesjonalnej sesji nagraniowej dla prawdziwej wytwórni płytowej. Wyzwanie wiązało się z koniecznością utrzymania reżimu technologii nagrania (a więc takiego przygotowania orkiestry, by sesja przebiegła w sposób sprawny i skuteczny), osobą solisty (prof. Romuald Gołębiowski), a także... „sąsiadami” na płycie,

**tychczas nikogo nie zainteresowała i mógł pan jako pierwszy utwalić ją na płycie?**

Czas i miejsce. Nierozłączne elementy hasła do sezamu sławy. Czas, w którym polscy naukowcy i artyści mogli dać Stojowskiemu należne miejsce w panteonie kultury narodowej przeminał z II wojną światową, realnym socjalizmem i żelazną kurtyną. Miejsce, gdzie można było zabezpieczyć archiwalia, znajdowało się na obcej ziemi, za oceanem, odgródzone murem politycznym i ekonomicznym. Jak dobrze, że od kilkunastu lat sukcesywnie ruszają prace

Piotr Wajrak



czyli zawodowymi orkiestrami z Białegostoku i Aarhus.

### Co sądzi pan o muzyce Twardowskiego?

Czy można wydać dwuzdaniowy sąd o najważniejszych utworach, których pobieżny katalog liczy ponad 150 wierszy? Jak opisać opery i balety, których nie wystawia się współcześnie mimo obiektywnych dowodów sukcesów sprzed lat? Raczej zadajmy pytanie o obecność Twardowskiego w repertuarze dzisiejszych koncertów. Czy znamy jego muzykę? Dźwięki rodzące się z partytur Twardowskiego niosą radość, ruch, energię, by nieco przetkane nicią refleksji, zadumy, odrobina melancholii, ożywić otaczającą rzeczywistość pięknym najbliższego nam świata, mając za tło głębię kosmosu.

### Właśnie ukazała się kolejna pańska płyta z utworami na skrzypce i orkiestrę (*Koncert i Romans*) Zygmunta Stojowskiego. Co może nam pan powiedzieć o tej muzyce?

Włączmy płytę. Z głośników popłynie rzeka wrażeń. To lepsze niż najwspanialsze opowiadanie.

### Jak pan sądzi, dlaczego ta muzyka do-

teoretyczne, biograficzne, analityczne, oraz wydania, nagrania, koncerty...

### Zarówno muzyka Twardowskiego jak i Stojowskiego raczej nie należą do repertuaru wykładanego w szkołach. Jak młodzi muzycy podchodzą do odkrywanych przez nich dzieł?

W procesie dydaktycznym każdy kompozytor i utwór, nawet symfonia Beethovena, okazuje się ziemią nieznaną. Zatem nie przeceniam odkrywczych emocji młodzieży, ale podkreślam inspirującą rolę otwartych, daleko idących pytań wraz z troską pochylecia nad każdą nutą. Dzięki temu dzieła realizowane przez nas, z warstwą dźwiękową – techniczną i emocjonalną, zapadają głęboko w serce, wyzwalać nienasycone harmonią i pięknem.

### Proszę opowiedzieć o dalszych planach zawodowych.

Nie myślę o planach zawodowych. Cieszę się dniem codziennym i każdą radością, którą niesie życie.

Dziękuję za rozmowę

rozmawiała: Agnieszka Marucha



# Alfabet Marthy

Martha Argerich od A do Z

Marcin Zgliński

**A – jak astrologia.** Fascynację astrologią Martha przejęła od swojej matki. Ponoć zawsze była przesądna i nawet dzisiaj przy planowaniu występów bierze pod uwagę horoskopy. Urodzona 5 czerwca 1941 r. jest zodiakalnymi bliźniętami. Charakterystyki tego znaku (oczywiście te popularne) wskazują na wysoką inteligencję i intuicję, a także pomysłowość i powierzchowność, przekorę i wdzięk, tendencje do wiedzenia życia barwnego i urozmaiconego. W zodiaku chińskim jest Martha... wężem. Winna więc odnosić w życiu sukcesy, a dzięki zdecydowaniu i woli uporać się z trudnościami. Jest oddana ludziom, do których żywi zaufanie i ma wielkie powodzenie w miłości; jej elementem jest ogień a kolorem czerwony... Bardziej profesjonalne horoskopy Marthy bardzo licznie występują w Internecie.

**B – jak Boskie Buenos...** Gdy myślimy o nim muzycznie, to przede wszystkim miasto tanga – Gradela i Piazzolli. Choć rodzinne miasto artystki ma przecież znakomitą, bardziej klasyczną tradycję, z Teatro Colon oraz licznymi kompozytorami z Alberto Ginasterą na czele. Ale Martha prawie nie grała muzyki argentyńskiej poza wyjątkiem *Tańców* op.2 Ginastery, z ulubionym bisem *Danza de la mosa donosa* (jak ona to kiedyś zagrała w Warszawie!). Ostatnio jednak wraz z Eduardo Hubertem gra tanga Piazzolli – charakter tego tańca wydaje się dla niej stworzony. W Buenos Aires pięcioletnia Martha rozpoczęła naukę u niezwykle surowego nauczyciela Vincente Scaramuzzi, który stworzył

podwaliny pod jej legendarną technikę. Choć przerażał dziewczynkę, był skuteczny i Martha już w wieku ośmiu lat mogła debiutować w swym rodzinnym mieście w *I Koncercie* Beethovena i grać jego sonaty (Walter Gieseking, będąc świadkiem wykonania finału *Sonaty* op. 31 nr 3 Beethovena i widząc, że dziewczynka nie wygląda na szczęśliwą, powiedział jej rodzicom, by dali dziecku spokój).

**C – jak Chopin.** Po wygraniu Konkursu w 1965 r. powiedziała: „Jechałam tu z wielkim entuzjazmem, bo Chopin zawsze był mi najbliższy z wszystkich kompozytorów”. A ona jest jednym z największych żyjących autorytetów chopinowskich. Wystarczy zajrzeć do renomowanych przewodników płytowych – jej nagrania chopinowskie, zwłaszcza Koncerty, Preludia, Sonaty utrzymują się wciąż jako najwyżej rekomendowane z oferty rynkowej. Muzyka polskiego kompozytora stanowi także najobszerniejszy rozdział w jej dyskografii. Jest to jednak Chopin całkiem odbiegający od wyobrażenia o muzyce wymuskanego gruzlika dla wzdychających pańienek: nie salonowy lecz bardzo męski, dramatyczny i heroiczny, bez szlifowanych i politurowanych kantów.

**D – jak DG.** Dla Deutsche Grammophon nagrywa od 1960 r., jednak pierwszego nagrania studyjnego (*I Koncert* Beethovena) dokonała już w 1949 r., a jej wykonania wzbogacają katalogi innych firm, ostatnio zwłaszcza EMI, ale też Philipsa, Sony i innych

(także polskich). Ale to niemiecka firma, niczym klejnot w koronie, posiada większość nagrań studyjnych – począwszy od rewelacyjnego debiutu nagrałego w Hanowerze między 4 i 8 czerwca 1960 r. (a więc dokładnie w 19 urodziny Marthy), który wciąż zachwyca świeżością i temperamentem. *Scherzo cis-moll* Chopina, *Tocata* Prokofiewa czy ravelowskie *Jeux d'eau* już chyba nigdy potem nie brzmiały z taką pasją i precyzją. Teraz melomani mogą cieszyć się kompletem nagrań dla DG zebranych w dwóch boksach – ośmiopłytowy z nagraniami solowymi wyszedł w ubiegłym roku, drugi, siedmiopłytowy z koncertami z orkiestrą właśnie się ukazał.

**E – jak elektryczne palce.** Takiego wyrażenia użyła podczas Konkursu Chopinowskiego w 1965 r. Lidia Grychtolówna. I napięcie w tych palcach nie spadło, a mimo upływu kolejnych dekad publiczność na koncertach Marthy jest regularnie „elektryzowana”. A przecież ów mechanizm istic żelaznych dłoni, jakże daleki od sztampowego wyobrażenia o subtelnej grze „kobiecej”, nie ma w sobie nic mechanicznego, ani elektrycznego czy elektronicznego, jak w przypadku wielu młodych, zwłaszcza azjatyckich, wysokooktanowych gwiazdek klawiatury. Nie ma przez moment wątpliwości, że gra człowiek, ba wielka humanistka.

**F – jak festiwale.** Najlepszy pretekst do połączenia pasji wspólnego muzykowania i spędzania czasu z wybitnymi przyjaciół-



mi i młodymi protegowanymi. W maju Martha i jej świta rezydują w japońskim subtropikalnym kurorcie Beppu, w ramach festiwalu Argerich's Meeting Point (od 1998). W tym roku grali tam m.in. Gidon Kremer, Siergiej Nakariakov, Jurij Baszmet i liczni artyści japońscy. W czerwcu punkt ciężkości przenosi się do szwajcarskiego Lugano, gdzie w ramach tamtejszego festiwalu muzycznego od ośmiu lat funkcjonuje Martha Argerich Project, istna orgia muzyki kameralnej w wykonaniu najwybitniejszych „starych” mistrzów i legionu błyskotliwej młodzieży. W tym roku z uznanych mistrzów grali m.in. Kovacevich, Mogilewski, Tiempo, Montero, Goerger, Ivry Giltis, Misha Maisky, dyrygowali Aleksander Wiedernikow i Gabriel Chmura. I zapewne niebawem ukaże się kolejna płyta z zapisem. Potem zaś na przełomie lipca i sierpnia, z artystami z tego samego zestawu, bierze udział w Festiwalu w Verbier (w tym roku także zagra z Nelsonem Freire). Natępnie (w bieżącym roku) festiwale w Roque d'Anthéron. „Chopin i jego Europa” w Warszawie, Meraner Musikwochen, londyńskie Promsy – i tak „show goes on”...

**G** – jak **Gulda**. Gdy po udrękach i mozolach ćwiczeń pod żelazną ręką Vincente Scaramuzzy stała się lokalną znakomitością i w wieku 12 lat została zaproszona do pałacu prezydenckiego, by wystąpić przed Perónem i jego żoną Evitą, na pytanie, co chciałaby robić dalej, jej matka odparła, że pragnie dać wielki koncert w Buenos Aires, ona zaś, że chce jechać do Wiednia studiować u Guldy. Tak, dzięki protekcji autokraty, rozpoczął się najważniejszy – jej zdaniem – etap muzycznej edukacji (jej rodzice, dziwnym trafem, uzyskali posady w ambasadzie w Wiedniu). Gulda – wielki pianista, ale też jazzman i kompozytor, zafascynował ją jakością dźwięku, szerokością horyzontów, uświadomił, że muzyka, to nie tylko technika. Nagrywał ich lekcje, co pozwalało na późniejszą krytyczną analizę wykonania. „Jest fantastyczny. Kocham go. Wierzę, że jest jednym z najbardziej utalentowanych ludzi jakich kiedykolwiek spotkałam. Dla mnie, granie przed nim było fantastycznym doświadczeniem” – wspominała. Poza tym brała jeszcze lekcje m.in. u Madeleine Lipatti i Nikity Magaloffa, a także u Benedetto-Michelangelo (cztery lekcje) i Stefana Askenaze.

**H** – jak **Horowitz**. Vladimir Horowitz, zafascynowany talentem młodziutkiej Argentynki brylującej w Nowym Jorku, podobno z własnej inicjatywy zaoferował się osobiście dawać jej lekcje i tylko czekał na potwierdzenie telefoniczne. Nie oddzwoniła... A to był ten sam złośliwy Horowitz, który na stwierdzenie pewnego młodego wirtuozka, że chciałby parę lekcji, by jego gra zyskała trochę więcej blasku, miał odparować: więc niech pan idzie do lakiernika. Gdy jednak w 1978 r. wraz z Nelsonem Freire siedziała na widowni słuchając starego mistrza grającego *III Koncert* Rachmaninowa była wstrząśnięta: „to był niebywały szok, gdyż był bardziej Horowitzem, niż to, co zawsze jawiło mi się jako Horowitz. [...] Siła jego ekspresji, dźwięk i ta niebywała wewnętrzna gwałtowność, która jest taka przedziwna, niesamowita i przerażająca. I że może to wyrazić”.

**I** – jak **intuicja**. Nie wdając się w genderowe dywagacje można zauważyć, że – przykładając konwencjonalne wyobrażenia – gra

Argerich jest zdecydowanie męska: heroiczna, muskularna, stanowcza. Jednak jest artystką obdarzoną niezwykłą intuicją – cechą ponoć lepiej rozwiniętą u kobiet (a jeszcze lepiej u kotów, które artystka hołubi). Choć twierdzi, że na scenie czuje się osamotniona, każdorazowo natychmiast wyczuwa nastrój, emocje oraz intencje muzycznych partnerów i publiczności. Jej muzykowanie zawsze stanowi swego rodzaju sprzężenie zwrotne. W ten sposób wykonania tego samego utworu w różnym czasie i miejscu różnią się zdecydowanie, ale w każdym przypadku są doskonale i kompletne.

**J** – jak **jurorka**. W roli tej wystąpiła na konkursach pianistycznych w Mediolanie (1975, 1977, 1980), w Genewie (1982, 1986) oraz na Konkursach Chopinowskich (1980, 2000). Osoba tak niezależna, o takim temperamencie, a zarazem tak bardzo nienawidząca samotnego popisu przed oceniającą publicznością, nie wydaje się stworzona do roli jurorki w wyścigach młodzieży o laury

pianistyczne owej epoki? W 1999 r. pod jej patronatem i imieniem zainaugurowano konkurs pianistyczny w Buenos Aires.

**L** – jak **London Music Club**. W dobie „swinging 60's” Martha królowała w Londynie stanowiąc ozdobę kolonii artystów znanej pod nazwą London Music Club. Poza nią są tam wybitni mistrzowie klawiatury owej doby: późniejszy najbliższy przyjaciel Nelson Freire, przyszyły mąż Stephen Kochacevich, a także Julius Katchen, Peter Katin, Rafael Orozco i Alberto Porthugeis. Jej ówczesna nauczycielka Marta Curcio wspominała: „miała we władaniu London Music Club, nie dlatego, że chciała, lecz dlatego, że nikt nie mógł się oprzeć jej magnetyzmowi...”.

**Ł** – jak **łatwość gry**. „A woman born to play the piano” napisał o niej sędziwy apostoł pianistyki Harald Schoenberg. I rzeczywiście – łatwość, z jaką pokonuje wszelkie trudności wykonawcze, kocia sprawność i



Martha Argerich  
fot. Rainer Maillard/DG

pierszeństwa. Szerokim echem odbił się na świecie skandal, gdy w 1980 r. z hukiem ostentacyjnie opuściła skład sędziowski Konkursu Chopinowskiego na znak protestu wobec niedopuszczenia Ivo Pogorelicia do finału. „Wstydzę się, że należę do jury konkursu”, stwierdziła, a poparli ją Paul Badura-Skoda i Nikita Magaloff. Zarzekała się wówczas, że nigdy już w Warszawie nie będzie zasiadać w jury – a jednak słowa nie dotzymała...

**K** – jak **konkursy**. Wygrana w wieku 24 lat w Konkursie Chopinowskim (zob. Warszawa) przypieczętowała ostatecznie jej światową karierę. Ale wcześniej, w 1957 r., jako szesnastolatka w odstępie zaledwie trzech tygodni bezapelacyjnie wygrała konkursy: we wrześniu w Genewie oraz w październiku im. Busoniego w Bolzano. Gdyby przed trzydziestką wzięła udział w pozostałych wiodących konkursach niemal z pewnością by wygrała również – tylko po co było sankcjonować dodatkowo najbardziej oszałamiające zjawisko

elastyczność palców, zawrotne tempa brane jakby od niechcenia, niezwykle rzadkie pomyłki – wszystko to jest chyba tak wynikiem surowego treningu od wczesnego dzieciństwa, jak i wrodzonych predyspozycji. Fridrich Gulda wystawiał ją na próbę, każąc nauczyć się w ciągu pięciu dni kilku niezwykle złożonych utworów, np. ravelowskiego *Gasparda* i *Wariacji Abegg* Schumanna. Robiła to jakby mimochodem, a po latach rozbrajająco stwierdziła „to nie było trudne, bo nie wiedziałam, że ma być trudne”.

**M** – jak **mężowie**. Uroda, temperament i magnetyzm idą w parze z reputacją kolekcjonerki miłosnych podbojów, której nie powstydziłby się Liszt. Wymienimy tu jednak jedynie małżonków. Pierwszy był chiński kompozytor Robert Chen. Tradycyjny chiński ślub, niemal natychmiastowe rozstanie i burzliwy, przegrany proces o opiekę nad córeczką Lydą (dziś altwiołistką). Po czteroletnim małżeństwie z dyrygentem Charlesem Dutoit (1969-1973, córka Annie) nastąpił związek z



wybitnym pianistą Stephenem Kovacevichem (córka Stephanie), który przetrwał jedynie 18 miesięcy. Cóż – Martha ma najlepszą porę dla pracy nocą, podczas gdy on zwykł ćwiczyć o poranku. Jak twierdził jej manager z EMI Jurg Grand: „nie możesz żyć z Marthą bez walki, to jest po prostu niemożliwe”, a jej kolega argentyński pianista Alberto Porthugeis powiedział kiedyś: „Tak naprawdę, Martha poślubiła jedynie fortepian. To podstawowy problem dla wszystkich jej kochanków”. Jednak zarówno Dutoit, jak i Kovacevich to wciąż oddani muzyczni partnerzy pianistki.

**N** – jak niezależna. Miała ponoć powiedzieć: „jeśli jesteś pewny siebie, to znaczy, że nie jesteś artystą”. Jednak sama nigdy nie waha się, gdy intuicja mówi jej, by

godzinami ćwiczyć, nie mając kontaktu z innymi dziećmi w moim wieku. Na scenie miałam owo dziwne poczucie oddzielenia, wyobcowania. Publiczność nie jest dla mnie towarzysztem, niezależnie jak bardzo przyjazna i entuzjastyczna. A mam wielką potrzebę towarzystwa, gdy jestem na scenie”. Do tego unika jak może autopromocji. Jeden z jej byłych managerów miał stwierdzić, że ze swoimi wszystkimi kaprysami i odwołanymi koncertami, zrobiła wszystko co mogła, by tylko zniszczyć swą karierę, a jednak tu poniosła porażkę...

**O** – jak odwołane koncerty. Mając w kieszeni bilet na koncert Marthy niemal do zajęcia miejsca na widowni nie możesz być pewny, że będziesz jej słuchać. Pod tym względem artystka zachowuje się niczym rasowa

w Londynie (w *III Koncercie* Prokofiewa zastąpił ją Jean-Philippe Collard).

**P** – jak przyjaciele i protegowani. Niewielu muzyków jest tak bardzo społecznymi zwierzętami jak Martha. Jej brukselski dom, gdzie mieszka wraz z kotami jest ponoć domem otwartym, zwłaszcza dla młodych artystów. Wśród przyjaciół z czasów London Music Club, najbliższą związaną jest z Nelsonem Freire, pochodzącym z sąsiedniej Brazylii, młodszym o trzy lata. Marthę do Europy wysłał Peron, Nelsona prezydent Brazylii. Dla obojga celem okazał się Wiedeń, tyle, że młody Brazylijczyk uczył się nie u Guldy, ale jego pedagoga Brunona Seidhofera (w 1959 r. Argerich brała udział w jego kursach mistrzowskich). W 2004 r. kupiła „pied-a terre” w Paryżu, tuż naprzeciw apartamentu Nelsona. Artystka ma u stóp cały muzyczny parnas. Obok byłych mężów (Kovacevich, Dutoit) można wymienić pianistów takich jak Fou Ts'ong, Pollini, Pletniow, Rabinowich, Economou. Do tego wielcy rosyjscy wiolinieści Gidon Kremer, Mischa Maiski, Jurij Baszmet, poza tym Ivry Giltis, a z młodszych mistrzów smyczka bracia Capuçonowie. Nadto artystka promuje wybitnych młodych pianistów, zwłaszcza takich jak Nelson Goerner, Gabriela Montero, Sergio Tiempo. Pod jej patronatem EMI wypuściła serię płyt z debiutami fonograficznymi jeszcze młodszych artystów, jak Mauricio Vallina, Nicholas Angelich czy Polina Leschenko.

**R** – jak repertuar. Zestawienie dyskografii jest imponujące, choć zarazem obraca się wokół arcydzieł największych kompozytorów – od ciekawostek i dzieł spoza mainstreamu artystka raczej stroni. Ale trzeba wyznaczyć dwa okresy: gdy występowała solo i kiedy gra jedynie w duetach lub zespołach. Jest niezwykle samokrytyczna – choć technicznie może pewno zagrać wszystko – nie chce wykonywać utworów, czy wręcz kompozytorów, do których nie ma przekonania. Z baroku Bach i to w zasadzie tylko *Partita c-moll*, *II Suita angielska*, *V Suita francuska* i dwie *Toccaty* (nie licząc *Sonata na wiolę* z Maiskim), na okrasę cudowna *Sonata d-moll* Scarlattiiego. Żadnych sonat solowych Beethovena – tylko skrzypcowe i fortepianowe (w duecie z Kremerem i Maiskim) oraz koncerty (bez czwartego, pięty grała tylko kilka razy), w tym sezonie wykonuje *I Koncert*. Podobnie obawiała się grać solowego Mozarta – uznaje jedynie utwory w duecie i kilka koncertów fortepianowych (w 1978 r. w wywiadzie wyznała, że boi się grać Mozarta, choć nie wie czemu). Z Haydna praktycznie tylko *Koncert D-dur* i jedno z triów. Z romantyków oczywiście Chopin, ale obecnie to już pieśń przeszłości (nie licząc drobiazgow kameralnych), podobnie wspaniały solowy Liszt (*Sonata h-moll*) i Schumann (świetne *Kreisleriana*, jednak nie grywała *Karnawału*) – potem grała ich koncerty z orkiestrą (A-dur Liszta tylko w 1996, niestety wbrew zapowiedziom nie nagrała go na płycie), ostatnio zaś znakomicie partycypuje w wykonaniach większości dzieł kameralnych Schumanna. Nie grała publicznie sonat Schuberta, tylko dzieła kameralne, z Mendelssohna jedynie młodzieńczy *Koncert podwójny d-moll* i ostatnio *Trio d-moll*; z Brahmsa wykonywała tylko *Rapsodie* op. 79, ale już nie koncerty (choć B-dur studiowała z Gulda), *Wariacje n.t. Paganiniego* czy sonaty, obecnie grywa dzieła kameralne (świetny *Kwartet* op. 25). *Koncert* Griega zarzucała w końcu lat 60. Grywa jeszcze *Koncert b-moll* Czajkowskiego którym wciąż rzuca na kolana,



Martha Argerich  
fot. Susesch Bayat/DG

odwołać koncert, by nie grać jakiegoś utworu, lub by z hukiem opuścić jury konkursu, kiedy nie zgadza się z werdyktem. Do tego w końcu lat 1970. zarzuciła formę recitalu solowego – od XVIII w. podstawowego wehikułu windujące muzyczne bożyszczą publiczności na parnas, swoistego połączenia liturgii, cyrku i streptase'u. A ona nie chce samotnie obnażać się przed publiką i jeśli gra – potrzebuje na estradzie partnerów (ponoć pierwszy raz zasmakowała gry kameralnej grając w 1958 r. w Genui w duecie z Szigetim). Zwierzyła się kiedyś: „Na scenie zawsze czułam się samotna i było to trudne do zniesienia. Może to także wynikać z faktu, że jako dziecko nigdy nie chodziłam do szkoły. Nikt nie rozumiał, jak bardzo cierpiałam, musząc

primadonna, niczym Callas. „Nie jestem żołnierzem, nie idę na wojnę tylko dlatego, że tak każe generał” – powiedziała. A jednak publiczność ją kocha, kocha też chyba trochę ową niepewność, owe dyskusje w kolejce po bilet: odwoła czy nie odwoła? Z drugiej strony owe absencje stały się częścią legendy, ale (może z wyjątkiem okresu, gdy artystka walczyła intensywnie z chorobą nowotworową) nie są wcale tak częste. Po prostu Martha pracuje bardzo intensywnie, choćby w pierwszym półroczu bieżącego roku w styczniu grała 4 koncerty, w lutym 10, w marcu 9, w kwietniu 6, w maju 4, w czerwcu na festiwalu w Lugano wystąpiła podczas 11 wieczorów – wszystko to na 3 kontynentach w różnych strefach czasowych. A odwołała jedynie jeden koncert, 2 maja



a także jego *Trio*. Rachmaninow na fortepian solo wydaje się dla niej stworzony, jednak poza porażającym *III Koncertem* (ostatni raz grała go w 1983 r.) ma w repertuarze tylko utwory na duet fortepianowy. Dwie z sonat Skriabina grywała jakieś 30 lat temu. Z XX w. przede wszystkim Ravel, Bartók i Prokofiew – ale znów jednak wąski wybór (niegdyś znakomity *Gaspard de la nuit* i *VII Sonata* Prokofiewa), obecnie gra po jednym koncercie solowym każdego z nich oraz wybór utworów kameralnych. Ostatnio pozycję umacnia Szostakowicz, z *Koncertem, Triami* i *Kwintetem*. Wróciła też w tym roku do *Nocy w ogrodach Hiszpanii* de Falli. Na okrasę dzieła kameralne (w tym na duet fortepianowy) Debussy'ego, Milhauda, Janaczka, Strawinskiego, Lutosławskiego, Piazzolli, Gustavina, Ginastery, Hadjidakisa...

**S – jak Steinway.** Przeważnie grywa na fortepianie tej marki. Jej album stanowił ozdobę serii „Steinway Legends” wydanej trzy lata temu – znalazła się tam obok Horowitza, Arrau, Benedettigo-Michealgelego, Brendla i Uchidy. Potężny, silny i nieco monumentalny dźwięk Steinwaya wydaje się zresztą dla niej stworzony, a gdy gra, wydaje się niemal organicznie zrosnięta z klawiaturą. Wygląda jak treserka, która całkowicie podporządkowuje sobie, pieści, tresuje wielkie, groźne, czarne zwierzę.

**T – jak temperament.** To słowo pojawia się chyba w recenzjach z występów artystki najczęściej, niemal jako nieodzowny klucz, okraszane zazwyczaj okreśnikami typu

„ogniści”, „latynoski”, „niepohamowany”. Chyba on powoduje, że powtarzając po kilkanaście razy w sezonie ten sam utwór, zawsze wydaje się niezwykle spontaniczna, twórcza, a zarazem przecież chirurgicznie precyzyjna. Gdy po warszawskim triumfie zagrała *III Koncert* Prokofiewa, nieodżałowany Jan Weber napisał: „grała ten koncert z orgiastyczną furią, poddana jednak kontroli dokładnej aż do premedytacji. [...] Nie sposób opisać w krótkich słowach wszystkich finezji i zaskakujących, a jakże przy tym świeżych ujęć pianistki, nie sposób przekazać wszystkich wzruszeń odbieranych podczas jej gry, pełnej niezwykłej maestrii pianistycznej i magicznego czaru, jakim emanuje muzyka kształtowana jej intuicją, rozumem, wolą i palcami”.

**U – jak uroda.** Ten aspekt nie wymaga komentarza, ani nie podlega dyskusji. W 1965 r. w Warszawie wygrała bezapelacyjnie jako muzyk, ale triumfowała też jako zjawisko. Nerwowa, z głową otoczoną burzą wspaniałych włosów i cała otoczona dymem z nieustannie palonych papierosów, w egzystencjalnych czerniach, emanująca światłą i egzotyczną aurą „nouvelle vague”. Jedną z dziennikarek napisała wówczas „wydała mi się niezwykłym i tajemniczym zjawiskiem. W jej szybkich, energicznych ruchach, w szczupłej zgrabnej sylwetce jest coś z lasicy”. Wiele z tego widać na fotografiach z tamtego czasu, zwłaszcza na słynnej okładce „Zwiciadła”, które parę lat temu święciły na świecie spóźnione triumfy. Zagadką jest natomiast to, iż nawet poddając się czasowi z godnością

(choć ostatnio farbując włosy!), być może tracąc niektóre z przymiotów, jednocześnie zyskuje więcej nowych. Wewnętrzny blask, mądrość, tajemnicza promieniująca otaczają ją postać rozwirowaną aurą. Słowem, stoi w rzędzie kobiet ponadczasowo i bezapelacyjnie pięknych, wraz z Sophią Loren czy Catherine Deneuve.

**W – jak Warszawa.** Niewątpliwie to właśnie w nieco siermiejnej stolicy ówczesnego PRL-u na skroniach Marthy spoczęła korona królowej pianistki. Wygrana w konkursie chopinowskim stanowiła niewątpliwie przełom w jej życiu i karierze – jest to zresztą centralny punkt każdego jej biogramu. Już po pierwszych taktach *Étudy C-dur* op. 10 w pierwszym etapie nie było wątpliwości, jak wyjątkowe zjawisko pojawiło się nad Wisłą. Potem występowała tu w grudniu 1979 (wspaniały recital solowy oraz wyjątkowy *Koncert* Schumanna), październiku 1980 (*Koncert b-moll* Czajkowskiego), kwietniu 1992 (*Koncert e-moll* Chopina), maju 1999 (koncerty Chopina, Liszta, Haydna), sierpniu 2006 (Mozart, Szostakowicz) i zapewne (piszę to mając bilety w kieszeni) w sierpniu bieżącego roku (Beethoven, Chopin i Ravel lub Prokofiew).

**Z – jak zagadka.** Martha Argerich to jedna z najbardziej zagadkowych artystek naszych czasów, jest niewątpliwie sfinkssem, tym bardziej, że owa hybryda posiada ciało kota (nie dziwi, że artystka otacza się w domu kotami).<sup>12</sup>

## Zygmunt Noskowski wielki zapomniany – twórczość

Anna Munia

Zygmunt Noskowski był kompozytorem, dyrygentem, pedagogiem, publicystą muzycznym, autorem podręczników dydaktycznych, grał na skrzypcach, altówce, fortepianie, śpiewał. Teraz nazwalibyśmy go zapewne animatorem życia muzycznego. Przyczynił się do stworzenia podstaw funkcjonowania wielu ważnych instytucji, w tym Filharmonii Warszawskiej. Jego wielokierunkowa aktywność na polu artystycznym zapewniła mu stałe miejsce w historii muzyki polskiej. Pozycja ta została poparta osiągnięciami na polu kompozycji. Obecnie jego twórczość nie cieszy się jednak większym zainteresowaniem. Stałe miejsce w repertuarze koncertowym zdołał sobie wywalczyć poemat symfoniczny *Step*. Zapewne dlatego postać kompozytora kojarzona jest głównie, jeśli nie wyłącznie, z tym właśnie utworem.

Tymczasem spuścizna Noskowskiego jest o wiele bogatsza. Obejmuje dzieła wokalne-instrumentalne, orkiestrowe (m.in. *I Symfonia A-dur*, *II Symfonia c-moll* „Elegijna”, *III Symfonia F-dur* „Od wiosny do wiosny”, uwerturę koncertową *Morskie Oko*), kameralne (sonata skrzypcowa, 3 kwartety smyczkowe, kwartet

fortepianowy), utwory na chór a cappella, pieśni z towarzyszeniem fortepianu, również dla dzieci, dzieła sceniczne (m.in. operę *Livia Quintilla*, operetki, wodewile i muzykę do sztuk teatralnych), a także wiele opracowań, przede wszystkim utworów Chopina i Moniuszki.

Pokaźną grupę reprezentują ponadto kompozycje przeznaczone na fortepian. Należą one do dwóch kategorii: tańców oraz miniatur, będących typową literaturą salonową. Wśród utworów tanecznych centralne miejsce zajmują krakowiaki, choć pojawiają się także mazurki, kujawiaki, polonezy czy oberki, a także formy obce, takie jak dumka, walc i bolero. W zakresie stylizacji tańców polskich Noskowski ustępuje znacznie Chopinowi. Adam Sutkowski stwierdza, że melodie i rytmy ludowe nie stanowią u niego podstawy do artystycznej kreacji formy, brak im oryginalności i wysublimowanego opracowania harmonicznego. W obronie krakowiaków staje natomiast Maciej Negrey, który podkreśla ich barwność, bliską *Tańcom słowiańskim* Antoniego Dworzaka. Miniatury o charakterze salonowym należą do jednej z najmniej popularnych gałęzi twórczości Noskowskiego. Są to w większości typowe XIX-wieczne

kilkuminutowe utwory, będące rodzajem szkicu sytuacyjnego czy obrazowego. Autor opatrzył je francuskimi tytułami, niekiedy chyba nazbyt górnolotnie brzmiącymi w stosunku do dość prostej treści muzycznej.

Wśród kompozycji fortepianowych liczne funkcjonują jako samodzielne utwory. Większość tworzy zbiory, obejmujące od dwóch do ośmiu kompozycji; są to wyłącznie tańce, tylko miniatury niemające nazwy tańca w tytule, albo utwory z obu grup. Ze względu na stosunkowo luźne relacje pomiędzy kompozycjami tworzącymi dany zbiór wydaje się, że można je wykonać zarówno całościowo, jak i pojedynczo.

Noskowski tworzył muzykę fortepianową niemal przez całe życie. Pierwsze kompozycje na ten instrument powstały ok. 1870 r., ostatnie zaś ok. roku 1900. Znaczną ich część datuje się na pierwszą połowę ostatniego dziesięciolecia XIX w., kiedy oprócz *Śpiewnika dla dzieci* do tekstów Marii Konopnickiej spod pióra Noskowskiego wychodziły wyłącznie miniatury fortepianowe. Kompozytor realizował się w tym czasie jako pedagog, udzielając lekcji prywatnych, ucząc w szkole muzycznej WTM i wykładając



w Konserwatorium. Można więc przypuszczać, że jego wzmoczona aktywność na polu tworzenia muzyki fortepianowej przeznaczonej do wykonania domowego czy koncertowego, była uwarunkowana także dydaktyką.

Kompozycje prezentowane na płycie pochodzą z tego właśnie okresu. Obejmują komplet utworów z op. 29 – *Impressions (Quatre pièces caractéristiques)*, op. 35 – *Trois pièces*, op. 36 – *Moments mélodiques (Quatre pièces caractéristiques)*, op. 37 – *Contes (Cinq morceaux de genre)* i op. 44 – *Feuille de trèfle (Trois pièces)*. Wśród 19 miniatur znajdują się zarówno tańce, jak i kompozycje nietaneczne. Większość z nich reprezentuje typową trzyczęściową formę reprzyzową – ABA, choć np. *Dumka* (nr 3 z op. 29) wykazuje budowę wariacyjną. Zakończenia kompozycji budowane są często w oparciu o swego rodzaju szablony, polegający na zamknięciu utworu błyskotliwymi przebiegami podsumowanymi dwoma współbrzmieniami akordowymi. Na uwagę zasługują więc te zakończenia, gdzie kompozytor stosuje inny zabieg, np. kończy utwór jego początkową frazą. Taka sytuacja ma miejsce m. in. w *Menuet* [nie *Moment* jak podaje Witold Wroński, a za nim M. Negrey] *lyrique* (nr 1 z op. 37) oraz *Scherzo* (nr 2 z op. 44).

Wszystkie utwory kształtowane są w sposób okresowy, z zachowaniem zasad symetrii. Dużą rolę odgrywa w nich technika wariacyjna. Nie przejawia się ona w ornamentowaniu motywów, ale w zakresie zmian figuracyjnych, fakturalnych i rejestrowych. Początkowa melodia powierzona prawej ręce jest więc niemal zawsze powtarzana z dodaniem górnej oktawy,

niekiedy także wypełnionej pozostałymi składnikami właściwymi dla danego akordu. Partia lewej ręki ulega najczęściej figuracji gamowej, pasażowej, bądź gamowo-pasażowej, także z zastosowaniem trójkowego podziału wartości rytmicznych. Ulubioną figurą Noskowskiego jest przy tym wznosząca triola poprzedzona niżej położonym dźwiękiem o równoważnym czasie trwania. We wspomnianej już *Dumce* oraz *Dumie* (nr 2 z op. 35) jest to szesnastka z triolą trzydziestodwójkową, w *Pensée fugitive* (nr 3 z op. 44) ósemka z triolą szesnastkową, zaś w *Valse dolente* (nr 3 z op. 35) ćwierćnuta z triolą ósemkową.

