

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA
JUBILEUSZOWA PROMOCJA PRENUMERATY

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 11 (112)
listopad 2009
ROK X
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Robert Wasilewski
o Festiwalu Muzyki Polskiej
w Koszalinie

Ensemble Inégal
nowa gwiazda muzyki dawnej

Misza Majski
Vadim Repin
Lang Lang
grają rosyjskie tria

Cheung Chau
5 lat Sinfonietty Polonii

Elżbieta Gajewska
o muzyce Franciszka Lessla

Znakomici kompozytorzy
zmarli w młodym wieku

Cecilia Bartoli
Sacrificium w hołdzie kastratom



CECILIA BARTOLI

Il Giardino Armonico · Giovanni Antonini

SACRIFICIUM

„Sacrificium” opowiada historię kastratów – jej kontrowersje i okrucieństwo, ale też fascynację i piękno. Zamieszczone na albumie arie należą do najbardziej wirtuozowskich, jakie kiedykolwiek napisano na głos ludzki – od zawitych, koloraturowych, po wolne, nastrojowe, napisane, by zaprezentować niezwykłą w tamtych czasach technikę oddechu praktykowaną przez kastratów. Nowy album skupia się na szkole neapolitańskiej, z której wywodzą się najbardziej znani jak Farinelli czy Caffarelli.



478 1521 (Limited Edition Hardcover Deluxe CD with Bonus Disc)

478 2330 (Polska cena)

www.decca.com • www.ceciliabartolionline.com • www.universalmusic.pl



UNIVERSAL MUSIC POLSKA

© fot. Decca / Uli Weber
proj. graf.: Studio Jeremi



PROMOCJA PRENUMERATY

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

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



TWÓJ ZYSK TO:

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

MOŻNA WYKUPIĆ PRENUMERATĘ NA DWA SPOSOBY:

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

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.

ING BANK ŚLĄSKI - O/W-WA

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

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

2. ZAMAWIAJĄC TELEFONICZNIE LUB ELEKTRONICZNIE PRENUMERATĘ

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

ADRES REDAKCJI:

WYDAWNICTWO MUZYCZNE ACTE PRÉALABLE SP. Z O.O.; MUZYKA21

SKR. POCZTOWA 71, 02-800 WARSZAWA 93 • TEL.: 022 648 88 38 • MUZYKA21@INTERIA.EU

ŻYCIE

- 6 Reflektorem po scenach: Łódź • Adelajda
7 List
8 MET – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Tosca* • *Czarodziejski flet* • *Wesele Figara*
15 MET – transmisje kinowe okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Turandot*

CZŁOWIEK

- 17 Poświęcenie w imię Muzyki – w hołdzie kastratom
Dorota Staszkiwicz
19 Muzyka polska na Pomorzu
O Festiwalu Muzyki Polskiej w Koszalinie
z dyrektorem Filharmonii Koszalińskiej Robertem Wasilewskim
rozmawia Arkadiusz Jędrasik
20 V urodziny Sinfonietty Polonii
z założycielem i dyrygentem orkiestry Cheung Chauem rozmawia Arkadiusz
Jędrasik
22 Ensemble Inégál – czeska gwiazda na europejskim niebie muzyki
dawniej
Paweł Chmielowski rozmawia z kierownikiem artystycznym, Adamem Viktorą
24 O muzyce Franciszka Lessla i wartościach w życiu artysty
ze znakomitą flectistką, profesorem Elżbietą Gajewską rozmawia Arkadiusz Jędrasik
26 Chińczyk, Rosjanin i Łotysz – Ich trzech
Stefan Banasiak
28 Odkrywanie i promowanie polskiej muzyki pochłania mnie bez reszty
z wydawcą i mecenasem polskich muzyków, Janem A. Jarnickim rozmawia
Arkadiusz Jędrasik
30 Niespełnione nadzieje (1)
Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodzięcym wieku
Marcin Zgliński

DZIEŁO

- 31 Bohater dwojga narodów
Lesław Czaplński
34 W mojej muzycznej krainie (21)
Niewinne rozkosze wirtuozerii
o instrumentalnej muzyce weneckiej u progu XVII w.
Andrzej Osiński

DZIEŁO

- 37 Przemyslenia po Kongresie Kultury
Jan A. Jarnicki

PŁYTOTEKA

- 40 Palcem po płycie – Czeskie odkrycie
Piotr Wolanin
41 Recenzje
54 Konkursy płytowe:
- Cecilia Bartoli – Universal Music Polska
- Aleksander Tansman – 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 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 8 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

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

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka, 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 Staszkiwicz, Magdalena Todynek, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce

Cecilia Bartoli
fot. © Uli Weber/Decca

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web designer

Jean Jacques Jarnicki

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki
&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.

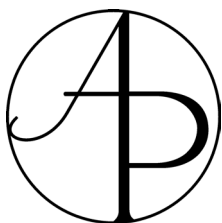
www.acteprealable.com
acteprealable@op.pl

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

Podczas niedawnego Kongresu Kultury szef Filharmonii Narodowej narzekał na złą jakość materiałów nutowych polskiej muzyki, co ponoć bardzo zniechęca cudzoziemców do sięgania po nią i co uniemożliwia jej wykonywanie. Czy tylko dlatego Antoni Wit pojechał w tournée po Austrii i Chorwacji ze swoją orkiestrą zabierając przy okazji rosyjskiego skrzypka, który wykona koncerty Czajkowskiego i Brahmsa? Z muzyki polskiej będzie podczas tej eskapady wykonany *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego, tak jakby polska muzyka ograniczała się tylko do tego jednego dzieła. Poza tym Filharmonia Narodowa udowodni jeszcze, że potrafi grać Dworzaka i Ryszarda Straussa. A przecież mamy koncerty skrzypcowe, którymi możemy się chwalić. Cudzoziemcy już udowodnili, że koncerty skrzypcowe Lipińskiego, Karłowicza, Młynarskiego warte są grania. Czego jeszcze trzeba, by przekonać dyrektora Wita? Czy naprawdę podczas tego tournée nie można było sięgnąć po utwory choćby Ludomira Rogowskiego albo Karola Rathausa, kompozytorów związanych z tamtymi krajami?

Wiele się mówi o trudnościach związanych z wykonywaniem polskiej muzyki przez cudzoziemców. Temat ten poruszony jest w tym miesiącu na naszych łamach. Czy na pewno jest tak trudno? Wiosną tego roku wykonano w Marsylii operę Szymona Laksa *L'hirondelle inattendue*. Ciekawostka: do dyrygowania zaproszono Łukasza Borowicza. A więc świat interesuje się naszą muzyką. Ten sam Łukasz Borowicz dyrygował podczas ostatniego Festiwalu Beethovenowskiego operą Ludwika Spohra; tak oto pieniądze podatników idą na odkrywanie zapomnianej muzyki... niemieckiej, podczas gdy niezależnie od nas Francuzi odkrywają nasz, podobno nieistniejący, repertuar operowy. W Polsce muzyka Spohra musi być chyba szczególnie ceniona skoro już się doczekała swoje edycji płytowej w Polskim Radiu, podczas gdy *Maria* Stątkowskiego po dziś dzień leży w archiwum tej rozgłośni w oczekiwaniu nie wiadomo na co. Z naszych informacji wynika, że sponsor, który zgłosił się do Polskiego Radia z propozycją wspomożenia wydania nie doczekał się żadnej odpowiedzi.

Chyba pokłosiem ostatniego Kongresu Kultury Polskiej są Dniu Muzyki Bohuslava Martinu w 50. rocznicę śmierci w krakowskiej Akademii Muzycznej w dniach 18-25 X. Gdyby z równą energią organizowano w polskich uczelniach wszelkie rocznice dotyczące polskich kompozytorów, obecność ich muzyki na koncertach w kraju i zagranicą byłaby zapewniona. ☺



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 sekstet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż sekstet);
- 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 zastrzega 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 i 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
www.acteprealable.com

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale



Scena zbiorowa z II aktu, na pierwszym planie B. Szyca
fot. Ch. Zieliński

ŁÓDŹ **M**y *Fair Lady* w Łodzi. Za datę narodzin musicalu uznaje się datę 27 grudnia 1927 r. Tego dnia w nowojorskim Ziegfeld Theatre odbyła się prapremiera przedstawienia *Statek komedian-tów* Jerome'a Kerna i Oscara Hammersteina, historycznie pierwszego dzieła uznanego za musical. Miejsce narodzin tego gatunku teatru muzycznego jest nowojorski Broadway, gdzie miały swoje prapremiery między innymi *Oklahoma* (1943), *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957), *Skrzypek na dachu* i *Hello Dolly* (1964), *Człowiek z La Manchy* (1965), *Hair* (1968). W Europie odpowiednikiem nowojorskiego Broadwayu jest londyński West End, gdzie miała swoje prapremiery większość musicali A. L. Webbera, by wymienić *Koty* i *Upiora na operze*, które pobili ustanowione przez amerykańskie musicale rekordy powodzenia.

Jednym z takich rekordzistów jest właśnie musical *My Fair Lady* grany od 15 marca 1956 r., na nowojorskim Broadwayu, bez przerwy przez ponad sześć lat. Gwiazdami tych przedstawień byli: Julia Anderson (Eliza), Rex Harrison (Higgins), Stanley Holloway (Doolittle). Równie wielką popularnością cieszyła się wersja filmowa nakręcona w 1964 r. z Audrey Hepburn (Eliza) i Rexem Harrisonem (Higgins), która otrzymała osiem Oscarów.

Łódzka, zrealizowana z rozmachem, inscenizacja tego popularnego musicalu to barwne, roztańczone przedstawienie pełne życia, dynamicznych scen zbiorowych i wyrazistych postaci mająca szansę na dłużej zagościć na scenie Teatru Wielkiego. Zrealizował ją desant z Teatru Muzycznego im. D. Baduszkowej w Gdyni. Ci sami realizatorzy są też autorami gdynskiej premiery wystawionej w kwietniu tego roku.