Faktura miniatur jest wyłącznie homofoniczna; wyraźnie dominuje w niej homofonia akompaniowana, z melodią w planie górnym i akompaniamentem w dolnym. Rozwój utworów w aspekcie faktury dokonuje się na gruncie wertykalnym – dzięki dodawaniu wzmocnienia oktawowego, a także akordowego i horyzontalnym – poprzez stosowanie figuracji. Oba czynniki mają wpływ na zaznaczenie się elementów wirtuozowskich. Miniatury Noskowskiego nie są wprawdzie nastawione na ekspozycję możliwości technicznych pianisty, niemniej jednak pojawiają się w nich efektowne fragmenty. Należą do nich szybkie przebiegi oktawowe, figuracje w najwyższym rejestrze instrumentu albo wykorzystujące całą jego skalę, kombinacja gry staccato i legato oraz motywy ozdabiane przednutkami i łańcuchy arpeggio.

Na przykładzie prezentowanych utworów widać wyraźnie ich ewolucję w zakresie czynnika technicznego i szeroko rozumianej ekspresji. Rozwój dokonuje się również przez przyzmat

czynnika harmonicznego. Współbrzmienia budujące utwory z op. 29 należą do systemu funkcyjnego zabarwionego lidyzmami, które słychać szczególnie w nr 1 – *En automne*. W op. 35 kompozytor rozszerza obszar dźwiękowy, wprowadzając dominantę chopinowską. Ta forma czterodźwięku pojawia się następnie także w op. 36, gdzie w nr 1 – *Les larmes* zostaje zastosowana w najbardziej typowy sposób, a więc bez przewrotu i w pozycji seksty (tu: seksty malej). Inwencja harmoniczna Noskowskiego nie wykracza poza zdobycze romantyzmu, choć w op. 37, a szczególnie w op. 44 czerpie z nich coraz śmielej, wykorzystując chromatykę, różnorodne formy czterodźwięków czy niestandardowe połączenia akordów.

Reasumując, miniatury stanowią cenne świadectwo polskiej twórczości fortepianowej XIX w. Wydaje się wprawdzie, że niektóre z nich są jedynie dość poprawnymi wprawkami kompozytorskimi, napisanymi w sposób szablonowy, bez większej inwencji twórczej, zwłaszcza w zakresie melodyki i kształtowania utworu w oparciu o fakturę fortepianową; w innych jednak wyraźnie słychać nie tylko doskonale rzemiosło kompozytorskie, ale także niemalą pomysłowość i wrażliwość muzyczną. U podstaw tak dużych rozbieżności w poziomie artystycznym spuścizny fortepianowej Noskowskiego leży najprawdopodobniej sposób, w jaki komponował. Kiedy nie pisał pod wpływem silnego impulsu, powstawały utwory niezbyt wyrafinowane. Jeśli zaś kierowało nim natchnienie, komponował naprawdę dobre miniatury, zasługujące na stałą obecność w salach koncertowych.<sup>10</sup>

## Polska premiera II Koncertu skrzypcowego

rozmowa z kompozytorką Hanną Kulenty  
oraz skrzypkiem Rafałem Zambrzyckim-Payne

**J**ak narodził się pomysł, by prawykonanie polskie *II Koncertu skrzypcowego* odbyło się właśnie podczas festiwalu „Warszawska Jesień”?

W listopadzie ubiegłego roku dyrektor festiwalu Tadeusz Wielecki zaproponował mi napisanie utworu na orkiestrę na festiwal w 2009 r. Odpowiedziałam, że mam za mało czasu na napisanie nowego utworu ale mogę zaproponować utwór istniejący a nie mający do tej pory prawykonania w Polsce. Dyrektor zgodził się i dzięki temu we wrześniu odbędzie się polska premiera *II Koncertu skrzypcowego*.

**Gdzie odbyło się prawykonanie pani *II Koncertu skrzypcowego*?**

Prawykonanie *II Koncertu skrzypcowego* odbyło się w Holandii w Arnhem i Nijmegen w 2000 r.

**Czym różni się *II Koncert skrzypcowy* od pierwszego? Co nowego wnosi on do repertuaru skrzypcowego? Jakie były pani**

**inspiracje, czy chciała pani coś konkretnego w tym utworze przekazać?**

*I Koncert skrzypcowy* ma bardziej tradycyjną formę, chociaż jest jednoczęściowy. *II Koncert skrzypcowy* choć również wykonywany jest

**25** września podczas Festiwalu „Warszawska Jesień” odbędzie się polska premiera *II Koncertu skrzypcowego* Hanny Kulenty, kompozytorki polskiej, laureatki nagrody UNESCO, znanej i cenionej na świecie. Kulenty komponuje utwory solowe, kameralne, symfoniczne, opery, muzykę filmową i telewizyjną. Partię solową *II Koncertu* wykona skrzypek Rafał Zambrzycki-Payne, solista zespołu Ensemble Modern w Frankfurtie a towarzyszyć mu będzie orkiestra NOSPR pod dyрекcją Jacka Kasprzyka.

attaca, wyraźnie podzielony jest na trzy części-pierwszą wolną, drugą szybką o wzrastającej, transowej formie. Trzecia część poprowadzona kadencją to powrót tematyczny części pierwszej, jednakże skrócony i typowo zakończony. Można powiedzieć, że forma utworu jest tradycyjna lecz istnieje w niej zupełnie inne wyczucie czasu, rodzaj transowości.

**Czego oczekuje pani od solisty? Czy pisała pani *II Koncert skrzypcowy* z myślą o konkretnym artyście?**

Od solisty oczekuję opanowania materiału i współpracy z mną. Nie pisałam koncertu dla konkretnego artysty. Tworzyłam *II Koncert skrzypcowy* ze zwykłej potrzeby duszy.

**Które z pani utworów są dla pani najważniejsze, najbardziej istotne?**

Wszystkie moje utwory są dla mnie bardzo ważne! Nawet, gdy komponuję utwór solo dla mojego dziecka jest on dla mnie równie ważny jak duże kompozycje sym-

foniczne.

**Które z nagrań z pani kompozycjami uznałaby pani za najlepsze, ulubione?**

Mam wiele ulubionych nagrań i wykonań. Jedno z nich to *IV Kwartet smyczkowy* w wykonaniu Kronos Quartet. Artyści po roku grania utworu wykonują go tak perfekcyjnie, że aż sama nie mogę w to uwierzyć!



Hanna Kulenty, 2008  
 fot. Zosia Zija



**Czy jakiś kompozytor jest pani szczególnie bliski?**

Bach, Brahms, Szostakowicz, Xenakis, Ligetti, Chopin. Nie lubię Beethovena!

**Jak powstają pani kompozycje, jak przebiega proces twórczy? Czy więcej jest weny twórczej czy ciężkiej pracy?**

Moje kompozycje powstają w głowie. Czując „energię” całego utworu przepisuję go na czysto na papier. Ręcznie, bez żadnych pomocy komputerowych! Trwa to od kilku do kilkudziesięciu dni. Komponowanie jest dla mnie (poza moimi dziećmi) najważniejszą rzeczą na świecie! Gdyby była to ciężka praca, na pewno zmieniłabym zawód. Oczywiście boli czasem głowa, kręgosłup ale radość tworzenia rekompensuje mi wszystkie niedogodności.

**Czy ma pani poczucie, że odnalazła swój własny styl i język muzyczny, czy wciąż jest Pani na etapie twórczych poszukiwań?**

Oczywiście, że mam poczucie swojego języka muzycznego i stylu. Nie oglądam się na innych, „robię swoje”. Będąc sobą wyróżniam się swoją niepowtarzalnością. Każdy z nas jest niepowtarzalny jeśli odważy się być sobą. Twórcze poszukiwania? Cały czas trwają i mam nadzieję, że będą trwać! Człowiek powinien uczyć się i doświadczać nowych wrażeń przez całe życie. Taki jest mój cel. Nie chciałabym wiedzieć wszystkiego i znać odpowiedzi na wszystkie pytania. Poszukuję więc z radością!

**Nad czym pani obecnie pracuje? Jakie są Pani dalsze plany artystyczne?**

Obecnie pracuję nad utworem na klawesyn i orkiestrę smyczkową. Moje dalsze plany artystyczne to muzyka do kolejnego filmu oraz utwór kameralny dla Schönberg Ensemble.

Bacha, Beethovena czy Brahmsa. Najważniejsza w wykonawstwie jest dla mnie dbałość o właściwą interpretację utworu, odpowiednią barwę dźwięku i precyzję wykonania.

**Czy forma II Koncertu skrzypcowego Hanny Kulenty czymś pana zaskoczyła?**

Utwór jest grany attacca, ale bardzo łatwo można od siebie odróżnić poszczególne części koncertu. Zdumiewająca jest różnorodność charakteru i materiału muzycznego skrajnych części, które są bardzo spokojne i liryczne w porównaniu z fragmentem środkowym, przypominającym perpetuum mobile. Środkową część utworu wieńczy rozbudowana kadencja o rapsodycznym charakterze i rosnącym napięciu.

**Jakie trudności wykonawcze napotkał pan w utworze?**

Uważam, że trudność w tym koncercie polega na uchwyceniu kontrastów zawartych w muzyce. Środkowa część koncertu jest bardzo wirtuozowska, motoryczna. Pojawiają się tu brawurowe i długie pasaże dwudźwiękowe, które wymagają od skrzypka dużej sprawności technicznej.

**Czy dużo czasu zajęło panu opanowanie materiału muzycznego?**

Opanowanie każdego utworu wymaga czasu i „przetrawienia” nowego materiału. II Koncert skrzypcowy Hanny Kulenty od początku mnie zafascynował, co niezwykle pomaga w uczeniu się nowego utworu.

**Czy będzie miał pan możliwość spotkać się z Hanną Kulenty przed premierą?**

Tak, będę pracować nad tym utworem razem z kompozytką. Jest dla mnie bardzo istotne, by przekazać w mojej interpretacji intencje twórcy. Luksusem wykonywania utworów współczesnych jest to, że ich autorzy żyją i mogą odpowiedzieć na wszystkie pytania wykonawców.

rozmawiała: Agnieszka Marucha

**M**a pan duże doświadczenie w wykonywaniu muzyki współczesnej. Jak długo współpracuje pan z zespołem Ensemble Modern? Dlaczego zdecydował się pan poświęcić właśnie takiej muzyce?

Od 2005 r. jestem koncertmistrzem zespołu Ensemble Modern. Choć zawsze interesowałem się muzyką współczesną, nie zajmuję się tylko i wyłącznie pracą nad utworami naszych czasów. Wykonuję muzykę wszystkich epok. Jednak już jako nastolatek chętnie uczyłem się dzieł Lutosławskiego, Pendereckiego, Pärta czy Xenakisa. Moje podejście do utworów współczesnych jest takie samo jak do muzyki

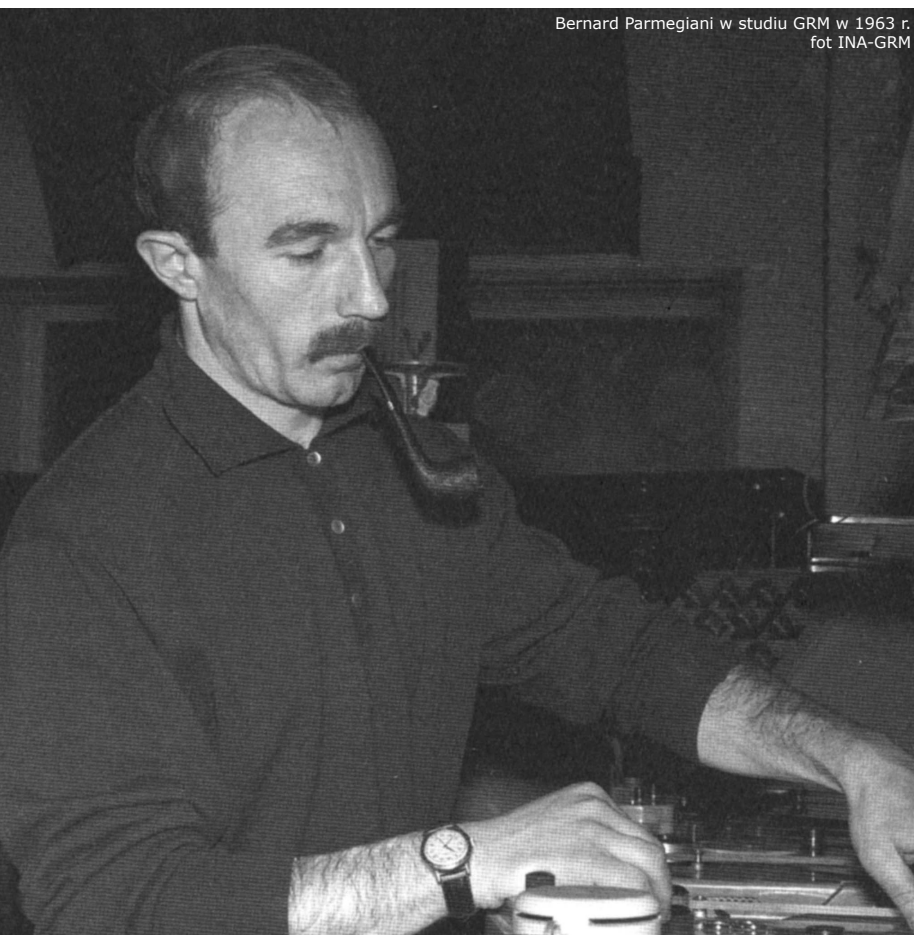


Rafał Zambrzycki-Payne  
 fot. Joanna Szproch-Vizjaart



# Bernard Parmegiani i jego muzyka (2)

Dariusz Mazurowski



Bernard Parmegiani w studiu GRM w 1963 r.  
fot. INA-GRM

## Stworzenie świata

Nową dekadę kompozytor zaczął od powrotu do korzeni, niejako napisania od nowa *Violostries*. Skupił się na materiale samej taśmy i przełożył jej zawartość na dźwięki współczesnych syntezatorów, z myślą o wykonaniu nowego utworu – zatytułowanego *Stries* – przez trio: Denis Dufour, Laurent Cuniot i Yann Geslin. Jakkolwiek rezultat okazał się interesujący, zdecydowanie ustępował oryginałowi i w sumie miał dość krótki żywot sceniczny. Wydany w tamtym okresie na płycie (oczywiście jeszcze winylowej), został później wycofany przez autora z repertuaru i pozostaje jednym z tych mniej znanych. Podobny los spotkał zresztą inny utwór z tego roku – *L'Echo du miroir* – przeznaczony do wykonania z projekcją diapozytywów i recytowanym na żywo tekstem. Można w tym miejscu zapytać dlaczego sam odbiera swoim słuchaczom możliwość delectowania się całą swoją twórczością? Bernard Parmegiani zawsze był perfekcjonistą i po prostu jeśli coś nie do końca spełniało jego oczekiwania, było wycofywane<sup>1</sup>. Poza tym, szereg utworów miało w istocie charakter jednorazowych akcji

i ich dalsze funkcjonowanie w tej postaci nie miało już sensu. Zdarzało się zresztą (o czym była już mowa), że wybrane fragmenty stawały się później autonomicznymi tytułami lub dawały początek nowym kompozycjom.

Jeszcze w 1980 r. bohater tej opowieści po raz ostatni wykorzystał możliwości połączenia obrazu i dźwięku w oparciu o potencjał Service de la Recherche, tworząc 13-minutowy film wideo *Jeux d'artifices*. Znalazł również czas by zrealizować muzykę do filmu Waleriana Borowczyka *Docteur Jekyll et les femmes* (znany u nas jako *Krew doktora Jekylla*). Cztery lata później zilustrował kolejną pełnometrażową fabułę – *L'Herbe rouge*, znów w reżyserii Pierre'a Kasta. Był to niestety ostatni film tego artysty, który w październiku 1984 r. zginął w katastrofie lotniczej.

W tym okresie twórca na chwilę powrócił do idei łączenia klasycznych instrumentów z elektroniką. Ten nurt zaprezentował w *Tuba-ci, tuba-là* oraz *Tuba raga* na tubę i taśmę – wykonanie partii solowej zawsze powierzając Gérardowi Buquet. Z okazji dziesięciolecia Ensemble Itinéraire zorganizował też występ angażujący synteza-

tory, Fale Martenota, gitarę i perkusję. Jednak wspomniane działania pozostały w cieniu najambitniejszego, przynajmniej gdy chodzi o rozmiary, dzieła mistrza elektroniki. Stworzenia świata to zresztą temat tak fascynujący, że mierzyło się z nim wielu artystów, także kompozytorów. Jednak Parmegiani potraktował temat w zupełnie inny sposób niż choćby dwa wieki wcześniej Haydn. Nie zainspirowała go Biblia, ale współczesna literatura naukowa, czy nawet paranaukowa – jak choćby książki astronoma Carla Sagana. *La Création du monde* realizowany był etapami w latach 1982-84, przy czym pierwszy fragment zaprezentowano publicznie już 31 stycznia 1983 r. Premiera całości (trwającej ponad 70 minut) miała miejsce dopiero 14 maja 1984 r. I każdy, kto choćby pobieżnie znał wcześniejszą twórczość artysty, musiał przyznać, że nowe dzieło właściwie otwierało kolejny rozdział jego pracy. Pod względem strukturalnym zdawało się przypominać wcześniejsze tytuły (m.in. dość wyraźnie wyodrębnionymi częściami i formą przypominającą suitę), ale zastosowane środki wyrazu, ekspresja i przede wszystkim brzmienia – były zupełnie nowe. Bernard Parmegiani zaczął bowiem stosować technologię cyfrową, co umożliwiły mu także nowe urządzenia zainstalowane w studiu GRM. Śledząc twórczość paryskiego środowiska muzyki elektronicznej można zresztą zauważyć, że w tym okresie wielu innych autorów (choćby wspomniany już François Bayle) wprowadzało do swojego języka nowe elementy. *La Création du monde* jest dziś, obok *De Natura sonorum*, najbardziej znanym dziełem kompozytora, zresztą stale dostępnym na płytach (album z tym nagraniem uzyskał prestiżową nagrodę Victoires de la musique).

W drugiej połowie lat 80. Bernard Parmegiani był wyjątkowo aktywny, a wśród zrealizowanych w tym okresie dzieł wyróżnia się cykl *Exercisme*, na który składają się cztery autonomiczne utwory, trwające od kilkunastu minut do niemal pół godziny. Pierwszy z nich (nr 1) łączył materiał odtwarzany z taśmy i „żywą” partię elektroniczną, wykonywaną przez syntezatorowe trio. Pozostałe były już dziełami wyłącznie na taśmę – przy czym cała czwórka powstała już w technologii cyfrowej. W przypadku nr 3 autor wykorzystał pełnię możliwości systemu SYTER, który zainstalowano w studiach GRM – warto wspomnieć, że w 1991 r. utwór ten otrzymał Prix Magisterium w Bourges. Z kolei nr 4 zrealizował z myślą o systemie UPIC, zainstalowanym w paryskim Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales (CEMAMu), pomysłem Iannis Xenakisa.

W końcu dekady powstało zresztą kilka innych dzieł o wyjątkowej randze – przede wszystkim *Litaniques* i *Rouge-mort: Tanathos*, zaś początek następnej to przede wszystkim praca nad obszerną trylogią *Plan-temps*. Pierwszą odsłonę – *Le Présent composé* – autor przedstawił już w 1991 r., kolejne zaś w następnych dwóch



latach. Były to: *Entre temps* i *Plain-Temps*, przy czym ostatni z utworów został w 1998 r. nieco zmodyfikowany (na nowo zmiksowany) przez twórcę. Jeszcze w 1991 r. Parmegiani stworzył dzieło strictly radiofoniczne – *E pericoloso sporghersi!* – z własnym tekstem, który czytała Dominique Colignon-Morin.

Doświadczenia z nowoczesną technologią, zwłaszcza cyfrową, skłoniły kompozytora do zbudowania własnego studia. Sam zresztą tak skomentował tę decyzję: „Byłem prawdopodobnie pierwszą osobą z GRM, z własnym studium cyfrowym. Zatem musiałem samodzielnie nauczyć się jak używać sprzęt cyfrowy. Przechodząc z nożyczek na mysz udoskonaliśmy kilka rzeczy, ale zatraciliśmy inne. Digitalizacja nie potrafi robić pewnych operacji, które metodami analogowymi są wykonalne. Pewne dźwięki, które zwykliśmy uzyskiwać metodami analogowymi, obecnie nie są osiągalne, ponieważ nie istnieje odpowiednie oprogramowanie”<sup>2</sup>.

Spore grono sympatyków muzyki elektronicznej (zwłaszcza ci młodszy) interesuje się zarówno samą twórczością ulubionych artystów, jak i ich sprzętem. Kompozytorzy z tych „poważnych” kręgów jednak zwykle nie mówią z jakich narzędzi korzystają. Jednak na pochodzących z początku lat 90. zdjęciach widać przynajmniej część arsenału Bernarda Parmegiani. Wykorzystywał wówczas stosunkowo rzadki syntezator analogowy Kobil Expander francuskiej firmy RSF, słynny EMS Synthi A, a także cyfrową Yamahę DX 7 FD, procesory firm Alesis, Akai i wiele innych – w tym także sprzęt budowany specjalnie na jego zamówienie. Od początku wykorzystywał też komputery Apple Macintosh, ze stale rozwijanym oprogramowaniem. Oczywiście w kolejnych latach będzie wzbogacał swoje instrumentarium i chętnie sięgał po nowe technologie.

W 1992 r. Bernard Parmegiani formalnie osiągnął wiek emerytalny, co wiązało się z zakończeniem pracy w GRM. Dla naszego bohatera było to symboliczne zwieńczenie pewnego, jakże istotnego, etapu życia – który trwał 33 lata. Nie oznaczało to jednak zerwania związków z tą szacowną placówką. Nadal był traktowany jako cenny współpracownik i intensywnie promowany przez wydawnictwo płytowe INA-GRM, co zresztą trwa do dziś, choć od kilkunastu lat tworzy głównie w swoim studiu. I właśnie lata 90-te były doskonałą okazją do zaistnienia w świadomości szerszego grona odbiorców, także dzięki płytom kompaktowym. Trafiły na nie oba kluczowe arcydzieła: *De Natura sonorum* i *La Création du monde* oraz kilka innych pozycji (w tym *Violostries* i *Dedans Dehors*), które zebrano w dwupłytyowym zestawie. Z czasem tych wydawnictw będzie się pojawiało coraz więcej, a nasz bohater stanie się ikoną muzyki elektronicznej, powszechnie szanowaną przez melomanów, czy muzyków wszystkich generacji.

W 1993 r. artysta realizuje ścieżkę dźwiękową do kolejnego filmu animowanego Piotra Kamlera (*Une mission éphémère*), zaś trzy lata później – częściowo w nicejskim studiu CIRMA – *Sonare*. Utwór ten dobrze charakteryzuje nowszą twórczość kompozytora i preferowany przez niego świat dźwięków. Bernard Parmegiani wykorzystywał nowoczesną technologię cyfrową do wykreowania zupełnie nowych brzmień – zarówno z nagrań głosów natury, jak i barw syntetycznych.

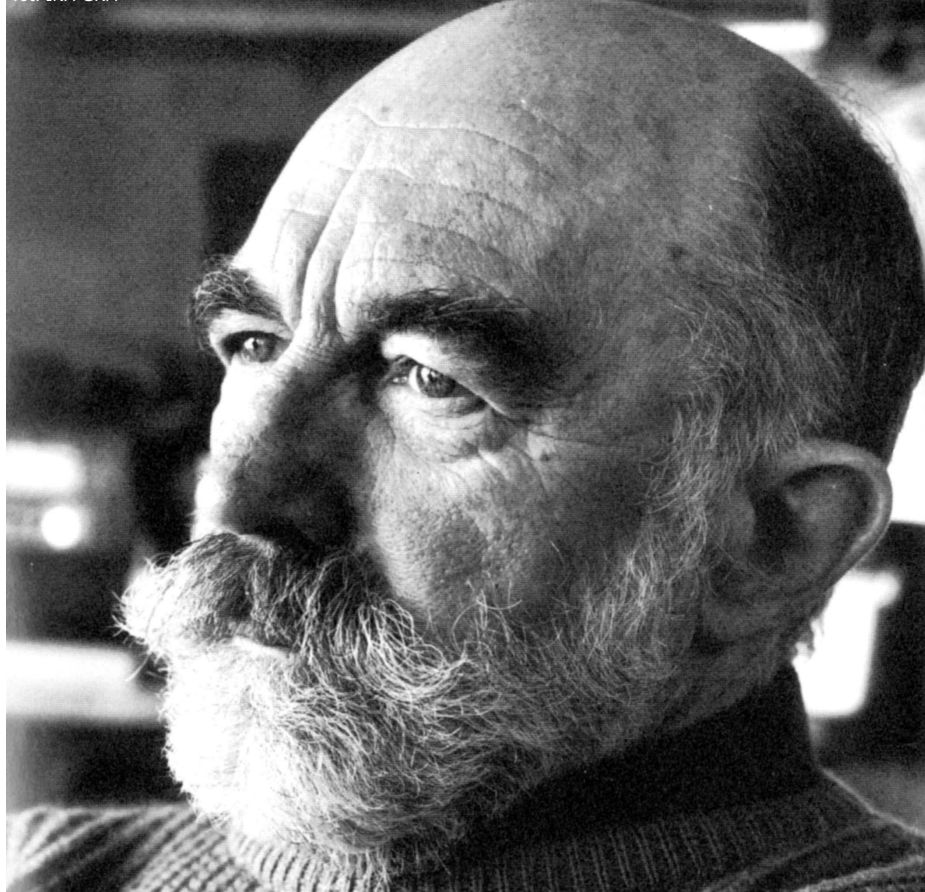
Od drugiej połowy lat 90. powstaje już mniej utworów (za to większość z nich dość szybko trafia na płyty), co jednak wydaje się naturalną

konsekwencją odejścia z GRM. Artysta nie podlegał już presji czasu i tworzył głównie dla własnej przyjemności. A także w związku z różnymi wydarzeniami, czy rocznicami – jak choćby półwiecza muzyki konkretnej, obchodzonego w 1998 r. Z tej okazji zrealizował *Sons-Jeu*, którego pierwszą wersję (trwającą 18 minut) zaprezentowano publicznie 18 czerwca tegoż roku. Kompozytor, jak to miał w zwyczaju, postanowił jednak nieco ulepszyć swoje dzieło, wydłużając je przy okazji o całe trzy minuty. Ta wersja miała swoją premierę niemal dokładnie dwa lata później (19 czerwca

INA-GRM postanowiła złożyć szczególny hold swemu wybitnemu twórcy, wydając w 2008 r. obszerny wybór najważniejszych dzieł, w postaci zestawu 12 płyt kompaktowych – zatytułowanego po prostu *L'œuvre musicale*.

Bohater tego artykułu ma swój niekwestionowany wkład w kształtowaniu oblicza sztuki naszych czasów. Choć reprezentowany przez niego nurt może się jawić jako nieco hermetyczny, czy elitarny – w istocie jego znaczenie jest o wiele większe niż mogłoby się wydawać. Jako jeden z niewielu współczesnych kompozytorów

Bernard Parmegiani  
fot. INA-GRM



2000). Rok wcześniej Bernard Parmegiani zaprezentował na Biennale Immersion w Melbourne inny utwór – *Immer/sounds* – stworzony z myślą o specjalnym systemie przestrzennej projekcji dźwięku. W latach 2000-2001 realizuje *La Mémoire des sons*, a w 2002 r. *Espèces d'espace*. Podobnie jak w przypadku wielu innych pozycji, także ten utwór przeszedł kilka metamorfóz. Początkowo trwał aż 32 minuty i składał się z pięciu części. Czteroczęściowa wersja ostateczna ujrzała światło dzienne dwa lata po premierze pierwszej odsłony.

Najnowsze dzieła Bernarda Parmegiani to ukończony w 2006 r. *Au gré du souffle... le son s'envole* oraz *Rêveries*. Drugi z nich miał swoją premierę 20 października 2007 r. w Théâtre Marni w Brukseli. Była to jednocześnie okazja do świętowania 80. urodzin artysty (w istocie przypadających tydzień później). Na całym świecie nie brakowało zresztą dowodów uznania i sympatii dla mistrza – jak choćby okolicznościowych koncertów, audycji radiowych i licznych artykułów. Jubilat nie zamierzał jednak spocząć na laurach, bo wciąż ma mnóstwo pomysłów i już pracuje nad kolejnymi dziełami. Tymczasem

wytworzył własny język muzyczny, zupełnie nową estetykę – i to w dodatku przy pomocy jak najbardziej współczesnych środków. Dzięki niemu muzyka elektroniczna zabrzała własnym głosem, stając się w pełni autonomicznym bytem artystycznym. Przez wielu specjalistów piszących o tej dziedzinie uważany jest za jedną z najważniejszych, czy wręcz najwybitniejszych postaci całego gatunku. Status ten osiągnął koncentrując się niemal wyłącznie na muzyce, unikając prób poszerzania spektrum zainteresowań – choćby o tak ongiś modne formy parateatralne, akcje audiowizualne itp. I pamiętajmy o jednym – rozdział pod tytułem „Bernard Parmegiani” wciąż się pisze – bo przecież czekamy na dalsze dzieła. <sup>12</sup>

Przypisy :

1 – Parmegiani powracał do niektórych swoich dzieł i je udoskonalał tworząc nowe wersje (często nieco skrócone w stosunku do pierwotnych) i zwykle to one stały się znane z nagrań płytowych.

2 – Cytat pochodzi z biografii kompozytora, zatytułowanej *Portrait Polychromes: Bernard Parmegiani*, a konkretnie z zamieszczonej tam rozmowy z Évelyne Gayou.



# Mykoła Łysenko, Iirnik naddnieprzański (2)

Lesław Czaplński

W latach 1890-91 Łysenko jeszcze raz powraca do prozy Gogola jako źródła inspiracji swego kolejnego dzieła, w zamierzeniu autora mającego stanowić uwieńczenie jego dotychczasowego dorobku artystycznego. Fabuła wielkiej opery historycznej *Taras Bulba*<sup>a</sup> nawiązuje do legendy wojen kozackich (w tym przypadku powstania Jakuba Ostranicy z 1638 r., przypadającego na wczesną fazę konfliktów polsko-kozackich), stanowiących ośrodek kształtowania się ukraińskiej tożsamości narodowej. Jak przystało na konwencje późnego Romantyzmu, osiłą akcji jest nieszczęśliwa miłość syna tytułowego bohatera – Andrija – do polskiej magnatki – Marylcy, córki wojewody z Dubna. Podczas obłężenia tego miasta przez zastępy kozackie pod wodzą Tarasa Bulby, służąca Marylcy przeprowadza Andrija potajemnym przejściem do zamku, gdzie za cenę przejścia na stronę polską, poślubia ukochaną i obejmuje dowództwo nad broniącą się załogą<sup>b</sup>. Podczas szturmowania ginie jednak od kuli własnego ojca, chcącego w ten sposób zmać ciężką na nim harbę zdrady, popełnionej przez syna<sup>c</sup>.

Ze swej strony Starycki i Łysenko złagodźli nieco antypolską wymowę pierwowzoru<sup>d</sup>, nie do końca potępiając Andrija, lecz ze znacznym obiektywizmem ukazując jego romantyczną miłość i wiążące się z tym rozdarcie pomiędzy wiernością własnym uczuciom, a lojalnością wynikającą z więzów krwi. Dokonali też swobodnego muzycznego usprawiedliwienia postaci poprzez obdarzenie jej tenorowej partii refleksyjną *cavatina* *Nemow w tumani ja baczu Kyjiw (Pomimo mgły dostrzegam Kijów)*, stanowiącą jedno z największych dokonań ukraińskiej liryki wokalne. O współczuciu dla tego w istocie głównego bohatera opery świadczy też lament po jego śmierci starszego brata, szlachetnego Ostapa, oskarżającego okrutnego i mściwego ojca *Szczo ty wczynił (Cóżś uczynił)*, choć co prawda – wątek ten obecny jest już u Gogola. Poza tym zastosowali podobny zabieg, co Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, a mianowicie zakończyli operę triumfalnym szturmem na Dubno, rezygnując z ukazania ostatecznej klęski i śmierci Tarasa. U Gogola zostaje on pojmany przez oddział zwycięskiego hetmana Michała Rewery-Potockiego i żywcem spalony<sup>e</sup>. Libreto rozwija równoległe dwa wątki: romansowy, związany z Andrijem i jego polską ukochaną, oraz heroiczny, ogniskujący się wokół postaci Tarasa i jego starszego syna. Takie ujęcie fabuły znajduje odzwierciedlenie w kompozycji muzycznej, opartej na przeciwstawieniu dwóch światów: ludowej kozackiej oraz szlacheckiej Polski. Na ten pierwszy składają się: otwierająca I akt duma Kobzarza *Oj, ne czorna to chmara nad Ukrainoju stała (Oj, cóż za czarna chmura nad Ukrainą zawisnęła)*, nawiązująca do recytacyjnego stylu śpiewów historycznych,

utrzymana w formie pieśni biesiadnej aria Tarasa z towarzyszeniem teorbenu<sup>f</sup> *Hej, lita ore (Hej, wlatuje orzeł)*, w której wykorzystano słowa, zaczerpnięte z poematu Tarasa Szewczeni *Hajdamacy*, wreszcie finał trzeciego aktu z wykorzystującym efekt *crescenda* chórem Siczowników *Ruszajmo wsi (Ruszajmy wszyscy)*, towarzyszącym wymarszowi oddziałów, udających się na szturm Dubna. Z kolei polski obóz charakteryzują głównie melodie chorałowe (katolicka procesja na wstępie opery, kiedy dochodzi do pierwszego spotkania Marylcy z Andrijem, uczniem kijowskiego seminarium, nabożeństwo z towarzyszeniem organów w obleganym przez Kozaków zamku w drugiej odsłonie III aktu) oraz rytmy mazura (pierwsza aria Marylcy *Rodyłaś w pałacach (Urodziłam się w pałacach)*), a zamykający IV akt chór jest wreszcie uroczystym polonezem, odśpiewywanym z okazji przyłączenia się Andrija. W pozostałych numerach przeważają rozwiązania stylistyczne właściwe dla opery późnoromantycznej, a zwłaszcza lirycznej. Wymienić tu należy popisową, koloraturową arię-walc Marylcy z drugiej odsłony I aktu – *Ot tak statuja* – oraz nastrojowy duet pary kochanków z drugiej odsłony IV aktu. Ponadto Łysenko stara się pogodzić rodzime wzorce z tradycyjnymi formami operowymi, niekiedy już anachronicznymi. W niektórych przypadkach dokonuje się to przez czysto mechaniczne dodanie np. stretty w formie ludowej przyspiewki do wspomnianej dumy Kobzarza, *cabaletty* do pieśni Tarasa. Kiedy indziej jednak przybiera bardziej organiczną postać. Dzieje się tak w rozbudowanych ariach-scenach (Nastii, żony Tarasa, na początku II aktu oraz Marylcy w IV akcie), w których bardziej swobodnie ukształtowane ustępy deklamacyjne przeplatają się z fragmentami o budowie stroficznej (kółsanka w pierwszym przypadku, modlitwa na tle chóru w drugim), a w śpiewie daje znać o sobie rodzaj ekspresji, typowy dla ukraińskich dumek. Do bardziej wartościowych ustępów partytury należą też dwa ariosa w formie lamentów: Nastii *Chto odhime w mene dity? (Któż odbierze mi dzieci?)*, zamykający II akt, oraz wspomniany Ostapa *Szczo ty wczynił* w V akcie. Natomiast w ansamblach w III akcie, rozgrywającym się w zaporoskiej Sycy, kompozytor z upodobaniem stosuje prowadzenie głosów unisono, co nadaje im nieco archaiczne zabarwienie. Poza tym przez całą operę przewija się heroiczny motyw fanfarny, symbolizujący kozackie umiłowanie wolności. Po raz pierwszy daje znać o sobie jako temat uwertury, by następnie kilkakrotnie powracać w partii Tarasa oraz w scenach zbiorowych.

Mając kłopoty z wprowadzeniem na scenę ukraińskiej wersji opery (od 1876 r. obowiązywał tzw. edykt emski Aleksandra III, zakazujący używania na terenie Imperium dialektu małorosyjskiego jak oficjalnie określano miejscową

mowę), nie przystał Łysenko na propozycję Czajkowskiego, aby wystawić ją w Petersburgu, rzecz jasna w rosyjskim przekładzie. Stąd nie było mu dane dożyć jej prapremiery, przy czym ironia losu sprawiła, że i tak po raz pierwszy zabrzmiała po rosyjsku (w tłumaczeniu Ljudmyły Staryckiej-Czerniachowskiej) w Petersburgu (wiosną 1917 r.). Ukraińska premiera miała miejsce dopiero 4 października 1924 r. w Charkowie, przy czym dyrygujący nią Lew Szejnberg zastąpił autorską instrumentację własną.

Obecnie grywa się ją w pochodzącym z lat pięćdziesiątych opracowaniu muzycznym Łewko Rewuckiego i orkiestracji Borysa Latoszyńskiego, z librettem gruntownie przedagowanym przez Maksyma Rylskiego. Wprowadzone przez nich zmiany w znacznym stopniu wypaczyły pierwotny kształt i wymowę dzieła, przydając mu zarazem typowych dla sowieckiego stylu znamion patosu i akademizmu. Na przykład w miejsce pierwotnej orkiestrowej introdukcji wprowadzili tylko częściowo do niej nawiązującą własną uwerturę, dopisali kozaczka, usuwając zarazem wiele innych numerów, na przykład oryginalną, ujętą w formie kanonu scenę sprzeczki kijowskich przekupek w I akcie. A zatem *Taras Bulba*, podobnie jak to się stało w przypadku *Borysa Godunowa* Musorgskiego, oczekuje na przywrócenie do życia scenicznego oryginalnej wersji autorskiej, choć mogą być z tym trudności, ponieważ nie zachowała się w całości sporządzona ręką kompozytora partytura, częściowo zaginiona po charkowskiej prapremierze.

W stronę muzycznej stylizacji zwrócił się Łysenko w dwóch kolejnych operach, nawiązujących tym razem do tematyki antycznej. *Safo* (*Safo*), napisana do libretta Ludmyły Staryckiej-Czernachowskiej i poza urywkami, zaprezentowanymi w 1903 r. w ramach kijowskich obchodów jubileuszu trzydziestolecia pracy artystycznej, nigdy nieurzeczywistniona scenicznie, zawiera liczne ustępy mające przywoływać ducha muzyki starogreckiej (np. chór do Heliosa), a przynajmniej ówczesne o niej wyobrażenie. Jednocześnie popisowa aria tytułowej bohaterki przybrała formę walca. Z kolei *Eneida* (prapremiera w Kijowie 23 listopada 1910 r.), podobnie jak literacki pierwowzór – wolny przekład eposu Wergiliusza, dokonany przez Iwana Kotlarewskiego, który nadał mu cechy heroikomiczne, a nadto przeniósł akcję w scenię i realia ukraińskie – łączyła elementy archaizacji (hymn do Jowisza) ze stylizacją na rodzimy folklor muzyczny (chór Trojan). Bardziej „kosmopolityczny” charakter posiadały sceny, toczone na Olimpie, o czym świadczy chociażby efektowny walc Wenery z koloraturowymi kadencjami. Sposób ukazania rzymskich bogów zawierał zarazem przejrzyste aluzje do stosunków, panujących na dworze carskim, zwłaszcza w odniesieniu



do Jowisza, Marsa i Bachusa. Ważną rolę odgrywają też ustępy symfoniczne, obrazujące morski żywioł, od obrazu groźnego sztormu na wstępie poczynając.

Łysenko był też autorem trzech oper dziecięcych: dwóch komicznych – *Bezczelna koza* (*Koza-dereza*, prapremiera: Kijów 8 kwietnia 1901), *Pan Kiciusiński* (*Pan Kočkyj*, 1891) – i jednej fantastycznej – *Zima i wiosna czyli Królowa Śniegu* (*Zyma i wesna, abo snihowa krala*, 1894, prapremiera: Kijów 23 lutego 1908).

Szczególnie interesującym eksperymentem scenicznym – zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy – wydaje się być jego ostatnie ukończone dzieło – modernistyczna miniatura operowa *Nokturn* (*Noktjurn*) do libretta Ludmiły Staryckiej-Czerniachowskiej, którego pierwsza prezentacja odbyła się już po śmierci kompozytora w Moskwie zimą 1912 r., siłami ukraińskiego towarzystwa „Kobzar”, natomiast prapremiera miała miejsce 3 lutego 1914 r. w Kijowie.

Wypełniają go cienie przeszłości, ożywające nocą w pustym pokoju, będącym niegdyś świadkiem romansu pomiędzy Dziewczyzną z różą i Oficerem, których na zawsze rozdzieliła okrutna wojna, krótkotrwałego przebudzenia do życia posagu Bachantki, królowania chórów różowych i złotych snów. Jednakże wraz z dobiegającymi zza okna odgłosami rodzącego się dnia, czas odzyskuje swą moc i na powrót uśmierca przemijające wspomnienia i złudne marzenia. W warstwie muzycznej autor posłużył się formami kameralnymi, zbliżonymi do salonowych dumek i romansów, szczególnie chętnie uprawianych w ciągu XIX stulecia w ukraińskich dworach.

W swym dorobku kompozytorskim miał Łysenko również utwory instrumentalne (m.in. orkiestrową fantazję *Kozak – szumka*, 1878), muzykę do wierszy narodowych poetów: Tarasa Szewczenki (ponad osiemdziesiąt pieśni z cyklu *Kobzarz*, kantaty: *Testament-Zapowit*, 1868, po raz pierwszy wykonana tego roku we Lwowie na koncercie ku czci ukraińskiego wieszczka (*Bjut porohy*, 1878) czy Iwana Franki (hymn *Wieczny rewolucjonista* (*Wicznij rewolucioner*), 1905), a także obcych (w tym *Dziewięć pieśni Ofelii*, 1882, w przekładzie Mychajła Staryckiego i *Moją pieszczotkę* Mickiewicza). Pisał też sporo ilustracji do przedstawień teatralnych (głównie sztuk Staryckiego: *Czarodziejski sen* (*Czariwnyj son*), *Ostatnia noc* (*Ostannia nicz*), choć skomponował również marsz orkiestrowy do inscenizacji dramatu Ludmiły Staryckiej-Czerniachowskiej *Hetman Doroszenko*). Nie mogło też zabraknąć muzyki kościelnej z *Pieśnią Serafinów* (*Cheruwimską*) w pierwszym rzędzie.

Na tym wszakże nie wyczerpują się jego wszechstronne zasługi dla rodzimego życia muzycznego. Był bowiem niestrudżonym badaczem ukraińskiego folkloru i zbieraczem ludowych pieśni, wydając kilka zbiorów ich opracowań na głosy solowe, lub chór. Te ostatnie dostarczyły repertuaru dla zespołów, zakładanych przezeń podczas pobytu w Petersburgu oraz po powrocie do kraju w 1874 r. Poza tym w oparciu o nie Mychajło Starycki ułożył

oprawę muzyczną do własnej tragedii miłosnej *Nie dla ciebie Grzesiu nocne zabawy* (*Oj ne chody Hryciu, tajna weczernyciu*, 1892), przez wiele dziesięcioleci cieszącej się niesłabnącym powodzeniem wśród ukraińskiej publiczności. Zajmował się też publicystyką muzyczną, w której usiłował wskazać na korzenie narodowej kultury muzycznej.

W 1903 r. uroczystie obchodzono trzydziestopięcioletnie twórczości artystycznej Łysenki. Z tej okazji odbyły się liczne koncerty i przedstawienia w Kijowie i Lwowie, do którego przyjechał sam kompozytor. Z jego udziałem 7 grudnia w południe w Filharmonii, mającej siedzibę w dawnym Teatrze Skarbkowskim, odbyła się akademii, podczas której laudację na cześć jubilata wygłosił prof. Anatol Wachnianyn<sup>9</sup>, a wieczorem odbył się tamże koncert jego utworów w wykonaniu na co dzień pełniącej funkcję orkiestry 15 pułku piechoty oraz połączonych chórów Towarzystwa śpiewaczego „Bojan” z różnych miast galicyjskich pod dyktando księdza Ostapa Nyżankowskiego

### Informacja o nagraniach wydawnictwa Mielodja

#### Semen Hulak-Artemowski – Zaporoziec za Dunajem

obsada: Iwan Patorzynski (Iwan Karaś), Zoja Hajdaj (Nataszka), Iwan Kozłowski (Petro), Marija Łytwyneńko Marija Łytwyneńko-Wolgemit (Odarka), Zoja Hajdaj (Oksana), Iwan Kozłowski (Andrij), Mychajło Hryszko (Sułtan) • Orkiestra i Chór Opery Kijowskiej • Weniamin Tolby, dyrygent

#### Mykoła Łysenko – Nataszka Połtawianka

obsada: Wolgemit (Cierpliwka), Iwan Patorzynski (Wójt), S. Iwaszczenko (Woźny), Mychajło Hryszko (Mykoła), I. Klakun (Swat) • Orkiestra i Chór Opery Kijowskiej • Borys Czysziakow, dyrygent

#### Mykoła Łysenko – Taras Bulba

obsada: A. Kikot (Taras), Wołodymir Tymochin (Andrij), Dmytro Hnatiuk (Ostap), Łarysa Rudenko (Nastia), W. Gurow (Kobzarz), Elizaweta Czawdar (Marylca), W. Matwiejew (Wojewoda), N. Missina (Tatarka), W. Skubak (Ksiądz), W. Herasymczuk (Koszowy, Polski komisarz), I. Klakun (Klasztorny klucznik, Sotnik), H. Krasula (Kyrdiaha), W. Szyłow (Towkacz), B. Puzyn (Goniec), T. Feoktystow (Polski komisarz), W. Hryciuk, J. Bojcow (Kozacy) • Orkiestra i Chór Opery Kijowskiej • Konstantyn Symeonow, dyrygent

oraz wojskowego kapelmistrza Konopaska. Zabrzmiały m.in. *Testament*, kantata *Ku wiecznej pamięci Iwana Kotłarewskiego*, *Kozak-szumka* oraz fortepianowa *I Rapsodia ukraińska* w interpretacji samego jubilata. Powtórzono go następnego dnia, a w miejscowej prasie można było przeczytać: „Barwne kompozycje jubilata, oparte głównie na narodowych rytmach ruskich, wywoływały bezustannie oklaski ze strony publiczności” („Gazeta Lwowska” nr 282 z 10 grudnia 1903 r.).

Artysta zmarł 24 października (6 listopada) 1912 r. w Kijowie. Córka jego brata Andrija, lekarza, była ukraińska aktorka teatralna, a później widetka rosyjskiego kina niemego – Natalia Lisenko<sup>10</sup>, kontynuująca w ten sposób artystyczne tradycje tej zasłużonej dla rodzimej kultury rodziny.

Na koniec kilka słów o polskiej recepcji. *Nataszkę Połtawiankę* przedstawił 20 lutego 1888 r. na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie ze-

spół małoruski Emila Baczyńskiego, wcześniej występujący w pobliskim, wówczas odrębnym Podgórzu, oraz Wieliczce. W recenzji na łamach „Czasu” można było przeczytać: „Przedstawienie ruskie w Krakowie, to rzecz nowa i we wszech miar pożyteczna. To też pełno było wczoraj w teatrze. Operetka *Nataška Połtawka*, osnuta na tematach ludowych, ukraińskich, ma nadto bardzo zdrowy nastrój. Śpiewność małoruska, poetyczność ukraińska, ochoczość kozacka, z jakimś tonem rzewnym – wszystko to przemawiało do serc i wywoływało grzmoty oklasków” (nr 43 z 23 lutego 1888 r.), a we wcześniejszych anonsach pisano: „Nie wątpimy o powodzeniu tych przedstawień w języku ruskim, który brzmi tak miło w uchu Małopolan i Krakowian. Dobrą miał myśl p. Baczyński, że zwrócił się ku starej stolicy, gdzie ongi język małoruski brzmiał na zamku królewskim za czasów jagiellońskich i gdzie to poczucie wspólności historycznej i cywilizacyjnej z Rusią budzi zawsze najszczerzy interes do wszystkiego, co jest wyrazem prawdziwego narodowego ducha

ruskiego, a nie ma przymieszki obcych wpływów” („Czas” nr 40 z 18 lutego 1888 r.). Z kolei w kwietniu tego roku na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego występowała pochodząca zza kordonu małoruska trupa Mychajła Staryckiego z utworami Łysenki do jego librett: śpiewogrą *Nie dla ciebie Grzesiu nocne zabawy* oraz *Topielicę*, a także *Noc Świętojańską* Semena Hulaka Artemowskiego. W recenzji z tej ostatniej pisano: „Scena Teatru Wielkiego obchodziła wczoraj widowisko niezwykle, grano na niej i śpiewano po małorusku. (...) Sztuką, którą przy tej sposobności wysłuchaliśmy nie bez zajęcia, był obraz ludowy, nie dość trafnie na afiszach »operetka« nazwany. (...) Główną treść sztuki wypełnia życie ludowe, a zwłaszcza jego formy towarzyskie i obrzędowe, które autor z godną pochwałą wiernością przeniósł z życia na scenę. Pod tym względem wczorajsza *Noc świętojańska* służyć by mogła za wzór wielu naszym fabrykantom widowisk czarodziejsko-ludowych, jakimi publiczność ogródkowa corocznie bywa przekarmiona. Zamiast dowolnych fantazji na tle ludowym mamy tu prawdziwą wieś, z prawdziwymi »mołojcami« i »mołodycami«, którzy śpiewają swoje własne pieśni i tańczą trepaka au naturel, bez żadnych baletowych upiększeń” („Kurier Warszawski” nr 115 z 26 kwietnia 1888 r.). U progu XX w. *Zaporozca za Dunajem* Hulaka-Artemowskiego oraz *Nataszkę Połtawiankę* grały w teatrach letnich Krakowa i Warszawy występujące gościnnie (mało)ruskie trupy teatralne. Pod Wawelem był to zespół lwowskiego Towarzystwa „Ruśkiej Besidy”, który na zakończenie swych występów w Parku Krakowskim (m.in. *Nie dla ciebie Grzesiu, nocne zabawy*) i koncert muzyki ukraińskiej wystawił *Zaporozca* 13 maja 1900 r. na scenie Teatru Miejskiego. A oto co napisano z tej okazji w „Nowej Reformie”: „Publiczność, zgromadzona w pokaźnej liczbie, przyjęła ten utwór bardzo przychylnie: zwłaszcza podobały się tańce w II akcie i dumki ukraińskie, odśpiewane przez panie Katerynę Kossak-Rubczak



i Filomenę Łopatyńską i przez pana lwana Hryhorowicza, rozporządzającego pokaznym głosem tenorowym. W ogóle teatr ruski czyni sympatyczne wrażenie. Kostiumy oryginalne, całość przedstawienia składa się dobrze. (...) *Zaporożec* obfituje obok licznych scen humorystycznych w muzykę bardzo melodyjną i łatwo w uszy wpadającą. Muzyka ta, której traktowanie w scenach zbiorowych zaszczyt przyniosło wykonawcom. (...) Grzmiał też od oklasków, cały silnie wypełniony amfiteatr. Szkoda wielka, że gościna ruskich artystów już się kończy i że w teatrze miejskim nie odśpiewają nam *Natałki Połtawki*, którą bardzo wiele osób w Krakowie chciałoby poznać (raczej przypomnieć sobie po 12 latach – przyp. L.C.)” (nr 100 z 2 maja, 110 z 15 maja i 111 z 16 maja 1900 r.). Tę ostatnią dwa lata później zagrała m.in. w Warszawie naddnieprzańska trupa Mytrafona Jaroszenki na benefis swojego dyrektora, grającego rolę Wójta, co skwitowane zostało na łamach „Kurier Warszawski” w następujący sposób: „trupa małoruska wystawiła wczoraj popularną sztukę ludową Kotlarewskiego, która jak wiadomo, w literaturze małoruskiej zajmuje nader poczesne miejsce, jako pierwociny właściwego dramatu ludowego. (...) O ogromnej popularności *Natałki Połtawki* świadczy między innymi fakt, że wszystkie piosenki z niej od dawna śpiewane są przez lud małoruski, na równi z piosenkami i dumkami, które powstały wśród samego ludu” (nr 49 z 18 lutego 1902 r.). O istnieniu już wtedy zjawiska powstawania na fali

popularności sequelów, zanim powstało samo to pojęcie, dowodzi, że przedstawiono również ciąg dalszy losów postaci w sztuce *Weseli Połtawianie!*. Z kolei *Noc Bożonarodzeniową* w przekładzie Adolfa Kutschmanna zamierzał Tadeusz Pawlikowski wprowadzić na scenę kierowanego przez siebie lwowskiego Teatru Wielkiego i odbywały się już nawet próby, ale do premiery nie doszło – według oficjalnych wyjaśnień – z przyczyn finansowych. ❀

Przypisy

- a – Przed Łysenką opery na ten temat pisali kompozytorzy rosyjscy (W. Kaszpierow, N. Kiunier, S. Trailin) oraz ukraiński Pietro Sokalsky (*Oblężenie Dubna*), przy czym rzecz zabawna, za każdym razem zmieniały się imiona żony Tarasa oraz pięknej wojewodzianki, ukochanej Andrija, choć u Gogola obydwie pozostawały bezimienne. Ponadto postaci tej poświęcił swe dzieła Argentyńczyk Arturo Berutti i Francuz Marcel Samuel-Rousseau.
- b – U Gogola opis głodujących w obłożonym Dubnie jako żywo przywodzi na myśl relacje z warszawskiego getta.
- c – Jeśli zważy się, że pierwowzorem było dzieło rosyjskiego pisarza, to występujące w utworach radzieckich wydawanie spiskujących przeciw władzy przez ich własnych bliskich, okaże się obyczajem ugruntowanym w tamtejszej tradycji.
- d – Choć wbrew pozorom, uchodzić może raczej za utwór antykozacki, kiedy gloryfikując ich wojowniczy etos, jakby mimochodem ukazuje faktyczny prymitywizm, krwiożerczość i okrucieństwo tej formacji, na

- przykład kiedy mowa o pozostawionych w meczetach odchodach podczas wyprawy na tureckie wybrzeże Morza Czarnego.
- e – W inscenizacji powrócono do zakończenia, zgodnego z Gogolem, wykorzystując w tym celu odpowiednie ustępy, przeniesione z niewystawianej opery S. Trajlina.
- f – Tej ukraińskiej odmianie lutni i jej osiemnastowiecznemu wirtuozowi Hryhorowi Widortowi, działającemu na dworze księcia Sanguszki w Podhajcach i dającemu początek rodowi artystów tego instrumentu, a także kobzarzowi Ostopowi Weresajowi, poświęcił Łysenko kilka studiów etnomuzykologicznych.
- g – Autor pierwszego, powstałego na terenie Galicji, utworu operowego *Kupała*.
- h – Różnica w wymowie ich nazwisk wynika z odmiennego odczytywania tego samego zapisu w cyrylicy – «Лисенко» – w zależności od perspektywy ukraińskiej lub rosyjskiej. «И» w języku rosyjskim odpowiada dźwiękowi «i» i zmiękcza poprzedzającą «ł», a w języku ukraińskim «y» i nie zmiękcza poprzedzającej głoski. Z kolei z okazji obchodzonego we Lwowie jubileuszu kompozytora, w polskiej prasie jego nazwisko publikowano w formie «Łyseńko».
- i – Zapewne aluzja do tendencji moskalofilskich w kręgu lwowskiego « Narodnego Domu », czego wyrazem było używanie języka rosyjskiego jako oficjalnej mowy literackiej, również na łamach wydawanej prasy.
- j – W Polsce na tej zasadzie powstała nieco później kontynuacja *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej w sztuce Kazimierza Laskowskiego *Kariera pana Dulskiego*.

# Nadszedł czas na Bacha: na początek *Msza h-moll*

**P**odejmuje się pan długoterminowej realizacji cyklu nagrań Bacha. Czy nie jest paradoksem rozpoczęcie tego cyklu od *Mszy h-moll*, będącej ukoronowaniem jego życia?

To dzieło Bacha jest mi najbliższe. Jest to także dzieło, którego kanwa liturgiczna – „zwykła msza” katolicka – odpowiada moim korzeniom judeo-chrześcijańskim bardziej niż luterkański teatr kantat i pasji. Nauczyłem się tego repertuaru od wewnątrz, grając na fagocie w Chapelle Royale Philippe’a Herreweghe. Powoli, słuchając jednych i drugich, pojąłem, w jakim stopniu ta *Msza* jest arcydziełem. Najgłębsza duchowość koegzystuje tu z obfitością wokalną i instrumentalną, przypominającą mi budowę koncertu i suity.

**Materiał pochodzący z różnych okresów życia Bacha, złożona geneza, rozproszone źródła... Czy ta *Msza*, według pana, to genialna mozaika czy raczej opanowana całość?**

Można oczywiście słyszeć różnice, zwłaszcza między dwoma częściami, których nie chciałem sztucznie połączyć. Pierwsza część jest bardziej mroczna, bardziej napięta, bardziej osobista w swoim głównym tonie h-moll, o którym Mattheson, współczesny Bachowi teoretyk niemiecki powiedział, że „może po-

ruszyć serce”. Druga część rozpoczyna się Symbolem Niejskim, promiennym utworem w d-moll: chociaż znajdują się tam tak subtelne strony jak *Benedictus* czy *Agnus Dei*, część ta jest donośniejsza, bardziej podporządkowana trąbkom. W każdym razie próbowałem, aby były w taki sposób słyszane. Lecz mozaika, nie! *Msza h-moll* jest cudem konstrukcyjnym. Za każdym razem, gdy zaczyna się rytm, nawet, jeśli bardzo kontrastuje z poprzednim, ma się pewność, że tylko właśnie on powinien znaleźć się w tym miejscu. Żadne inne dzieło nie zmierza w takim stopniu do ideału formy, do wielkiej całości. To tak jak stworzenie świata: jedno dmuchnięcie ożywia wszechświat polimorficzny i nieprzewidywalny.

**Czy ta synteza różnorodności i ciągłości pociąga za sobą jakieś szczególne wybory interpretacyjne, gdy znane już odpowiedzi pokrywają bardzo szeroki wachlarz?**

Oczywiście. Pierwszym z tych wyborów jest odwołanie się do dziesięciu solistów do wykonania całej mszy, razem z chórami. Nie chcę tutaj streszczać tezy bronionej od ćwierćwiecza przez muzykologów, takich jak Joshua Rifkin czy Andrew Parrott, tezy, według której większość dzieł wokalnych Bacha, w tym pasje i msze, nie były wykonywane przez chór,

## mówi Marc Minkowski

do którego jesteśmy przyzwyczajeni od XIX w. – bez względu na jego wielkość – lecz przez grupę dobrze wyćwiczonych solistów, pod kontrolą Kantora. Teoria to jedna sprawa, i muszę przyznać, że mnie przekonuje. Praktyka to z kolei inna sprawa. Uwielbiam muzykę chóralską; dyrygowałem wieloma oratoriami Haendla czy Haydna i ten typ „zbiorowego” brzmienia pasuje do nich doskonale. Jednak jak tylko zacząłem pracować z *Mszą h-moll*, grupa solistów pojawiła mi się jako oczywistość... muzyczna. Z całości Bach tworzy orkiestrę. U Bacha myśl jest polifoniczna, kontrpunktyczna, i osmielię się powiedzieć, symfoniczna. Istnieje bez wątpienia coś symfonicznego w sonatach i kompozycjach na skrzypce solo. Nie mówiąc o utworach klawiszowych. Wydaje mi się, że *Msza* powstała według tej samej myśli. Muzyka tutaj jest tak zwarta, tak złożona, tak oszołamiająca, że moim zdaniem zyskuje na wielkości przy odwołaniu się do solistów. Nagle, nie ma już z jednej strony mszy a z drugiej strony człowieka, jest jeden i potężny instrument wokalny, który śpiewa tę samą wiarę, w tym samym języku, od *Kyrie* do *Dona nobis pacem*. Wybór solistów staje się więc oczywiście sprawą fundamentalną. To nie jest już kwestia upodobania. Od tego wyboru zależy cała konstrukcja.



### Czy jest sprawą łatwą modulowanie użycia składu wokalnego tak zredukowanego?

Tak, według logiki bardziej praktycznej niż logicznej, ponieważ ciągle powracamy do pytania: jak to brzmi? Z reguły, chociaż nie zawsze, w dużych chórach z trąbkami dziesięć głosów śpiewa razem. Kwestia równowagi, i to bardzo ważna kwestia, ponieważ te dwa głosy unisono nie brzmią zupełnie jak chórny pulpit, ograniczony nawet do trzech osób. Jednak na przykład, w *Cum Sancto Spiritu*, zamykającym *Glorię*, orkiestra cichnie, kiedy dla głosów wchodzi wirtuozowska sekcja fugowa, realizowana tylko przez jeden bas ciągły. Budowa i instrumentacja tej kompozycji mogą sugerować concertino wokalne z jednym głosem w każdej części, który tworzy kontrast mało spektakularny, lecz bardzo wyczuwalny z tym, co było wcześniej. Inny przykład: *Kyrie eleison* tak donośne i głębokie, zawiera pasaż, w którym dwa miłosne oboje, potraktowane kontrapunktycznie, grają otwarcie, podczas gdy głosy stawiają ponownie czoła wejściom fugowym; więcej niż jeden głos w jednej części zburzyłby klimat i zmieniłby nawet charakter tych pasaży. Psalmodyczny styl wokalny, niemalże odrodzenie, z drugiego *Kyrie* narzuca się jako oczywistość po jednym w każdej części, nagle słyszymy kto „mówi” bez wykrętów. Jednak po tych wyborach ogólnych, które tak w rzeczywistości ukazują więcej uczucia zbiorowego niż historii, uznaliśmy, że ważne jest, aby wyrazić niuanse. Jeśli powierzyłem *Et incarnatus est* z *Credo* subtelnym głosem, następujący po nim, dramatyczniejszy *Crucifix* został przyznany głosom nieco wzbogaconym. Te modulacje są także sposobem do ukazania podwójnego powołania – kościoła i teatru – śpiewaków związanych wówczas z dreźnieńskim dworem.

### Pańska wizja jest więc bardziej teatralna niż liturgiczna?

Z pewnością nie jest to wizja teatralna w sensie „jak w operze”. Nigdy nie ujmowałem jej w ten właśnie sposób. Kontrapunktyczny i instrumentalny dramat mszy jest prawdziwym dramatem jednak zupełnie innej natury niż dramat oper Telemanna czy Haendla. Tak wyjątkowa kontemplacja i skupienie, emanujące z dzieła, jego niepowtarzalny klimat, wprawiają wykonawcę w nastrój zbliżony do modlitwy. Część teatralności, która powraca do wykonawców, to akcenty i obrazy tekstu. Jednak muzyka grana jest w innym teatrze.

### Skład orkiestrowy jest oczywiście dopasowany do tych wyborów wokalnych i ekspresyjnych?

Rzeczywiście. Chociaż jest to skład zawężony, jest to oczywiście orkiestra: 4 pierwszych skrzypiec, 4 drugich, 2 altówki, 2 wiolonczele i 1 kontrabas, dochodzą do tego po dwa flety, oboje i fagoty, róg w *Quoniam*, 3 trąbki i kotły. Organy i klawesyn wykonują na przemian continuo. Długo zastanawiałem się, zanim do składu orkiestry włączyłem klawesyn. W okresie, gdy grałem na fagocie w dziełach sakralnych Bacha, wydawało mi się, że jest zbyt natarczywy, to znowu bardzo potrzebny rytmicznie. Tymczasem aria *Quoniam tu solus sanctus* pokazuje korzyść wynikającą z jego dyskretnego zastosowania; równowaga między rogami solo i dwoma fagotami pozostaje tu ciągle problematyczna. Tam, gdzie organy two-

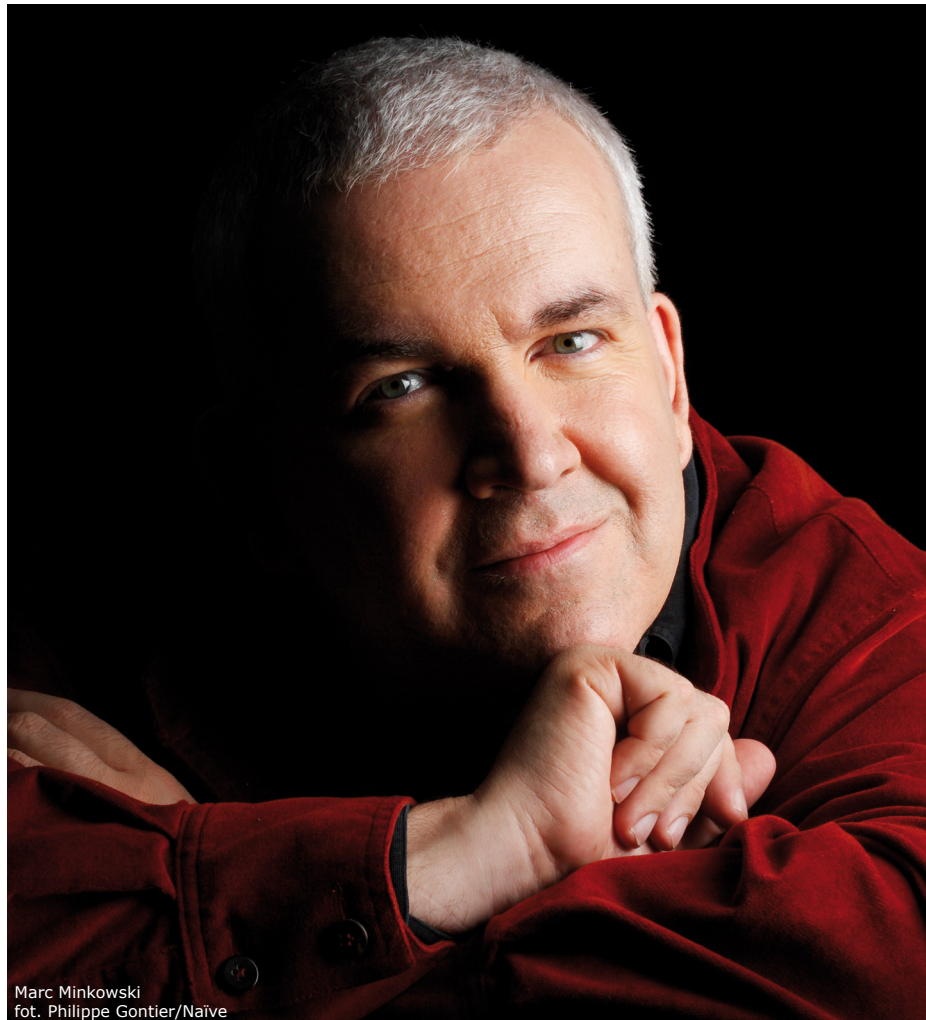
rzę z całości rodzaj pewnej masy, klawesyn w niskim rejestrze sprzyja rozróżnieniu dźwięków i oczyszcza polifonię.

### Czy w jakiś szczególny sposób pracował pan nad tempami i artykulacją? Wskazówki Bacha, te, które przetrwały nie są zbyt liczne...

Jeśli chodzi o tempo, poszukiwałem równowagi między dokładnym taktusem, który według mnie nie jest najważniejszy w tak ostentacyjnie różnorodnej muzyce, a kontrastami, które nie powinny być przesadne, ponieważ muzyka wyraża je sama sobą. Nie wyklucza to licznych znaków zapytania w miarę rozwoju tekstu. Pomyślmy na przykład o *Agnus Dei*; w moim odczuciu, jeśli

### Na koniec, czy wybrał pan jakąś szczególną wymowę tekstu łacińskiego?

Nic nie wskazuje na to, że Bach napisał dzieło myśląc w specjalny sposób o dykcji germańskiej, będącej wówczas w użyciu w Lipsku, ponieważ śpiewacy dreźnieńskiego dworu w większości pochodzili z kultury włoskiej. Po wielu próbach ustaliliśmy więc, że będzie to tradycyjna wymowa łacińska. Musiało się to wydać dużo łatwiejsze śpiewakom przybyłym z Włoch, z Wielkiej Brytanii, z Kanady, z Rosji, z Austrii, z Niemiec i z Francji. Dla nas ważniejsze było to, że ten rodzaj wymowy był językiem, który nas połączył, bez względu na nasze pochodzenie i wcześniejsze, bardzo różnorodne doświadczenia z Bachem. W wieczór koncertu w Santiago da Compostella, zobaczyłem jak



Marc Minkowski  
fot. Philippe Gontier/Naïve

wykonawca wślizguje się w to, co sugeruje linia melodyczna, jeśli oddechy są dobrze wyważone, tempo może rozszerzyć się nie narażając przy tym równowagi i otwierając ostatnim taktom *Mszy* rodzaj bezkresnego horyzontu; tego właśnie szukaliśmy. Akustyka także bardzo się liczy. Muszę powiedzieć, że akustyka kościoła San Domingos de Bonaval w Santiago de Compostella pomogła nam. Jego proporcje i rezonans w naturalny sposób wywołały pewien rodzaj pulsacji. Sam byłem zaskoczony faktem, że skład orkiestry sprawdza się w bardzo różnych miejscach, takich jak MC2 w Grenoble czy też w ogromnym Auditorio Nacional w Madrycie.

znika dziesięciu śpiewaków a pojawia się jeden głos: wszyscy mi powiedzieli, że poczuli, jak nigdy wcześniej, geniusz Bacha, jego naukę a także jego niewyobrażalne wymiary. To bardzo ciekawe: takie dzieło może wydawać się straszne, przytłaczające, jednak to, co odczuwają muzycy – którzy są wręcz obnażeni ze względu na ich „niewielką” liczbę – to zupełnie coś innego, jest to uczucie unoszenia się na nieznaną wysokość. Jako dyrygent mogę powiedzieć to samo.

rozmawiał: Rémy Louis/© Naïve  
Dziękujemy firmie 4art za pomoc  
w opublikowaniu tej rozmowy.  
tłumaczenie: Małgorzata Kaczmarek

# Hildegard Behrens

## 9 II 1937 – 18 VIII 2009

Basia Jakubowska



Hildegard Behrens  
fot. Archiwum MET

**P**przed rozpoczęciem nagrywania *Fidelii* Beethovena w Chicago, Hildegard Behrens jechała windą do studia z dyrygentem Georgem Soltim. W pewnym momencie zaczęła się bardzo widocznie pocić. Solti chciał ją uspokoić: „Hildegardo, nie bój się mnie!”. „Maestro, to nie Pana się boję! Boję się Beethovena!” odparła Behrens.

Śpiewała pod batutą tych największych z wielkich: m.in. Böhma, Levine'a i Karajana, który „ja odkrył”. Usłyszał ją podczas próby do *Wozzecka* (1976) i zaprosił na przesłuchanie do Berlina. Rolą była Salome, którą później nagrano (obecnie jedno z „klasycznych” wykonań tej opery).

Kariere wokalną zaczęła późno, bo dopiero gdy miała 26 lat. Urodziła się 9 II 1937 r. w małym miasteczku Varel-Oldenburg w Niemczech. Była najmłodszym z sześciorga dzieci w rodzinie lekarzy. Ojciec, muzyk-amator dopilnował, aby wszystkie uczyły się muzyki od najmłodszych lat. W przypadku Hildegardy był to fortepian i skrzypce. Miała też naturalną łatwość śpiewu, ale nikt w rodzinie nie przywiązywał do tego większej wagi i nie zachęcił do studiów wokalnych. Podjęła więc naukę na wydziale prawa na uniwersytecie we Freiburgu. Dopiero po ich ukończeniu rozpoczęła studia wokalne z Ines Leuwen w Freiburg im Breisgan Staatliche Hochschule für Musik.

Zadebiutowała w wieku lat 34 (1971 r.) jako Hrabina w *Weselu Figara* Mozarta właśnie w miejscowej operze. W tym samym roku pojawiła się w Dusseldorfie i po roku stała się członkiem zespołu. Śpiewała tam przez 6 lat.

W Covent Garden rolą jej debiutu (1976) była Giorgetta w *Płaszczu* Pucciniego. Był to też rok, w którym po raz pierwszy usłyszano ją w MET – najpierw w maratonie zbierania funduszy, podczas którego zaśpiewała

*Dich teure Halle* z *Tannhäusera* (1 X 1976), a potem, już w pełnym spektaklu jako Giorgetta w *Płaszczu* (15 X 1976 – w sumie 10 razy wystąpiła w tej roli w MET – ostatni raz 26 II 1977 r.).

Dopiero jednak jej Salome z Festiwalu w Salzburgu w 1977 r. prawdziwie rozpoczęła jej międzynarodową karierę. Potem przysły kolejne wielkie sukcesy – 1978 r. – *Fidelio* z Karajanem i *Ariadne auf Naxos* pod batutą Karla Böhma.

Partię Izoldy po raz pierwszy zaprezentowała na scenie w Zurychu, a potem w Monachium. Nagrała ją w 1981 r. pod batutą Leonarda Bernstein.