Głównym wątkiem *My Fair Lady* z librettem opartym na *Pigmalionie* B. Shawa jest uczucie, jakie połączy profesora fonetyki, prawdziwego dżentelmena – Henrego Higginsa, z krzykliwą londyńską kwiaciarką – Elizą, z której (na mocy zakładu z pułkownikiem Pickeringiem) profesor uczyni damę z najlepszego towarzystwa. Pełna dobrego humoru akcja rozgrywa się wokół dwóch światów: wymuskanej snobistycznej londyńskiej arystokracji i swoistej filozofii „Lumpenproletariatu” Alfreda Doolittle. Osoba, która je łączy jest Eliza, kwiaciarka posługująca się okropną mową, czym zwraca na siebie uwagę profesora fonetyki, by później obserwować jak staje się piękną młodą damą o nienagannych manierach.

Maciej Korwin, stosując możliwości techniczne łódzkiej sceny płynnie i z wyobraźnią przenosi akcję z miejsca na miejsce, co sprawia, że kolejne obrazy zmieniają się niczym w kalejdoskopie, a przedstawienie ma zwartą i wartką akcję. I powiedzmy to sobie od razu; nie jest to nowatorska inscenizacja, bliżej jej do dobrze rozumianej tradycji niż do teatralnego eksperymentu. A jednak z prawdziwą przyjemnością obserwowałem jak ospała na początku scena pierwszego obrazu rozkręca się i nabiera tempa, by w finale oszłomić ruchem i dynamiką tańca o interesujących układach opracowanych przez Joannę Semeńczuk. Podobnie było ze sceną *Muszę się żenić dzisiaj rano* Alfreda Doolittle, ojca Elizy w II akcie. Z prawdziwą satysfakcją obserwowałem świetnie zrobioną, a przy tym nie pozbawioną humoru, scenę lekcji fonetyki, gdzie gra słów i charakterów ma ogromne znaczenie. Zresztą humor i dystans, jaki wyznaczył sobie reżyser towarzyszy wielu scenom. Najpełniej było to widać w potraktowanej nieco przewrotnie scenie wyścigów w Ascot

zrealizowanej w tonacji biało-szaro-czarnej. No i wypada jeszcze wspomnieć o udanej galerii barwnych postaci mocno osadzonej w klimacie Dickensa, nadającej charakter scenom zbiorowym z londyńskich ulic. W sumie inscenizacyjnie rzecz ciekawa i niebanalna rozgrywana w interesującej scenografii Jerzego Rudzkiego.

W obsadzie największe brawa należą się żywiłowemu w każdym calu Bernardowi Szycowi za zrobioną z pasją kreację Alfreda Doolittle. Dobrze śpiewa, świetnie się rusza, a poczucie humoru nie opuszcza go ani na chwilę. Jest przy tym rubaszny, pełen dystansu i swoistego wdzięku. Właśnie tej pasji zabrakło mi w działaniach Karoliny Trębacz, w roli Elizy Doolittle. Jej kreacja jest nieco, jak na mój gust, bezbarwna i pozbawiona blasku, szczególnie w pierwszym akcie. Pewnie dlatego słynny przebrój *Czekaj no Higginśszczaku* nie budził większych emocji i przeszedł niemal niezauważony. Sposób podawania tekstu mówionego też nie budził mojego entuzjazmu. Stylowym aktorsko i wokalnie, opornym (a jednak nie do końca) na kobiece wdzięki Higginsem okazał się Wojciech Paszkowski. Dobrze w roli pułkownika Pickeringa odnalazł się Zenon Kowalski. Sylwia Maszewska ujmowała wdziękiem i ciepłem w roli Pani Pearce, gospodyni profesora.

Dariusz Różankiewicz, przy dyrygenckim pulpicie dobrze przygotował orkiestrę i zadbał o właściwą precyzję scen zbiorowych. Warto jeszcze podkreślić dobre przygotowanie wokalne całego zespołu.

Interesujący początek sezonu (2 X) w łódzkim Teatrze Wielkim.

Adam Czopek



Krzysztof Kaczka

Adelajda **A**delajda. Krzysztof Kaczka zdobył I nagrodę na renomowanym Australian Flute Festival Flute Competition zorganizowanym przez Elder Conservatorium uniwersytetu w Adelajdzie. Konkurs odbył się w dniach 3-5 października br. Jury pod przewodnictwem prof. Jeana Ferrandisa (Ecole Normale de Musique de Paris) wręczyło muzykowi dyplom, ręcznie wykonany profesjonalny srebrny flet firmy Pearl Maesta oraz nagrodę pieniężną o łącznej wartości 22 500 dolarów australijskich. II nagrodę otrzymała

Chinka Jessica Tiang, a III nagrody nie przyznano. Do finału zakwalifikowali się również Kiran Mathak (Indie/Kanada) oraz Dom Chaseling (Australia). Krzysztof Kaczka jest obecnie pierwszym flecistą Guangzhou Symphony Orchestra w Chinach – orkiestry współpracującej z tak wybitnymi artystami jak: Charles Dutoit, Vladimir Ashkenazy, Martha Argerich, Itzhak Perlman, Anne Sophie Mutter, Mischa Maisky, Emmanuel Ax, Sarah Chang, Lang Lang czy Krzysztof Penderecki. Artysta otrzymał również zaproszenie na pięciodniowe tournée po

Azji, Australii i Nowej Zelandii z niemieckim gitarzystą Perrym Schackiem (DuoArtus). Muzycy wystąpili w Singapurze, Kuala Lumpur, Perth, Adelajdzie, Melbourne, Canberze, Hobart, Brisbane, Wellington, Sydney oraz Tokyo podczas koncertów zorganizowanych w ramach przyjaźni polsko-niemieckiej, upamiętniając XX rocznicę zburzenia Muru Berlińskiego. Wśród gości znaleźli się ambasadorowie różnych krajów oraz wybitni przedstawiciele świata muzyki.

LISTY



Mały Chopin – Nie Chopin. Jestem nauczycielką w przedszkolu włącznie z tzw. „zerówką”. Znam percepcję dzieci i ich gust – na ogół bardzo dobry. A ponieważ w ostatnim numerze zachwalaliście książkę *Wieczorynki z Fryderykiem A. Twardowskiej* (którą mam i chętnie wykorzystam w mojej pracy), mam nadzieję, że wydrukujecie mój list. Dotyczy on książki Michała Rusinka *Mały Chopin*, wydanej przez Wydawnictwo Znak wspólnie z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina. Zacznę od ilustracji, które prawdopodobnie wykonała bliska osoba autorowi (rodzinny tandem) – Joanna Rusinek. Otóż ilustracje, mimo że kolorowe, wykonane są przez dorosłego człowieka i dla dorosłego czło-

wieka: ponure, wykrzywione twarze, całkowicie nie przemawiają do wyobraźni dziecka. A symbole instrumentów, nut, metronomu, płyty, pióra – są nie do odczytania przez małe dzieci, dla których przeznaczona jest książka. Poza tym, mimo iż wkroczyliśmy w XXI w., u nas nadal w sztukach plastycznych dominuje estetyka brzydoty. Ta książeczka jest nieprzyjazna dziecku.

Jeśli chodzi o treść, to szczerze mówiąc, nie wiem, o kogo chodzi, bo chyba nie o Fryderyka Chopina. Autor używa zbyt wybujałych i nieprawdziwych stwierdzeń typu: „przekrzywił głowę, gdy na obiad co wtorek mu dawano szpinak” (z pewnością w przedszkolu, do którego Fryderyk nie chadzał) lub „na pewno robił z kory statki i sporo stracił ich w Utracie” (Fryderyk wraz z rodzicami wyjechał z Żelazowej Woli, gdy zaledwie dobrze stanął na nóżki, a jeśli potem przyjeżdżał, to był za duży by robić statki z kory, raczej w głowie mu była muzyka). Zdaniem autora – rodzicom Frydka zdarzało się też, że nie mieli dla niego czasu. Jest to robienie dzieciom przysłowiowej wody z mózgu, przecież czasy Fryderyka są w ogóle nie do porównania z dzisiejszymi, lepiej byłoby właśnie powiedzieć jak było, a nie naginać wiek XIX do XXI. Dydaktyka i metodyka to bardzo słabe punkty autora, i nie pomoże mu fakt, że jest sekretarzem szanownej Noblistki Wisławy Szymborskiej. Dalej wymienię

jeszcze parę „kwiatków” o tym, że Chopin „z pomocą ptactwa nuty pisał” (ale śmiesznie!), że „fortepiany nocą grasują po mieszkaniach”, nie mówiąc o tym, jak mały Chopin chciał się dostać do fortepianu (potwora) za pomocą obcałków. W końcu autor zaserwował dzieciom wykład o rondzie, polonezach i metronomie. Uff! Drodzy czytelnicy, drogie koleżanki pracujące z dziećmi w przedszkolu. Apeluję do Was, żebyście nie wydawali 25 zł na książkę, która szkodzi dzieciom, bo straszy i kłamie. To nie Chopin, to Wójtek z ulicy Cichej.

Z poważaniem
Anna Grzywacz

Szanowna Pani,

Dziękujemy za Pani list i trafne uwagi. Zgadamy się z Pani oceną w całej rozciągłości. Skandalem jest, że pieniądze podatnika służą do promowania takiej szmiry. No cóż, tak właśnie wygląda państwowy mecenat nad kulturą.

Pozostaje nam życzyć wydawcy, sponsorowi i wszystkim osobom związanym z tym buble, by do końca życia obcowali tylko z taką sztuką.

Redakcja



Karita Mattila jako Tosca
fot. Ken Howard/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

TOSCA **O**twarcie sezonu 2009/10. Nowa produkcja *Toski* w reżyserii Luki Bondy'ego, wedle projektów Richarda Peduzziiego z kostiumami Mileny Cannonero zastąpiła znakomitą, tradycyjną produkcję Zeffirelliego, która służyła w MET od 1985 r. Jest to koprodukcja z La Scala i Operą Bawarską z Monachium.