Lata 80. to przede wszystkim role wagnerowskie: debiut w partii Brunhildy podczas Festiwalu w Bayreuth w 1983 r. pod Soltim i trzy Brunhildy w pełnym *Ringu* w MET z Jamesem Levinem, które zarejestrowano, i które do dziś należą do tych wielkich wykonań.

Behrens stała się Brunhildą „ery post Birgitt Nilsson”, jedną z najbardziej poszukiwanych wykonawczyń w operach Wagnera.

W MET zaśpiewała 15 ról w 171 spektaklach. Trzy Brunhildy z *Ringu*: *Walkiria* 24 razy – pierwszy raz 17 V 1983 r., a ostatni 6 V 1997 r.; *Siegfried* (10: 12 II 1988 – 19 IV 1997); *Zmierzch bogów* (10: 21 X 1988 – 10 V 1997). 24 razy zaśpiewała Leonorę z *Fidelii* (2 X 1978 – 8 II 1992); 17 razy Elettrę w *Idomeneo* Mozarta (14 X 1982 – 20 II 1986); 15 razy była Toską (nagrany i dostępny obecnie na DVD spektakl z 1985 r. z Placido Domingo – 11 III 1985 – 5 XII 1987; Toskę z Pavarottim zaśpiewała w Paryżu); 15 razy kreowała Marię z *Wozzecka* (14 I 1985 – 24 IV 1999 – ostatni jej występ w MET). A poza tym: Santuzza (8: 4 XI 1985 – 7 XII 1985), Salome (8: 15 XI 1990 – 5 XII 1990), Senta (7: 9 I 1992 – 9 IV 1994), Izolda (6: 5 XII 1983 – 30 XII 1983), Zyglinde w *Walkirii* (5: 17 III 1983 – 2 IV 1983), Elektra (5: 26 III 1992 – 22 I 1994 – nagrany na DVD spektakl w produkcji Otto Schenka z Deborah Voigt – Chrysotemis i Brigitte Faesbaender – Klytarnestra w jej ostatnim występie w MET); Donna Anna (4 przedstawienia *Don Giovanniego* z Jamesem Morrisem w tytułowej



Hildegard Behrens jako Salome  
fot. Winnie Klotz/Archiwum MET



roli: 9 II 1984 – 10 III 1984). Wzięła też udział w koncercie upamiętniającym Tatię Troyanos, podczas którego wykonała *Traume* Wagnera (1993). To właśnie jej spadła na głowę w finałowej scenie *Zmierzczeni bogów* styropianowa belka. Ze sceny zeszła o własnych siłach, ale zaraz po tym szybko przewieziono ją do szpitala na Roosevelt Island. W wyniku doznanych urazów, musiały wycofać się z kolejnych spektakli. Podala też MET do sądu o odszkodowanie, co opisano w 1995 r. w *The New York Law Journal*.

Pierwszy recital w Nowym Jorku zaśpiewała w 1985 r. Podczas wielu innych, a m.in. tego w Carnegie Hall, kiedy to akompaniował jej na fortepianie Christoph Eschenbach, wykonywała głównie cykle pieśni, a repertuar obejmował utwory od Bacha i Mozarta po Wolfa i Elgara.

W 1996 r. niemiecki miesięcznik *Orpheus* ogłosił ją „Festwal Artist of the Year”.

Był to rok jej wielkich triumfów. Najpierw Izolda w produkcji Augusta Everdinga w Monachium pod batutą Maazela, spektakl, który nagrano i transmitowano przez telewizję. Potem debiut w partii Kundry w *Parsifalu* latem 1996 r. i *Elektra* z Maazelem podczas Festiwalu w Salzburgu.

Wedle specjalistów, jej karierę wokalną skróciło nadmierne używanie głosu z klatki piersiowej. W połowie lat 90. ograniczyła występy. Zresztą dobiegała już 60. Ale nadal można było podziwiać jej kreacje w *Sprawie Makropoulosa*, w partii Kateriny Izmailowej, czy Cassandry w *Trojanach*. W 1995 r. w Montpellier wzięła udział w światowej prapremierze cyklu pieśni *Le Circle Kleist* dedykowanej jej przez francuskiego kompozytora René Koeringa. Była Kostelnicką w *Jenufie* Janaczka (pod batutą Gardinera) w 2001 r. podczas Festiwalu w Salzburgu, a sukces w tej roli powtórzyła w 2004 r. podczas uroczystego otwarcia Théâtre Capitole de Toulouse. Swą pierwszą Ortud z *Lohengrina* zaśpiewała w Den Norske w marcu 2003 r.

Obdarzona była wieloma nagrodami, honorami i zaszczytami, m.in. orderami Niemieckiej Republiki i Bawarii; zostały nadane jej tytuły: Beyerische Kamersangerin i Osterreichische Kamersangerin; Dania przyznała jej jedną z najbardziej honorywanych nagród w 1998 r., ale największym chyba dla niej zaszczytem był pierścień Lotte Lehmann, który przekazała jej Leonie Rysanek w wiedeńskiej Staat Opera w 1999 r.

Śpiewała głównie Wagnera, ale jej ulubione role to partie z oper Ryszarda Straussa, które prezentowała m.in. w Paryżu, MET, Atenach, Houston, Monachium i Wiedniu.

Miałam szczęście słyszeć ją i widzieć wiele razy w MET, m.in. w legendarnej już obecnie *Elektrze*, po której chyba rzadko kto będzie potrafił mnie zadowolić. Poza znakomitą wokalistyką trzeba było bowiem zobaczyć jej końcowy „taniec śmierci”. Było to coś absolutnie fenomenalnego. Zresztą widownia zareagowała wtedy stojącą owacją rozsadzającą w mocy ściany MET, tupaniem, gwizdami uznania i wyciem. Krytycy pisali wtedy: „drop-dead performance!” – spektakl, po którym można paść trupem – oczywiście z zachwytem!

Behrens zmarła w Tokio 18 sierpnia. Miała wystąpić tam podczas Kusatsu Institute Summer Music Festival (miejsce położone blisko Tokio) pomiędzy 21 i 29 sierpnia w recitalu oraz udzielać lekcji mistrzowskich. Zaraz po przyjeździe do Japonii przewieziono ją jednak do szpitala w Tokio. Poczuli się już źle podczas podróży. Było to w niedzielę wieczorem. Zmarła we wtorek, a przy jej łóżku szpitalnym czuwała jej dwoje dzieci: Sara i Philip. Jej krótkotwale małżeństwo z Sethem Schneidmanem, zakończyło się rozwodem. Behrens była też babcią dla 2 wnuków.

Wiadomość o jej śmierci podał do prasy nowojorskiej Jonathan Friend, artystyczny dyrektor MET. Informacje otrzymał od dyrektora IMG Artist Jacka Mastroiannego. Uroczystości pogrzebowe zorganizowano w Wiedniu gdzie mieszkała na stałe.

Odeszła wielka śpiewaczka operowa, o której występach krytycy pisali: fenomenalna, niezapomniana, nie mająca sobie równych czy muzyczne wydarzenie roku. Dramatyczna moc jej głosu wzbijała się ponad orkiestrę grającą Wagnera w forte. Była zawsze znakomita w interpretacji scenicznej partii i nawet jeśli jej spektakle pod koniec kariery mogły pozostawiać nieco do życzenia w precyzji wokalne, fascynowała prezentacją roli, której emocjonalny przekaz był jednym z najintensywniejszych jakie dane mi było widzieć na scenie. Często więc mówiono o niej jako o śpiewającej aktorce. Zostawiła po sobie wiele nagrań obecnie już dostępnych na DVD oraz pełne nagrania oper na CD. 📀

# NOSPR

dostarczamy wielu wrażeń,  
wielu wzruszeń

Sprzedaj abonentów  
na sezon 2009/2010

KONCERT INAUGURUJĄCY SEZON 2009/2010 • 9 października 2009 • godz. 19.30

dyrygent Jacek Kaspszyk

solistka Yu Kusoge

Panufnik

*Nokturn*

Mendelssohn-Bartholdy

I Koncert fortepianowy g-moll op. 25

Bruckner

VII Symfonia E-dur

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, plac Sejmu Śląskiego 2, 40-032 Katowice  
tel. 032 2518 903, e-mail: nospr@nospr.org.pl

[www.nospr.org.pl](http://www.nospr.org.pl)

Hildegard Behrens jako Brunnhilda w *Zygfrydzie*  
fot. Winnie Klotz/Archiwum MET



W mojej muzycznej krainie (19)

# O prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Panny

(wokół siedemnastowiecznych niesporów Maryjnych)

Izje Rostworowskiej

Andrzej Osiński

I.

„Niemal zawsze można dążyć do szczytu doskonałości rozmaitymi drogami. I nie ma niczego, co by nie zawierało w sobie mnogości rzeczy tego samego rodzaju, jedna od drugiej różnych, a jednak na równą zasługujących pochwałą” – dywagował na kartach kapitalnego *Dworzanina*, humanista i esteta Baltazar Castiglione, a egzaltowany moralista i piewka przystojności, Giovanni da Fabriano, zauważał: „Zaiste wielki jest ludzki talent, a tym więcej, gdy ludzie niekiedy w swych cudnych i pięknych inwencjach dokonują tego, czego natura sama uczynić nie może”. Manierystyczne dysputy i kontrreformacyjne polemiki stanowią pasjonującą osnowę, na której temperamentnym przedziwie rozsnuwają swą pietystyczną strukturę imponujące oratoria i prostolinijne nieszpory ambiwalentnej doby wczesnego baroku.

Nie ulega wątpliwości, iż siedemnastowieczna metropolia nad Tybrem stanowiła w ów osobliwy czas muzyczną i kulturalną oś Europy, w której złożonych meandrach przenikały się najnowocześniejsze tendencje i kuriozalnie rafinowane style, konferowali artyści najodleglejszych autoramentów, profesji i rang, roztańczyli odbłaski efektownego splendoru możni patroni i mecenasi. Oczywiście, artystyczna oraz duchowa wszechwładza rzymskiego Seicento nad podległymi dominiami i katolickim tłumem wiernych, nie była skutkiem złudy chwili, acz rezultatem długotrwałego procesu społecznego i historycznej ewolucji, mającej swoje źródła w późnośredniowiecznym kryzysie Kościoła i awiniońskiej schizmie papiestwa. Powrót namiestników św. Piotra w italskie krainy dał u progu XV stulecia asumpt olśniewającej eksplozji nauk i sztuk, odżywiających tyleż tchnieniem nowatorskiego humanizmu, co wszechpotęgą chrześcijaństwa. Powstawały nieprzeliczone świątynie i pałace, ulicom i placom przydano przestronny, perspektywiczny przebieg, uchwytny przecież do dnia dzisiejszego, fenomenalne wytwory Melpomeny i Erato królowały do woli w najodleglejszych i najkoszmarniejszych zaułkach miasta, najsubtelniejsze przymioty psyche konkurowały z grozą brawurowego i krótkiego życia, a przemijalne twory ludzkiej maestrii brano za „wielce uczoną naśladowczynię bogów i ludzi i całej natury” – do stopnia, w którym padewski erudyta Pomponius Gauricus, upominał: „Kto sztuki nie kocha, kto jej nie ogarnia – ten prawdy nie kocha, odrzuca skarbiec mądrości (...) i odrzuca tę właściwą proporcję, bez której nic, co się mówi lub co się czyni, nie może istnieć”.

**Wielka wiedza symboliki religijnej przestała istnieć. Sztuka pozostaje sama w dziedzinie Marzenia w czasach, kiedy łaknienie duszy nasycą wystarczająco pożerania teorii Moritzów, Wagnerów i Darwinów.**

Joris Karl Huysmans

W tej jakże pomyślnej ze wszech miar koniunkcji, muzyce przyszło grać rolę niepoślednią, albowiem – jak zaznaczał Albrecht Dürer – jest ona „pożyteczną, gdyż dzięki niej zdobywa się wielką i wieczną pamięć o sobie, jeśli się ją właściwie uprawia (...) i przez nią Bogu się cześć oddaje, gdy ludzie widzą, że jednemu ze swych stworzeń Bóg takiego rozumu udzielił, że posiada taką umiejętność”. Najznamienitsze rzymskie rody i nieprzebrane fundusze eklezyjalne hojnie czerpały ze swoich skarbców, by uskuteczyć nowy talent i przydać krasie afektowanym wielkopańskim salonom. Stąd też obdarowani „maestri di capella”, klawesyniści i organiści, chórzycy i kastraci o bezprzykładnej biegłości kunsztu, garnęli się tłumnie na arystokratyczne podwoje, gdzie ich nadnaturalne uzdolnienia mogły nareszcie odżywać do syta, plawiąc się w blasku najszerszej uwagi. „Wiele jest przyczyn, poza pięknem, jakie rozogniają nasze dusze, takich, jak obyczaj, wiedza, mowa, gesty i tysiące innych rzeczy, które również w pewnym sensie można nazwać pięknościami, lecz nade wszystko poczucie, że jest się kochanym” – reasumował Castiglione.

II.

Gros dysertacji plastycznych i dźwiękowych tej rozbrzmiewającej szczękiem oręza ery, stanowią transcendentalne opusy sakralne, będące niejako w centrum uwagi i specjalnej troski ze strony Kościoła, a to z powodu ich liturgicznej dekretacji. Nie zapominajmy, iż jest to czas teologicznie ważkich dysput i formowania normatywów wiary rzetelnie wstrząśniętej pożogą północnej Reformacji. Trydencka duchowość i ignacjańska religijność, prezentowane chociażby w pismach nieskazitelnego płomiennego purysty św. Karola Boromeusza, przywiązywały znaną wagę do zagadnień natury artystycznej, traktowanych dotychczas względnie pobieżnie i liberalnie. „Ze wszystkich świętych obrazów – stanowi dwudziesta piąta sesja Soboru zakończona w grudniu 1563 r. – pochodzi ogromna korzyść; nie tylko, że przypominają one ludziom o dobrodziejstwach i darach, jakimi ich Chrystus obsypuje, lecz także dlatego, że poprzez świętych stawiane są przed ludzkimi oczyma

boskie cuda i zbawienne przykłady, tak by mogli Bogu za te rzeczy podziękować, kształtować swe życie i postępowanie na podobieństwo świętych i zyskać podniecie do czci i miłości Boga i do uprawiania pobożności”.

Jeszcze ściślej i zwięźle z regułami tymi związana była fraza muzyczna, którą bezpośrednio wprzęgnięto w święty rytuał; celebry, jaką sztuki plastyczne pokroju architektury, malarstwa czy rzeźby jedynie dyskretnie komentowały, konstytuując godne ramy i aranżując miejsce kultu. Nic dziwnego, iż śpiewna Muza, tak udatnie partycypująca we wzniosłym oddawaniu czci Panu oraz wewnętrznej transformacji wiernych, z dawien leżała na sercu najczcigodniejszych apologetów wiary. Niektórzy, o zapędach reformatorskich pokroju Grzegorza Wielkiego, podejmowali znoyny trud jej uporządkowania i oczyszczenia, obwarowując rozhasaną spuściznę dziejów siecią troskliwych reguł i eterycznych gregoriańskich formuł; inni, jak wywyższeni a współczynie nam sukcesorzy św. Piotra: Pius X („inter pastoralis officii sollicitudines”) i Pius XII („Musicae sacrae disciplina”), poświęcali jej nader podniosłe encykliki i apostołskie eksplicacje. „Wśród tylu i tak wielkich darów, którymi Bóg, będący sam najdoskonalszą w sobie harmonijną jednością, ozdobił stworzonego na swój obraz i podobieństwo człowieka – pisze ten ostatni – poczesne miejsce zajmuje muzyka, która wespół z innymi sztukami wywołonami przyczynia się do radości ducha i rozkoszy umysłowej”; a wszystko po to, aby – parafrazując umiejętnie refleksje św. Augustyna – rodzaj ludzki „zdał sobie sprawę z tej wielkiej rzeczy”, jaką jest harmonia stworzenia.

W istocie religijny i hymniczny zaśpiew towarzyszył biblijnym obrządkom już w latach znacznie uprzedzających działalność prześwieconego biskupa Hippony, a prawidła „grania Stwórca na cytrze i na harfie”, ustanowił w myśl niewzruszonej tradycji osobiście wielki król Dawid. I praw tych sumiennie przestrzegano, reaktując je z miejsca po powrocie z niestawnej niewoli babilońskiej.

Następnie, w postludium nauczania Chrystusa, w piątym rozdziale głośniego listu do Efezjan, Paweł Apostoł Narodów wzywa: „Napełnijcie się Duchem Świętym, rozmawiając ze sobą w psalmach i pieśniach i śpiewaniach duchownych”, dając do zrozumienia, iż zwyczaj ten w znamennym stopniu konsekruje samą wiarę; podczas gdy Pliniusz, zdumiewający się granicząca wprost z samozatrąta ofiarnością pierwszych chrześcijan, z emfazą donosi: „Główną ich winą było to, że mieli zwyczaj schodzić się w oznaczone dni przed wschodem



słońca i śpiewać pieśń Chrystusowi jako Bogu". Ta starożytna głosa autorstwa prokonsula Bitynii łąco utwierdza nas przy tym w przekonaniu, iż nawet w dobie najokrutniejszych prześladowań, nie milki słodkie a pieczołowite pienia przenikające fibry rozmodlonej duszy i prowadzące ku jej pożądanemu zjednoczeniu z Panem. „Cóż może być bardziej pożytecznego od tej sztuki? – indagował rychło z nastaniem wolności dla Kościoła, św. Jan Chryzostom – Inne sztuki, poza tym, co już powiedziano, kończą się wraz z tym życiem, a gdy ci, którzy się nimi zajmują, chorują, nie widać ich wcale. Ich dzieła nie posiadają mocy przetrwania, wymagają trudu i wiele czasu oraz mnóstwa innych rzeczy. Ona zaś [sztuka miłości], gdy świat przemienie, najbardziej jaśnieje (...) pokazując dzieła, których dokonała”.

### III.

Polifonia wypływająca niejako z opozycji wobec rygorystycznego chorału rzymskiego, ukształtowała się około IX w., świącąc swe pierwszorzędną chwilę tuż u zarania nowożytności, kiedy to została skojarzona z szerokim rostrum szlachetnej orkiestry. Wiodły w jej gronie prym nabożne organy, których obecność w liturgii Pius XII ocenia nad wyraz wymownie, oznajmiając, iż „posiadają [one] pierwszeństwo przed wszystkimi instrumentami w świętych obrzędach, tony ich bowiem wybornie harmonizują ze świętymi pieniami, dodając im prawdziwej wspaniałości i przepychu”. Co więcej, jak rączy kontynuować ów elokwentny papież: „wspaniałością zaś swoją i słodyczą [organy] wzruszają serca wiernych, napelniając je jakoby niebiańską radością i mocno pociągają ku Bogu i rzeczym wyższym”. Dźwiękom tym śmiało sekundują partie smyczków, które – i tu ponownie oddajmy głos Piusowi XII – „wzięte osobno lub z towarzyszeniem innych instrumentów czy też organów, doskonale oddają uczucia smutku lub radości”, a nadto klawesyn, jakiego autentycznym arbitrem i nie podlegającym imitacji wieszczem był w latach trydenckiego przesilenia Ferraryjczyk Girolamo Frescobaldi. Pełniąc posługę organisty w nadrzędnej bazylice Rzymu, autor nobliwej *Canzona a due cori* (pomieszczona w tym oto ekscytującym credo), eminentny wirtuoz i totumfacki najmożniejszych, oczarowywał i ujarzmiał chimeryczne gusta, oferując – jak relacjonuje anonimowy komentator – „absolutnie nową manierę gry, którą postrzega się już obecnie jako ultymatywną i jedyną”. Co gorsza, „każdy, kto usiłuje dzisiaj nie grywać zgodnie z ową właśnie metodą, ten wyrzekł się był wszelkiego szacunku jako muzyk”!

W ten sposób, dzięki poparciu i pod bezustannym patronatem świętego Kościoła, muzyczna fraza stopniowo demonstrowała coraz to większą doskonałość i strzelistość, rozwijaną omal bez końca tak w dziedzinie sztuki wielogłosowego, co postępowaniu na różnorodnych instrumentach. „Chodzi tu bowiem – jak zaznaczał wenecki arbiter kultury, Lodovico Dolce – o ukazanie dzięki sztuce w jednym ciele całej doskonałości piękna, której zazwyczaj natura nie manifestuje nawet w tysiącu ciał”. Ta jawnie manifestowana piecza apostołska nad ewolucją form dźwiękowej ekspresji i uwielbienia dla wiecznego Słowa, wypływała bezspornie tyleż z pragnienia wcielenia w życie coraz to wspanialszego i coraz

bardziej olśniewającego misterium Eucharystii, co restrykcyjnych zabiegów zmierzających do jednoznacznego oznaczenia zwartych granic funkcji sakralnego, tak aby wraz z ewidentną racjonalizacją życia i nie dającym się okiełznać postępowaniem nauki, nie wkradły się doń elementy liturgicznie obce, tudzież moralnie niedogodne. „Bo sztuki giną bardzo łatwo, ale z trudem się je na nowo odkrywa i dużo potrzeba na to czasu – filozofował Albrecht Dürer – Niechaj więc nikt nie ufa zbyt własnemu zdaniu, aby nie błędził w swym dziele i nie narażał się na to, że mu się ono nie uda”, a nieprzejednany Sobór w Trydencie potępiał „taką muzykę, w którą – bądź w grze na organach, bądź w śpiewie – wmięszalby się element nieczysty i zmysłowy”. Kurs ten podtrzymywał katolicki Kościół zresztą i w latach późniejszych, otwarcie nawołując – jak chociażby papież Benedykt XIV w 1739 r. – do „usunięcia z muzyki sakralnej nadużyć, które zuchwale wdary się do niej”.

Za godny przykład artystycznej moderacji i świątobliwego wyważenia, nieodmiennie stawiano Palestrinę, którego syntetycznie klarowne motety i homofonicznie beztęlesne ofertoria desygnowano mianem „wzorcowych”, i uznawano na tyle reprezentatywnymi, iż mogły one skutecznie konkurować z alegorycznie wybujałymi i sugestywnie światłocieniowymi traktatami doby późniejszej. I to w sytuacji, kiedy ogół pojmował je już w kategoriach istotnie przestarzałych. „Pędził ni dluto nie ucisza zgola / Duszy, co zwraca się jeno do krzyża, / Gdzie Miłość boska otwiera ramiona” – kontemplował wśród chmurnych sonetów, Michał Anioł. Takż i Palestrina, mimo czytelnych stylistycznych i formalnych alternacji, jakie postępowywały w dojrzalej fazie włoskiego baroku, z łatwością utrzymał był autorytarny status niedościgniętego mentora, który pozwolił sobie w tym miejscu zdefiniować pojęciem „*primus inter pares*”. Wypływało to z faktu, iż w polifonicznych kompozycjach jego zgrabnego pióra rychło postrzeżono niebłahy oręż służący w walce o puryfikację sztuki kościelnej oraz odcięcie jej od niepokojących źródeł świeckiej infiltracji, znanej chociażby z marsowych płócien Caravaggia.

Analizując proporcje nieskazitelnej miary i renesansowego ideału malarstwa, Albrecht Dürer rozważał: „Wszystkie części muszą sobie odpowiadać w sposób harmonijny i nie mogą być z sobą zestawiane fałszywie”. W zupełności poświadcza to posągowa i cerebralna *Ave Maria stella* Palestriny, wielka z uwagi na godność i efektywność cudnego „canto”, a eksponowana tutaj kształtnie w gronie afektowanych pieśni i psalmodii następnego pokolenia rzymskich twórców. „Śpiew ten – jak ujawnia nieoceniony Pius XII – dzięki ścisłemu związaniu melodii ze słowami tekstu liturgicznego, nie tylko całkowicie do nich przystaje, lecz uwydatnia ich siłę i znaczenie oraz wnika słodyczą tonów w dusze słuchaczy. Czyni zaś to środkami nadzwyczaj prostymi i łatwymi, lecz natchnionymi najwyższą i tak świętą sztuką, że wzbudza w każdym szczerzy podziw, a dla znawców i twórców muzyki sakralnej jest prawie niewyczerpanym źródłem nowych pomysłów muzycznych”; konceptów – nie ukrywajmy – teologicznie czystych oraz duchowo nieskażonych.

### IV.

„W ogóle trzeba potępić jako największe nadużycie, aby w czynnościach kościelnych

liturgia występowała drugorzędnie, jakby na usługach muzyki, wówczas, kiedy muzyka jest po prostu tylko częścią składową liturgii i jej pokorną służką” – grzmiał jeszcze w przededniu I wojny światowej, Pius X. Usilne napominanie o prawdziwy dogmat w Sztuce, niepojęte dla istnień zanurzonych w zgiekliwej i pozbawionej autorytetów codzienności, jaką jest nasza współczesność, w oczywisty sposób wpływało z silnie zakorzenionej w Kościele potrzeby powszechności i uniwersalności transmisji Pozaziemskiego. Człowiek jest bowiem – jak tłumaczono – stworzony na podobieństwo Boże i przeznaczony do swego celu ostatecznego, to jest do zjednoczenia z Najwyższym. „Człowiek nie stwarza sił, korzysta tylko z jednej z nich, istniejącej, ale w której streszczają się wszystkie – syntetyzował Honoriusz Balzak – mam na myśli ruch, niepojęte tchnienie najwyższego autora światów”. Jest to odwieczne prawo spoczywające w łonie samej natury i wypływające z niepodważalnej doskonałości Bożej, i jest ono tak konsekwentnie logiczne a tak konieczne, że – jak zaznacza Pius XII – „sam Bóg nie może w nim uczynić żadnego wyjątku”. Prawo to, z właściwą mu niewzruszonością, głosi, iż zarówno byt, jak i jego indywidualne czyny, winny niewłikliwie odzwierciedlać, a w miarę sposobności literalnie naśladować nieogarnione wzorowości Stwórcy, a to ku Jego większej chwale, uмиłowaniu, uwielbieniu.

Toteż my, których przeznaczeniem jest osiągnięcie tego nad wyraz chwalebego celu, winniśmy niechybnie przystosować się do najszybszego pierwowzoru i ku niemu kierować skromne władze marnego ciała, tudzież walory ducha skwapliwie wyrwijającego się ku wolności, a w konsekwencji nagiąć je ku naszej definitywnej predestynacji. „Urodziliśmy się po to, żeby zdążyć do nieba” – nieustannie podkreślał Balzak, i jest oczywistym, iż w ogniu tych nieruchomych, odwiecznych zasad spala się wszelka twórczość niska, niegodna tak ostatecznego celu, gdyż – jak nadmieniał Pius XII – „sztukę należy zaliczyć do najszlachetniejszych przejawów ducha ludzkiego, jako wyrażenie za pomocą ludzkich środków nieskończonego piękna Boga i jako odbicie Jego obrazu”. W tym sensie liturgia katolicka nie toleruje wprost jawnej zasady „l'art pour l'art”, insynuującej jakoby sztuki piękne nie podlegały żadnym innym prawom ponad te, które wypływają wyłącznie z serca ich wewnętrznej istoty, to jest niskiego instynktu odżywiającego się li tylko dowolnością, emocjonalną burzą oraz nienasyconą żądzą nowości. „Kto nie czci Boga, mówiąc innymi słowami, kto chce się sam uczynić Bogiem i władcą świata, ten znajduje się w stanie nieszczęsnego szaleństwa i doświadcza tylko smutnego, fałszywego uszczęśliwienia jak ogłupiały, obłąkany żebrak, który roi sobie, że jest cesarzem w koronie” – ostrzegał Wilhelm Heinrich Wackenroder, a panteista i fantasta, Novalis szczerze daje do zrozumienia, że „gdzie nie ma bogów, panują upiory”.

### V.

Powyższe refleksje jawią się tu całkiem na miejscu, jako, iż bodaj dopiero w ich świetle, władni jesteśmy w pełni ocenić misterne Maryjne klejnoty zgromadzone w najświeższej rejestracji dokonanej pod szyldem kolońskich kantorów, a zanurzającej się niejako w cudownych głębinach autentycznego kultu Najświętszej Dziewicy, i – co nie bez znaczenia dla

naszych rozważań – postępującej literalnie za esetycznym magisterium rzymskiego Kościoła. „Jeśli nabożeństwo do Najświętszej Dziewicy jest konieczne dla wszystkich ludzi, by zyczejnie mogli osiągnąć zbawienie, to jeszcze bardziej potrzebują go ci, którzy zostali powołani do szczególnej doskonałości” – ewokował u progu stulecia Woltera, czcigodny Ludwik Maria Grignon de Montfort – „Nie należy zatem zaniebdywać udziału w Jej bractwach, a zwłaszcza bractwie Różańca świętego, które są bardzo uświęcające”. Co do niesporów, to kapitalnie wpisywały się one w misteryjne oficjum ku czci Maryi, tak usilnie propagowane przez żarliwego piewecę „Miłości Mądrości Przedwiecznej”, stąd też już w dobie znacznie uprzedzającej jego misyjny trud, zaopatrywano je w szatę dźwiękową patriarchalną i nad wyraz solenną.

„Czuję, że święte słowa, gdy są śpiewane w ten a nie inny sposób, budzą w duszach świętszy i gorętszy popęd do żarliwej pobożności – rozwdził się prominentny herold „Państwa Bożego” – wszystkie zaś uczucia duszy naszej przy swej różnorodności, mają swoisty sposób wyrażania się głosem i śpiewem, który nie wiem, jakim tajemniczym z nim związkiem wzbudza żarliwość”. Pryncypialny trzon tej przedwieczornej liturgii konstituuje pięć uroczystych psalmów zwieńczonych posągowym *Magnificat* i obwiedzionych skąpymi antyfonami; te zaś – o ile dobór psalmów pozostawał w gruncie rzeczy niezmienny – ulegały daleko idącym przekształceniom adekwatnie do specyfiki świąt. W pierwszych dekadach XVII w. – będących przedmiotem naszej gruntownej analizy – w papieskiej bazylice pod wezwaniem św. Piotra, przyjął się zwyczaj celebrowania niesporów polifonicznych z powierzeniem ich akompaniamentu rozlicznym instrumentom, operującym – jak rzekłby św. Augustyn – „płynnym głosem i stosownymi melodiami”; jednakże ascetycznie wytrawionym antyfonom towarzyszył wyłącznie spartański „cantus firmus”, bądź w ogóle ustępowały one miejsca niepozornemu ansamblowi koncertującemu. Pozostawało to na ogół w zgodzie z dyrektywami najwyższych dostojników Kościoła, który w osobie Piusa X stanowią: „Antyfony w czasie Nieszporów powinno się wykonywać zwykle według właściwej im melodii gregoriańskiej. Jeżeliby zaś w pojedynczym wypadku miały być śpiewane według innej melodii, to w żadnym razie nie powinny mieć ani formy melodii koncertowej, ani rozmiarów motetu lub kantaty”.

Wywodzący się z filigranowej miłośnicy w północnym Łacjum, Virgilio Mazzocchi – „maestro di capella” i niewątpliwy „enfant terrible” swojej ery; istota sensualna, ekstrawagancka i fantastycznie utalentowana; korny dworzanin Urbana VIII i jego wszechwładnego krewnego a mecenasa w jednej postaci, kardynała Francesco Barberiniego, był autorem szacownej i przesławnej kolekcji maryjnej opatrzonej intylulacją *Psalmi vespertini*, a nadto dyrygentem, solistą i inspicjentem czuwającym nad bezpośrednim przebiegiem tak ważkiej celebracji, aby nie wkra-

się w jej transcendentny nurt „zły duch pragnący oszukać i zgubić niektóre dusze”. A także – i tu oddajmy głos dostojnemu de Montfort – żeby to rzetelne misterium ku czci Niepokalanej Panny było zawsze „wewnętrzne, to jest pozbawione hipokryzji i przesądów; czule, pozbawione obojętności i skrupułów; stałe, niezmiennie i wiernie; oraz święte, to jest wolne od zarozumialstwa i nieporządku”. Urzeczywistnieniu tego nadprzyrodzonego a żywotnego kryterium służył bez mała osobliwy styl Mazzocchi, usiłujący pogodzić obfitą tradycję wielogłosu z żądną rewolty współczesnością, a eterycznie sublimowany wokal – z drastycznie wiernym kontrapunktem, tudzież niebagatelną trupą instrumentów (na przedzie z trąbkami, rogami oraz violami da gamba o różnych strojach). Temu zaś, który się cały na wskroś oddał interferencji tak rafinowanego menu, „jest, jakby widział wszystkie możliwe zdarzenia życia i świata przeciągające obok niego” (A. Schopenhauer) i jakoby kroczył „lekkim mostem przerzuconym między jedną ciemną krainą a drugą: jak długo idziemy po nim, widzimy firmament niebieski odbijający się w wodzie” (W. H. Wackenroder).

sa wzruszającym owocem wiary i zaufania w opatrnościowe ścieżki Pana, i opierają się – jak miał się wyrazić cnotliwy de Montfort – na „formie bardziej chwalebnej dla Boga, bardziej zbawiennej dla duszy i straszniejszej dla nieprzyjaciół zbawienia: i wreszcie słodszej i łatwiejszej”.

Rzymski teoretyk i krytyk sztuki zarania XVII stulecia, Pietro della Valle deliberując nad przebiegiem oficjów maryjnych celebrowanych pod niebotyczną kopułą Michała Anioła, napomknął o „zachwycających efektach, jakie powodowała ta muzyka w przepastnych wnętrzach kolosalnej świątyni”, gdzie bezdyskusyjnie rodziła ona „w duszy rozliczne skutki (...) czystość serca i ciała, czystość w intencjach i zamiarach, obfitowanie w dobre czyny”, a nade wszystko „całkowite poświęcenie się Jej, a przez Nią Jezusowi, jako niewolnik” (L. M. Grignon de Montfort). Wszelako Konrad Junghänel, komenderujący finezyjnymi i mamiącymi psyche kolońskimi chórzystami, wybrał na ten cel znikomą romańską kolegiatę w przemysłym hanowerskim Mandelsloh; ceglana, kruchą i o nazbyt krępym sklepieniu, aby skutecznie odwzorować monumentalny rozmach twórcy nobliwych mistrzów italskiej liturgii godzin. Jest to jedyna skaza na tej skądinąd olśniewającej relacji, przywracającej jakże należy błask niezapoznanym perłom przeszłości i czarującej rajs-kim Pięknem, tudzież niematerialną homogenicznością, która aliści nigdy nie przyćmiewa osobnych treli indywidualnych aktywistów.

Równie nieskazitelny jawi się kameralny sztafaż koncertowy, który dyskretnie komentuje i koloryzuje ów rozmodlony muzyczny wyczyn, i przez jaki z „ufnością „składamy w ręce Najświętszej Dziewicy nasze zasługi, po to, by ich strzegła, powiększała je i upiększała (...), aby je rozdzielała i przyznawała komu Jej się podoba”. Zaprawdę, nie poddajemy się temu z próżnego egoizmu i

ku pobieżnie lekkiej degustacji, lecz tak, żeby „zadowolić się tym, co Ona postanowi bez naszej wiedzy; przekonani, że wartość naszych czynków, pochodzących z tej samej ręki, którą posługuje się Bóg, by udzielać nam swoich łask i darów, niechybnie przyczyni się do większej Jego chwały” (L. M. Grignon de Montfort).