Podobnie jak w latach ubiegłych transmitowano galowe otwarcie sezonu na ogromnych ekranach telewizyjnych przed MET oraz na Times Square. Przed MET ustawiono 3 tys. krzeseł, a bezpłatne bilety można było dostać w kasach od południa w niedzielę, na 24 godziny przed otwarciem sezonu (limit 2 na osobę). Wstęp bowiem na plac przed MET był tylko za okazaniem biletu. Na Times Square około 2 tys. miejsc było natomiast na zasadzie, kto pierwszy ten lepszy. Doszło do tego oczywiście wiele miejsc stojących. Tam transmisję na żywo z MET pokazywano na kilku ekranach jednocześnie, takich jak: na CNN, Toshiba, Walgreens, Panasonic, Reuters/Nasdaq i MTV. Ekran JVC i Wrigleya pokazywały oprócz tego zdjęcia z produkcji. Transmitowano również galę w Radio Sirius oraz na stronie internetowej MET. 10 X nowa *Toska* pokazana była w kinach 42 krajów. Jest to data pierwszej z 9 transmisji do kin z nowego sezonu w MET. W ubiegłym sezonie kinowe transmisje z MET obejrzało ponad 1,7 miliona ludzi w 35 krajach.

Gildia MET podwyższyła też ceny biletów na biurka partyturowe. Poprzednio cena była jednakowa dla wszystkich, którzy chcieli je kupić, by tylko posłuchać opery – z partyturą

lub bez. W tym roku studenci nadal płacą 10 \$, pozostali już po 14. Cena biurka partyturowego na galę otwierającą sezon natomiast wynosiła dla wszystkich bez różnicy aż 32 \$. No cóż, w czasach kryzysu MET próbuje zarabiać jak się da.

Najpierw o obsadzie. Karita Mattila po raz pierwszy poza Finlandią zaśpiewa rolę Florii Toski. W partii Cavaradossiego usłyszeliśmy debiutującego w tej roli w MET Marcella Alvareza. Juha Uusitalo, który po raz pierwszy pojawił się w MET obok Karity Mattili w *Salome* jako Johanaan, zaplanowany był w jesiennej serii spektakli *Toski* jako Scarpia. Wycofał się, jak podano oficjalnie, z powodów zdrowotnych i zastąpił go George Gagnidze, który ma śpiewać Scarpia podczas wiosennych przedstawień wymiennie z Brynem Terfelem – również po raz pierwszy podejmującym się tej partii w MET. A poza tym wystąpili: David Pittsinger (Angelotti), Paul Plishka (Zakrystanin), Joel Sorensen (Spoletta), James Courtney (Sciarrone), Keith Miller w roli strażnika więziennego, a głosem młodego pastuszka był Jonathan Makepeace. Za pulpitem drygenckim stanął wspaniały James Levine. *Toska* to opera jego debiutu w MET w 1971 r. Radiowa transmisja z MET planowana jest na 24 IV 2010 r. z następującą obsadą: Karita Mattila, Jonas Kaufmann (Cavaradossi od 14 do 24 IV), Bryn Terfel (Scarpia od 14 do 24 IV) – oczywiście pod batutą Jamesa Levine'a. W dalszej części sezonu usłyszemy w *Tosce*: włoski sopran Daniełę Dessi (*Toska* od 29 IV do 13 V 2010; debiut w MET jako Nedda w *Pajacach*), Marcello Giordani (Cavaradossi

od 14 do 24 IV). Oprócz Jamesa Levine'a *Toską* w tym sezonie drygować też będą: Joseph Colaneri (3, 4 i 17 X) i Philippe Auguin (20 IV do 13 V 2010). W sumie zaplanowano 16 spektakli nowej produkcji *Toski*; 8 na jesieni i 8 na wiosnę.

Gala 21 IX otwierająca nowy sezon 2009/10 w MET była jak zwykle imprezą towarzyską elitarnego społeczeństwa Nowego Jorku i znakomości świata sztuki, kultury i filmu. Parada kreacji i biżuterii rozpoczęła się od koktajli o 17:30. Planowano początek spektaklu na 18:30, ale society nie można poganiać przy picu drinków, zwłaszcza jeśli placą tak zawrotne ceny za przysmak – poza oczywiście „nominalnymi”, niebotycznie wysokimi cenami biletów „właściwych” na sam spektakl i następującą po niej uroczystą kolację z artystami (1 250 \$). Zaczęliśmy więc tradycyjnie hymnem z około 15 minutowym opóźnieniem, kiedy to już wszystkie treny wieczorowych sukien pań zostały należycie i bez pośpiechu ułożone na fotelach.

Relację z Gali rozpocznie od prezentacji debiutującej tym spektaklem w MET ekipy produkcyjnej. Luc Bondy jest jednym z najbardziej cenionych i poszukiwanych reżyserów teatralnych i operowych w Europie. Urodzony w Szwajcarii, studiował sztukę mimów w Paryżu u Jacquesa Lecoqa, a pracę w teatrze rozpoczął, gdy miał niewiele ponad 20 lat. Reżyserował niemal wszystko, od klasyki, jak Szekspir czy Ibsen, poprzez klasykę współczesną, jak Samuel Beckett, po najnowszych autorów awangardy teatralnej. Od 2001 r. jest dyrektorem Festiwalu Wiedeńskiego. Pracował w wielu

teatrach i domach operowych Europy, takich jak: La Scala, Covent Garden, Opera Paryska, La Monnaie, Festiwal w Aix-en-Provence, Festiwal w Salzburgu, Edinburgh Festival, Berlin Schaubuhne, paryski Théâtre de l'Odéon i londyński Young Vic.

Autorem scenografii jest również osławiony Francuz Richard Peduzzi, który współpracował z Bondym w wielu jego produkcjach, a przez 40 lat kreował oprawę sceniczną dla Patrice'a Chereau.

Kostiumy do nowej produkcji *Toski* przygotowała urodzona w Turynie Włoszka, Milena Canonero, znana już w MET z kostiumów do *Arabella* (produkcja Otto Schenka, 1983). Największą sławę zyskała dzięki projektom kostiumów filmowych, m.in. do *Mechanicznej pomarańczy*, *The Cotton Club*, *Pożegnania z Afryką*, trzeciej części *Ojca Chrzestnego*, *Ocean Twelve* i seriali telewizyjnych jak np. *Miami Vice*. Współpracowała z takim sławami, jak Francis Ford Coppola czy Julie Taymor i wygrała trzy Academy Awards za projekty kostiumów (*Barry Lyndon*, *Rydwany ognia*, *Marie Antoinette*).

Efekty świetlne powierzono urodzonemu w Szwajcarii Maxowi Kellerowi. To jego trzecia produkcja w MET. Pierwszą był *Tristan i Izolda* (1999), kolejną *Jenufa* (2003). Wykłada na całym świecie i jest autorem książki *Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting*, która zdobyła już wiele nagród.

Choreografią zajęł się Daniel Pelzig, którego mogą Państwo pamiętać z *Łucji z Lammermoor* (2007) oraz *Ifigenii w Taurydzie* i *Lunatyczki*. Również i jego lista zasług i osiągnięć jest imponująca.

Sądząc z powyższego można się było spodziewać udanej, nowej propozycji scenicznej oprawy do jednej z najbardziej chyba popularnych i znanych oper na świecie. *Toska* to przecież „klasyka” opery. Niestety, wraz z upływem czasu moje początkowe rozczarowanie przeradzało się w niedowierzanie, aż po finałową całkowitą dezaprobatę.

Nie wszyscy Państwo mieli zapewne okazję obejrzeć nową produkcję na ekranach kin 10 X, pozwolę więc sobie przedstawić mój opis, komentarz i wrażenia.

Po pierwsze rozczarowała mnie scenografia. Jak wiadomo było z wcześniejszych zapowiedzi prasowych, Bondy nie zamierzał ponoć zmieniać czasu czy miejsca akcji, ale odzwierciedlały to tylko kostiumy. Akt pierwszy ma miejsce we wnętrzu kościoła Sant'Andrea Della Valle w Rzymie, gdzie malarz Mario Cavaradossi pracuje nad obrazem mającym ozdobić jego wnętrze – postacią Marii Magdaleny. Kurtyna na górę i widzimy... betonowe puste polacie murów z kilkoma otworami okiennymi i wejściowymi. Nic nie sugeruje, że jest to kościół – całkowicie „bezprowadzająca” konstrukcja architektoniczna ponura i surowa. Po środku sceny znajduje się sporej wielkości prostokąt lekko obniżony w stosunku do reszty, a na nim plastik i trochę żużlu czy drobno pokruszonych kawałków betonu. Ustawiono tam dwa krzesła (wewnętrzne podwórze?). Po lewej stronie sceny kilka krzesel zwróconych jest na lewo. Sądząc po zachowaniu Toski, w niewidocznej dla widowni niszy lub na ołtarzu, ustawiona jest statua Madonny. Kaplica Attavanti to zamykane na klucz drzwi, też po lewej stronie sceny, ale nieco bliżej widowni. Po prawej stronie sceny – sztalugi, na których obraz zakryty jest wielką

plachtą materiału. Zbiegły z więzienia Angelotti nie wchodzi przez drzwi tylko opuszcza się do wnętrza po linie z jednego z otworów okiennych po lewej stronie na wysokości pierwszego piętra. Scena jest wtedy całkowicie wyciemniona jedynie z punktowym światłem na jego postaci. Gdy na scenie pojawia się Mario, pierwsze, co robi to kopie kłęczącego i modlącego się zakrystiana, który przewraca się na ziemię. Przed kończącym ten akt *Te Deum* mamy natomiast procesję wszelkich dygnitarzy kościelnych w niezwykle uroczystych szatach liturgicznych kapiących od srebrnych i złotych lamowań. Obraz na sztalugach wyjeżdża wtedy za kulisy. Jest to portret wielce atrakcyjnej i ponętnej młodej kobiety z obnażoną całkowicie lewą piersią, który Toska niszczy w szale zazdrości. Chwyta długi sztylet (nóż?) i przebija płótno kilkakrotnie w miejscu, gdzie Mario malował twarz wymyślaną rywalki z niebieskimi oczami. No i Scarpia przy słowach „Toska, sprawiasz, że zapominam o Bogu!” obejmuje w miłosnym uścisku statwę Madonny, wniesioną w uroczystej procesji przed *Te Deum*.