**VI.**

Co się natomiast tyczy kompatrioty, serdecznego druha i szermierza progresji w sztuce, Giacomo Carissimiego, to uległ on w rzeczy samej jezuckiej teorii kunsztów, a to na skutek intensywnej praktyki w stołecznym Collegio Germanico: kluczowym skupisku rekoлекcyjnym dla przybyszów z dotkniętych herezją Niemiec. Muzyczny idiom pełnił tam rolę niepoślednią, transmutując stężale serca i wspomagając niezbędnie liturgię; w istocie każdy z wychowanków otrzymywał codzienny trening w tymże zakresie. Fakt ten tłumaczy w pewnym sensie zdumiewającą pokorę apologety euforycznych kantat i oratoriów, który z niezmiennym uporem odrzucał nad wyraz lukratywne oferty, pozostając dożgonnie wierny rzeczonemu kolegium, aż do swej śmierci w roku 1674. Tu skwapliwie a ochoczo przystrajal on afektowaną draperią dźwięków uduchowione kolokacje ojców, przydając im bez wahania incydentalnie taneczny modus. *Exsurge cor meum* oraz *Salve Regina* będące ewokacją tej ekspresywnej manieri,

**VESPRO DELLA BEATA VERGINE**  
**Virgilio Mazzocchi, Giacomo Carissimi, Girolamo Frescobaldi, Giovanni Pierluigi da Palestrina**  
*Cantus Cöln • Concerto Palatino • Konrad Junghänel, dyrygent*  
 Harmonia Mundi HMC 902001 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 69'21"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca



# Polak nie lubi za darmo...

Jan A. Jarnicki

O tym, że polska kultura poniosła ogromne straty podczas wszystkich wojen wiedzą i mówią niemal wszyscy. W takim przekonaniu żyłem od dziesięcioleci i tylko zainteresowanie się branżą muzyczną, a także niemalże permanentne bywanie w Polsce od ponad dziesięciu lat spowodowało, że ogarniają mnie coraz większe wątpliwości w tej materii. To nie wojny, ani cudzoziemcy, ale my sami powodujemy te spustoszenia, tu i teraz. A często nie są to żadne spustoszenia tylko niewiedza, brak zainteresowania, lenistwo intelektualne. Cudzoziemcy bardzo cenili nasze dobra kultury. Dzięki ich zachłanności możemy teraz je u nich podziwiać. W ostatecznym rozrachunku najważniejsze jest to, że przetrwały, a nie to gdzie się znajdują.

Jak bardzo lekceważymy naszą spuściznę dowiadujemy się co chwila. Niedawny przykład zniszczenia archiwum Stanleja Naja w Domu Polonii w Pułtusku, o czym pisała kwietniowa **Muzyka21**, jest tylko kolejnym na to dowodem. Tak było, tak jest, i tak będzie. Naszej nonszalancji nie zmieni strumień miliardów euro płynących z Unii.

Zawsze, gdy poruszam takie niewygodne tematy, gdy porównuję Polskę z innymi znanymi mi bezpośrednio, czy pośrednio, krajami słyszę wciąż tę samą ripostę: mieliśmy wojny, mieliśmy komunizm, jesteście biedni. Sądzę jednak, że po prostu brak nam racjonalnego myślenia i jest to nasza cecha immanentna. Jak małe znaczenie dla rozwoju kraju ma zasobność jego obywateli widać, gdy porówna się ile autostrad zbudowało przez 20 lat ponad 30 mln. Polaków oraz przez 15 lat około 4,5 mln. Chorwatów. Tutaj 800 km, a tam 1 500.

Od momentu, gdy zainteresowałem się muzyką, wyszukuję i gromadzę partytury. Czynię to najpierw w zagranicznych bibliotekach, które już od wielu lat udostępniają w Internecie swoje katalogi, a nawet zdigitalizowane zbiory. Szukanie w polskich bibliotekach jest ostatecznością. Trzeba się do nich pofatygować, przejść mniej lub bardziej żmudną procedurę dotarcia do dokumentów, zlecenia zrobienia odbitek, po jakimś czasie powrócić, by odebrać materiały i zapłacić. Oczywiście o ile ktoś nie wpadnie na pomysł, by danych materiałów nie udostępnić. I to wszystko w bibliotekach utrzymywanych za pieniądze podatników, gromadzących naszą wspólną spuściznę. W Internecie kilka kliknięć wystarczy by zamówić dokument, a czasem po prostu ściągnąć jego elektroniczną (zdigitalizowaną) wersję na własny komputer bez żadnych biurokratycznych formalności. Wciąż się dziwię, że całkowicie prywatne amerykańskie biblioteki robią to bez kłopotu, utrudnień, szybko, sprawnie i tanio. Nie tylko amerykańskie. Francuska Biblioteka Narodowa udostępnia on-line każdemu swoje zbiory, których w wersji

zdigitalizowanej co tydzień przybywa ponad 2000. Jako ciekawostkę warto nadmienić dzieła wszystkie Mickiewicza po francusku wydane w XIX w., które z każdego miejsca na świecie można obejrzeć i ściągnąć na własny komputer nie informując nikogo o celu takiego postępowania, za darmo. Celem nadrzędnym tych bibliotek jest udostępnianie zbiorów.

Jakiś czas temu poszukiwałem w pozawarszawskiej bibliotece akademickiej krótkiego, 3-stronicowego utworu. Wysłałem e-mail z prośbą o potwierdzenie, czy ten utwór znajduje się w zbiorach. Otrzymałem lakoniczną odpowiedź twierdzącą. Wobec tego poprosiłem o zrobienie ksero, na co odpowiedziano „nasza biblioteka nie robi ksero”. Na moje kolejne pytanie o sposób, w jaki mógłbym wejść w posiadanie kopii tych nut odpowiedzi już nie otrzymałem. Ale cóż, Polak potrafi. Ponieważ akurat w tej uczelni znalazłem pracownika naukowego, z racji swojej funkcji otrzymał on za darmo to, za co chciałem zapłacić. Tylko czy to jest właściwa droga? Bezsensowne przepisy, a może tylko zwykłe lenistwo, zmuszają do niekonwencjonalnych zachowań, do marnowania swojego i cudzego czasu na sprawy oczywiste.

Czy naprawdę tak trudno zdigitalizować zbiory, zamieścić je w Internecie i zlikwidować wiele niepotrzebnych etatów? W ten sposób każdy wszędzie na świecie otrzyma dostęp do zbiorów, o jakich wcześniej nie mógł nawet marzyć. Nasza kultura stanie się nagle dostępną dla wszystkich. Na dodatek takie zbiory nie będą już przywiązane do konkretnego miejsca i nie zginą w przypadku jakichkolwiek kataklizmów. Wojna, zamach terrorystyczny, pożar, czy tylko niedbały pracownik zniszczy oryginał, ale kopia będzie istniała już na zawsze. Każdy od razu mi odpowie to, w co wszyscy Polacy wierzą: nie ma pieniędzy. Rzeczywiście, jeśli się uwzględni ogromne prowizje wszystkich, którzy w czymś takim by uczestniczyli, budżet państwa nie podola nawet zasilony pieniędzmi unijnymi.

Nie rozumiem, dlaczego nie potrafimy sobie poradzić z digitalizacją zbiorów, których już tyle straciliśmy z powodu naszych wrogów, a jeszcze więcej z powodu własnej niedbałości.

Niedawno napisałem w tej sprawie do dyrektora Biblioteki Narodowej. Otrzymałem bardzo szybko (rzecz warta podkreślenia w kraju, w którym regułą jest nieodpisywanie na listy) uprzejmą i wyczerpującą odpowiedź, z której wynikało to, co już wcześniej przewidywałem: brak funduszy.


Ale digitalizacja zbiorów robiona jest tu i teraz, od wielu lat. Jak to jednak w Polsce bywa, jej rezultat jest natychmiast niszczone. Czy ktokolwiek racjonalnie myślący w to uwierzy?

Niedawno byłem w Bibliotece Narodowej w poszukiwaniu pewnych partytur. Bardzo miła pani na miejscu zdigitalizowała 3 mikrofilmy i zapisała je w bibliotecznym komputerze, by następnie nagrać je na płytę CD-ROM. Całość trwała nie więcej niż godzinę, zapłaciłem 82,10 zł. Niestety, gdy tylko otrzymałem tę płytę, zdigitalizowane partytury znajdujące się na komputerze zamiast zapoczątkować kolekcję cyfrową Biblioteki Narodowej, zostały przez pracownicę z tego komputera usunięte. Znam co najmniej jedną osobę, która wcześniej w ten sam sposób weszła w posiadanie tych samych nut. Po co więc pracownica wykonała po raz drugi tę samą czynność i straciła godzinę, skoro mogła zainkasować ode mnie te same pieniądze tracąc 5 minut na nagranie płyty CD-ROM?

Jeśli celem Biblioteki Narodowej jest dawanie pracy osobom obsługującym sprzęt biurowy, to moje zastrzeżenia są nieuzasadnione. Ale chyba priorytetem BN (i innych bibliotek) jest zachowanie zbiorów dla przyszłych pokoleń. Jak widać z podanego przykładu, Biblioteka Narodowa za pieniądze użytkowników tworzy od lat kolekcję cyfrową swoich zbiorów, niszczoną natychmiast po przekazaniu jej klientowi.

Oczywiście, należałoby uwzględnić koszt magazynowania zdigitalizowanych materiałów na dysku. Obecnie dysk twardy o pojemności 1 Tb mogący pomieścić około pół miliona partytur takich, jak te, które zamówiłem, kosztuje poniżej 300 zł. Sądzę, że wszystkie zbiory BN zmieściłyby się, co najwyżej, na 10 takich dyskach. Czy to naprawdę duży wydatek dla BN? Jeśli jednak jest to wydatek zbyt duży, można skorzystać z Internetu, gdzie istnieje możliwość zamieszczenia takich zbiorów całkiem za darmo.

Podobnie działo się w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego (czy ostatnio coś się zmieniło w tej materii, nie wiem). W innych bibliotekach jest najpewniej podobnie, bo jakoś żadna nie chwali się swoimi zbiorami w Internecie.

Jak już pisałem, zamieszczenie zbiorów w sieci pozwoli zabezpieczyć się na wypadek kataklizmu. Pozwoli również udostępnić te zbiory wszystkim, wszędzie. Można to zrobić za darmo, jak czynią niektóre instytucje zagraniczne, można pobierać opłatę za korzystanie z konkretnego dokumentu, można też wprowadzić rodzaj abonamentu na korzystanie ze wszystkiego. Rozwiązań jest wiele, nawet nie trzeba się fatygować by je wymyślić, lepiej ściągnąć od frymusów w tej branży. Ale najpierw trzeba mieć, co pokazać. A właśnie trzy partytury, jakie zdigitalizowano w Bibliotece Narodowej trafiły do kosza (komputerowego). Czy uda się je odzyskać zanim ktoś ten koszt opróżni? 

# Palcem po płycie

## Herreweghe wykonuje Bacha



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Jesu, deine Passion: Kantaty BWV 22, 23, 127, 159**  
 Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent  
 Harmonia Mundi HMC 901998 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 63'47"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Anonimowy traktat *O górnosci*, sporządzony u progu pierwszego tysiąclecia i przypisany enigmatycznej osobie Pseudo-Longinusa, syntetyzując środki i funkcje kierujące ku patetycznym nastrojom ducha, podaje: „Górnosc jest czymś szczytowym i najwyższym w mowie, bo górnosc nie przekonywa słuchaczy, tylko ich zachwycą, a to, co zdumiewa ze wstrząsającą siłą, zawsze bierze górę nad tym, co przekonywa, i podoba się, jako że zdolność przekonywania jest przeważnie w naszej mocy, górnolotność zaś niesie z sobą taką władność i przemoc nieodpartą, że podbija każdego słuchacza”. Antyczna rozprawa roztrząsająca rozliczne aspekty wzniosłości transmutującej ludzkie myśli, staje mi oto jako żywo tuż przed oczyma zmęczonej duszy, na skutek tej oto klarownej a transparentnej egzegezy bachowskich kantat, przysposobionych ku okraszeniu karnawałowej Pięćdziesiątnicy (Estomihi).

Surowy period Wielkiego Postu na przeciąg omal siedmiu tygodni odmawiał prawa płasom i tanom, tudzież figuratywnej muzie sakralnej, wolnej zaledwie komentować bolesne stances wielkopiątkowej Golgoty i niepoślednie karty Zwiastowania. Ostatnia z niedziel uprzedzająca ten pryncypialny i transcendentny czas, jawiła się przeto tyleż bezprecedensową potencjalnością podziękowania Panu „na lirze, grania Mu na dzie-

sięciostrunnej lutni, wdzięcznego uderzania w trąbę i śpiewania Mu nowej pieśni” (Ps. 33), co oczywistą antycypacją nieodległej Pasji. Była nadto znaczącym przystankiem w ciemniowej drodze autora „Sztuki fugi”, gdyż tego to właśnie dnia: 7 lutego roku pańskiego 1723, skromny koncertmistrz księcia Leopolda, raczył był aspirować na pozycję lipskiego Kantora, przedkładając tamtejszym rajcom sofistyczną dysertację *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (BWV 22). Tej polifonicznej a kontrapunktycznej teksturze o poetycznej bujności, nieskazitelnych harmoniach i ekstatycznym chorale – przywołującym zacny opus zgasłego Jana Kuhnau – towarzyszyła równie sublimowana monografia: *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (BWV 23), alternująca udręką i utrapieniem pogrążonego w znoju wespół z nadzieją i ujmującym zaufaniem w niebiański protektorat. Obie uświetniły z nadatkiem niebagatelnej skali nabożeństwo, tulać fałdami rafinowanej szaty dźwięku uduchowione Słowo Boże i wspomagając zręcznie jego roztropną kontemplację.

„Rankiem ubiegłej niedzieli – donosiła lokalna prasa – kapelmistrz Jego Wysokości księcia Köthen, Herr Bach przeprowadził próbę swoich zdolności w kościele pod wezwaniem św. Tomasza, celem objęcia wakatu Kantora, a muzyka tegoż, sporządzona na ową okazję, była wielbiona niepomniernie przez wszystkich świątliwych i wykształconych”. Istotnie, w tych dwóch afektowanych esejach, o eterycznym i modlitewnym tchnieniu, pragną się krzyżować najsurowsze tropy bachowskiego kunsztu, kreując skrzące klejnoty o ponadludzkiej inwencji, światłocieniowej ekspozycji i teatralnej dramaturgii. Konferują w nich ślicznie pospół efemeryczne motetowe chóry o renesansowej i madrygalowej genezie, skromne homofoniczne chorały skojarzone z upojnym recytatywem i ariosem rodem z italskiej tragikomedii, powabne sola i frenetyczne duety, skąpane w blasku instrumentalnej suity, wreszcie kanony, fugi i kontrapunkty obdarowane hojnym generalbasem i melodyką o różnych wpływach. Te z gruntu heterogeniczne i ambiwalentne

kody, które pod ręką ducha nie tak znamienne i fenomenalne w swej zręcznej mocy, łąco uległyby wstydlivej rozsypce, udatnie spaja nabożna górnosc i patetyczność najwyższego lotu, broniąca „figur przed podejrzeniem o podstęp oraz dająca im osobliwą pomoc”, a „zręcznie użyty przez mówcę chwyt zakrywa resztę pięknoscą i wielkoscą, i rozprasza wszelką nieufność” (Pseudo-Longinus).

„Sztuka jakby była drugim Stworzycielu natury – rozważał w dobie iberyjskiego baroku, Baltasar Gracián – uzupełnia, ulepsza ją, czasem przewyższa, przydała – by tak rzec – inny świat pierwszemu; naprawia, co w niej defektowne, i daje jej doskonałość, jakiej ona sama przez się nie posiada”. Monumentalna i elegijna zarazem ewokacja *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127): poruszająca, ekstensywna i epatująca wizją ostatecznego Sądu, o romantycznie śpiewnych barwach i partykularnym majestacie; jak również ezoteryczna elukubracja *Sehet wir gen hinauf gen Jerusalem* (BWV 159), osnuta wokół tajemnych strof Picandera: lamentacyjna, gęsta i bezlitosna, dopełniająca to paraboliczne credo, w którego mrocznych i rozświetlonych Pięknem meandrach, pulsuje głuche tętno krzyżowej drogi i martwe echa złowróznej Kalwarii. Muzyczna fraza inspirowana świętym skryptem, pławiąca się w jego szlachetnych aluzjach i oczywistych aksjomatach, operuje na wstrząsającym mistycznym proscenium, kongenialnie spajając rozrzucone liryczne i narracyjne komponenty o niewiarygodnej proveniencji: od późnogotyckich misteriów i rozbuchanych latorzskich oratoriów poczynając, a na misternej symbolice, tudzież epickich Ewangeliach kończąc. „Stosunek muzyki Bacha do jej tekstów jest tak żywy, jak tylko można sobie wyobrazić – ekscytował się Albert Schweitzer – Kto kiedykolwiek przyswoił sobie jakiś werset z Biblii w muzyce Bacha, nie może go już sobie wyobrazić w innym rytmie. Dla człowieka znającego *Pasję według św. Mateusza* jest rzeczą wręcz niemożliwą wyrecytować w myśl początkowe słowa Ostatniej Wieczerzy bez świadomego lub nieświadomego ulegania w

akcentacji i przeciąganiu słów reminiscencjom deklamacji Bachowskiej”.

Syntetyzując uroki sensualnej i refleksyjnej koncepcji, jakiej z cudowną krasą dopuścił się niesłychany dyrygent z Gandawy, który – w woli definitywnej eksplokacji uniwersalnej retoryki – ukladnie skonsolidował semantycznie odległe struktury w jeden zadziwiający porządek: symptomatyczną hierarchię usiłującą konstytuować jakby odrębną a nie powstałą *Pasję*; z nieukrywaną błogoscą sięgam do Pseudo-Longinusa, aby wydobyc zeń te oto słowa: „Patetyczność i górnosc mów, bliższe naszym duszom przez jakieś naturalne pokrewieństwo i przez swój blask, zawsze jaśnieją przed figurami, zaciemniają ich sztuczność i trzymają ją niby w ukryciu. Podobnie bowiem jak słaby blask ginie w pełnym świetle słonecznym, tak sztuczki retoryczne kryją się zalane ze wszystkich stron wzniosłością”. Zaprawdę nawet nie tuszę, iż byłbym w stanie zgrabniej i zmyślniej, niżeli ów zagadkowy i natchniony erudyta, zaopiniować inspirujący a sensytywny czyn Philippe'a Herreweghe, którym do syta egzaltować i karmić się pragnę.

Wizja to oczywiście heroiczna i stygmatyczna w swej nienagannej rafinacji: kaligraficzna, krucha i bezgranicznie oddana dobremu Panu, celebrująca zbawczą wieczność i podnosząca spragnionych upadłych, a także żarliwa w chwale i bez pretensji do pysznej emfazy, rozradowana Stworczym dziełem i zgarniająca smutki codzienności. Te zaś, rozświetlane urokiem nadozobnych gemm i przymuszone do rychłej a rzetelnej medytacji cnót wszelakich, odcinającą znękaną umysł od przyziemności materii ku nadprzyrodzonym obszarom wszechświata, gdzie zabląkała w przestworzach dusza, nie znajdując się ni w brudzie ziemi, ni krystalicznej czystości nieba, z naddanej łaski zwiernie przemierzając nieznane kraje, i z cherubami, w dozgonnym świetle, gorliwie służy Najcenniejszemu. Zaiste, „sztuka, gdy łączy się z naturą, co dzień tworzy nowe cuda, z nieuprawnej ziemi robi cudowny ogród” (Baltasar Gracián).

Andrzej Osiński







**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Das Wohltemperierte Klavier II**  
 Zhu Xiao Mei, fortepian  
 Mirare MIR 044 • w. 2007, n. 2007 • DDD,  
 133'10", 2CD  
 ☆☆☆☆

*Das Wohltemperierte Klavier* (Dobrze temperowany klawesyn, a ściślej – Właściwie temperowany instrument klawiszowy) – to dzieło ujęte w dwóch tomach, które stanowią po 24 preludia i fugi Jana Sebastiana Bacha (BWV 846-893) na instrument klawiszowy, z których każde kolejne dwa utwory są w innej tonacji wyznaczonej pochodem chromatycznym, począwszy od C-dur. Obydwa tomy mają ten sam układ: na każdym dźwięku zbudowane są dwie kompozycje w tonacjach jednoimiennych, np. C-dur i c-moll.

Istnieje teoria, która każe sądzić, iż Bach, tworząc zbiór *Das Wohltemperierte Klavier*, uznał niejako wyższość temperacji równomiernej nad innymi, wcześniej stosowanymi systemami. W systemie stosowanym przez kompozytora każda tonacja brzmiała nieco inaczej. Temu prawdopodobnie miało służyć dzieło, eksponujące wszystkie 24 tonacje i pokazujące każdą z nich w sposób niezwykle indywidualny. Zjawisko to miałoby zapewne mniejsze znaczenie, gdyby każda tonacja z definicji musiała brzmieć tak samo, zaś jedyna różnica polegałaby na przeciwstawieniu sobie systemu dur-c-moll.

Bach skomponował ten cykl, jak sam napisał, „na użytek młodzieży muzycznej chcącej się uczyć, a szczególnie dla tych, którzy już są zaawansowani w nauce”. „Klavier” oznacza instrument klawiszowy (w epoce Bacha klawesyn, klawikord lub organy). Pierwszy tom powstał w 1722 r. podczas pobytu Bacha w Köthen, następny zaś 20 lat później w Lipsku.

Z kolei pierwsze kompletne nagranie utworu miało miejsce w 1933 i 1936 r., jego wykonawcą był Edwin Fischer.

O ile preludium jest formą utrwalenia w tonacji i zarysowaniem klimatu utworu, fuga (łac. ucieczka) to jedna z najbardziej sztucznych form muzycznych,

oparta na ścisłej polifonii. Od momentu powstania w XVII w. była swoistym sprawdzianem warsztatu kompozytorskiego twórcy. Ze względu na architekturę i wysoki stopień skomplikowania fugi, temat jest jednym z najistotniejszych czynników decydujących o jej ostatecznym kształcie. Budowa tematu decyduje też o wszystkich innych kontrapunktach czy łącznikach. Oprócz tego temat jest pewnego rodzaju odnośnikiem, punktem wyjścia, pozwalającym ująć w całość formę konkretnej fugi.

Zhu Xiao Mei jako doświadczona pianistka zdecydowała się nagrać drugi tom omawianego zbioru, a miało to miejsce w 2007 r. Piszę o tym dlatego, że uważam, iż doświadczenie w pojmowaniu i przekazywaniu tej muzyki ma istotne znaczenie. Mistycyzm

ujęty w duchowości jej brzmienia łączy się w doskonałym splocie ze ścisłym konstruktywizmem, łamiętką umysłową. Z tej perspektywy potrzeba niezwykle wyczucia i rzetelnej wiedzy, aby tym dwóm doskonałym medium nadać właściwe proporcje.

Z głośników wydobywa się muzyka zaskakująca ascetycznym dźwiękiem, niezwykle selektywnością brzmienia i precyzją dotyczącą najdrobniejszych szczegółów. W kreowaniu kształtu brzmieniowego poszczególnych fug przykuwa uwagę konsekwencją w prowadzeniu głosów, co jest jak wiadomo podstawą właściwej percepcji tych utworów. Raz zainicjowana linia zostaje konsekwentnie przeprowadzona tym samym natężeniem i artykulacją aż do punktu zwrotnego całej formy. Fuga zostaje dzięki

temu przeprowadzona w sposób niezwykle klarowny. Kolejnym pozytywnym aspektem wykonania jest zdolność operowania konwencjami muzycznymi, a także utrzymania jednego utworu w tej samej konwencji brzmieniowej od początku do końca. Poszczególne preludia i fugi zyskują dzięki temu nowe walory brzmieniowe gdyż każde z nich generuje odmienne jakości dźwiękowe.

Wymaga to przede wszystkim niezwykłych umiejętności technicznych, a także indywidualnego zasobu brzmieniowego pianistki. Wszystkie te czynniki decydują o tym, że mamy do czynienia z wykonaniem przemyślanym, spójnym i konsekwentnym.

Katarzyna Łabuś



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Kontrecy skrzypcowe**  
 Julia Fischer, skrzypce • Academy of St Martin in the Fields  
 Decca 478 0650 • w. 2009, n. 2008 • DD, 56'54"

**Muzyka21**  
**plyta miesiaca**

Analizując zadziwiające perypetie wytworów ludzkiej myśli, Hermann Hesse rozważał: „Temu, kto potrafi naprawdę czytać jakiegoś [artystę], to znaczy bez pytań, bez oczekiwań intelektualnych czy moralnych rezultatów, będąc zyczajnie gotowym przyjąć to, co daje twórca, jego utwory dostarczą swym językiem każdej odpowiedzi, jakiej tylko zażąda”. Pojętna uczennica późnego Menuhina, urzekająca Julia Fischer, w swojej klarownej egzegezie bachowskich traktatów na skrzypce, przedkłada precjoza Piękną respektującą tyleż uroku pasjonującej partytury, co wymagania współczesnych instrumentów. I czyni to z anheliczną prostotą, ośniewającą zmysły transparentą, tudzież rafinowaną subtelnością płąsu. „Koncert a-moll grywałam już w wieku 5 lat – przywołuje – podobnie jak koncert podwójny”, w którym – dodajmy bez zbędnej zwłoki – stanęła w szranki z samym Lorinem Maazel.

„Rodzaj ludzki także pozostaje w

najlepszej kondycji wtedy, gdy naśladuje na tyle, na ile pozwala mu jego własna natura, charakter Niebios” – syntetyzował Dante Alighieri. W szczerym pośredniczeniu pomiędzy nieprzemijalnym Duchem Wszczęświata a nieznaczącym, kruchym stworzeniem, żadnym pozyskać Jego nieopisane moce, nadobna Julia z ufnością wspiera się na doświadczeniach barkach ekspertów z londyńskiej Academy of Saint Martin in the Fields. Tej eminentnej ze wszech miar formacji nie patronuje już wiarygodny maestro Marriner („Najstraszniejszą rzeczą, jaka przydarza się starzejącemu dyrygentowi, jest fakt, iż staje się on coraz bardziej pożądanym – ironizował na lamach La Scena Musicale – Chciałbym, aby te wszystkie oferty, jakimi mnie teraz raczą, przyszły kiedy miałem 30 lat!”), lecz jego humanitarna i elokwentna psychologia łagodnie czuwa nad owocami zespołowego trudu. „To moja ukochana orkiestra – zdradza Fischer – jedyna, w jakiej ośmielałem się wysuwać na czoło” – szlachetna, gustowna i wytrawiona z ekstensywnego manieryzmu, a przy tym odważnie poczynająca sobie w światłocieniowych rewirach baroku, bez pośrednictwa oryginalnych mediów. „Inspirują mnie, a ponadto dzielimy analogiczne podejście do rejestracji utworów Bacha – kontynuuje błyskotliwa Julia – Nie jestem solistką skupioną na „autentyczności” frazy. W końcu gramy dla ludzi XXI w., a nie XVIII – ale wystrzegam się równocześnie przed odczytaniem Bacha na modłę romantyczną, czego osobiście nie znoszę”.

Rezultatem mariażu delikatnego drzewa skrzypiec z weneckiej szkoły Guadagniniego (1742), z eleganckim acz w pełni współczesnym strojem ansambli, są te oto kunstowne delacje, nie mające

zgoła wiele wspólnego z sensacyjnymi rozprawami Vivaldiego, a pogodnymi concerti grossi, w których rozpromienionych wiosną zaulkach, nagłona uśmiechem losu rusalka, wdzięcznie i zgrabnie konferuje z wytwornym i bezpretensjonalnym tutti. To pojednanie w lirycznej ofierze; ta gremialna translacja i transmutacja intymnych myśli piewcy *Sztuki fugi* na rozśpiewane, młodzieńcze rostrum, rozkwita także w kontemplacyjnych koncertach podwójnych, gdzie posagowa, germańska nobliwość ustępuje pola przekomej werwie, feerycznej konwersacji i dziękczynieniu za piękno bytu.

„Uczony szuka prawdy niby daleki i nieznany dobroczyńca, pielęgnuje ją i kocha w swej samotności. Poeta śpiewający pieśń, do której przyłączają się wszyscy ludzie, weseli się prawdą jako nasz widzialny przyjaciel i stały towarzysz” – podnosił William Wordsworth. Wiodąc dowcipny dialog z uczestnikami tej szamerowanej blaskiem, wykwintnej biesiady, Julia Fischer urzeczywistnia swój skryty sen o uwieńczeniu laurem Parnasu, skąd już przyświeca jej staraniom nieustępliwą Glenn Gould („Nie zgadzałam się z wszystkimi jego dokonaniem – wyjawia – ale wielbię sposób, w jaki spogląda na manuskrypty przeszłości z punktu widzenia nowoczesnego człowieka”). Udowadnia tym samym, iż prawdziwa Sztuka, służąc humanizacji i elewacji marnej istoty na wyższy poziom ducha, jest „przeniknięciem natury bardziej boskiej do naszej własnej”, oraz uwalnia „nasze oko wewnętrzne z zasłony pospolitości, która zakrywa przed nami cud naszego istnienia” (Percey Shelley).

Andrzej Osipiński



**NICOLAS CHÉDEVILLE**  
**Le Printemps ou Les Saisons Amusantes – opracowanie 6 koncertów z op. 8 A. Vivaldiego**  
*Les Eclairs de Musique*  
 Arts 47669-8 • w. 2008, n. 2001 • SACD, 54'15"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

W obliczu ekspansji koturnowego akademizmu, cięty dziennikarz i krytyk kultury, Edmond Duranty konstatował: „Dwie drogi mogą prowadzić do sławy; pierwsza to sztuka naśladowania, druga to sztuka samodzielną, sztuka oryginalna. Sztuka naśladowania ma tę zaletę, że powtarzając dzieła mistrzów, które oko od dawna przyzwyczało się podziwiać, zostaje szybko zauważona i doceniona (...) Zwłaszcza we Francji

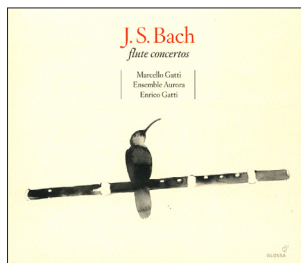
odkrywa nikt nie wobec tego, kto potrafi udoskonalić wynalazek, wirtuozeria bierze górę nad skromną niezręcznością i wulgaryzator przesłania wartość poszukiwacza”. O ileż bardziej stulecie wcześniej, w sesji Ludwika XV, zwiewnej, miłośnej i przeczulonej; brakło śród landów burbońskiej domeny wzniosłych poetów, porywających swym twórczym czynem i unoszących w rewiry wieczności! Era buduarowej błogości i czułych rajów roznamietnionych w kruchych, minoderjnych poculunkach, przez swą cielesność, upodobanie i ekskursje, chętnie migruje ku mitologii; rozkapryśzonej idolatrii tchnącej z meblarstwa i metafory, z archeologii i dworskich zdarzeń, z tomów uczonych i ornamentu, z melancholijnych gajów i obyczajów sprośnego ludu. „Sztuka stała się dużym sklepem ze słodyczami, gdzie można dostać cukierki wszystkich smaków” – analizował ten figlujący period, to elizeum ziemskich żarliwości, Emil Zola.

„O, zgubny instynkcie konwencji! – ciskał gromy nawołujący do antycznego umiaru, Diderot – Subtelny i rujnujący takcie! Smaku, smaku wzniosły, który zmieniaasz, przesuwasz, budujesz, wywracasz, opróżniasz skrzynie ojców, pozostawiasz córki bez

posagów, synów bez wykształcenia, czynisz tyle pięknych rzeczy i sprawiasz tyle wielkich cierpień (...) to ty gubisz narody”. Opary wszędobylskiej Psyche i łobuzerskich westchnień Amora, triumfalnie szturmują wersalskie podwoje, ćwierkając w rymach i kątach płócien, w poduszkach łoża i hymnach Wenery, w knidyjskich księgach i anakreontycznej filozofii. Wątła Cytera, rozmarzona wczesnojesienną delcją i odpływająca z łagodną swawolą w różane nieba alków; pasterze nicponie ugniatający szelmowskie tyleczki Erosa i strząsający z ciała bogiń krnąbrnie niesforne atlasy, szesnastoletnie dziewoje splecione w zalotnym odwoicie i biadające nad potłuczoną krużką, baraszkuje najady pastereczki dopraszające się uścisków ladaco kochanka, wędrowny, znużony Cupido wabiony echem wieszonych wrózek – oto Fragonardowska ekloga, w której ponętą, mgielną Armida bieży bez czucia za dumnym Rinaldem, a szczeki i znoje trojańskiej ody napominają psoty baśniowych elfów. Takież to młode i uroczyste świeżością kunszty, oddychające cherubinową żądzą i idyllicznym głodem libido – wylaniającym się jak ongiś z piany morskiej, tak teraz z niefrasobliwych i trzpiotowatych

serc – ostentacyjnie promieniają z bisurmaniących a bukolicznych sianek pióra Nicolasa Chédeville'a, osnutych na bazie *Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego.

„Trzeba się starać przyciągać tłum, być przez niego rozumianym i znanym; bowiem dzięki niemu jest się człowiekiem swego czasu; ale nie trzeba mu poświęcać szacunku znawców, lub, co gorsza własnego przekonania” – spostrzegł Alfred de Musset. Adaptowanie precjozów wytwornej Muzy do potrzeb gustów rozuczwalonej i utrudzonej intymnymi igrcami socjety, jawi się emblematycznym symptomatem ambiwalentnej doby Oświecenia, w której do głosu śmieiej dochodzi awansująca ekonomicznie, acz nie estetycznie, burżuazja. Wola zdyskontowania zysków, tudzież pragnienie ilustrowania salonowego konwensu dystyngowanym brzmieniem instrumentów, pchnęła zlaknioną rozkoszy Piękna mieszczkańską brać ku aranżacjom a parafrazom egzoterycznych etiud i dysertacji. Chédeville, kształtnie poczynający sobie na pastorałnej musette, i działający jako jej adiunkt, szczerze celował w tych importowanych i rozchwytyanych chciwie technikach, szafując do syta ich pastiszami, manipulując etykietą, partycypując w niejedno-



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Koncerty fletowe**  
 Marcello Gatti, flet • Ensemble Aurora  
 Glossa GCD 921204 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 53'12"  
 ★★★★★

Tytuł tej płyty może wywoływać u melomana pewną dozę nieufności, swego rodzaju zmieszanie, a na pewno zaciekawienie. Szerekiemu gronu słuchaczy znane są bowiem Bachowskie koncerty skrzypcowe, na instrumenty klawiszowe, ewentualnie *Koncert a-moll na flet, skrzypce i klawesyn BWV 1044*, ale koncerty fletowe? To brzmi trochę podejrzanie...

Na krążku znalazły się trzy kompozycje. Są to: *Koncert fletowy h-moll*, *Koncert potrójny D-dur BWV 1050a* i *Uwertura h-moll BWV 1067*. Ta ostatnia znana jest również jako *II Suita orkiestrowa* i chyba nikt, kto miał okazję choć raz jej wysłuchać nie ma wątpli-

wości co do pierwszoplanowej, wbrew „orkiestrowej” nazwie, roli fletu. Zamieszczony na płycie *Koncert potrójny D-dur* to nic innego jak datowany na 1720 r. wczesny wariant *V Koncertu brandenburskiego*. Najbardziej oczywistą różnicą w porównaniu z ostateczną wersją tego dzieła jest zredukowanie rozmiarów cadency wirtuozowskiej klawesynu w części pierwszej.

Prawdopodobnie największe zainteresowanie wśród miłośników muzyki barokowej wywoła *Koncert fletowy h-moll*. Francesco Zimei przyjmując za punkt wyjścia przekonanie o stosowaniu przez Bacha na szeroką skalę techniki parodii – wykorzystywaniu w różnych utworach i w obrębie różnych gatunków tych samych pomysłów muzycznych, podjął mrowczy trud i dzięki przysłowiowej benedyktynskiej cierpliwości zrekonstruował koncert na flet. W tym celu wykorzystał fragmenty z kantaty okazjonalnej *Durchlauchtster Leopold BWV 173a*, arii tenorowej *Zieht euren Fuß nich zurücke* będącej częścią kantaty *Vereinigte Zweien der wachselnden Saiten BWV 207* oraz wstępnej sinfonii z kantaty *Non sa che sia dolore BWV 209*. W rezultacie „otrzymał” trzydziściowy koncert, w następnym zachowane zostało typowe następstwo temp: szybkie-wolne-

szybkie. Nagranie jest światową premierą tej kompozycji, a efekt starań Francesco Zimei doczekał się publikacji nutowej nakładem wydawnictwa Libreria Musicale Italiana.

Wykonawcami utworów zamieszczonych na tym krążku są flecista Marcello Gatti i członkowie Ensemble Aurora. Dbając o możliwie wierne zaprezentowanie dzieł Bacha muzycy grają albo na osiemnastowiecznych instrumentach, albo ich współczesnych kopiach. Atmosferę nagrania dokonanego w murach kościoła San Carlo w Modenie można określić mianem kameralnej, z racji zaangażowania zaledwie siódemki instrumentalistów, czy wręcz rodzinnej, jeśli zauważymy nieprzypadkową zbieżność nazwisk pomiędzy flecistą a pierwszym skrzypkiem Ensemble Aurora – Enrico Gattim. To on w 1986 r. powołał do życia tę grupę i pełni w niej funkcję „maestro di concerto”. O osobistym charakterze nagrania świadczy również fakt dedykacji zamieszczonej w książeczce, która dołączona jest do płyty. Podpisali ją bracia Enrico i Marcello, a brzmi ona tak: „Cześć Tato, wspólnie pracując nad tym albumem myśleliśmy o Tobie”.