Po przedłużonej przerwie i ogromnych owacjach dla Maestro Levine'a i orkiestry MET ukazała się naszym oczom scenografia aktu II, czyli wnętrze Palazzo Farnese, siedziby Barona Scarpia. Ściana „główna” czyli ta naprzeciw widowni pomalowana jest do połowy na kolor przybrudzonej żółci lub jak kto woli – ochry. Od połowy do podłogi – ciemny brąz. Po środku owej ściany wielkie okno. Po jego bokach i na ścianie po prawej stronie – trzy wielkie mapy. Podłoga Pałacu Farnese ma szare tło, a w centrum wielki prostokąt, w który wpisany jest inny prostokąt z rogami po środku boków tego większego. Ów wpisany prostokąt jest zielony. Cztery pozostałe fragmenty w obrębie owego większego prostokąta to: żółć, jasna zieleń, szarawy błękit i brzoskwinowy róż (marmurowa mozaika pałacu? Dywan?) Po lewej i prawej stronie widać wejścia do komnaty i schody w górę. Tu ściany są czerwone, a schody białe. Dominuje jednak owa nieszczęsna ochra i brąz, co nadaje całości wyglądu poczekalni na stacji kolejowej, a nie pałacu arystokraty. Teraz meble Barona: dwie bordowe pluszowe kanapy po obu stronach okna. Po lewej stronie sceny, bliżej widowni, szezląg – chyba lata 50. – pokryty czarną skórą lub jej imitacją. Fotel, z tej samej „kolekcji”, umieszczono pomiędzy kanapami przed oknem. Obok szezlongu mały stolicek o metalowej konstrukcji – również lata 50. Na stoliczku – karafka i kieliszki, po drugiej jego stronie fotel – albo w stylu art deco, albo z nieco późniejszej epoki. Po prawej stronie sceny kilka krzesel w rzędzie również pokrytych ową czarną skórą i jedno pokryte bordowym pluszem (do kompletu z kanapami) ustawione tyłem do widowni. Przy ścianie po prawej stronie – biurko lub blat do pisania.

Akt III to wedle libretta Castel Sant'Angelo. Trzy czwarte sceny zajmuje poleć plastiku – to woda. Na przecięciu widowni dwa płaskie pasy „suchego łądu” zamku – ten bardziej oddalony od widowni – o stopień wyższy. Na tym wyższym – krata zamykająca wejście do jego wnętrza, z którego wchodzi i wychodzą żołnierze plutonu egzekucyjnego. Po prawej stronie sceny – fragment murów obronnych i schody prowadzące do baszty i na szczyt muru. To chyba najbardziej udany projekt całej produkcji.

Od wielu lat krytycy nowojorscy, w prze-

ciwieństwie do widowni, narzekali na „barokowość” i przeładunek superrealistycznej produkcji Zeffirellego. Co by o niej nie myśleć – była wierna realiom i miejsca, i epoki. Ta nowa jest po prostu brzydka i nie ma sensu.

Najwięcej jednak miałam za złe reżyserowi. Pisałam już wcześniej o dziwactwach aktu I. Ale jak wiadomo w *Tosce* najważniejszy dramatycznie jest akt II. Po uniesieniu kurtyny widzimy Scarpia wygodnie odpoczywającego na szezlongu po ekscjach seksualnej orgii z trzema prostytutkami, które są w końcowej fazie ubierania się. Gdy przynosi się na kanapę, dwie siadają po obu jego stronach iieszczotliwie dotykając jego klatki piersiowej oraz obszarów ciała ułożonych nieco poniżej pasa. Trzecia – kłęk pomiędzy jego rozchyłonymi nogami, opuszcza głowę w okolicę kroczka i absolutnie jednoznacznie daje do zrozumienia, jakiego aktu seksualnego jesteśmy świadkami. Wulgarność owej sceny w niczym nie jest uzasadniona tekstem libretta czy muzyką Pucciniego.

Scena konfrontacji pomiędzy Toską i Scarpia modyfikuje zasadniczo psychologię bohaterów opery. Widzimy np. Barona Scarpia, który na czworakach chodzi po podłodze, po tym jak Toska mówi mu, że chce wyjechać i nigdy nie powrócić (szyderstwo w udawanej pozie błagalnej?). Nic w tej produkcji nie pozostało z dumnego arystokraty, wszechwładnego szefa policji budzącego strach. W tym ujęciu to wulgarnie pożałdliwy, lubieżnie sadystyczny, obrzydliwy podlec. Po wyjawieniu przez Toskę miejsca ukrycia Angelottiego, oprawy Scarpia wyścigają na zakrwawionej szmacie leżącego na wpół nieprzytomnego Maria, który w „cudowny” sposób odzyskuje siły na wieść o zbliżaniu się armii Napoleona. Lekko chwając się wstaje i wykrzykuje „Victoria”.

Tak oczekiwane przez wszystkich *Vissi d'arte* Matilla zaczyna śpiewać siedząc na kanapie, z której podnosi się i podchodzi do stolika, na którym znajduje się nóż.

Ciągle jeszcze podczas owej rozmowy z Najwyższym, ze smutkiem pytając *Perche, perche Signiore*, chwyta nóż i odkłada go na stolik. A więc zabicie Scarpia to zbrodnia z premedytacją, którą w tym ujęciu reżyserskim Toska kontempluje nawet podczas modlitwy. A baron Scarpia podczas *Vissi d'arte* spokojnie odpoczywa na kanapie. Sama scena zabójstwa jest też swoista „innowacją”. Podczas pisania przez Scarpia listu zezwalającego Tosce i Mario na podróz, Toska już z nożem w ręku siada na kanapie, próbując różnych pozycji i sposobów ukrycia noża. W końcu uklada się ponętnie w oczekiwaniu na Scarpia. Zabija go na kanapie, a Scarpia zsuwa się powoli głową w dół, z rozrzuconymi na bok ramionami i z nogami wysoko na kanapie. Od tego momentu następują dość drastyczne moim zdaniem trawestacje libretta i muzyki Pucciniego oraz nonsensy psychologiczne ujęcia postaci tytułowej. Toska podchodzi do otwartego okna, wspina się na parapet i stoi długą chwilę jakby kontemplując samobójstwo. Rezygnuje ze skoku, wraca do trupa i wyrwa mu z ręki list. W tym miejscu po słowach *E avanti a lui tremava tutta Roma*, wedle muzyki i libretta Toska ustawia zapalone świece po obu stronach głowy Scarpia, a na pierś rzuca mu krucyfiks. Puccini zadbał o właściwą oprawę muzyczną dla tej sceny w dość długim fragmencie zaznaczając nawet moment ustawienia poszczególnych świeczników lekkim crescendo. W tej produkcji nie ma ani

świeczników ani krucyfiksu. Toska podchodzi do drugiej kanapy, układa się na niej wygodnie, jakby chciała odpocząć po „wysiłku” zabójstwa. Unosi lewe ramię powyżej głowy i rozkłada wachlarz hrabiny Atavanti. Kurtyna. Toska nie opuszcza więc sceny i widać nie obawia się, że ktoś mógłby wejść i odkryć jej obecność przy zamordowanym.

W akcie III też mieliśmy swoiste modyfikacje. Po pierwsze Toska zmienia kostium pomiędzy aktem II i III. Czyli, po zabiciu Scarpia, poszła do domu, przebrała się (w strój podróżny?), poprawiła uczesanie i dopiero wtedy wybrała się do więzienia, w którym Mario oczekuje na egzekucję. Pozbawiono nas też końcowego, dramatycznego samobójczego skoku. Toska wbiega po schodach w stronę baszty, do której wchodzi i staje się niewidoczna dla widzów. Po chwili z okna po lewej stronie baszty widzimy jej postać, a raczej dublera, który czekał wcześniej z pasami i linami zabezpieczającymi. Imituje skok Toski i zamiera zawieszony na linach pod kątem około 25 stopni. I tym statycznym obrazem kończy się opera. Kurtyna.

Sądząc z powyższego, Bondy postawił chyba sobie za cel „szokująco-innowacyjne” zakończenie każdego z aktów.

Publiczność zaczęła wyrażanie swej dezaprobaty dla tej nowej produkcji już po drugim akcie, kiedy po opadnięciu kurtyny dały się wyraźnie słyszeć głośnie „buuu...”. Ale dopiero po zakończeniu całości, kiedy tradycyjnie po premierze zespół produkcyjny pojawia się przed kurtyną po wokalistach i dyrygencie, publiczność MET unisono, niezwykle głośnymi i długotrwałymi „bu...” dała wyraz swej całkowitej dezaprobaty. Śpiewacy, którzy otrzymali owację, próbowali po raz drugi klaniać się, ale determinacja publiczności w buczeniu była tak absolutnie jednoznaczna, że szybko opuszczono kurtynę. Emocje obecnych podczas gali otwierającej sezon podgrzane były do granic możliwości. Długo jeszcze po zakończeniu spektaklu widać było grupki stojące przed wejściem do MET gestykulujące z ożywieniem i rozprawiające o tym co widziano. Societa udala się na uroczystą kolację.

Ponieważ schodząc ze schodów wymieniałam opinię z jednym ze stałych „członków galerii”, młoda para, niewiele pewnie powyżej 20 lat oboje, grzecznie nas przeprosiła i spytała czy moglibyśmy im wyjaśnić owo „zajście” w MET, na co chętnie się zgodziliśmy.

Nie jestem aż tak wielką konserwatystką by nie doceniać inteligentnych, współczesnych produkcji w operze. Ale muszą mieć sens i określenie „inteligentne” jest kluczowe. Obowiązuje przecież jakaś logika w prezentacji treści libretta no i, od czego nigdy nie odstąpię pókim żywa, produkcja nie może zaprzeczać muzyce, być z nią w dysharmonii, czy proponować „nowe i rewolucyjno-odkrywcze artystyczne” ujęcie jej treści wedle producenta, a nie wedle kompozytora. To tylko niebotycznych rozmiarów ego reżyserów i projektantów sprawia, że musimy co jakiś czas zamiast prawdziwie kreatywnej propozycji scenicznej oglądać brzydotę kolorystyczną i nonsensy.

Takiego też zdania była „galeria MET”. Ktoś na pocieszenie zauważył, że jest to koprodukcja z La Scala i Bayerische Staatsoper, więc należy ją po prostu tam odesłać i kwita. Inna przytomna osoba dodała natychmiast, że zwrot jest wspaniałym pomysłem, ale pod warunkiem, że nie będzie podany adres zwrotny. Powstał również pomysł napisania petycji do Petera Gelba z prośbą o przywrócenie produkcji Zeffirellego, której na szczęście nie zniszczono tylko odesłano do magazynów.