W moim przekonaniu najsłabszym punktem nagrania jest *Koncert potrójny D-dur*. Niska ocena

nie jest jednak podyktowana ani słuchowymi przyzwyczajeniami, ani uprzedzeniem do chronologicznie starszej, a dla mnie nowej, wersji dzieła. Słuchając części pierwszej tego utworu odniosłam wrażenie, że wykonawcy mają problem z utrzymaniem szybkiego tempa i grając „presto possibile” zamiast „allegro” gonią jakiś wydumany metronom. Część druga, kontrastująca z pierwszą pod względem tempa i charakteru, skojarzyła mi się z atmosferą dusznego letniego popołudnia, które wypełnia jednak smutek, melancholia i tęsknota aż po zupełny marazm i nudę. Na plus wykonawcom policzyć za to mogę pełne elegancji wykonanie *Koncertu fletowego h-moll*. Moją sympatię zdobyły także *Bourrée, Polonaise – Double* i *Menuet z Uwertyury h-moll*.

Warto docenić kojący i łagodny dźwięk fletu roztaczający się nad całością nagrania. Co prawda tytuł płyty „koncerty fletowe” może budzić pewne kontrowersje i dyskusje, niemniej chyba każdy po przesłuchaniu krążka zgodzi się na „utwory z koncertującym fletem”.

Romana Zaitz



rodnych inspiracjach. Inwertowanie i persyflaż efektów cudzej pracy, a na dodatek osobistej; były do cna zakorzenione w tych poządlivych lubościach latach, i nie wypadają ich rozpatrywać pod kątem ideowego kłusownictwa czy usankcjonowanej prawnie grabieży, a współzawodnictwa oraz hołdu przedłożonego inwencji tytanów. Gustaw Courbet notował, iż „wyobraźnia polega na umiejętności znalezienia najpełniejszego wyrazu dla rzeczy istniejącej; ale nigdy na wymyśleniu lub stworzeniu samej rzeczy”. Także i arkadyjski piewca *Les saisons amusantes*, skwapliwie destyluje i transformuje ukute w ogniu weneckiej laguny traktaty, godząc samopas ich oddalone partie i omijając co bardziej kasandryczne ustępy. Pomny przestrogi, iż „największym błędem, jaki można popełnić w sztuce, jest wiara w rejon niedostępny dla profanów” (Musset), wabi taktownie przy tym masy i nie poddaje własnego szeptu.

Osiemnastowieczna społeczność z jej nadpodażą nobliwych dyletantów, zdolnych dosięgnąć podniebne standardy italskich wirtuozów, suszyła głowę rosnącej rzeszy koncertmistrzów o takie przysposobienie krytycznych pasaży, które nie wzgardzi niebezpiecznymi umiejętnościami i zaspokoi

sentymalne pryncypia mody. Pierwsze dekady stulecia encyklopedystów i rewolucji jakobińskiej, były świadkiem oszałamiającej hegemonii wspomnianej musette, tudzież rezonansowej liry korbowej, dokazującej szparko pośród pergoli i gloriów arystokratycznego ogrodu, to ku uciecie rozkołysanych na huśtawce markiz, to ku zabawie upudrowanej talkiem świąty. Atoli „amusement”, konotujące przyjemną powieść, uskuteczniowaną w kłombie sublimowanych kwiatów; w zwycięskim gwałcie porozrzucanych spódnic, ulatujących pantofelków i półprzytomnych żarem twarzy, nie jest niezgrabnym synonimem bezrefleksyjnej zmysłowej strawy, lecz – nie oponując jej frenetycznej i niegłębokiej ingrediencji – doręczycielem wartkiej ekspresji, gibkiej bieglności i empatycznych tonicznie mecy. Prokurują ją bystro rzeczona lira przyozdobiona pudłem gęśli oraz legitymacja fletu poprzecznego (ówcześnie *démodé*); przędą one taneczne a wdzięczne facecje złożone z pasji i omdłości: rozpaczające i błagalne, wąpiące w siebie i osłabłe, muśnięte czarem i połowiczne. Pieszczone blaskiem, spowite woalem obłoku i błękitniejące w batystowych przestworzach impresje, czerpiące

hojnie a to z galanterijnej *Wiosny*, a to z Russowskich powabów lata, konstytuują świat bez troski i bez zmroźonych szragu zimy: czysty, klarowny i zlotolicy – rokokowy medalion inkrustowany gracją o pastelowej różowości.

Penetrując familiarny manuskrypt Vivaldiego o feerycznej, srebrzystej sekwencji, żywy, iskrzący i sugestywny; herold zacisznej *La moisson* z godną podziwu oględnością anihiluje te ustępy, które klóciłyby się z jego ruralistyczną wizją świata: rozczulającym, akwarelowym *fête champêtre*, prześwietlającym między fałdami jedwabiu, śród ciężkich zasłon, alabastrowych biustów i zrumienionych pąsem lic. Dźwięki lubieżne, lekko przymglone i transparentne zarazem; imaginacyjne, wymowne i obrazowe, rozproszone mlekiem porannej jutrzni i użyznione tajemnym śpiewem zmierzchu, przesuwające się ukradkiem na palcach kurtyzan i polyskujące w akordeonie gwiazd – oto aspekty tego harmonijnego kunsztu, powołanego ku radości, i ku uciecie zalotnych bachantek.

Szlachetna monografia Chédeville'a, usprawiedliwiona w tej to wybornej eksploatacji poprzez znamienne ansambli oddanych duchem kompatriotów, zostaje w stadium

wahliwej płynności, ani rozwiązała ani spartańska; drżąca, świetlista i nieuchwytna. Peregrynując po osobliwych rajach, zgasłych, pozornych i niepodległych władzy rozumu, bliższych somnambulicznej złudzie, niżeli prawom bezdusznej fizyki, galijscy artyści gaszą i zapalają światła kuriozalnego teatru, w jakim posnęły zjawy barokowego memuaru. Szykowne tony opuszczające rozleniwione prostencium, uchodzą szmerem zastygłej w marmurze orkiestry, kręcą bez liku flamandzką kotarą, ogalającą kobiałki alegorycznej Flory. Skapane w kwietniu nieustającej bryzy, płonące w chwale metaforycznych Niebios, rozwiane szatą spłoszonej boginki, błyszczą, pluskają i łamią się w krystalicznie szmerzącym wodotrysku. A potem, nagle... „same tylko kupidyny biegną z pochodniami przez las cyprysów i w samej głębi, w oślepiającym płomieniu, unosi się i rośnie świątynia Amora; Amora, który oświetlony jest jakby olbrzymim snopem płomieni ogniska, tego wiecznego święta Trianonu – blaskiem ostatniego radosnego ogniska wieku XVII” (Edmund i Juliusz Goncourtowie).

Andrzej Osipiński



**FREDERYK CHOPIN**  
**Koncerty fortepianowe nr 1 i 2**  
*Lang Lang, fortepian • Wiener Philharmoniker • Zubin Mehta, dyrygent*

Deutsche Grammophon 477 8059 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 73'04"  
 ★★★★★

Z każdą kolejną płytą, umacniająca jego „gwiazdorski” status w Deutsche Grammophon, Lang Lang występuje w roli partnera coraz to nowej renomowanej orkiestry i słynnego dyrygenta; po osobach Daniela Barenboima, Waleriego Gergiewa czy Christopa Eschenbacha, młody Chińczyk na najnowszym albumie, wypełnionym koncertami Fryderyka Chopina, ma po raz kolejny doborowe towarzystwo: tym razem Zubina Mehty oraz Filharmoników Wiedeńskich.

Wydawać by się mogło, że nic

już więcej nie trzeba do szczęścia, że taka obsada gwarantuje nagraniu niewątpliwą sukces. Tak niestety nie jest. Lang Lang w wywiadach bardzo pięknie mówił o swoim stosunku do muzyki Chopina, nie ulega on żadnej wątpliwości: słycał wyraźnie, że odczuwa ją głęboko, starając się dać z siebie maksimum wyrazu, elegancji, romantycznego uczucia, zwłaszcza w częściach wolnych, co mu się zresztą udaje. Pięknie frazuje, logicznie buduje narrację. Posługuje się bardzo przejrzystym, wyraźnym dźwiękiem, a dzięki realizacji technicznej umieszczono jego instrument na pierwszym planie, pozwalając na uważne wsluchanie się w jego występ. Lang Lang starannie realizuje zapis nutowy, imponująco wygrywając swoją partię aż do najdrobniejszych szczegółów. I chwala mu za to. Całość mnie jednak nie porwała. Tempa są na ogół dobre, choć momentami nieco dziwne, zwłaszcza w tanecznych finałach. To dość rutynowa produkcja, niewiele wnosi nowego i przekonującego. Według mnie, to poprawny występ, utrzymany na wysokim poziomie artystów związanych luksusowym kontraktem z renomowaną wytwórnią, ale można by znaleźć więcej lepszych kreacji w tym repertuarze. Nawet udział Filharmoników Wiedeńskich i Zubina Mehty zbytnio chyba nie pomógł: dźwięk orkiestry jest dość masywny, nieprzejrzysty,

często giną dialogi między instrumentami a wysuniętym na pierwszy plan solistą, brak mi tu tej czystości i lekkości, które wywarły na mnie o wiele lepsze wrażenie na płycie wytwórni Mirare (Boris Berezowski, Ensemble Orchestral de Paris pod Johnem Nelsonem – *Muzyka21* nr 7-8/2008).

Być może nowy album Lang Langa znajdzie swoich zwolenników, zwłaszcza wśród tych odbiorców, do których jest adresowany, czyli młodych ludzi, początkujących melomanów lub osób zupełnie nieobcuujących z muzyką poważną, którzy doceniają pełną blasku i romantycznej ekspresji kreację chińskiego pianisty. U mnie ta interpretacja wywołała raczej dość mieszane uczucia, co sprawia, że nie mogę jej polecić słuchaczom jako szczególnie wartościowej i wyróżniającej się pozycji w bogatej chopinowskiej dyskografii.

Paweł Chmielowski

**FREDERYK CHOPIN**  
**Walce**  
*Eugène Mursky, fortepian*  
 Profil PH04066 • w. 2006, n. 2005 • DDD, 67'19"  
 ★★★★★

Po raz kolejny chopinowskie miniaturowe ujęte w formach walca doczekały się płytowej dokumenta-

cji. Nagrania podjął się tym razem pianista radzieckiego pochodzenia, Eugene Murski (\*1975). Artysta od najmłodszych lat przejawiał niezwykle możliwości pianistyczne, na arenie międzynarodowej zastąpił z kolei w 1994 r. Został wówczas laureatem pierwszej nagrody w prestiżowym międzynarodowym konkursie pianistycznym w Londynie (National Piano Word Competition). Koncertował również w Londynie w ramach Royal Festival Hall.

W dyskografii pianisty znajdziemy takie pozycje, jak *Chopin Edition* na pięciu płytach wydanych przez wydawnictwo Profil. Każda płyta podporządkowana zostaje innej formie, a zatem: ballady (im-promptus), walce, etiudy, polonezy, scherza. Ponadto artysta dokonał rejestracji dzieł Schumanna, Skriabina, Szostakowicza, ukazała się też płyta z klasycznym repertuarem: Vivaldi, Mozart, Haendel.



Szczególne upodobanie pianisty do dzieł Chopina, widoczne w ogromie nagranych dzieł kompozytora ujawnia się również w omawianej formie chopinowskiego walca. Głównie mam na myśli klasyczną staranność dźwięku i jego jakość – brillante. Każda miniatura kreowana jest w sposób skrupulatny, otaczając troską każdy pojedynczy dźwięk i tym samym jego muzyczny kontekst. Jest to swoisty ułkon w stronę kompozytora, a także holdowanie tradycyjnemu stylowi przekazu chopinowskiej narracji. Można to przyjmować za rzecz pejoratywną w aspekcie twórczej, odkrywczej interpretacji, jednak całość jest spójna i konsekwentna. Pod tym względem muzyczne ujęcie w połączeniu z zachowaniem osadzenia w stylistyce stwarza wrażenie przemyślanej i logicznej interpretacji. Polecam szczególnie w wymiarze dydaktycznym.

Katarzyna Łabus



**PIOTR CZAJKOWSKI**  
**Symfonia nr 5, Francesca da Rimini**

*Simón Bolívar Youth Orchestra • Gustavo Dudamel, dyrygent*  
Deutsche Grammophon 477 8022 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 73'45"  
☆☆☆☆

Kolejna płyta Młodzieżowej Orkiestry Symfonicznej z Wenezueli i jej dynamicznego dyrygenta, Gustavo Dudamela, a więc artystów, którzy kilka lat temu szturmem wdarli się na światową scenę muzyczną i zrobili prawdziwą furorę, poświęcona jest wyłącznie symfonicznemu arcydziełom Piotra Czajkowskiego. Ważna jest jeszcze innego powodu – stanowi hołd złożony człowiekowi, który stworzył zarówno ten zespół, jak cały system muzycznego wychowania z krajach Ameryki Południowej, Sistema, który odniósł tak wielki sukces – José Antonio Abreu.

Przyznam się, że po wspianej V Symfonii Mahlera, miałem nadzieję na równie wybitną kreację kolejnej żelaznej pozycji w repertuarze wszystkich światowych orkiestr - V Symfonii e-moll op. 64 Piotra Czajkowskiego. Te moje oczekiwania nie do końca się nieśteły, sprawdziły. Interpretacja jest

dynamiczna, na bardzo wysokim poziomie, pozwalającym docenić niewiarygodny wręcz kunszt poszczególnych instrumentalistów, jak ich całych grup, ale zabrakło mi tego ognia, pasji, bezbłędnego odczytania partytury. Nieco zbyt szybkie tempo przeszkodziło mi trochę w bezkrytycznym odbiorze tej produkcji, podobnie jak nieco gorsza jakość realizacji dźwiękowej nagrania – to zapis koncertu.

Absolutnie fascynująca zaś okazała się interpretacja poematu symfonicznego *Francesca da Rimini*. Jest pełna pasji, emocji, Dudamel starannie i efektownie wydobyl mnóstwo szczegółów oraz skonstruował utwór: jego części skrajne zagrane są z prawdziwą furją, zwłaszcza w zakończeniu, zaś szeroko zakrojone ogniwo środkowe ujmuje liryzmem, spokojem, głębią uczucia. Pięknie i delikatnie zabrzmiało solo kłometu wprowadzające jej główny wątek, temat miłości; wyraźnie słychać przejrzystą szatę dźwiękową partytury, przede wszystkim dialogi i kontrpunkty instrumentów drewnianych i smyczków, ale zwycięstwo i tak należy do grupy blachy i perkusji, pełnych siły i blasku.

Szkoda jedynie, że tak bezbłędnie i z całkowitym zaangażowaniem nie zabrzmiała V Symfonia, choć pewne jest, że stać na to zarówno orkiestrę, jak i dyrygenta. Moja ocena zawiera się więc tym razem jedynie w czterech gwiazdkach.

Paweł Chmielowski



**JERZY FRYDERYK HAENDEL**  
**Alcina – arie i suita**

*Christine Schäfer, sopran • Berliner Barock Solisten • Rainer Kusmaul, dyrygent*  
CAvi-music 8553143 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 73'54"  
☆☆☆☆

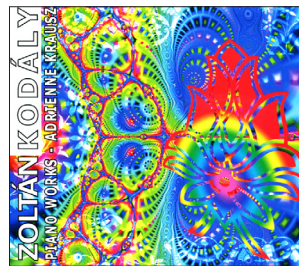
Jednym z najciekawszych zespołów niemieckich zajmujących się wykonywaniem muzyki XVII-XVIII w. są Berlin Barock Solisten, muzycy rekrutujący się z rozmaitych miejsc i środowisk, a nawet z Filharmoników Berlińskich. Pod wodzą swojego artystycznego dyrektora Rainera Kusmala, działają już 14 lat, mając na koncie nie tylko liczne, uwieńczone sukcesami, wy-

stępy ale i interesujące propozycje fonograficzne, na których kunszt muzyków łni pełnym blaskiem. Jestem przekonany, że ich profil działalności, nieortodoksyjne podejście do muzyki, sposób gry czy brzmienie zespołu jako całości wzbudzą uznanie każdego, nawet słuchaczy niespecjalnie gustujących w tzw. historycznych interpretacjach lub melomanów zrażonych swego rodzaju agresywnością i sekciarstwem obecnych niestety w tym nurcie wykonawstwa.

Doskonałą okazję, by się o tym przekonać, jest najnowsza płyta wytwórni Avi Music, poświęcona kolejnemu z największych twórców doby baroku. Po płytach wypełnionych muzyką Bacha, Vivaldiego czy Telemanna, przyszedł czas na Jerzego Fryderyka Haendla, a dokładnie rzecz ujmując, na program zawierający wybrane arie oraz fragmenty instrumentalne z jego opery *Alcina*. Do nagrania zaproszono niemiecką sopranistkę Christine Schäfer i była to dobra decyzja. Całe przedsięwzięcie ma w zasadzie 3 bohaterów. Kompozytora-autora pięknej, natchnionej, efektownej, wzruszającej muzyki, która jest w stanie zawiązać sercem każdego. Berlińskich Solistów, prezentujących doskonale wycucie stylu i specyfiki idiomu tej twórczości, wysokie kompetencje wykonawcze, piękną barwę, zgranie. Wreszcie śpiewaczkę, dobrze odnajdującą się w świecie operowej wokalistyki geniuszu Haendla. Potrafiła wciągnąć odbiorcę nastrojem i pasją oraz autentycznym ekspresji i starannym dopasowaniem technicznych i muzycznych środków do danej arii. Dla mnie wszak najlepiej zabrzmiała w jej kreacji kompozycje wypełnione dramatyczną siłą i intensywnymi emocjami: jakże pięknie i wzruszająco Schäfer przekazuje ból i rozpacz głęboko kochającej i cierpiącej kobiety w arii *Numi che intendo – Ah! Mio cor!* czy końcowej *Credte al mio dolore*. Ta interpretacja nie powinna nikogo pozostawić obojętnym!

Bardzo mi się spodobała kolejna pozycja w dyskografii berlińskiego zespołu, dowodząca ich rosnącej renomy i osiągania coraz lepszych rezultatów w barokowym repertuarze. Polecam niniejszą płytę jego miłośnikom, a przede wszystkim niemałej liczbie wielbicieli wspaniałej muzyki Jerzego Fryderyka Haendla, do której się zresztą zaliczam, gdzie ukryte są prawdziwe skarby – co potwierdza recenzowany album.

Paweł Chmielowski



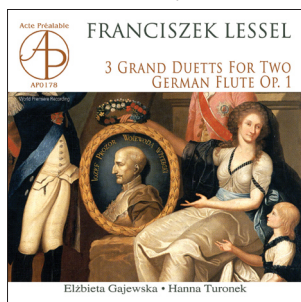
**ZOLTÁN KODÁLY**  
**Dzieła fortepianowe: 9 utworów op. 3, Medytacje na temat C. Debussy'ego; 7 utworów op. 11, Tańce z Marosszéek**

*Adrienne Krausz, fortepian*  
BMC CD 143 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 61'41"  
☆☆☆☆

„Muzyka dociera do tych sfer duszy, do których nic innego nie dociera” twierdził Zoltán Kodály – niezwykle zasłużony dla węgierskiej kultury muzycznej kompozytor, etnomuzykolog i pedagog, twórca autorskiej koncepcji przyswajania muzyki od najmłodszych lat poprzez doświadczenie. Przykładem charakterystycznej dla jego twórczości syntezy muzyki europejskiej i węgierskiej tradycji narodowej jest utrzymana w formie ronda, inspirowana archaicznymi tańcami z okolic Siedmiogrodu kompozycja na orkiestrę *Marosszéki táncok* (1923-27). Fortepianową, nieco mniej znaną od orkiestrowej wersję *Tánców z Marosszéek* znajdziemy na płycie wydanej przez BMC Records w wykonaniu węgierskiej pianistki Adrienne Krausz. Pozostałe pozycje albumu to dzieła pierwotnie przeznaczone na fortepian, skomponowane między 1907 a 1918 r. Słuchając ich, podążamy za kompozytorem drogą jego poszukiwań w zakresie harmonii formy i rytmu – od nawiązujących do radykalnych dzieł Beli Bartóka *Dziewięć utworów op. 3*, poprzez refleksyjne *Medytacje na temat C. Debussy'ego*, które zafascynowały rozwiązaniami harmonicznymi francuskiego kompozytora Kodály oparł na motywie jego kwartetu, aż do *Siedmiu utworów op. 11*. Sięgając po utwory Zoltána Kodálya, Adrienne Krausz podjęła próbę polemiki z nagraniami ich wspólnego rodaka Adama Fellegiego, który w połowie lat 90. zarejestrował komplet jego dzieł fortepianowych dla wytwórni Hungaroton – i jeśli chodzi o moją opinię, pozostaje ich niedoścignionym interpretatorem. Absolwentka Akademii im. F. Liszta w Budapeszcie i protegowana Georga Soltiego, kilka lat temu wystąpiła ze Shlomo Mintzem w Polsce w ramach Wielkanocnego Festiwalu L. van Beethovena, zbierając niezbyt pochlebne recenzje (pisano m.in. o jej



interpretacji sonat Beethovena w esetyce „bartokowskiej”). Zarzucały jej wówczas krótki, perkusyjny dźwięk i nieumiarkowana dynamika tu akurat stanowią atut. Ożywają utwory Kodály, czynią nagranie interesującym... ale niestety nie wystarczają, by wydobyc pełnię niuansów dzieł węgierskiego kompozytora, o których Bartók pisał: „kompozycje Kodály są niezwykle bogate melodycznie i perfekcyjne w swej formie; nie przypominają utworów, które dziś określa się mianem nowoczesnych, ukazują że nadal można tworzyć nowe formy wyrazu i zawierać w nich cechy, jakie nigdy dotąd nie były wydobywane w oparciu o te same, podstawowe zasady tonalne”.



**FRANCISZEK LESSEL**  
**3 Grand duets for two german flute op. 1**  
 Elżbieta Gajewska, Hanna Turonek, flety  
 Acte Préalable AP0178 • w. 2008, n. 2007 • 48'32"  
 ★★☆☆

Zaprawdę pożądanym i koniecznym jest, by polskich twórców i ich dzieła ocalać od zapomnienia, wydobywać z mroków niebytu, niewiedzy i niepamięci przywracając polskiej świadomości. Jednym z tych, który dostąpił cudu powrotnych narodzin jest Franciszek Lessel. Wskrzeszenie jego 3 *Grand duets for two german flute* op. 1, które objęło rekonstrukcję, nagranie i wydawnictwo płytowe nakładem Acte Préalable, jest doskonałą okazją, by racząc się muzyką przypomnieć o jej twórcy, jego życiu i artystycznym dorobku.

Franciszek Lessel jest reprezentantem oświecenia w muzyce polskiej. Urodził się w 1780 r. w Warszawie w muzycznej rodzinie. Jego ojciec, Wincenty Ferdynand był nauczycielem muzyki, kapelmistrzem i kompozytorem działającym na dworze księżąt Izabelli i Adama Jerzego Czartoryskich. W stosunku do pierworodnego syna – Franciszka rodziciel miał tylko jedno życzenie: „Pamiętaj, że musisz się koniecznie wybić w swym fachu ponad klasę średnią”. Drogę na muzyczne wyżyny miała ułatwić Franciszkowi edukacja muzyczna pod okiem Josepha

Haydna. Pobyt w Wiedniu, prawdopodobnie wspierany finansowo przez Izabellę Czartoryską, istotnie okazał się być muzycznym błogosławieństwem i to nie tylko ze względu na osobę wybitnego nauczyciela. Stał się on również doskonałą okazją, by Franciszek mógł poznać ówczesny repertuar. Po śmierci Haydna, „wędrującego po ziemi stwórcy” za jakiego uważał go Wincenty Lessel, Franciszek powrócił do kraju. Odtąd, aż do śmierci w 1838 r., dzielił swój czas pomiędzy aktywność muzyczną, pasję ogrodniczą i obowiązki zarządcy majątków polskich ziemian.

Charakteryzując muzykę Franciszka Lessla podkreśla się zwykle wpływ jaki na nią wywarły studia u Josepha Haydna, a także obecność w niej pierwiastków narodowych. Wśród ważniejszych kompozycji tego twórcy wymienia się *Symfonię g-moll*, kompozycje fortepianowe: sonaty, fantazje, wariacje, miniatury, oraz, uznany za najwybitniejsze jego dzieło, *Koncert fortepianowy C-dur*. W tym miejscu wypada wyrazić zadowolenie, że katalog zachowanych i dostępnych utworów Lessla wzbogacił się o kolejną pozycję.

3 *Grand duets for two german flute* powstały prawdopodobnie w 1802 r. w Wiedniu. Równie prawdopodobnym jest, że jeszcze tego samego roku zostały one opublikowane w Wiedniu i Londynie. Tu niestety ślad się urywa, by po przeszło dwóch stuleciach *Duety* pojawiły się w postaci płyty kompaktowej. Nim doszło do nagrania kompozycji, o czym w książeczce towarzyszącej krążkowi informuje Elżbieta Gajewska, należało przeprowadzić korektę zachowanego w zbiorach British Library pierwodruku. Roilo się w nim od nieprawidłowo zanotowanych znaków alteracyjnych, przesunięć wysokości dźwięków czy błędów rytmicznych. Zwierczeniem trudu edytorskiego jest oddawane do rąk melomanów wydawnictwo płytowe.

*Duety* posiadają rozbudowaną, trzyczęściową formę o następnym tempie: szybka-wolna-szybka i, jak to trafnie określiła cytowana powyżej Elżbieta Gajewska, „mają wielkie walory dydaktyczne”, choć „muzyka Lessla zawarta w duetach pozbawiona jest pretensji do wielkiej sztuki”. Niewątpliwym atutem kompozycji są pełne wdzięku i elegancji pomysły muzyczne. Lekkość i naturalność rozwoju linii melodycznych, szczególnie w głosie pierwszego fletu, może budzić skojarzenia z utworami Wolfganga Amadeusza Mozarta. In minus kompozytorowi pocztytać należy momentami schematycz-

ne opracowanie partii drugiego fletu, przypominające swoisty bas Albertiego.

Moją uwagę przykuły szczególnie części wolne z pierwszego i trzeciego *Duetu*. W *Andante grazioso*, pochodzącym z *Duetto I*, zaintrygowała mnie pojawiająca się na końcach fraz formuła rytmiczna typowa dla kadencji polonezowych. *Andante* z *Duetto III* wzbudziło moje żywe zainteresowanie za sprawą wykorzystanej w nim, typowej dla okresu klasycznego formy wariacji. Łatwo wpadający w ucho temat zbudowany jest z zachowaniem wszelkich reguł okresowości w muzyce. W następujących po nim czterech wariacjach zostaje on poddany daleko idącej ornamentacji. Pierwszą z wariacji, za sprawą luźnych skojarzeń brzmieniowych, określiłabym mianem beethovenowskiej. Podobnie bowiem jak partie pierwszych i drugich skrzypiec w fragmentach finału *IX Symfonii d-moll* op. 125 Beethovena potraktowane zostały w duecie Lessla flety: na tle bogatej figuracji brzmi wyrazisty pomysł muzyczny. Gwoli ścisłości warto jednak zauważyć, że Beethoven ukończył pracę nad słynną *Dziwiątą* w 1824 r.! Z kolei czwartej, ostatniej wariacji nadalabym podtytuł a la Mozart, a to za sprawą brzmieniowych podobieństw do początku arii „jąkającego się” Papagena z *Czarodziejskiego fletu*. Takie analogie i „towarzystwo” chyba najlepiej świadczą o poziomie i klasycznym obliczu twórczości Franciszka Lessla.

Wykonawcami zarejestrowanych na płycie 3 *Grand duets for two german flute* op. 1 są Elżbieta Gajewska i Hanna Turonek. Muszę przyznać, że mam pewne trudności z oceną jakości nagrania. Panie bowiem balansują na niezwykle cienkiej i śliskiej granicy pomiędzy rozmachem i swobodą a brakiem precyzji w kwestiach rytmicznych oraz błyskotliwym, iskrzącym się finezją a kłującą w „oczy”, jaskrawym brzmieniem instrumentów. Bez wątpienia niedostatkim wykonawczym jest, niestety, małe zróżnicowanie dynamiczne utworów.

Na koniec chciałabym wyrazić przekonanie, że dzięki takim inicjatywom jak wskrzeszenie 3 *Grand duets for two german flute* lepiej poznamy muzyczną przeszłość Polski. Mam również nadzieję, że od teraz litery „fl.” będą kojarzyć się nie tylko ze skrótem orkiestrowym fletu lecz również, już jako inicjały „F. L.”, z Franciszkiem Lesslem.

Romana Zaitz



**FRANZ LISZT**  
**Die Legende von der heiligen Elisabeth – oratorium**  
 Mélanie Diener, sopran; Dagmar Peckova, mezzosopran; Mario Hoff, baryton; Renatus Meszar, bas; Alexander Günther, bas • Chór Radia Węgierskiego; Chór Die Ameisenkinder des Goethegymnasiums Weimar; Staatskapelle Weimar • Carl St. Clair, dyrygent  
 CPO 777 339-2 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 133'33", 2CD  
 ★★☆☆

Dzieła religijne Liszta nieczęsto pojawiają się na płytach. Z tym większą więc radością należy powitać nagranie oratorium *Św. Elżbieta* zrealizowane podczas koncertu 8 i 9 lipca 2007 r. w Weimarze.

Dzieło to zaczęło powstawać w 1857 r. właśnie w Weimarze, lecz Liszt skończył je dopiero w roku 1862 w Rzymie, a premiera odbyła się trzy lata później w Budapeszcie. Oratorium opowiada o życiu pełnym konfliktów przyszłej patronki Węgier.

Choć wydawnictwo CPO prezentuje nam nagranie „live”, jest ono bardzo dobre i pozbawione mankamentów takiej rejestracji. Carl St Clair znakomicie dyryguje orkiestrą i chórami, świetnie prezentuje założenia kontemplacyjne kompozytora. W momentach bardziej dynamicznych odnosi się wrażenie, że dyrygentowi brakuje nieco energii, choć niezbyt to przeszkadza.

Soliści są bardzo dobrze dobrani, bez żadnych niedociągnięć. Za prawdziwą gwiazdę nagrania bezsprzecznie należy uznać Mélanie Diener, której dźwięczny, jasny głos znakomicie oddaje rolę świętej. Świetna jest w roli Zofii Dagmara Peckova, której vibrato sprawia, że zła postać przez nią kreowana wydaje się prawdziwsza. Pozostali śpiewacy są na wysokim poziomie i, pomimo nagrania z koncertu, nie można się dopatrzeć słabości.

Warto sięgnąć po to nagranie, tym bardziej, że wybór jest naprawdę niewielki.

Stanisław Lubliński



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*  
i Jan A. Jarnicki  
ogłaszają 1 IX 2009 r.



## VII Konkurs na Projekt Nagraniowy *Zapomniana muzyka polska*

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 28 II 2010 r. dostarczyć do Wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) projekt repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1940 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) kopię (papierową, skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 31 III 2010 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21*. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzeże sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Wydawca wyznaczy mu datę przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin nagrania. Więcej informacji na temat konkursu będzie można znaleźć na stronie [www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com) i [www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

Adres organizatora konkursu:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable  
skr. pocztowa 71 - 02-800 Warszawa 93  
tel./fax: 0 - 22 648 88 38  
[actepre\\_konkurs@interia.eu](mailto:actepre_konkurs@interia.eu)  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)



**FELIX MENDELSSOHN**  
**Wszystkie kwartety smyczkowe**  
*Leipziger Streichquartett*  
MDG 307 1571-2 • w. 2009, n. 2005-7 •  
DDD, 320'00", 5CD  
☆☆☆☆☆

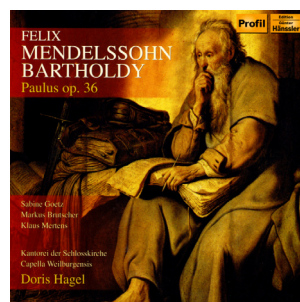
Przypadająca właśnie 200. rocznica urodzin Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego skłania wiele firm fonograficznych do wydawania nowych tytułów z jego muzyką, bądź też do przypominania nieco starszych edycji w odświeżonych

kompilacjach. Do tej drugiej kategorii należy wydany niedawno przez MDG album, zawierający jego komplet utworów na kwartet smyczkowy.

To ciekawa propozycja, bo pozwala nie tylko zapoznać się z ważnym rozdziałem twórczości nie tylko samego kompozytora, ale i romantycznej kameralistyki w ogóle. Wielkim atutem jest bardzo wysoki poziom wykonania, dostrzeżony już zresztą przez rozplywającą się w zachwytach zachodnią krytykę, gwarantowany przez Kwartet Lipski. To jeden z najbardziej renomowanych zespołów, mający na koncie liczne, uhonorowane wieloma wyróżnieniami, nagrania. Niniejsze z pewnością okaże się jednym z czołowych tytułów w imponującej dyskografii artystów. Muzyka Mendelssohna w wersji Leipziger Streichquartett wywiera doskonałe wrażenie: fascynuje tu klarowność i przejrzystość dźwięku, logiczne prowadzenie frazy,

rozpiętość dynamiki, żywe tempa, odpowiednia ekspresja, staranność w odczytaniu partytur. Dzięki temu z łatwością można dostrzec, jak znakomitym twórcą był autor *Marsza weselnego*, jak dobrze czuł kameralne gatunki, w szczególności kwartety smyczkowe, gdzie miał wiele do powiedzenia. Oprócz nich zestaw ten uzupełniono o kompozycje wymagające udziału dodatkowych artystów – *Oktet Es-dur* oraz opracowania symfonii i uwertur, notabene już kiedyś omawianych na tych łamach. Wyjątkowa kreacja Leipziger Streichquartett, pełna pasji, elegancji i precyzji, w połączeniu ze staranną formą edytorską tego wartościowego, pięciopłytkowego albumu sprawiają, że recenzowana pozycja jest znaczącym głosem w tegorocznej jubileuszowej dyskografii i powinna znaleźć uznanie miłośników muzyki kameralnej.

*Paweł Chmielowski*



**FELIX MENDELSSOHN**  
**Paulus – oratorium**  
*Sabine Goetz, sopran; Dorothee Zimmermann, alt; Markus Brutscher, tenor; Klaus Mertens, bas • Kantorei der Schlosskirche Weilburg; Capella Weilburgensis • Doris Hagel, dyrygent*  
Profil PH09008 • w. 2008, n. 2008 • DDD, 130'05", 2CD  
☆☆☆☆☆

„Wola wierzenia jest jedyną możliwą wiarą człowieka, który







**ERIK SATIE**  
**Dzieła solowe i kameralne**  
*Alexandre Tharaud, fortepian; Jean Delescluse, tenor; Eric Le Sage, fortepian; Isabelle Faust, skrzypce; David Guerrier, trąbka*  
 Harmonia Mundi HMC 902017.18 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 127'00", 2CD

**Muzyka21**  
**plyta miesiąca**

Jak bez obaw zrecenzować płytę z muzyką kogoś, kto nieprzyjaznego krytyka sprowadził kiedyś do funkcji zaimka? („Monsieur, Pan jest tylko zaimkiem. Z poważaniem, Erik Satie”). Na szczęście dla mnie, z czystym sumieniem mogę polecić nowy album z dziełami „genialnego błazna”, którego humor bulwersował opinię publiczną Belle Époque, ponieważ tym razem hold twórczości ekscentrycznego rodaka oddał utalentowany fran-

cuski pianista, Alexandre Tharaud. Zafascynowana jego oryginalnymi interpretacjami podczas czwartej edycji festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie, gdy po koncercie utworów Ravela bisował grając *Gymnopédies* Satiego, z niecierpliwością czekałam na więcej. Nie zawiódł mnie, zachwycając doskonale wyważonym brzmieniem nowego albumu i matematyczną precyzją wykonania, podkreślającego minimalistyczne, prekursorskie zapędy Satiego.