Zapowiedzią „nieszczęścia” była rozmowa jednej z najstarszych wielbicielek opery z Jamesem Levinem podczas spotkania zorganizowanego z nim w Alice Tully Hall w tygodniu poprzedzającym premierę opery. Poproszony o opinię o nowej produkcji *Toski* wymijająco mówił, że jest jeszcze w trakcie prób, a na pytanie wprost czy jego zdaniem ma ona sens – nie udzielił żadnej jednoznacznej odpowiedzi koncentrując się na samym dziele muzycznym i jego „filmowym” charakterze – wręcz w stylu Hitchcocka.

Po poniedziałkowym „skandalu” recenzje prasowe były w pełni zgodne z odczuciem publiczności. Jeden z nowojorskich krytyków określił tę nową produkcję „totalnym śmietnikiem” i to w samym nagłówku relacji (*Tosca Revamp Total Trash*), a w samym tekście napisał, że to „kompletnie idiotyczne ujęcie”. *New York Times* też nie szczędził krytyki. Wraz z recenzją pojawił się w tym samym wydaniu artykuł prezentujący „obronę” MET. Cytowano Petera Gelba, który przyznał, że pozwolono sobie na pewną „dowolność”, ale uznał ją za „inteligentną”. Poinformo-

wał też, że bilety na spektakle *Toski* w tym sezonie są wyprzedane, a produkcja wróci w następnym. Na końcu zaś podsumował: „Jesteśmy z niej dumni!”. Ale tu chyba użył pluralis majestatis. Bardzo to szarmanckie, że publicznie bronił zespołu, ale jak wiadomo tak naprawdę przy podejmowaniu decyzji o dalszych losach produkcji liczyć się będą dochody w kasie MET. Jeśli będą zwroty biletów (choć dokładnie nie wiem, na jakich obecnie zasadach jest to możliwe), lub jeśli w przyszłym sezonie widownia świecić będzie pustkami podczas *Toski* – to trzeba będzie zrezygnować z uporczywego zmuszania nowojorskiej widowni do oglądania tego, czego oglądać nie chce. I po raz kolejny w historii sprawdzi się powiedzenie: „Vox populi – vox dei”.

Publikowano też fragmenty wypowiedzi Zeffirellego, który oświadczył, że jest to „zdrada Pucciniego”, produkcja jest „idiotyczna” i nazwał Bondy’ego „trzeciorzędnym reżyserem”. Bondy natychmiast zareplikował nazywając Zeffirellego „drugim asystentem Viscontiego” przypominając o fakcie z jego przeszłości.

G. Puccini – *Tosca*
Pittsinger i Alvarez
fot. Ken Howard/MET



Tak więc nie zabrakło emocji po gali otwierającej sezon. I jak zwykle krążyło wiele plotek. Po poniedziałkowym skandalu szeptało też w kulisach, że James Levine i Peter Gelb nie rozmawiają ze sobą, i że stosunki pomiędzy nimi zostały „lekką zamrożone”. Ile w tym prawdy? Pewnie niewiele, ale daje to obraz, do jakiego stopnia Nowy Jork jest wzburzony owym „idiotyzmem scenicznym” – jak najczęściej się tę produkcję określa w rozmowach prywatnych.

Owo „artystyczne” ujęcie reżysera z całą pewnością wpłynęło na swobodę zachowania śpiewaków na scenie, a więc musiało odbić się na ich wykonaniu wokalnym. Przerzysowanie w stronę patologii zazdrości Toski uczyniło z niej bardziej jednowymiarowy charakter, którego działaniami kieruje jedna dominująca emocja. Karita Mattila jest jedną z moich najbardziej podziwianych współcześnie śpiewaczek i z pewnością ma

głos do Toski. Zresztą zademonstrowała to wspaniale podczas gali. O jej umiejętnościach aktorskich pisałam już też nie raz. „Purystom” zabrakło typowo „włoskiego” brzmienia sopranu, ale według mnie – to kolejna wielka kreacja tej partii operowej. Niezwykle ekspresyjna, z głosem bez trudu przebijającym się przez brzmienie orkiestry w momentach najbardziej dramatycznych. Pewny atak w górnym rejestrze i doskonały dół. Jej *Vissi d'arte* zebrało całkowicie zasłużoną ogromną owację – wiarygodna i wzruszająca, znakomita wokalnie. Słyszałam co prawda opinie, że za mało w jej prezentacji wokalne było niuansów. Wydaje mi się jednak, że w tym ujęciu reżyserskim charakteru Toski była doskonała. Tak więc mamy kolejną wielką Toskę w MET.

Marcelo Alvarez w *Recondita armonia* podczas gali miał nieco problemów w górze, lekko siłowej i o nienajpiękniejszej barwie. „Rozgrzał się” jednak i *Victoria* zabrzmiała doskonale – z właściwą mocą i pewnie intonacyjnie. Ukochana przez wielu wielbicieli opery *E lucevan le stelle* wywarła dobre wrażenie. Wyciszony, melancholijno-zadumany „wstęp”



i dobre dramatycznie *Un dolci baci*. Ładny w barwie dość silny głos był jednak według mnie bardziej efektywny dramatycznie niż zachwycający wokalnie. Ale to jeden z najlepszych Cavaradossich, jakich ostatnio słyszeliśmy w MET.

George Gagnidze (baryton z Tbilisi, debiut w MET jako Rigoletto w 2009 r.) nie okazał się najszcześniejszym wyborem do partii Scarpia. Lekko gardłowy, przytłumiony głos „zniknął” w brzmieniu orkiestry w *Te Deum*. Nie okazał się też wystarczająco silnym partnerem wokalnym dla Toski. W sumie wyszedł z tej próby w mieszany sposób, ale zasłużył na uznanie za wiele fragmentów.

Dobrze wypadli wszyscy wykonawcy wspomagających ról i zebrali wiele zasłużonych braw.

Maestro Levine dał natomiast niezwykle popis. Grał *Toskę* z „zapa-

miętaniem” i mocą ekspresji jakby była to najbardziej zmysłowa muzyka świata. Elegancko płynące frazy, wspaniałe tempa. „Jego” smyczki śpiewały najliryczniejszą na świecie opowieść o tragedii bohaterów, a „miodowe” w brzmieniu rogi zapowiadały końcową tragedię. Było więc tak, jakby Maestro Levine postanowił sobie, że bez względu na to co dzieje się na scenie teatralnie, zagrać widowni najpiękniejsze z możliwych interpretacyjne ujęcie muzyczne *Toski* Pucciniego. No i był po prostu rewelacyjny i szaleńcza owacja przywitała go przed kurtyną.

Drugi w tym sezonie spektakl *Toski* miał miejsce 24 IX. Przed rozpoczęciem przedstawienia na scenie pojawił się z mikrofonem przedstawiciel MET i poinformował widownię o tym, że Maestro Levine nie będzie dyrygował, ponieważ cierpi na silne bóle kręgosłupa. Zastąpił go Joseph Colaneri. A w imieniu bardzo przeziębionego George’a Gagnidze (Scarpia), prosił też widownię o wyrozumiałość. Karita Mattila była chyba jeszcze wspanialsza wokalnie i dramatycznie tego wieczoru. Alvarez tym razem od początku do końca spektaklu był w znakomitej formie wokalne, ale moim zdaniem jeszcze bardziej „dramatyzm” interpretację pozbawiając ją odcieni kolorystycznych i niuansów, szczególnie w akcie III. Wydłużona do ponad 40 minut przerwa zapowiadała jednak jakieś „nieszczęście” i rzeczywiście przed kurtyną znów pojawił się z mikrofonem w rękę przedstawiciel MET i poinformował nas o tym, że Gagnidze niestety nie jest w stanie dalej śpiewać, będzie więc tylko dramatyczno-aktorską postacią na scenie, a rolę Scarpia zaśpiewa Carlo Guelfi. Ustawiono dla niego po lewej stronie sceny stojak z oświetleniem dla partytury. Ubrany w ciemno szary garnitur i w okularach Guelfi śpiewał więc partię Scarpia do „pantomimy” Gagnidzego na scenie. Na wieść o tej zmianie dał się słyszeć jęk na galerii: „zastępujemy nieszczęśliwego niedobrym”. Guelfi zasłużył jednak na wiele szacunku i uznania. W zaistniałej sytuacji był to zupełnie dobry w mocy i interpretacyjnie przekonywujący wokalny portret Scarpia.

Do dziś nie wiemy, co było przyczyną niezwykle wydłużonej przerwy po drugim akcie. Publiczność zaczynała kilkakrotnie rytmicznie klaskać manifestując zniecierpliwienie. Dobrze się jednak szczęśliwie do końca spektaklu bez dalszych problemów. A Maestro Colaneri zaofiarował nam doprawdy bardzo dobry muzycznie wieczór.

Doniesienie prasowe o tym wieczorze w MET opublikowano na stronie internetowej New York Timesa. Podpisał je Daniel J. Wakin. A w samym tekście mylnie podał imię dyrygenta (James, a nie Joseph) oraz napisał, że Guelfi śpiewał rolę Scarpia z za sceny. Było więc dla mnie oczywiste, że nie był owego wieczoru w MET. Nie ma w tym nic złego by zamieszczać w prasie informację o wydarzeniach, ale trzeba najpierw sprawdzić choćby ich poprawność i napisać, że się na spektaklu nie było i podać źródło informacji. Wysłałam więc e-mail sugerujący konieczność zamieszczenia sprostowania i przeproszenia dyrygenta za ową pomyłkę. Odpowiedzi nie doczekałam się, ale poprawki wprowadzono już następnego dnia.

Przesądni twierdzą, że nad tą produkcją zawisły „złe moce”. W żartach oczywiście bileterzy mówili, że jak tak dalej pójdzie, to w przyszłym tygodniu oni zostaną zaangażowani do śpiewania na scenie. Zgłosiłam akces do parti Spoletty.