Nie wiem co prawda, czy kreśląc zapiski w partyturze kompozytor właśnie tak wyobrażał sobie na przykład „słowika z bólem zęba”, ale według mnie Tharaud doskonale odnajduje się zarówno w humorystycznych kontrastach, jak i nostalgicznych ostinatach francuskiego twórcy. W dwupłytowym wydawnictwie *Avant-dernières pensées. Solos & Duos*, nakreślił niezwykle barwną panoramę muzyki Satiego. Pierwsza płyta albumu to utwory solowe – od bardzo znanych, jak *Gnossiennes*, po rzadziej wykonywane *Poudre d'or* czy *Embryons desséchés*. Na drugim krążku, który rozpoczynają słynne *Trzy utwory w formie gruszek*, pianiszcze towarzyszą: pieśniarka Juliette, pianista Éric Le Sage, skrzypaczka Isabelle Faust, tenor

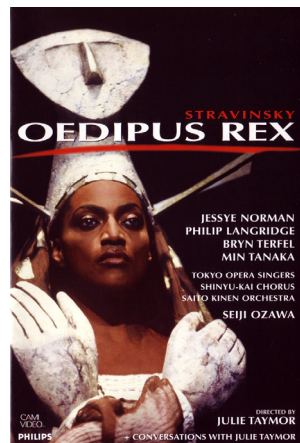
Jean Delescluse i trębacz David Guerrier. To zrozumiałe, że jak czytamy we wstępie do płyty, przy jej nagrywaniu muzycy mieli mnóstwo zabawy – wszak utwory z parodystycznym wykorzystaniem znanych cytatów, piosenką kabaretową *Je te veux* i tanecznymi rytmami ragtime'u, walca czy kankana w *La belle excentrique*, zdecydowanie zaprzeczają braniu sztuki wyłącznie „na poważnie”. Właśnie taką wizję sztuki postulował sam Satie, który idąc śladem J. Cocteau opowiadał się za odrzuceniem jej wyobrażenia jako posłannictwa i zniesieniem granicy między sztuką elitarną a popularną.

W jednym z wywiadów Tharaud tłumaczył, że granie utworów Satiego stanowi ogromne wyróżnienie dla wykonawcy, gdyż pilnie strzegący swojej prywatności kompozytor „wszystkie swoje miłości i sekrety ukrył w muzyce”. Stylowo wydany przez Harmonię Mundi album, z tekstami utworów zamieszczonymi w książeczce, ułatwi zrozumienie fascynacji młodego Francuza, a przede wszystkim – poznanie dekadentki osobowości Erika Satie, jednego z najbardziej prowokujących kompozytorów Fin de siècle.

Dorota Staszekiewicz

oddali ogromną przysługę Stanfordini. Chyba każdy po wysłuchaniu tej płyty zapagnie sięgnąć po inne jego dzieła.

Stanisław Lubliński



**IGOR STRAWIŃSKI**  
**Oedipus Rex**  
*Jessye Norman; Philip Langridge; Bryn Terfel; Min Tanaka • Tokyo Opera Singers; Shinyu-Kai Chorus; Saito Kinzen Festival Dancers; Saito Kinzen Orchestra • Seiji Ozawa, dyrygent*  
 Philips 074 3077 • w. , n. 1993 • DVD-V, 58'00", NTSC  
 ★★★★★

nictwa nieczęsto podejmują się nagrywania ich kompletów. Kilka lat temu podjął się tego zadania w wydawnictwie Audite znakomity Manderlin Quartett, ale od wydania ostatniego, trzeciego woluminu, minęło już trzy lata i na razie nie nie zapowiada, że seria będzie kontynuowana.

Dlatego z zadowoleniem zauważam pojawienie się ośmiopłytkowego albumu zawierającego te dzieła wykonane przez wybitnych muzyków niemieckich stanowiących Verdi Quartett. Płyty zostały już wcześniej wydane pojedynczo, teraz stanowią komplet, na pewno usatysfakcjonuje każdego melomana.

Uzupełnieniem kwartetów są: 5 *Menuetów*, 5 *Tańców niemieckich*, *Uwertura c-moll* na kwintet smyczkowy D 8 oraz *Kwintet smyczkowy C-dur* D 956.

Stuchacz od pierwszych dźwięków jest wciągnięty w przebieg muzycznej narracji. Muzycy twórczo podeszli do ogromnego materiału muzycznego skomponowanego przez Schuberta i z każdego utworu stworzyli małe arcydzieło. Nawet słuchając w pokątnej dawce interpretacje te nie nużą, potrafią bezgranicznie zaabsorbować. Świetne tempa, odpowiednia dynamika, znakomicie stworzony nastrój – oto co charakteryzuje pokrótce wykonanie kwartetu Verdiego.

Polecam ten album będący prawdziwą uczcą dla melomana, tym bardziej, że pozwala poznać mało znane utwory austriackiego geniusza.

Stanisław Lubliński



**CHARLES VILIERIS STANFORD**  
**Sonata klawetowa op. 129, Fantazja nr 1 i 2 na klawet i kwartet smyczkowy, 3 Intermezza na klawet i fortepian op. 13, Trio fortepianowe nr 3 op. 158 „Per aspera ad astra”**  
*Robert Plane, klawet; Mia Cooper, skrzypce; David Adams, altówka • Gould Piano Trio*  
 Naxos 8.570416 • w. 2007, n. 2006 • DDD, 74'05"  
 ★★★★★

Charles Stanford należał do najwybitniejszych kompozytorów brytyjskich pokolenia poprzedzającego Elgara. Niestety, Brytyjczy

podobnie jak Polacy, przez długie lata wstydzili się swojej spuścizny muzycznej i z uporem godnym lepszej sprawy wmawiali sobie i światu, że między Haendlem i Elgarem nic ważnego w ich muzyce się nie wydarzyło. Na szczęście, wraz z pojawieniem się płyt kompaktowych, ta tendencja uległa zmianie. Najpierw brytyjskie, a następnie zagraniczne wydawnictwa zaczęły odkrywać ten bardzo ciekawy dorobek.

Stanford, kompozytor niezwykle płodny, stworzył kilkadziesiąt oratoriów i utworów sakralnych, kilkanaście oper, 7 symfonii, kilka koncertów instrumentalnych, 6 popularnych irlandzkich fantazji, wiele utworów kameralnych, fortepianowych, organowych, pieśni. Był znanym i cenionym publicystą.

Prezentowana płyta wydawnictwa Naxos zawiera kilka utworów klawetowych: sonatę, intermezza oraz dwa utwory na klawet i kwartet smyczkowy. Słuchając ich od razu można się domyśleć ich brytyjskiego pochodzenia. Są to bardzo ciekawe utwory, które artysta stworzył na przestrzeni całego życia. Utwór zamykający płytę, to nagrane po raz pierwszy *Ill Trio fortepianowe* poświęcone pamięci przyjaciół kompozytora poległych podczas I Wojny Światowej.

To naprawdę bardzo dobra i odkrywcza płyta, na dodatek brytyjscy wykonawcy swoją interpretacją

Opera-oratorium Igora Strawińskiego powstała w 1927 r. (dedykowana została S. Diagilewowi) i w tym samym roku miała swą światową premierę w formie koncertowej (partię tytułową śpiewał polski tenor, Stefan Belina-Skupiewski). Libretto Jeana Cocteau (tekst łaciński) osnute jest na tragedii Sofoklesa. Premiera sceniczna (1928, Wiedeń) i późniejsze nie od razu popularyzowały to niewątpliwie interesujące dzieło. Przełom nastąpił dopiero po II Wojnie, od premiery w La Scali (1948). Odtąd *Król Edyp* podbija słuchaczy i prowokuje firmy nagraniowe do kolejnych rejestracji (do dziś w katalogach znajduje się ponad 20 nagrań tego utworu).

„Partytura należy do neoklasycyznego okresu kompozytora, dzieląc się na jasno wyodrębnione numery, recytatywy, arie, sceny zespołowe i chóry, wsparte na świadomie archaizującej, uproszczonej materii muzycznej” – pisze o muzyce dzieła Piotr Kamiński w swym przewodniku operowym.

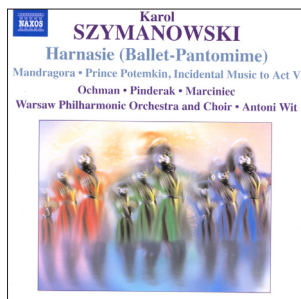
Prezentowane nagranie zostało zrealizowane w Tokio z udziałem miejscowego chóru operowego, zespołu tanecznego i Saito Kinen Orchestra pod dyktando Seiji Ozawy, w reżyserii Julie Taymor. Jest to wykonanie pełne napięcia, dramatyzmu, może nawet i grozy – wyraźnie wydobytanych z muzyki i potęgowanych scenami



baletowymi (podwójna np. obsada roli Edypa: śpiewak i ilustrujący jego śpiew tancerz). Cała sceneria szokuje maskami, draperiami, „plaskorzeźbami” charakteryzującymi poszczególnych wykonawców. Soliści znakomicie oddają głosem tragedię swych bohaterów: Philip Langridge – król, potwór, ojciec, matka i kazirodca; Jessye Norman – Jokasta, jego żona i matka zarazem, do końca nie chcąc poznać dramatycznej prawdy; Bryn Terfel – Tyrejasz, prorok broniący się przed ujawnieniem znanej sobie całej historii. Tekst łaciński nie stanowi tu żadnego problemu. A całość, być może wbrew zamierzeniu kompozytora, jest bardziej wzruszająca niż epicka.

Jako bonus do nagrania, dodano rozmowy z realizatorami i wykonawcami.

Jacek Chodorowski



**KAROL SZYMANOWSKI**  
**Harnasie, Mandragora, Książ Patiomkin**

Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent  
Naxos 8.570723 • w. 2009, n. 2007 • DDD, 73'17"  
☆☆☆☆

Ukończony w 1931 r. balet – pantomima *Harnasie* op. 51 był uwieńczeniem twórczości, w latach dwudziestych, zauroczonego folklorem tatrzańskim, kompozytora. Scenariusz tego baletu w dwóch obrazach z epilogiem, opracował Szymanowski wraz z Jerzym Mieczysławem Rytardem. Łączy on w sobie wątek zbójnika Janosika z góralskim weselem. Kompozytor bogato czerpie w tym utworze tematy z motywów muzyki Podhala. Jego muzyka (podzielona w partyturze na 9 pozycji) jest bardzo indywidualna, a równocześnie pełna artyzmu i piękna w brzmieniu. Melodie wywodzące się z autentycznych melodii góralskich, kompozytor stylizuje w sposób niesłychanie subtelny. Omawiane wykonanie sprawia, nawet wybrednemu słuchaczowi, niekoniecznie rozmiłowanemu w folklorze, wiele przyjemności. Zarówno dyrygent, jak i orkiestra i chór potrafią ukazać całe bogactwo kontrastów, rozmaitość nastrojów i stanów uczuciowych. Jest to

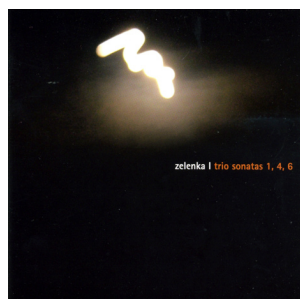
więc wykonanie emocjonalne i ekspresyjne. A wyrazistości dodaje mu niewielka wprawdzie, ale imponująca i mistrzowsko zaśpiewana przez Wiesława Ochmana partia tenorowa.

Pantomima *Mandragora* op. 43 (mandragora – wywar z egzotycznej rośliny, mający rzekomo moc rozbudzania miłosnej namiętności) została skomponowana w 1920 r. na zamówienie Leona Schillera, który zresztą, wspólnie z Ryszardem Bolesławskim, jest autorem scenariusza. *Mandragora* jest właściwie żartem muzycznym, w stylu „commedia dell'arte”. Kompozytor potraktował ją jako swoistą parodię muzyki wczesnoromantycznej lub rosyjskiej z jej orientalnymi stylizacjami. Muzyka ta ma charakter bardzo ilustracyjny, więc jej koncertowe wykonanie staje się mało przekonujące. Ale w omawianym nagraniu owa ilustracyjność została jednak podkreślona. Muzyka brzmi znakomicie i przekonuje, iż kompozytor sam bawił się tworząc ją. Maleńką solówkę tenorową śpiewa tu Aleksander Pinderak, bardziej znany za granicą (zwłaszcza w Wiedniu).

Muzyka do V aktu poetycko-filozoficznego dramatu Tadeusza Micińskiego *Książ Patiomkin* op. 51 napisana została w 1925 r., także na zamówienie Leona Schillera. Jest to krótki, ok. 11 minutowy, utwór z małą partią choralną i solową wokalną (w tym nagraniu śpiewa ją mezzosopranistka Ewa Marciniak). To tajemnicza, fantazyjna, może i trochę egzotyczna muzyka, zgodna z nastrojem aktu, do którego została napisana (urojenia i wizje jednego z bohaterów). Utwór jest bardzo rzadko wykonywany.

W sumie cieszyć się można, iż dyskografia Szymanowskiego zyskała kolejne nagrania.

Jacek Chodorowski



**JAN DISMAS ZELENKA**  
**Sonaty triowe nr 1, 4, 6**

Stefan Schilli, François Leleux, obój; Marco Postinghel, fagot; Philippe Malfeyt, lutnia; Béatrice Martin, klawesyn; Heinrich Braun, kontrabas  
Aulos AUL 66118 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 53'40"  
☆☆☆☆

Jan Dismas Zelenka, tworzący na różnorodne składy instrumentalne, napisał 6 *Sonat triowych* w latach 1718-1727. W naszych czasach zostały one wydane dopiero przed półwieczem, nigdy zaś nie zdobyły szerokiej popularności, choć ujmują i melodyką i mistrzostwem kompozytorskiego rzemiosła, szczególnie w sztuce kontrapunktu.

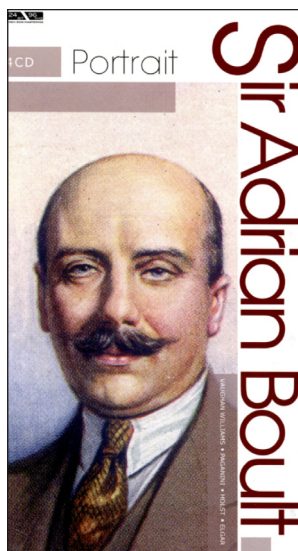
Zbudowane są według schematu sonaty kościelnej, tzn. składają się z 4 części: wolnej-szybkiej-wolnej-szybkiej. Zelenka przeznaczył w nich wiodącą rolę 2 obojom oraz fagotowi, a w niniejszym nagraniu grupę continuo oraz głos basowy wzbogacił jeszcze o klawesyn, lutnię oraz kontrabas.

Dyskretnie towarzyszą koncertującemu triu, wtapiając się w ich efektywne przekomarżanie się, ciekawe dialogi, słodka i łagodną barwę uwięzioną w kontrapunktycznych splotach doskonale skomponowanych partii. Wykonawcy, należący do czołówki europejskiej, efektywnie interpretują muzykę Zelenki, skutecznie przekonują o jej wielkiej wartości, prezentując istotę kameralnego muzykowania. W ich wersji Sonaty skrzą się pomysłami, melodyką, ogromną twórczą inwencją, koja uszy i zmysły.

W tym interesującym wykonaniu warto zapoznać się z tak uroczą, a niezbyt dobrze znaną twórczością czeskiego twórcy.

Paweł Chmielowski

**Różne**



**ADRIAN BOULT**  
**The Portrait**  
dzieła: Vaughana Williamsa, Holsta, Paganiniego, Elgara, Brahmsa, Schumanna  
Membran 231664 • w. 2008, n. 1935-1956 • ADD, 253'14", 4CD  
☆☆☆☆

Czteropłytkowa kompilacja z cyklu portretów wybitnych artystów XX w., których sylwetki przypominają nam teraz firma Membran. W gromnie najlepszych mistrzów batuty nie mogło oczywiście zabraknąć legendy brytyjskiej muzyki, Adriana Boult (1889-1983) – szefa orkiestr BBC, City of Birmingham i londyńskiej Filharmonii, którego dłoniom powierzyło prapremiery swoich dzieł wielu współczesnych kompozytorów angielskich.

Repertuar koncertów prowadzonych przez Boult'a był bardzo rozległy, poczynając od wielkich dzieł symfonicznych z XVIII i XX stulecia, aż po muzykę nową. Tę ostatnią propagował wykonując po raz pierwszy utwory m.in. G. Holsta, A. Bliss'a czy R. Vaughana Williamsa, którego dwie symfonie (IV i VI) w interpretacji Londyńskiej Orkiestry Filharmonicznej otwierają album *The Portrait*. Na drugiej płycie znalazły się *Planety* G. Holsta z zespołem BBC, towarzyszącego również solistom koncertów z trzeciego krążka: Yehudimemu Menuhinowi (*I Koncert skrzypcowy D-dur* N. Paganiniego) i Pablowi Casalsowi (wieloncelowy *Koncert e-moll* op. 85 E. Elgara). Na czwartej płycie do gwiazdorskiej obsady albumu *The Portrait* dołącza Arthur Schnabel z *II Koncertem fortepianowym* J. Brahmsa, a całość wieńczy *IV Symfonia* R. Schumanna w wykonaniu Londyńskiej Orkiestry Filharmonicznej.

Pochodzące z lat 1935-56 nagrania są tylko małym wycinkiem dyskografii Boult'a, który przyznał się, że w przeciwieństwie do większości kolegów po fachu zawsze wolał pracę w studiu niż występy na żywo (patrz: autobiografia *My own trumpet*, 1973). Mistrzowską batutę zaprzysięgłego adwokata muzyki angielskiej doceniał m.in. twórca *Wariacji Enigma*. Jak wspominał Boult, zbliżyło ich ponoć podobne wycucie brzmienia: „Kiedy pewnego razu siedzieliśmy razem [z E. Elgarem, przyp. D. Staszkiwicz] na widowni Queen's Hall, słuchając orkiestry przygotowującej się do koncertu, poczułem jego łokieć na moich żebrach. – Posłuchaj trąbki, Adrian. Niesamowita, prawda?”.

Dorota Staszkiwicz

**P. Czajkowski – 4 Pory roku • S. Rachmaninow – Wariacje wg. Corelliego**

Hideyo Harada, fortepian  
Audite 92.569 • w. 2008, n. 2008 • SACD, 68'10"  
☆☆☆☆

Na łamach *Muzyka21* miałem już okazję recenzować album z interpretacjami *Utworów lirycznych* Edwarda Griega w wykonaniu Hideyo



Harady, chwalać ją za ogromną muzykalność, wrażliwość, kulturę gry, upodobanie do romantycznej liryki ujętej w cykle. Podobne bardzo pozytywne wrażenia wywarła na mnie jej druga płyta w barwach tej samej wytwórni Audite, z podobnym repertuarem, należącym do czołowych pozycji rosyjskiej literatury pianistycznej.

Pory roku Piotra Czajkowskiego, z tytułem dość nieologicznym, są w wykonaniu japońskiej pianistki szeroko zakrojoną wędrówką, trwającą blisko 48 minut, wędrówką po romantycznych emocjach, krajobrazach, klimatach, miejscach. Artystka trafnie ukazuje kontrasty oraz bogactwo faktury i inwencji kompozytora zaklęte w 12 miniaturach. Udowadnia, że jest szczególnie predestynowana do wykonywania fortepianowej liryki: pięknie kształtuje frazy, buduje uduchowiony nastrój, jej dźwięk jest czysty, delikatny, przejrzysty. Ale również dobrze wypada jej interpretacja *Wariacji na temat Corellego* Sergiusza Rachmaninowa, kompozycji stawiającej muzykom, jak zawsze w przypadku muzyki tego autora, najwyższe wymagania pianistyczne. Japonka dobrze sobie z nimi poradziła, konstruując zwartą formę, pełną dramatyzmu i wirtuozerii, choć nawet i tu najpiękniej brzmią delikatne frazy, utrzymane w wolniejszym tempie oraz spokojnej dynamice.

Nowy album wytwórni Audite wypada uznać za kolejny sukces Hideyo Harady, co jest zasługą nie tylko doskonałej kreacji japońskiej pianistki, ale również starannej formie edytorskiej, opartej na szczegółowym, dwujęzycznym komentarzu w książeczce, jak też znakomitej jakości dźwięku.

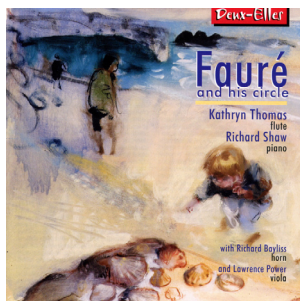
Paweł Chmielowski

**FAURÉ AND HIS CIRCLE**  
utwory: Saint-Saënsa, Fauré, Koechlina, Schmitta, Ravela, Enesco, Caselli, Boulanger, Durulé

Kathryn Thomas, flet; Richard Show, fortepian; Richard Bayliss, róg; Lawrence Power, altówka  
Deux-Elles DXL 1125 • w. 2008, n. 2008  
• DDD, 65'00"  
☆☆☆☆☆

Na płycie *Fauré and his circle* zebranych zostało czternaście utworów autorstwa wybitnych kompozytorów działających w Paryżu na przełomie XIX i XX w. Postacią centralną, kluczem, który zdecydował o doborze repertuaru, jak sugeruje tytuł, stał się Gabriel Fauré (1845-1924). Miał on szczęście być uczniem Camille'a Saint-Saënsa, nauczycielem Mauricego Ravela, Charlesa Koechlina, Florenta Schmitta, Georgesa Enesco, Alfreda Caselli i przyjacielem domu rodziny Boulanger. I to właśnie ich dzieła, obok kompozycji Faurégo, zamieszczono na krążku. Są wśród nich nastrojowe nokturny (Ch. Koechlin: *Deux Nocturnes* op. 32 bis, Lili Boulanger: *Nocturne* z 1911 r.) i scenki taneczne (M. Ravel: *Pièce en forme de habanera*, A. Casella: *Sicilienne* oraz przypominający „kulawego walczyka” *Interlude* z *Pelléas et Mélisande* autorstwa G. Fauré), są fragmenty liryczne, melancholijne i tęskne (C. Saint-Saëns: *Romance* op. 37, G. Fauré: *Morceau de lecture*) jak i żartobliwe, pogodne, rumiane i dziarskie (F. Schmitt: *Scherzo-Pastorale*, G. Enesco: *Presto* z *Cantabile et presto*), są wśród nich wreszcie wokalizy powstałe z myślą o studentach paryskiego konserwatorium, które z wprawek awansowały do rangi utworów koncertowych (G. Fauré: *Pelléas et Mélisande* autorstwa G. Fauré), są fragmenty liryczne, melancholijne i tęskne (C. Saint-Saëns: *Romance* op. 37, G. Fauré: *Morceau de lecture*) jak i żartobliwe, pogodne, rumiane i dziarskie (F. Schmitt: *Scherzo-Pastorale*, G. Enesco: *Presto* z *Cantabile et presto*), są wśród nich wreszcie wokalizy powstałe z myślą o studentach paryskiego konserwatorium, które z wprawek awansowały do rangi utworów koncertowych (G. Fauré: *Pelléas et Mélisande* autorstwa G. Fauré).

Elementem wspólnym, integrującym ten unikatowy muzyczny katalog jest obsada obejmująca flet i fortepian (sporadycznie wzbogacona przez barwę waltorni i altówki). Dlaczego akurat flet? Po pierwsze gra wybitnego fletcy – Paula Taffanella. Jego nieprzeciętne umiejętności i muzyczna wrażliwość były wyzwaniem i inspiracją dla ówczesnych kompozytorów, a styl gry skłaniał krytyków muzycznych do euforycznych komentarzy sugerujących jakoby mitologiczny mistrz muzyczny – bożek Pan mógł się wiele od niego nauczyć. Po drugie, na przełomie XIX i XX w. dokonała się „rewolucja” fletowa. Jednym z jej ojców był Claude Debussy. Między innymi dzięki jego *Preludium do Popołudnia Fauna* flet, który do tej pory postrzegano

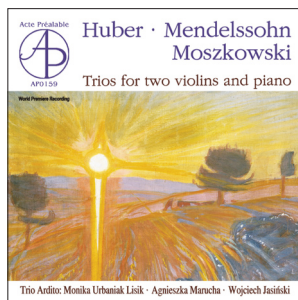


jako instrument wirtuozowski: głośny i ruchliwy, został odkryty na nowo i skojarzony z kategoriami poetyckości i subtelności. Niewątpliwie więc nowe oblicze tego instrumentu i jego niezbadane możliwości stanowiły silną podniechęć dla paryskich twórców.

Tak jak umiejętności Paula Taffanella pobudzały w przeszłości wyobraźnię artystów-kompozytorów, tak teraz ich utwory nęcą nowe pokolenia fletistów. Jedną z tych, która uległa pokusie jest Kathryn Thomas, krzyknęta swego czasu przez *The Times* mianem „wielkiej muzycznej nadziei”. Nie dziwi mnie taka wizytówka, bo również mnie jej gra urzekła. Szlachetne, pełne brzmienie fletu, dbałość o detale, biegłość techniczna, swoboda wykonania, duża wrażliwość i zrozumienie dla intencji autora sprawiają, że z przyjemnością słucha się gry fletystki. Warto również docenić wkład w nagranie dzieł pianisty Richarda Shawa. Ich współpraca przyczyniła się do stworzenia przekonującej i interesującej interpretacji muzycznych perełek.

Na płycie *Fauré and his circle* spotkali się różni twórcy. Ich kompozycje charakteryzują się nastrojową odmiennością, brzmieniową wielobarwnością i zróżnicowaną emocjonalnością. I w tym tkwi siła i atrakcyjność tego nagrania. Składanka stanowi bowiem ciekawy zbiór utworów, w którym każdy znajdzie coś dla siebie.

Romana Zaitz



**Hans Huber – Sonata for piano and two violins in B flat major Op. 135 • Arnold Mendelssohn – Trio in A minor Op. 76 for two violins and piano • Maurice Moszkowski – Suite in G minor Op. 71 for two violins and piano**

*Trio Ardito* (Monika Urbaniak Lisik, Agnieszka Marucha, skrzypce • Wojciech Jasiński, fortepian)

Acte Préalable AP0159 • w. 2007, n. 2006  
• DDD, 59'16"  
☆☆☆☆☆

Omawiana płyta zawiera trzy utwory na dwoje skrzypiec i fortepian – obok stosunkowo rzadko spotykanego składu łączy je jeszcze jedna cecha – ich autorzy

należeli do tej samej generacji. Tworzącej u schyłku XIX i na początku XX stulecia, zatem w dość ciekawym okresie, zresztą nie tylko w muzyce, czy sztuce w szerokim znaczeniu.

Hans Huber (1852-1921), napisał m.in. osiem symfonii oraz szereg koncertów – przede wszystkim fortepianowych (zresztą sam był niezłym pianistą), niekiedy zresztą całkiem oryginalnych jak na ówczesną epokę. Na początku XX w. był artystą znanym, dziś wydaje się jednak nieco zapomniany – a szkoda. W jego *Sonacie B-dur na dwoje skrzypiec i fortepian* pobrzmiewają jeszcze echa postromantyzmu, które tu i ówdzie mieszają się z wpływami muzyki tradycyjnej (z racji pochodzenia autora zapewne szwajcarskiej). Utwór stawia dość wysokie wymagania wykonawcom, także z racji częstych zmian tempa, czy nastroju. Autor wyeksponował jasne i wyraziste barwy instrumentów, zwłaszcza pary skrzypiec. Wbrew pozorom rola fortepianu nie została ograniczona do wypełnienia dalszego planu. W istocie jest on motorem całej akcji, co jednak nie powinno dziwić – Huber był przecież biegłym pianistą i niewątpliwie znawcą tego instrumentu.

Arnold Mendelssohn (1855-1933) pozostawił po sobie dość pokaźny dorobek i dziś kojarzony jest przede wszystkim z muzyką religijną – bywa wręcz nazywany jej odnowicielem. Nazwisko artysty budzi zresztą nieodparte skojarzenia – w pełni uzasadnione, bowiem jego ojciec i sławny Feliks Mendelssohn-Bartholdy byli kuzynami. Sam Arnold był też cenionym pedagogiem, a wśród jego uczniów był także Paul Hindemith. *Trio a-moll na dwoje skrzypiec i fortepian* op. 86 rozpoczyna żywe i rytmiczne *Allegro*, wyraźnie nawiązujące do muzyki poprzedniego stulecia (i znacznie wcześniejszej). Następujące po nim *Adagio* jest znacznie spokojniejsze, jakby pełne zadumy, stonowane. Skrzypce odsuwają się na dalszy plan i ten fragment jest przede wszystkim popisem pianisty. Pozostałe dwie części są znów znacznie wyższe, zdecydowanie wirtuozerskie. Dużo w nich przestrzeni, oddechu – forma jest nadzwyczaj klarowna. Uważny słuchacz może doszukać się nawet wpływów muzyki religijnej, co jednak u Mendelssohna nie powinno dziwić.

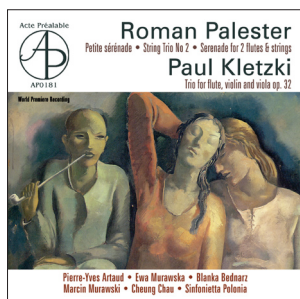
Maurice (Moritz) Moszkowski (1854-1925) jest dziś postacią mało znaną, choć w końcu XIX w. był popularnym i cenionym pianistą. Jako kompozytor zdobył zdecydowanie mniejsze uznanie, choć sam Ignacy Paderewski wyrażał się o nim wręcz entuzjastycznie – twierdząc, że obok



Chopina najlepiej rozumie on fortepian i specyficzną problematykę komponowania na ten instrument. Nawiasem mówiąc na temat pochodzenia Moszkowskiego do dziś toczy się dyskusja – zwykle określa się go jako niemieckiego Żyda o polskich korzeniach. *Suita g-moll na dwoje skrzypiec i fortepian* op. 71 to jeden z lepiej znanych utworów kompozytora (a przy okazji jeden z ostatnich), wykonywany nawet przez międzynarodowe sławy pokroju Ithzaka Perlmana i Pinchasa Zukermana. Kompozytor bywał przez współczesnych (a także dziś) określanym terminem „pianista salonowy” i takie jest jego dzieło. Lekkie, eleganckie i – co nie jest w końcu wadą – przystępne. Niewątpliwie największym atutem jest tu partia fortepianu, a więc instrumentu, który znał najlepiej. Tym niemniej jest to utwór stawiający wysokie wymagania całej trójce wykonawców.

I właśnie ten element istotnie podnosi atrakcyjność wydawnictwa – pozycje z repertuaru mniej znanych i popularnych twórców, w dodatku na nieczęsto spotykany skład instrumentalny. Oczywiście nie miałyby to znaczenia, gdyby nie wykonawstwo najwyższej próby. Mamy do czynienia nie tylko z czysto techniczną wirtuozerią, ale także zrozumieniem epoki, czy specyficznej stylistyki trzech – różnych przecież – autorów. Jeśli miałbym wskazać jakiś mankament, jest nią raczej średnia jakość samego nagrania i niekiedy odczuwalny (we fragmentach granych piano) szum.

Dariusz Mazurowski



**Roman Palester – Petite sérénade na flet, skrzypce i altówkę, Trio smyczkowe nr 2, Serenada na 2 flety i smyczki • Paul Kletzki (Paweł Klecki) – Trio na flet, skrzypce i altówkę op. 32**

Pierre-Yves Artaud, flet; Ewa Murawska, flet; Blanka Bednarz, skrzypce; Marcin Murawski, altówka; Cheung Chau, wiolonczela i dyrygent • Sinfonietta Polonia  
Acte Préalable AP0181 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 66'06"  
☆☆☆☆☆

Roman Palester (1907-1989)

to niezwykle ciekawy kompozytor, któremu los nie szczędził niestety dramatycznych przeżyć, które były zresztą udziałem całego pokolenia. Wojna, okupacja (w okresie Powstania Warszawskiego przepadła znaczna część jego partytur), a potem okres stalinowski. Palester, jako twórca emigracyjny (od 1947 r.), a więc „nieśluszy”, miał być skazany na zapomnienie. A przecież tuż po wojnie uchodził za jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów, a na jego popularność wpływał też fakt częstej współpracy z rodzimym przemysłem filmowym (rozpoczęła się ona zresztą jeszcze w latach 30.).

*Mała Serenada na flet, skrzypce i altówkę* (1947) stanowi interesujący przykład utworu z okresu, który moglibyśmy nazwać przejściowym. Oto właśnie zakończyła się wojna, a od doświadczonych muzyki lat 30. dzielił nas już pewien dystans, z kolei rewolucja estetyczna lat 50. dopiero miała nadejść. Roman Palester cieszy się krótkotrwałym uznaniem w ojczystym kraju i zawdzięcza to właśnie takim utworom. Charakterystyczna melodyjność, niemal liryczne momenty i częste (choć raczej nie gwałtowne) zmiany tempa. Utwór składa się z pięciu, zresztą dość wyraźnie zaznaczonych części – o odmiennym klimacie, tempie i melodyce. Interesujące jest także niemal idealne wyważenie barw poszczególnych instrumentów – są jednakowo ważne, a przy tym zajmują jakby różne piętra kompozycji.

*Trio nr 2 na skrzypce, altówkę i wiolonczelę* jest bez wątpienia bardziej „drapieżnym” utworem niż poprzedzający go tytuł. Poniekąd zwiastował już nowsze kierunki w muzyce, ale wciąż ma wszystkie cechy utworów kompozytora, które powstawały w latach 40. Uwagę słuchacza przykuwa kilka składników – polifonia i polimetria, a także dbałość o warstwę brzmieniową. Katalog zastosowanych środków jest doprawdy imponujący – od najbardziej tradycyjnych, aż po różnorodne formy pizzicata, co sprawia, że jest dziełem wyjątkowo złożonym i wymagającym od wykonawców zaprezentowania pełni kunsztu.

Kończąc płytę *Serenada na 2 flety i orkiestrę smyczkową* (1946) w pewnym stopniu związana jest z pierwszym utworem – podobnie jak on składa się z pięciu bardzo różnych części i jest bardzo melodyjny. Z racji zastosowanej materii dźwiękowej wydaje się jednak nieco jaśniejszy, żywszy – nie brak momentów nasyconych pogodnym nastrojem (aż trudno chwilami uwierzyć, że taka muzyka mogła powstać tuż po światowym kataklizmie...). Partie fletów tylko

chwilami wysuwają się na pierwszy plan, generalnie bowiem zdają się dopełniać spektrum barw orkiestry smyczkowej o dźwięki mające zdecydowanie inny charakter i dla niej nieosiągalne.

Paul Kletzki, a właściwie Paweł Klecki (1900-1973), po wojnie był znany przede wszystkim jako wybitny dyrygent (szczególnie ceniono jego wykonania utworów Mahlera). Praktycznie od 1942 r. już nie komponował – jako główną przyczynę wskazywał przeżycia związane z prześladowaniami i zbrodniami nazizmu (Kletzki był z pochodzenia Żydem). Niestety jego twórczość popadła w zapomnienie, tym bardziej powinniśmy zatem cenić dzieła, które są przywracane do życia dzięki nagraniom.

*Trio na flet, skrzypce i altówkę* op. 32 ma wszystkie cechy dzieła klasycznego, czy może ściślej rzecz ujmując neoklasycznego. Składa się z trzech części, przy czym środkowa dość wyraźnie odróżnia się od skrajnych – także sporym ładunkiem liryzmu. Niewątpliwie warto zwrócić uwagę na szczególną melodykę utworu, przemyślaną konstrukcję i umiejętność rozwijania tematów przewodnich poszczególnych części.

Omawiana płyta ma bez wątpienia kilka cennych zalet – przede wszystkim wybór opublikowanych kompozycji oraz ich świetne wykonanie. Twórczość obu autorów wymaga szczególnego podejścia do zawartej w niej materii dźwiękowej, a być może także odpowiedniego zrozumienia kontekstu historycznego epoki, w której powstały te dokonania. I można śmiało stwierdzić, że wykonawcy stanęli na wysokości zadania.

Dariusz Mazurowski



**PIERRE MONTEUX  
The Portrait  
dzieła: Bacha, Paganiniego,**

**Beethovena, Schumanna, Berlioz, Chaussona, Debussy'ego, Strawińskiego**

*Gladys Swarthout, mezzosopran; Yehudi Menuhin, skrzypce; Georges Enescu, skrzypce • Orchestre Symphonique de Paris; San Francisco Symphony Orchestra; RCA Victor Symphony Orchestra; Berkshire Festival Chorus; Boston Symphony; Concertgebouw Orchestra*

Membran 231671 • w. 2008, n. 1932-1955 • ADD, 260'46", 4CD

☆☆☆☆☆

Majowy wieczór 1913 r., widowie Teatru des Champs-Élysées powoli zapelnia śmietanka towarzyska Paryża. Gaśnie światło, kurtyna idzie w górę, dyrygent daje znak orkiestrze... Prawdopodobnie przeczuwa, chociaż jeszcze nie wie na pewno, że za chwilę wybuchnie jeden z największych skandali w historii muzyki. To premiera baletu *Święto wiosny* Strawińskiego, a dyrygent to Pierre Monteux.