A w prasie nadal pojawiały się dalsze doniesienia. 86-letni Franco Zeffirelli zorganizował przez swego menadżera kolejny telefoniczny wywiad w piątek 26 września, w którym wypowiadając się z Rzymu, nieco obszerniej wyraził swe opinie o nowej produkcji *Toski* w MET. Stwierdził m.in., że żywiłowa reakcja publiczności cieszy go i utwierdza w przekonaniu, że to, o co walczy od tylu lat w teatrze jest słuszne. MET zawiódła bowiem fanów opery. „Nie przychodzi tam by obejrzeć coś rewolucyjnego. Chcą posłuchać muzyki. Chcą przeżywać marzenie, które stało się naszym dziedzictwem od wielu pokoleń”. Zeffirelli winą obarcza też Jamesa Levine’a, muzycznego dyrektora MET i dyrygenta gali premierowej. „Dyrygenci są tymi, którzy powinni pilnować, by autorzy byli respektowani”. Dodał też, że James Levine musiał być przeciwieństwem tego, że produkcja Bondy’ego jest „zbrodnią”. „To nie jest to, czego chciał autor. To jest wbrew muzyce, a muzyka jest w jego rękach”, komentował dalej rolę Jamesa Levine’a. Zeffirelli mówił też, że jest świadomy ograniczeń finansowych w czasach kryzysu oraz tego, że domy operowe chcą próbować prezentowania na scenie nowych ujęć. Nie zgadza się z brakiem wierności zamierzeniom kompozytora.

„Należę do generacji, w której bycie wiernym autorom było automatyczną zasadą. Teraz należy być niewiernym by być interesującym”. Nie widział nowej produkcji Bondy’ego i nie zamierza jej obejrzeć. „To bardzo zły reżyser (...) Nie powinno mu się zezwalać na dotykaniu tych arcydzieł. Jego podejście było zawsze pozbawione szacunku w stosunku do tych dzieł sztuki. (...) Nie widziałem jeszcze żadnej z oper Pucciniego zrealizowanej z sukcesem wedle tego nowego, idiotycznego sposobu podejścia do muzyki. Należy podążać za precyzyjnymi instrukcjami Pucciniego. (...) On [Bondy] nie jest drugorzędny reżyserem. Jest trzeciorzędny. (...) Nie można wystawiać na scenie opery bez ciągłej świadomości zamiarów autora”.

W poniedziałek, w kolejnym doniesieniu prasowym, podano, że George Gagnidze cierpi na infekcję gardła, zastąpi go więc podczas spektaklu tego wieczoru (28 IX) już w pełnym kostiumie Carlo Guelfi, który do tego czasu zdołał zapoznać się ze wskazówkami reżysera. Powrócić też miał na podium dyrygenta James

Ogłoszono też zastępstwa: w październikowych spektaklach *Der Rosenkavalier* – Edo de Waart, a 1 X galą inaugurującą sezon w Carnegie Hall dyrygował Daniele Gatti.

W prasie nadal trwa dyskusja o produkcji *Toski* w MET, która rozszerzyła swe ramy do dyskusji o innowacjach produkcyjnych w operze w ogóle. 30 IX Antoni Tommasini w artykule *Updating Opera? Halfway Won't Do* opublikowanym w New York Times, napisał: „An opera score is not a sacred text. Directors should claim freedom to reinterpret a work” („Partytura opery nie jest świętym tekstem. Reżyserzy powinni zgłaszać prawo swobody w reinterpretacji dzieła” tłum. BJ). Natychmiast więc wysłałam do niego e-mail, w którym zawarłam swoją opinię. Wedle mnie bowiem partytura opery jest święta chyba, że sam kompozytor ją zmieni, lub jeśli jest niedokończona – a żaden z tych przypadków nie odnosi się do *Toski*. Partytura opery jest już muzyczną interpretacją tekstu libretta, w tym przypadku opartego o sztukę Sardou. Respektujmy więc prawo Mozarta czy Pucci-

6 X kolejny widziany przeze mnie spektakl *Toski* miał niewielką modyfikację oświetlenia w pierwszej scenie. Poprzednio była całkowicie wyciemniona – jedynie z punktowym światłem na postaci Angelottiego. 6 X – scena była już oświetlona, a dodatkowe punktowe światło koncentrowało się na nim. Reszta – na moje oko – bez zmian. Jedynie tylko Cavaradossi w akcie drugim nie zrywał się już z okrwawionej szmaty, na której leżał, tylko z widocznym wysiłkiem wstawał powoli wspierając się o znajdujące się w pobliżu krzesło. Powrócił na scenę Gagnidze w roli Scarpia, a jego występ nie różnił się specjalnie od dnia premiery. Znow głoś utonął w *Te Deum*, i choć w drugim akcie miał kilka dobrych wokalnie momentów nie jest to Scarpia na miarę MET.

Mattila była doskonała podobnie jak Alvarez, który coraz swobodniej czuje się w roli. Wielbiciele *Toski* nie usłyszą jednak w tym spektaklu modulacji barw i niuansów. Interpretacyjnie „postawiono” bowiem na dramatyczną siłę ekspresji. Znakomicie zabrzmiała natomiast



G. Puccini – *Tosca*
Gagnidze i Alvarez
fot. Ken Howard/MET

Levine. Ale Maestro Levine nie dyrygował tego wieczoru i znow zastąpił go Joseph Colaneri. 29 IX New York Times podał informację, że James Levine musi poddać się operacji kręgosłupa. Wedle rady lekarzy musi ona mieć miejsce jak najszybciej by nie doprowadzić do permanentnych uszkodzeń. Dyrygent cierpiał na bóle od kilku miesięcy i w końcu odkryto ich przyczynę – dysk. 66-letni Maestro zmuszony jest więc odwołać planowane otwarcie sezonu w Carnegie Hall i spektakle w MET. Poza *Toską* miał dyrygować *Der Rosenkavalier* w październiku. Mało jest prawdopodobne by powrócił do dobrej formy do tego czasu. Planuje jednak pojawić się ponownie na podium 3 XII w *Opowieściach Hoffmanna*. Życzymy wszystkim z całego serca Maestro jak najszybszego powrotu do zdrowia.

niego do ich własnej interpretacji muzycznej tekstu *Don Giovanniego* czy *Toski*. Jeśli reżyser ma ochotę przedstawiać inną koncepcję tekstu opowieści w teatrze, pracując tylko z samym „pisanym słowem” sztuki np. Sardou i interpretując je wedle własnego uznania – nie mam nic przeciwko. Niech wprowadza takie zmiany, na jakie zezwoli mu dyrektor teatru. Ale zmiana istniejącego interpretacyjnego podejścia do „słowa” już dokonanego muzycznie np. przez Pucciniego – to brak respektu dla kompozytora i wtedy widzowi nic nie pozostaje jak tylko dać wyraz swej dezaprobaty. Poprosiłam też na koniec pana Tommasiniego, aby zechciał mi odpowiedzieć i zaprezentować argumenty stojące w sprzeczności z moją opinią. Czekam na odpowiedź...

orkiestra MET pod batutą Josepha Colanieriego. Świetnie zagrana *Toska*. Bravo Maestro!

Na początku spektaklu praktycznie cała sala MET była wypełniona. Ale po drugim akcie widoczne były spore obszary pustych miejsc. To dobrze, że wielbiciele opery nie wierzą krytykom i sami chcą się przekonać, jak wygląda nowa jej produkcja. Ich ocena – wiele pustych krzeseł. 10 X MET będzie transmitować ją do kin świata i zapewne również usłyszy opinie od wielu krytyków z Europy, którzy po raz pierwszy obejrzą ją w kinach. Mam w planie jeszcze jedno przedstawienie *Toski* 14 X oraz dwa na wiosnę – 14 i 29 IV. Postaram się Państwa informować o dalszych losach tej opery w produkcji Luki Bondy’ego. 📧



W. A. Mozart – *Czarodziejski flet*
Phillips jako Pamina
fot. MET

CZARODZIEJSKI FLET

Czarodziejski flet. Podczas trzeciego wieczoru nowego sezonu w MET pokazano wspaniałą produkcję Julie Taymor *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Aż cztery debiuty. Bernard Labadie, kanadyjski dyrygent założył Les Violons du Roy i La Chapelle de Quebec w 1984 i 1985 r., których to zespołów jest do dziś dnia muzycznym dyrektorem. Był też muzycznym dyrektorem zespołów operowych w Quebecu i Montrealu. Występował z wieloma orkiestrami w USA oraz podczas Mostly Mozart Festival i w Glimmerglass Opera.

Matthias Klink, niemiecki tenor, debiutował w MET rolą Tamina. Słyszano go już podczas Festiwalu w Salzburgu, w Wiedniu, Berlinie, Dreźnie, Hamburgu oraz podczas Festiwalu w Aix-en-Provence.

Jako Sarastro wystąpił, też po raz pierwszy w MET, niemiecki bas Georg Zeppenfeld. Od 2001 r. jest członkiem zespołu opery drezdeńskiej; występował podczas festiwalu w Salzburgu, Glyndebourne i w wielu niemieckich domach operowych.

Czwartym debiutem była partia Drugiej Damy, którą zaśpiewała Jamie Barton.

Wyrównana w mocy obsada wokalna tym razem nie została zdominowana efektami produkcji. Ładny w barwie, dość silny liryczny tenor Klinka nie spełnił oczekiwań. Może zawiody nerwy? Sporo problemów z utrzymaniem poprawności intonacyjnej. Aktorsko był dość „energiczny” i przekonującym Taminem.

Christopher Maltman, brytyjski tenor, który debiutował w MET jako Arlekin w *Ariadne auf Naxos* (2005), a później śpiewał Silvia w *Pajacach*, korzystnie zaprezentował się aktorsko. Bywał jednak momentami zbyt mało płynny w prowadzeniu fraz.

Erika Miklosa, która od kilku już sezonów kreuje w MET partię Królowej Nocy tym razem miała chyba jeden z najlepszych wokalnie wieczorów. Szalenie precyzyjna w ataku w górze, świetna w koloraturowych fragmentach przebiegów skali. Nadała też postaci wystarczającego „ładunku” interpretacyjnego, tak że nie była to „pusto kanarkowo” zaśpiewana rola. Wielkie brawa!!!

Bardzo udanym debiutem mógł się też poszczycić Georg Zeppenfeld w partii Sarastro. To bardziej liryczny niż „dudniący bohaterski” głęboki bas, ale barwa jego głosu oraz znakomite prowadzenie linii wokalne zyskały mu wiele uznania publiczności. Ładnie przemyślana interpretacyjnie postać sceniczna.