Niedawno nakładem firmy Membran ukazał się czteropłytowy album, który stanowi próbę sportretowania postaci Monteux. Nagrania pochodzą z lat 1932-1955, poczynając od pierwszej płyty, na której prowadzi Orchestre Symphonique de Paris towarzysząc Yehudiemu Menuhinowi (*Koncert d-moll BWV 1043 J. S. Bacha*) i Georgesowi Enescu (*Koncert N. Paganiniego*). Kolejne dwie płyty to symfonie nagrane na początku lat 50. z Orkiestrą Symfoniczną San Francisco (*I Symfonia* L. van Beethovena, *IV Symfonia* R. Schumanna, *Symfonia fantastyczna* H. Berlioz) oraz *Poème de l'amour et de la mer* E. Chaussona w wykonaniu Gladys Warthout i orkiestry RCA Victor. Na ostatniej płycie królują *Nokturny i Obrazy* C. Debussy'ego z orkiestrą San Francisco oraz chórem festiwalowym z Berkshire, a potem *Ognisty ptak* I. Strawińskiego z Concertgebouw Orchestra.

Czteropłytowy album Membran to właściwie nie portret, a pomnik wybitnego mistrza batuty, założyciela Orchestre Symphonique de Paris dyrygenta Baletów Rosyjskich Diagilewa, MET, Boston Symphony (do jej repertuaru wprowadził m.in. utwory Karola Szymanowskiego) i Concertgebouw z Amsterdamu oraz wielu, wielu innych orkiestr. Monteux w ciągu swojego blisko 90-letniego życia (1875-1964) uczestniczył w najważniejszych wydarzeniach muzycznych schyłku Belle Époque. Prowadził premiery dzieł m.in. I. Strawińskiego (oprócz *Święta wiosny* także *Pietruszki i Słowika*), M. Ravela (*Dafnis i Chloë*, *Valses nobles et sentimentales*), C. Debussy'ego (*Jeux*). Dyrygował

znany zespół, współpracował z wybitnymi wykonawcami. Amerykański pianista Leon Fleischer wspomina go jako „Maître z bluszczącymi oczyma, wciąż przygryzającego własne wąsy”, dyrygenta uwielbianego przez muzyków orkiestry (na których uwadze zależało mu najbardziej!) i jako „bez wątpienia jednego z największych mistrzów swojego fachu”.

Czar brzmień z przeszłości... a także obszerny fragment historii kultury, który po prostu wypada poznać.



**M. Musorgski – Obrazki z wystawy • R. Schumann – Karnawał**

Valentina Igoshina, fortepian  
Warner Classics 2564 63427-2 • w. 2006, n. 2006 • DDD, 61'45"  
☆☆☆☆☆

Na rynku muzycznym ukazała się ciekawa płyta, bowiem zestawia dwa wielkie cykle fortepianowe: *Karnawał* op. 9 Roberta Schumanna (1810-1856) oraz *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego (1839-1881). Utwory łączy pomysł na formę bowiem obydwa mają budowę suity złożonej z części opatrzonych oddzielnym tytułem, sugerującym scenkę, portret lub urywkowe wrażenie. Każdy z utworów stanowi też modelowy przykład stylistyki kompozytora, osadzony w obszarze dźwiękowym właściwym dla Schumanna i Musorgskiego. Są to dzieła niezwykle charakterystyczne, dlatego ich zestawienie w nagraniu jest w istocie ciekawym pomysłem.

Chronologicznie pierwszy powstaje cykl Schumanna. Twórczość tego kompozytora reprezentuje najbardziej czysty typ muzyki romantycznej; wtórował on ideologii związania muzyki z poezją, poszukiwaniem nowych form wyrazu, nowych środków technicznych. Najwyższe miejsce w jego twórczości zajmują właśnie kompozycje fortepianowe. W ten najbardziej typowy nurt romantyczny wpisuje się *Karnawał* op. 9. Dwadzieścia miniatur wchodzących w skład dzieła stanowią najróżniejsze ilustracje (np. *Pierrot*, *Arlekin*, *Motyle*, *Chopin*). Występują tu zatem najróżniejsze rozwiązania techniczne i fakturalne, całe bo-

gactwo dźwiękowych pomysłów, całe spektrum harmonii i kategorii dynamicznych.

Zestawiając z poprzednim cyklem M. Musorgskiego widzimy istotne różnice.

*Obrazki z wystawy*, najpopularniejszy utwór Modesta Musorgskiego, to cykl 10 miniatur fortepianowych z 1874 r. Popularność zyskała zwłaszcza wersja orkiestrowa dzieła, zinstrumentowana przez Maurycego Ravela. Dzieło zostało zainspirowane wystawą akwarel i rysunków Viktora Hartmanna, zorganizowaną latem 1874 r., w niedługim czasie po jego śmierci. Musorgski, który był zaprzyjaźniony z malarzem, mocno przeżył jego niespodziewane odejście. Dzieło ma zatem istotne podłoże ideowe, które nadaje plastyczną topliwość poszczególnym miniaturom.

Wielokrotnie, mistrzowskie interpretacje wielkich pianistów sprawiły, że cykle te są niezwykle popularne i chętnie wykonywane do dziś. Jednakże stanowi to pewną pułapkę dla artystów poprzez swoiste „znużenie materiału” próbą kolejnej ich interpretacji. Aby pokusić się o takie nagranie potrzeba zatem nie lada umiejętności warsztatowych ale też śmiałości w przekazywaniu tych treści po raz kolejny, by nie paść ofiarą krytyki.

Valentina Igoshina urodziła się w 1978 r. w rodzinie muzyków. Studiowała grę na fortepianie w Konserwatorium Moskiewskim. Już jako 15-latką zdobyła pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Młodych Pianistów w Polsce. Cztery lata później wygrała Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Rachmaninowa. W 2000 r. brała udział w Konkursie Chopinowskim w Warszawie. Młoda artystka występowała ze słynnymi orkiestrami, m.in. London Philharmonic Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra czy BBC Scottish Symphony Orchestra. Prezentowane tutaj nagranie jest jej debiutem na rynku fonograficznym.

Pianistka przyznaje, że obydwa cykle stanowią dla niej wielką wartość z punktu widzenia faktury fortepianowej a także estetyki muzycznej. Zdecydowało to o próbie ich rejestracji.

Artystka operuje dźwiękiem o selektywnej, nośnej jakości. Jest to wyraźne we wszystkich miniaturach. Sprawnie kształtuje wizje zarówno klarowne i przejrzyste fakturalnie jak też te opatrzone wielkim ciężarem dramatycznym i strukturalnym. Ta właściwość

dźwiękowa pianistki ma istotne znaczenie i technicznie jest ceną umiejętnością bowiem każdy muzyczny komunikat jest podany w sposób logiczny i zrozumiały dla słuchacza. Artystka nie popada w muzyczny słowotok i interpretacyjny belkot. W wykonaniu dominuje też klasyczna, tradycyjna wizja interpretacyjna. Nie należy jednak tej cechy ujmować za pejoratywną. Konsekwentnie stanowi ona podstawę wykonania obydwu utworów i poprzez to decyduje o spójnym, pokrewnym ich charakterze, co ma znaczenie na poziomie makro formy.

Dźwięk w połączeniu z interpretacją formy tworzą tu zwartą konstrukcję muzyczną o ściśle określonym charakterze. Każda miniatura kreowana zostaje z należytą pieczołowitością i dbałością o każdy szczegół i jednocześnie architektonika całości nie jest zaburzona czy też zaniedbana. Kreaacja prezentuje się na zasadzie „od ogółu do szczegółu”.

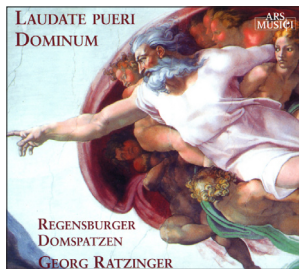
Słuchacz powinien być estetycznie spełniony przy obcowaniu z tym wykonaniem.

Katarzyna Łabuś



**Franciszek Schubert – Deutsche Messe • Jan Brahm – Marienlieder**

Regensburger Domspatzen • Georg Ratzinger, dyrygent  
Ars Musici 232126 • w. 2009, n. 1990 • DDD, 41'19"  
☆☆☆☆☆



**LAUDATE PUERI DOMINUM**  
dzieła: Dittersdorfa, Lasso, Palestriny, Croce, Durante, Hasslera, Mendelssohna, Schuberta, Rheinbergera, Brahmsa.

Regensburger Domspatzen • Georg Ratzinger, dyrygent  
Ars Musici 232455 • w. 2008, n. 2005 • DDD, 76'27"  
☆☆☆☆☆

Nazwisko Ratzinger kojarzone jest przede wszystkim z osobą papieża Benedykta XVI, ale znany jest również starszy z braci, Georg – nie tylko jako kapłan i brat głowy Kościoła katolickiego, ale również – a może przede wszystkim – jako dobry muzyk i dyrygent. Dom Ratzingerów, tętniący muzyką, nie był w Markt nad Inn ewenementem, ponieważ – jak dowiadujemy się z autobiografii Josepha – cała miejscowość w wyjątkowy sposób „żyła” muzyką. Rytm życia mieszkańców wyznaczał kalendarz świąt kościelnych, zawsze z odpowiednią oprawą muzyczną.

Obydwaj bracia święcenia kapłańskie przyjęli tego samego dnia, 29 czerwca 1951 r. Georg kontynuował studia w dziedzinie muzyki kościelnej w Monachium. Po ich ukończeniu w 1957 r. został dyrygentem chóru parafialnego w Traunstein. Siedem lat później, w lutym 1964 r., kiedy zmarł dyrektor muzyczny katedry św. Piotra w Ratzybonie i dyrygent Regensburger Domspatzen, niezwykle znanego tamtejszego katedralnego zespołu chłopięco-męskiego, ks. Theobald Schrems, o objęcie tych zaszczytnych stanowisk poproszono Georga Ratzingera. Funkcję tę piastował przez trzydzieści lat.

Regensburger Domspatzen to najstarszy chór chłopięcy na świecie. Jego początków należy szukać w 957 r., kiedy to biskup Wolfgang z Ratzyfony założył szkołę katedralną, w której chłopcy m.in. uczyli się odpowiedniego śpiewu liturgicznego. Przez kolejne stulecia chór doświadczał zarówno wzniołości, jak i upadków. Koncertował nie tylko w licznych miastach Europy, ale także w USA, Kanadzie i Azji. Ma również na swoim koncie liczne nagrania dzieł takich mistrzów, jak choćby barokowi giganci – Bach, Haendel i Schütz.

Oba prezentowane tu krążki wydane przez Ars Musici zawierają to samo nagranie *Deutsche Messe* D. 872 Schuberta oraz *Marienlieder* op. 22 Brahmsa – w *Laudate Pueri Dominum* fragmenty tego dzieła, ale w zamian słyszymy utwory Lassa, Palestriny, Croce, Hasslera, Durante, Dittersdorfa, Mendelssohna i Rheinbergera.

Godna uwagi jest – choćby dlatego, że nagrania jej nie należą do częstych wydarzeń – powstała jesienią 1827 r. *Deutsche Messe* Schuberta (jedno z ostatnich jego dzieł muzyki sakralnej) na chór, organy i zespół instrumentów dętych. Niemiecki tekst autorstwa Neumanna odpowiada kolejnym częściom liturgii katolickiej. Życzeniem poety było stworzenie dzieła możliwie najprostszego muzycznie, aby mogło być wykonywane przez amatorski zespół. Wyjaśnia to,



**IX Międzynarodowy Festiwal Chórów Uniwersyteckich**

# „UNIVERSITAS CANTAT 2009”

**Festiwalowe pokłosie**



**UNIVERSITAS CANTAT 2009**

**KONCERT FINAŁOWY**

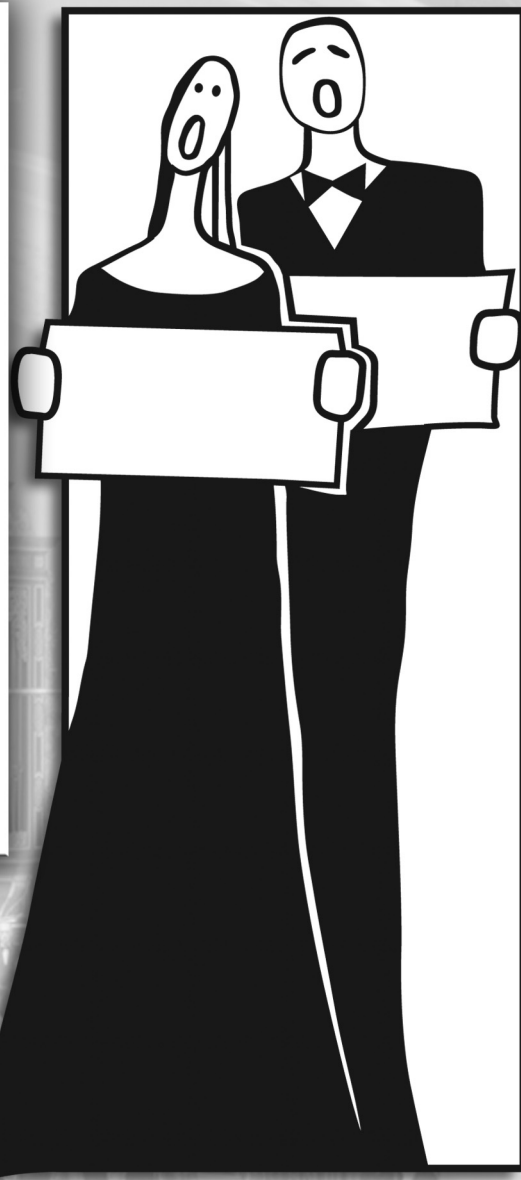
IX Międzynarodowy Festiwal Chórów Uniwersyteckich  
Aula Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 20 czerwca 2009

**THE FINAL CONCERT**

9<sup>th</sup> International Festival of University Choirs  
Adam Mickiewicz University Hall, Poznań 20<sup>th</sup> June 2009



POD PATRONATEM/UNDER PATRONAGE  
JM Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Prof. dr hab. Bronisława Marciniaka  
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Prof. dr hab. Barbary Kudryckiej  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdaną Zdrojewskiego  
Wojewody Wielkopolskiego, Piotra Florka  
Marszałka Województwa Wielkopolskiego, Marka Woźniaka  
Prezydenta Miasta Poznania, Ryszarda Grobelnego



**występują:**

**Anna Mikołajczyk-Niewiedział – sopran**

**Jarosław Bręk – bas**

**wszyscy uczestnicy festiwalu (chóry i orkiestry)**

**Marcin Nałęcz-Niesiołowski – dyrygent**

**Płyta z koncertu finałowego wydana przez Acte Préalable**

**PATRONI:**

Bogdan Zdrojewski  
Minister Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

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

**ORGANIZATORZY:**



Stowarzyszenie  
Przyjaciół Chóru  
Kameralnego UAM

**WSPARCIE FINANSOWE:**



**PATRONI MEDIALNI**



dlaczego opracowanie Schuberta jest proste, homofoniczne, mieszczące się w skali przeciętnych głosów. Jednak proste, nie znaczy mało wartościowe. Kompozytorowi znakomicie udało się pragmatyczne założenia natchnąć religijną żarliwością. Msza brzmi niemal jak zbiór zwrotkowych hymnów, w którym tajemnica polega na subtelnościach dynamicznych – zarówno w chórze, jak i u instrumentalistów.

Regensburger Domspatzen owe subtelności wiernie realizuje, przy okazji odznaczając się bardzo dobrą dykcją, co w homofonii ma szczególne znaczenie. Chór charakteryzuje się miękkim, naturalnym dźwiękiem (co przypisywane jest właśnie Georgowi Ratzingerowi) i ogromną muzykalnością (co przede wszystkim możemy usłyszeć w utworach o tematyce maryjnej). Pokazuje tym samym, że nie bez powodu zyskał miano znanego i cenionego zespołu.

Emilia Dudkiewicz



**THE BEAUTY OF TWO**  
**E. Grieg – Sonata wiolonczelowa op. 36 • P. Hindemith – Sonata altówkowa op. 11 nr 4 • F. Poulenc – Sonata fletowa • B. Martinu – Sonata wiolonczelowa nr 3**  
 The Kennedy Center Chamber Players

Dorian DSL-90705 • w. 2007, n. 2004/6 • DDD, 74'12" ★★★★★

Płyta *The Beauty of Two* spodoba się zapewne wszystkim tym, którzy lubią sonaty, a przy tym gustują w muzyce dość bliskiej naszemu czasom. Zakres chronologiczny wydawnictwa obejmuje bowiem lata 1883-1957; od *Sonaty* Griega, poprzez Hindemitha, Martinu, aż do Poulenca. Prezentowane nagranie skierowane jest jednak przede wszystkim do miłośników duetów. Wszystkie utwory, które znalazły się na krążku, nie są bowiem kompozycjami przeznaczonymi na instrument solowy z akompaniamentem fortepianu. Stanowią one przykład muzykowania kameralnego, w którym każda z partii pełni równie istotną rolę.

Spoiwem tak pomyślanego CD jest doskonały pianista – Lambert

Orkis, znany szerokiemu gronu melomanów głównie ze współpracy z Mściławem Rostropowiczem (którego pamięci – nawiasem mówiąc – dedykowana jest niniejsza płyta) oraz Anne-Sophie Mutter. Wraz z nim muzykują David Hardy (wiolonczela), Daniel Foster (altówka) oraz Toshiko Kohno (flet).

Każdy z wykonawców dysponuje bardzo dobrym warsztatem technicznym. Wiolonczelista gra mięsistym, nasyconym dźwiękiem o wyjątkowo nosowej barwie (co akurat mi odpowiada), altówka w rękach Fostera brzmi szlachetnie i klarownie, zaś flecistka czaruje niedużym, ale okrągłym dźwiękiem (także w staccato) oraz sztuką gry prawdziwego legatissimo (środkowa część *Sonaty* Poulenca). Pod względem muzyczno-interpretacyjnym artyści kreują różnorodny świat barw i nastrojów. Na szczególną uwagę zasługuje współpraca między nimi. We wszystkich utworach słychać wyjątkowe porozumienie, świadome partnerstwo, dialog i wzajemne uzupełnianie się. Trudną sztukę gry w duecie obrazują m.in. perfekcyjnie zagrane unisonowe szybkie przebiegi w I cz. *Sonaty* Martinu.

Wydawnictwo nie ma w zasadzie większych mankamentów. Jest bardzo dobre i ... jedynie bardzo dobre. Można je śmiało polecić, ale nazwanie go lekturą obowiązkową byłoby przesadą. Określenie „wartościowe” i cztery gwiazdki będą więc w jego przypadku najbardziej adekwatną oceną.



**THE ART OF SAXOPHONE**  
**dzieła: Glazunowa, Debussy'ego, Iberta, Milhauda, Villi-Lobosa, Mario Marzi, saksofon • Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi • Hansjörg Schellenberger, dyrygent**  
 Arts 47748-8 • w. 2009, n. 2004 • SACD, 76'50" ★★★★★

Bardzo cenię płyty, po których już w pierwszych minutach słuchania można się spodziewać wielu przeżyć najwyższej próby. A tak jest w przypadku albumu wytwórni Arts, będącego wprowadzeniem w wybitne pozycje koncertowego repertuaru na saksofon. Dodać do tego trzeba staranną formę

edytorską, przynoszącą wiele informacji o muzyce i biorących udział w przedsięwzięciu artystach, a przede wszystkim wspaniałą jakość dźwięku. Jeśli chodzi o fonograficzne propozycje niemieckiej wytwórni, to mogą sprawić satysfakcję nawet wybrednemu słuchaczowi pod każdym z wymienionych względów.

Owe pozytywne doznania zawdzięczać należy świetnie dysponowanym wykonawcom. Mario Marzi oraz Orkiestra im. G. Verdiego z Mediolanu są w naprawdę dobrej formie i efektywnie prezentują zalety zamieszczonych na krążku utworów: urozmaiconą rytmikę, sięgającą także po elementy muzyki ludowej i popularnej, melodyczne wyrafinowanie, bogatą kolorystykę brzmienia opartą na różnorodnych połączeniach saksofonu ze smyczkami (Glazunow), orkiestry kameralnej (Villa-Lobos), dużej symfonicznej (Debussy) lub oryginalnego składu instrumentów (Ibert, Milhaud). Przedstawiane kompozycje są pełne kolorów, humoru, życia i radości, by wspomnieć choćby kapitalne dzieło Dariusa Milhauda *Scaramouche* ze swoją finałową efektowną sambą, znane z wersji na 2 fortepiany, tutaj świetnie brzmiące w opracowaniu na saksofon i orkiestrę. Uderza fantastyczna jakość dźwięku – bardzo wyraźnego i czytelnego, gdzie słychać dobrze wszystkie szczegóły.

Ta płyta w odpowiednim sposób wprowadza w świat saksofonu w popularnym i przystępnym repertuarze. Jej największą zaletą jest bardzo dobre wykonanie oraz świetna realizacja techniczna nagrania, wyróżniająca kolejne albumy wytwórni Arts.

Paweł Chmielowski



**R. Schumann – Dichterliebe op. 48 • L. van Beethoven – Adelaide, Resignation, Der Kuss • F. Schubert – 6 pieśni**  
 Fritz Wunderlich, tenor; Hubert Giesen, fortepian  
 Hänssler Classic CD 93.701 • w. 2009, n. 1965 • ADD, 58'09" ★★★★★

W jednym z wywiadów, wybitny niemiecki śpiewak, Fritz Wunderlich (zmarły tragicznie w 1966 r.) powiedział, iż jego zdaniem, wielu

melomanów nie w operze, ale właśnie w pieśni odnajduje piękno i satysfakcję. Sam Wunderlich był śpiewakiem wszechstronnym, uznawanym powszechnie za najwybitniejszego tenora lirycznego, jakiego wydały powojenne Niemcy. W ciągu całej swojej, krótkiej kariery, imponował nie tylko wielkim talentem, różnorodnością repertuaru ale także ogromną sumiennością i pracowitością. Pieśni uważał za kulminację sztuki wokalne. Dysponował głosem o pięknej, indywidualnej barwie, śpiewał lekko, bardzo swobodnie w górze skali, niektóre jego interpretacje, zwłaszcza Mozartowskie, do dziś pozostają nieodścignionymi. A kariera wokalna artysty trwała zaledwie 10 lat!

Dysponujemy, na szczęście, nagraniami śpiewaka prezentującymi jego ogromny repertuar i niezwykle zalety wokalne oraz interpretacyjne. Omawiana płyta przynosi zapis wieczoru pieśni (Schumann, Beethoven, Schubert) podczas Schwetzingen Festspiele w 1965 r. Połowę krążka wypełnia cykl Roberta Schumanna *Miłość poety* (do słów H. Heine). Cykl ten, złożony z 16 pieśni, powstał w 1840 r., a więc w tzw. „roku pieśni”. Cały cykl jest swoistym dialogiem głosu i fortepianu, może nie zawsze zgodnym ale pełnym wyrazu, nastroju, czasem i głębokiego sensu. Jeden z krytyków muzycznych trafnie stwierdził kiedyś, iż w cyklu tym, z najsłynniejszą pieśnią *Nie ronię łez* (poz. 7), można znaleźć arcydzieła. Już pierwsza pieśń *W cudownym miesiącu maju* zapowiada wspaniałe doznania muzyczne. I trwają one do końca, do 16 pieśni (*Stare, niedobre pieśni*). Wunderlich wkłada w interpretację cyklu pełnię lirycznej ekspresji, namiętności, impulsywnego uczucia. A równocześnie głos jego jest pełen blasku i mocy.

Spośród pieśni Beethovena śpiewak włączył do omawianego recitalu *Adelaide* (jedna z wcześniejszych pieśni kompozytora, bardziej aria, nazywana przez Beethovena kantata) oraz krótką pieśń *Rezygnacja* i ariettę *Pocątnek*. Wszystkie śpiewane są ze zróżnicowaną ekspresją i pięknym dźwiękiem.

Sześć pieśni Schuberta, zamieszczonych na omawianej płycie, pochodzi z różnych okresów twórczości kompozytora. Śpiewak wnika w nich w tekst poetycki, jego interpretacja ma charakter dialogu: głos – melodia. Jest przy tym zdecydowanie osobista. A głos pozostaje namiętny, pełny emocji i wyrazu.

W całym recitalu znakomicie współbrzmia partia fortepianu w wykonaniu Huberta Giesena.

Jacek Chodorowski

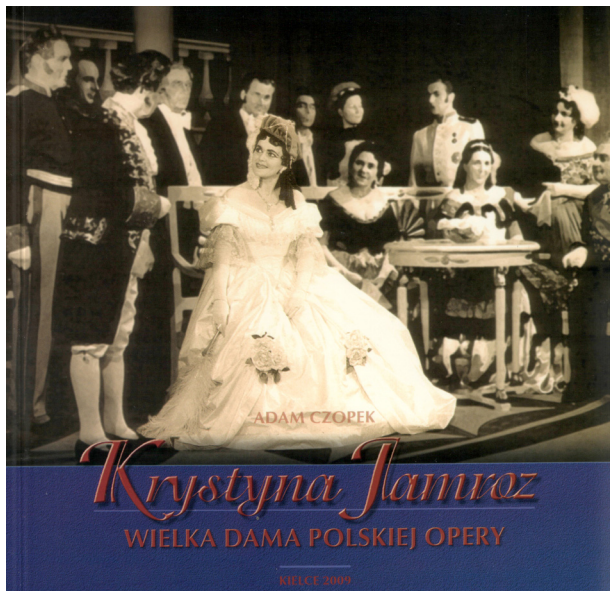


**ADAM CZOPEK**  
**Krystyna Jamroz. Wielka Dama**  
**Polskiej Opery**

Bog&Art, Kielce 2009, wyd. I, str. 116.

Scena była jej powołaniem – to tytuł pierwszego rozdziału omawianej książki. „Ona śpiewała... całym jestestwem, zaangażowana, zapamiętana, wciągała widza bez reszty w rzeczywistość, którą przedstawiała na scenie...” – to słowa Zdzisławy Donat, światowej sławy śpiewaczki, młodszej koleżanki bohaterki książki. Już same te przytoczone opinie usprawiedliwiają potrzebę przypomnienia postaci Krystyny Jamroz, niewątpliwie jednej z najwspanialszych śpiewaczek, jakie wydała polska szkoła wokalna XX w. Trudu tego zadania podjął się dziennikarz i publicysta muzyczny, Adam Czopek. Nie przypadkowo zresztą, wszak od początku uczestniczył w przygotowaniach i realizacji festiwalu im. Krystyny Jamroz organizowanych w Busku-Zdroju już po raz 15.

Pisanie o artystach nie jest rzeczą łatwą, a pisanie o osobowościach scenicznych wręcz ryzykowną. A Krystyna Jamroz była „nie tylko wielką artystką”, ale, jak zgodnie twierdził wszyscy ją znający, „uroczym, pełnym optymizmu człowiekiem”. Żyła stosunkowo krótko: 1923-1986. Stworzyła 40 kreaacji scenicznych, śpiewała w kilkuset spektaklach i na setkach koncertów estradowych. Była nie tylko utalentowana muzycznie i ak-



torsko, ale znakomicie wykształcona, bardzo pracowita i posiadająca wielką kulturę muzyczną. I te jej walory oraz działalność wokalną, trwającą praktycznie 40 lat, autor monografii potrafił udokumentować i w pełni zaprezentować i przybliżyć jej fascynującą sylwetkę artystyczną. I to w sposób systematyczny i uporządkowany, co wcale niełatwe przy przedstawianiu rozwoju kariery artysty, w trakcie którego przeplatają się przecież i występy sceniczne, koncertowe, recitale i życie prywatne. Do prywatności artystki autor podchodzi jednak bardzo dyskretnie, powidiałbym wstrzemięźliwie. Z jej życia prywatnego ujawnia tylko

te fakty, które w sposób istotny wpływały na przebieg kariery, bo to ona, kariera, w szerokim i dodatnim tego słowa znaczeniu, jest najważniejszą treścią książki. W kolejnych rozdziałach autor omawia, dość szczegółowo okresy pracy artystki w teatrach operowych Wrocławia, Poznania i Warszawy. Przywołuje opinie krytyków, partnerów scenicznych i realizacyjnych, ludzi świata sztuki. Datuje i bliżej omawia szczególnie ważne spektakle, koncerty, zdarzenia. Odrębny rozdział stanowią „zagraniczne wojaże”. Nie było ich mało, choć przecież ograniczono je geograficznie ze względów politycznych. Apogeum sztuki wokalne

Krystyny Jamroz zbiegło się bowiem w czasie z polityczną izolacją kraju. Szczegółowo omówione są pamiętne kreaacje artystki. Autor wybrał ich 18, pochodzących z literatury operowej różnych czasów, polskiej i zagranicznej. I tu nasuwa mi się jedno zastrzeżenie: otóż w każdym omówieniu autor przypomina dane historyczne opery i jej krótką treść, dołączając recenzje kreowanej przez śpiewaczkę postaci. Wolalbym by, miast historii i skrótu libretta, była bardziej omówiona owa postać, a recenzji było trochę więcej. Ale to w sumie drobiazg.

Uzupełnieniem książki jest wykaz premier, w których artystka brała udział, pełny wykaz śpiewanych przez nią partii, wykaz nagród i odznaczeń, przypomnienie uroczystości i wydawnictw dedykowanych pamięci artystki oraz wspomnienia jej partnerów artystycznych. To ciekawe uzupełnienie, bo jak wspomina jeden z jej przyjaciół „kochala towarzystwo, potrafiła być jego duszą, a rozmowa z nią zawsze sprawiała każdemu z nas satysfakcję”. Wzbogaceniem książki są natomiast liczne zdjęcia, głównie ze zbiorów autora. I te prywatne, i z ról, reprodukcje afiszy, programów i wydawnictw okolicznościowych.

Ukazała się więc pozycja wydawnicza cenna, potrzebna i ciekawa w lekturze.

Jacek Chodorowski

**Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce**

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

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

② CMD Classical Music Distribution  
 ul. Swiatowida 5-7

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

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

e-mail: gigi@gigicd.com

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

⑤ Music Island  
 ul. Napoleońska 17  
 61-671 Poznań

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

⑥ Club CD  
 tel/fax 091 4831155  
 tel. 0501-061-002  
 Skype: clubcd  
 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](mailto:acteprealable@op.pl)  
[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

**Lider<sup>o</sup> polskiej fonografii • Mecenas muzyki polskiej**

<sup>o</sup> Pod względem ilości nagrań premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagrań premierowych polskich kompozytorów polskich, norwodni mlodstch artystow obcznych w katalogu.

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



**Najlepsze polskie pismo  
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: [www.eis.com.pl](http://www.eis.com.pl)

Acte Préalable ROMUALD TWARDOWSKI  
EXEGI MONUMENTUM  
IOANNES REX  
3 FRESCOES



ANDRZEJ HIOLSKI - ANNA MIKOŁAJCZYK - JAROSŁAW BRĘK

Konkurs płytowy

Romuald Twardowski

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 płyt dotyczących konkursu.

Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

**Gdzie i kiedy został wykonany po raz pierwszy utwór Romualda Twardowskiego Exegi monumentum?**

Rozstrzygnięcie konkursów z czerwca 2009 r.

**UNIVERSAL – MARIA JOAO PIRES – Anna Bąk, Wałbrzych; Stefan Domaniak, Warszawa; Michał Furmaniak, Warszawa; Helena Grabowska, Rzeszów; Aneta Kowalska, Warszawa; Szymon Kujawski, Wrocław; Maria Nowowiejska, Białystok; Jan Paczeński, Gdańsk; Benedykt Topolnicki, Warszawa; Jan Wolski, Zielona Góra.**

**ACTE PRÉALABLE – ZYGMUNT STOJOWSKI – Stefan Benedykt, Warszawa; Joanna Firlej, Opole; Dorota Gołębiowska, Łódź; Dominik Kurlej, Warszawa; Franciszek Lubowiecki, Lublin; Lech Majewski, Poznań; Ryszard Nikodemowicz, Rzeszów; Wanda Porębska, Białystok; Jan Suzin, Katowice; Jerzy Zakościelny, Olsztyn.**

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

pismo tradycja  
folkowe muzyka świata  
i okolic  
**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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)  
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)



Konkurs płytowy

Renée Fleming

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.

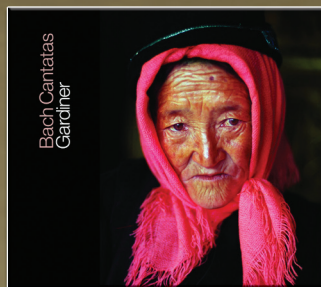
**W którym stanie USA urodziła się Renée Fleming?**

**Fleming/Twardowski**  
Universal Music Polska/Acte Préalable

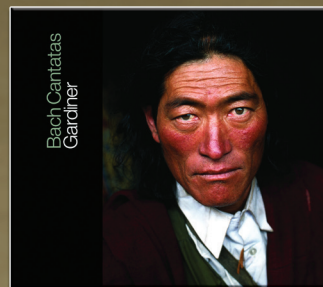
Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami na adres redakcji do końca bieżącego miesiąca.



# Nowe nagrania w dystrybucji CMD



Soli Deo Gloria SDG 156 Vol. 4



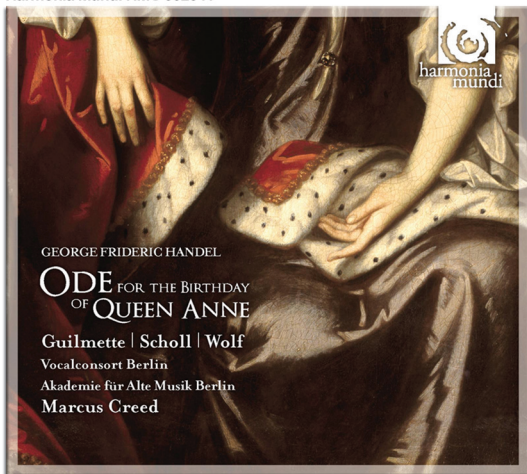
Soli Deo Gloria SDG 159 Vol. 9

John Eliot Gardiner  
kontynuacja dwóch serii:  
**Pielgrzymka bachowska 2000**  
**Komplet symfonii Brahmsa**

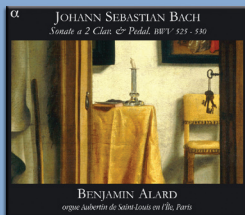


Soli Deo Gloria SDG 704

Harmonia Mundi HMC 902041



**Andreas Scholl i Akademie für Alte Musik  
w nagraniu Haendla**



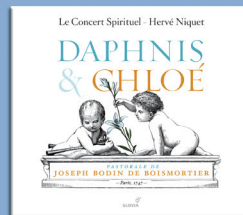
Alpha 152



Harmonia Mundi HMX 2962022.23



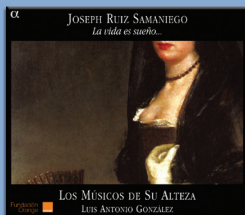
Harmonia Mundi HMU 907484



Glossa GCD 921618



Alia Vox AV 9869



Alpha 153



Harmonia Mundi HMX 2962029



Harmonia Mundi HMC 902025.27



Glossa GCD 920915



Glossa GCD 921509





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

# ROMUALD TWARDOWSKI

**NOWY ALBUM • PREMIERA FONOGRAFICZNA**  
trzy kolejne utwory w znakomitym wykonaniu,  
m.in. niezwykła kreacja wokalna Andrzeja Hiolskiego\*

Acte Préalable



AP0251

ROMUALD TWARDOWSKI

EXEGI MONUMENTUM

IOANNES REX

3 FRESCOES

World Premiere  
Recording



ANDRZEJ HIOLSKI • ANNA MIKOŁAJCZYK • JAROSŁAW BRĘK

**EXEGI MONUMENTUM**

na sopran, bas, chór i orkiestrę do słów Horacego

**TRZY FRESKI**

na orkiestrę

**IOANNES REX - kantata o wiktorii wiedeńskiej**

na baryton, chór i orkiestrę\*

dla tych, którzy kochają muzykę

© proj. graf.: Studio Jeremi

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

Album do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl) • [shop.gigicd.com](http://shop.gigicd.com)

Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.