Spory entuzjazm widowni zdobył też Greg Fedderly w świetnie wykonanej roli Monostatosa. Zabawny i znakomity wokalnie.

Wiele braw zebrali też: brzmiące w zupełności dobrej harmonii Trzy Damy (Wendy Bryn Harmer, Jamie Barton, Tamara Mumford) i Trzy Duchy (Jakob Taylor, Samuel Dylan Rosner, Jacob A. Wade) oraz Kathleen Kim (Papagena), Phillip Webb i Richard Berstein jako Dwaj Stażnicy.

Na koniec zostawiłam ocenę roli Pamily. Była to bowiem największa atrakcja tego wieczoru. Śpiewała ją Susanna Phillips, której debiut w MET w partii Musetty (2008) tak bardzo chwaliłam. Jest to doprawdy znakomity głos i świetna śpiewaczka. Doskonała w długich liniach melodycznych i w lirycznych fragmentach roli. Swobodna aktorsko w interakcjach z pozostałymi bohaterami opery, piękny w barwie, silny przestrzennie dźwięczny głos. Jedną z najlepszych odtwórczyń partii Pamily, jakie ostanio pamiętam z MET. I znów, choć bardzo nie lubię tego robić, wróżę jej znakomitą karierę, jeśli oczywiście nie zaprzepaści jej złym

wyborem ról. To głos, w którym słyszę przede wszystkim rolę z oper Richarda Straussa (z Marchallin włącznie), później zapewne mogłaby być znakomitą Siegliną w *Walkirii*, a uwieńczeniem tego, czego jej prawdziwie życzę – Izoldą. Warto śledzić karierę tej młodej śpiewaczki.

Lekko przepracowano też choreografię tańca Monostatosa i jego niewolników do melodii, którą grają dzwoneczki Papagena. Znacznie bardziej atrakcyjna od poprzedniej zebrała gorące oklaski od widowni.

Zachwycał też wspaniały chór MET oraz solo na flecie – Denis Bouriakov.

Bilam też wiele braw dla dyrygenta tego wieczoru. Znakomite, dość wolne tempa, które np. podczas chóru *O Isis und Osiris* nadały muzyce większego posmaku religijnej ceremonii. Pierwsze trzy uderzenia uwertury mogłyby być jak na mój gust nieco bardziej energiczne, ale tu zapewne dyrygent też chciał podkreślić bardziej uroczyście charakter symboliki Mozarta. Co mnie prawdziwie ujęło – to, poza wolnymi tempami, znakomite wydobycie wszystkich pokładów muzycznych. Słyszeliśmy każdą warstwę melodyczną poszczególnych sekcji i solowych instrumentów, a jednocześnie było to „zunifikowane” brzmienie całej orkiestry. Nic się nie „zagubiło”, każda nuta Mozarta była ważna. Tak więc szacunek z jakim dyrygent podszedł do partytury i pietyzm jej wykonania w świetnym stylu zdecydowanie podbiły moje serce.

Drugi spektakl *Czarodziejskiego fletu* widziałam 30 IX i był jeszcze lepszy od poprzedniego. Tenor wypadł znacznie korzystniej – większa stabilność głosu i ogólne wrażenie było zupełnie dobre. Ogromne brawa dla Królowej Nocy – kolejny wspaniały występ. „Rozgrzał się” też wokalnie Papagena i tym razem doprawdy bez reszty podbił serca widowni. Jedym słowem – znakomity wieczór z Mozartem w MET. 🎭

Wesele Figara. Pierwszy z 11 zaplanowanych w tym sezonie spektakli *Wesela Figara* Mozarta pokazano w MET dzień po otwarciu sezonu, czyli 22 IX. Mieliśmy w nim aż trzy debiuty. Pierwszym z nich był dyrygent, urodzony w Tel Avivie Dan Ettinger, główny dyrygent The New Israeli Symphony Orchestra od 2005 r. i rezydujący dyrygent The New Israeli Opera od 1999 r. W roli hrabiny Almavivy zadebiutowała w MET Emma Bell, brytyjski sopran, znana już oczywiście w Covent Garden oraz w La Scala, Festiwalu w Glyndebourne, Lipsku, Montrealu i berlińskiej Komische Oper. Usłyszeliśmy też po raz pierwszy w MET Jennifer Johnson w niewielkiej roli druhny.

Tym razem obecni tego wieczoru na widowni nie mieli na co narzekać. Cała obsada była bardzo silna i wyrównana wokalnie. John Relyea coraz bardziej „żywa się” z postacią Figara. Bardzo dobry wokalnie i aktorsko portret postaci; wiele braw za popisowe arie *Se vuol ballere*, *Non piu andrai* i *Aprite un po' quegl'occhi*; swobodne interakcje z pozostałymi bohaterami opery, a prowadzeniu linii Mozarta też nic nie można było zarzucić. Występująca po raz pierwszy w MET w partii Susanny Daniele de Niese ma dobrze dopasowany do tej roli głos. Jego barwa jest kwestią indywidualnych preferencji. Najkorzystniej wokalnie wypadło w moich ustach *Deh! Vieni, non tardar*. Doceniłam jednak znakomity ruch sceniczny i ładne w harmonii brzmienie głosu w ensembiach.

Rozpoczynające akt II *Porgi, amor* Emmy Bell wywarło zakomite wrażenie, ale dopiero *Dove sono* ukazało całą jej klasę wokalną. Przepiękne piana i pianissima w drugiej jego części, znakomita subtelność, barwy i styl. Była też prawdziwie artystokratyczna na scenie. Jej męża, Hrabiego Almavivę, śpiewał Bo Skovhus. Elegancka prezentacja postaci na scenie, przekonywujące *Contessa perdono*. Bardzo udany wokalnie występ. Znakomite wrażenie wywarła na mnie w roli Cherubina, urodzona w Nowym Jorku, Isabel Leonard. Słyszeliśmy ją już w MET jako Stephano w *Romeo i Julii* (debiut w MET 2007) i jako Zerlinę. To jeden z najbardziej obiecujących mezzosopranów młodej generacji. Silny, młodzieńczo-dźwięczny głos o bardzo pięknej barwie. Bardzo stylowy wokalnie mozartowski Cherubin o dobrym, nieprzerysowanym aktorskim ujęciu postaci. Nie lubię „przepowiadać” niczyjej kariery, ale jeśli utrzyma tę klasę wokalną i rozsądnie pokieruje wyborem podejmowanych partii, może okazać się w przyszłości jedną z bardziej interesujących odtwórczyń roli Octawiana w *Der Rosenkavalier*. A przynajmniej ja słyszę już teraz tę rolę w jej głosie.

Nie było zresztą w tym spektaklu ani jednego słabego wokalnie ogniwa. Znakomita Marcellina w wykonaniu Wendy White, doprawdy świetny Don Bartolo Maurizio Muraro, luksusowa obsada niewielkiej partii Don Basilio – Philip Langridge, robiąca spore wrażenie ładnie dźwięcznym głosem w krótkiej arii o zagubionej szpilce Barbarina – Ashley Emerson, bardzo atrakcyjne wokalnie Ann Carolyn Bird i Jennifer Johnson jako druhny i Tony Stevenson – Don Curzio.

Najwięcej braw przed kurtyną zebrała Emma Bell, Isabel Leonard i John Relyea, i tym razem w pełni zgadzam się z preferencjami widowni. Należało też wyróżnić solistów orkiestry: Dennis Giauque – klawesyn i David Heiss – wiolonczela.

Spodobało mi się też muzyczne ujęcie partytury debiutującego na podium dyrygeckim w MET Dana Ettingera. Początek uwertury był lekko nerwowy, z nieco zaburzoną w proporcjach dynamiką pomiędzy zbyt wyciszonymi smyczkami i zbyt silnie wyeksponowanymi uderzeniami perkusji, ale sama końcówka zabrzmiała już zupełnie dobrze. W całym spektaklu grał w dobrych tempach i płynnie, bez dziwactw, z ogromnym szacunkiem dla partytury Mozarta. Nie panował jednak do końca nad ensembelami i te fragmenty wypadły najslabiej w muzycznej synchronizacji.

Drugi spektakl obejrzałam 1 X i był jeszcze lepszy. Wszyscy prawdziwie zasłużyli na 5 gwiazdek. Pewnie nieco już się zrelaksowali po emocjach premiery sezonu. Relyea jest doprawdy znakomitym Figaro. Byłam więc świadkiem doskonałego muzycznie i wokalnie wieczoru z Mozartem w MET. Oby ich więcej! 🍷



W. A. Mozart – *Wesele Figara*
de Niese i Leonard
Fot.: Marty Sohl/MET, 15.09.2009

The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe:
7 listopada



G. Puccini – Turandot
akt II, scena 2
fot. MET/1960/61

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

TURANDOT

Turandot – produkcja prima assoluta. Puccini był niezwykle wrażliwy na efekty sceniczne swych oper. Ich „teatralność” i atrakcyjność estetyczna zaprzętała jego umysł podczas komponowania, o czym świadczą jego listy do librecisty, w których zawarte są niezwykle detaliczne szczegóły „obrazów scenicznych” akcji. Produkcję *Turandot* konsultował z projektantami scenografii i kostiumów, a najwcześniejsze tego ślady pochodzą już z czerwca 1921 r., kiedy to komponował muzykę do aktu I. Pietro Stroppa (1878-1935) był pierwszym z artystów, którego współpracę rozważał Puccini. Podczas pobytu Pucciniego w Torre del Lago, we wrześniu 1921 r., odwiedził go Umberto Brunelleschi (1879-1949), malarz z Toskanii, z którym przedyskutował możliwości dekoracji i kostiumów do *Turandot*. Jego pomysły spodobały się Pucciniemu i formalny kontrakt podpisano albo jeszcze w tym roku albo w 1922 r. Puccini jednak zaczął rozważać udział Caramby (pseudonim Luigiego Sapellego, 1865-1936), który znany był jako główny „producent” kostiumów do La Scali w latach 20. Chciał więc jakoś wycofać się z kontraktu z Brunelleschim. Nie wiemy dokładnie czy Brunelleschi sam się wycofał z powodu zbyt krótkiego czasu na przygotowanie projektu, czy też Riccordi wynegocjował rozwiązanie kontraktu. Faktem jest, że w programie prima assoluta nie znajdziemy jego nazwiska tylko właśnie Caramby. Historycy przypuszczają jednak, że część projektów mogła być jego autorstwa.

Puccini najbardziej był zaangażowany w projekt produkcji *Turandot* latem 1921 r. oraz w lutym 1924 r., kiedy to orkiestracja większości opery była już ukończona. Pozostał tylko ostatni duet. Początkowo planowano premierę pod koniec 1924 r., ale przesunięto ją na kwiecień 1925 r. W liście z 14 lutego 1924 r. do Carla Calusetiego od Riccordiego Puccini pisał, że chciałby, aby projekt sceniczny był współpracą pomiędzy Galileo Chinim (który mieszkał w Syjamie i Chinach przez 4 lata) i Brunelleschim (obaj z Toskanii). Był bowiem zdania, że produkcja *Turandot* powinna być dziełem włoskich artystów, a nie projektantów z Wiednia czy Berlina.

Prima assoluta *Turandot* miała miejsce 26 IV 1926 r. w La



Eva Marton – Turandot | Plácido Domingo – Calaf
prod. F. Zeffirelli, premiera
fot. MET



*Mishkui
ny*

Maria Jeritza – Turandot, Giacomo Lauri-Volpi – Calaf
fot. MET/1926-7, premiera



Birgit Nilsson – Turandot, Franco Corelli – Calaf
fot. MET/1960-61, premiera

Scali. Roczne opóźnienie zaproponował Toscanini jesienią 1924 r. Chciał bowiem dać Franco Alfano czas na skomponowanie brakujących fragmentów finału opery, które miały powstać na podstawie 36 stron szkiców pozostawionych przez Pucciniego.

Pierwszym spektaklem dyrygował Toscanini, ale kolejne przedstawienia w La Scali w pierwszym sezonie przejął Ettore Panizza. W oryginalnej obsadzie udział wzięli: Turandot – Rosa Raisa, Calaf – Miguel Fleta, Liu – Maria Zamboni, Cesarz – Francesco Dominici, Timur – Carlo Walter, Ping – Giacomo Rimini, Pang – Emilio Venturini, Pong – Giuseppe Nessi, Mandaryn – Aristide Baracchi.

Nie była to obsada jakiej chciał Puccini. Komponował bowiem partie wokalne z myślą o konkretnych głosach. Idealną Liu miała być Gilda Della Rizza, Turandot – Maria Jeritza, a Calafem – Beniamino Gigli i Giacomo Lauri-Volpi. Ale obaj tenorzy, podobnie zresztą jak i Jeritza, byli wtedy zaangażowani przez MET, a ówczesny jej dyrektor, Gatti-Casazza, wyraźnie oświadczył Toscaniniemu, że ich udział w prapremierze *Turandot* będzie oznaczał natychmiastowe zwolnienie ich z kontraktów w MET.

Zachowała się „księga produkcji” (disposizione scenica) reżysera owej pierwszej *Turandot*. Był nim Gioacchino Forzano, superintendent La Scali w latach 1920-1930. Zawiera ona niezwykle detaliczne wskazania naniesione na partyturę wokalną, a podczas trwania prób – dodawano poprawki dotyczące ruchu scenicznego i innych zmian w produkcji.

Pierwszy spektakl *Turandot* z 25 IV 1926 r. Toscanini zakończył sceną śmierci Liu. Po wybrzmieniu ostanich jej nut Toscanini zwrócił się twarzą do widowni i wypowiedział następujące słowa: „Qui finisce l’opera, perche a questo punto il Maestro e morto” („Opera tu się kończy, ponieważ w tym momencie Maestro umarł”). Najczęściej słowa Toscaniniego rozumiane były w ten sposób, że Puccini umarł wkrótce po skomponowaniu sceny śmierci Liu. Faktycznie jednak ten fragment został ukończony w orkiestracji pod koniec lutego 1924 r., czyli na 9 miesięcy przed śmiercią. Jest też prawdopodobne, że materiał, jakiego użył, pochodził z 1921 r. Był to jednak, jak się zdaje, dyplomatyczny wybieg ze strony Toscaniniego, by nie zagrać zakończenia opery skomponowanego przez Alfano. Zagrano je i zaśpiewano podczas próby generalnej, oraz podczas poprzedzającej ją próby dwa dni wcześniej w obecności krytyków nie tylko z Włoch. Toscaniniemu nie odpowiadała bowiem ani „pierwsza” (odrzucona) ani „druga” (poprawiona) propozycja końca *Turandot* wedle Alfano. Zakończenie Alfano zagrano w La Scali podczas drugiego spektaklu *Turandot*, ale wtedy już dyrygentem był Ettore Panizza. Toscanini nigdy więcej nie dyrygował *Turandot*.

Krytycy piszący relacje po prima assoluta (czyli bez zakończenia Alfano) byli pod wrażeniem orkiestracji, wykreowania niezwyklej w mocy dramatycznej atmosfery, znakomitego wykorzystania chóru, ale co zrozumieli, mniej pochlebnie wypowiadali się o samej historii dramatu.

Pierwsza produkcja *Turandot* w MET miała miejsce 16 X 1926 r. W rolach głównych wystąpili oryginalnie zaplanowani przez Pucciniego śpiewacy: Maria Jeritza i Giacomo Lauri-Volpi, a dyrygentem był Tullio Serafin. Była to produkcja z dekoracjami Josepha Urbana, w reżyserii Wilhelma von Wymetala, a nowojorskim krytykom bardziej się spodobało wystawienie niż partytura. Ale przecież nie spodobały im się też na początku partytury *Don Carlo* Verdiego i *Jenufy* Janaczka.

Przez kolejne 3 sezony MET pokazywała *Turandot* mniej więcej 6 razy na sezon. Na początku wielkiego kryzysu, oraz ponieważ Jeritza odmówiła dalszego śpiewania roli, pokazano *Turandot* tylko jeden raz w sezonie 1929/30 po czym „wypadła” z repertuaru. Wznowiono ją w MET dopiero po 30 latach (Jeritza nie pozostawiła niestety po sobie żadnych nagrań *Turandot*).

24 II 1961 r. MET wznowiła *Turandot* z Birgit Nilsson, Franco Corelli i Anną Moffo (Liu). Dyrygować miał Dmitri Mitropoulos, ale ponieważ zmarł przed premierą, MET zwróciła się do Leopolda Stokowskiego. Nową produkcję *Turandot* zaprojektował Cecil Beaton, a kostiumy i makijaż – Yoshio Aoyama. W ciągu pierwszych 4 sezonów pokazano to dzieło w MET 32 razy.

Najnowsza produkcja (1987), która zastąpiła tę Beatona, była autorstwa Franco Zeffirelliego i w zasadzie była adaptacją wcześniejszej jego produkcji *Turandot* przygotowanej dla La Scali w 1983 r. Podziwiamy jej luksus do dziś. 🎭



Poświęcenie w imię Muzyki w hołdzie kastratom

Dorota Staszkiwicz

Cecilia Bartoli
fot. © Uli Weber/Decca

O magii głosu kastratów napisano wiele. Melomanów fascynowała i fascynuje ich niezwykła technika wokalna, psychologów – trudne do zrozumienia pragnienie, by piękno głosu postawić ponad wszelkimi względami natury moralnej. Niewiarygodne możliwości techniczne tzw. „trzeciej płci” wyzwały inwencję twórców epoki baroku, którzy dla kastratów komponowali najpiękniejsze utwory. Rósł popyt na ten rodzaj głosu, zaspokajany przez chłopców z ubogich rodzin; w XVII i XVIII w. w Europie poddano zabiegowi kastracji tysiące pochodzących głównie z południowej części Włoch kilkulatków – okrutnie okaleczonych dla dobra sztuki muzycznej.

B yłam w szoku, kiedy poznałam skalę tego zjawiska – mówi Cecilia Bartoli. Wybitna mezzosopranistka na swojej najnowszej płycie *Sacrificium*, nagranej z zespołem Il Giardino Armonico prowadzonym przez Giovanniego Antoniniego, śpiewa arie napisane dla kastratów przez XVIII-wiecznych kompozytorów neapolitańskich. I choć nie potrafi myśleć spokojnie o tragicznym losie brutalnie pozbawionych normalnego życia chłopców, zdaje sobie sprawę, że gdyby nie oni, nigdy nie skomponowano by tak wspaniałej muzyki.

Bartoli bardzo długo przygotowywała się do nagrania albumu, latami odpowiednio ćwicząc głos i śledząc w zachowanych źródłach nieszczęsny los kastratów. Ich historia sięga wieku XVI, bo od tego czasu na książęcych dworach i w chórach kościelnych fałsecistów zaczęły zastępować nieskazitelne „voci bianchi”. Celem kastracji chłopców było uzyskanie głosu czystego jako sopran i alt. Po operacji posiadacz takiego

głosu mógł śpiewać w kościelnym chórze, a nawet zdobyć prawdziwą sławę solisty operowego, co udawało się jednak nielicznym – jak Caffarelli, Senesino i legendarny Carlo Broschi o przydomku Farinelli.

Wiek XVII przyniósł olbrzymi rozwój opery, która stała się ulubioną rozrywką całej Europy – w samym Rzymie i Państwie Kościelnym działało czterdzieści scen operowych. Dlatego gdy w 1668 r. papież Klemens IX wydał zakaz zatrudniania kobiet w teatrach, musieli je zastąpić okaleczeni mężczyźni. W XVIII w. moda i zapotrzebowanie na głosy kastratów osiągnęły apogeum. W 1795 r. niemiecki pisarz i krytyk sztuki Wilhelm Heinse twierdził, że „żaden z kobiecych głosów nie może być porównywalny do głosów Farinellogo czy Caffarellego”. Co prawda, Kościół od czasu soboru w 325 r. oficjalnie sprzeciwiał się okaleczeniu, ale jednocześnie przyjmował kastratów do chórow i zapewniał im utrzymanie. Tak samo dwuznaczne było zacho-

wanie Napoleona Bonaparte, który na początku XIX w. ukrocił w Królestwie Neapolu praktykę wydawania zgody na kastrację w rodzinach posiadających przynajmniej czterech synów, a po usłyszeniu głosu kastrata Crescentiniego nadał mu tytuł szlachecki i zabrał ze sobą do Paryża, obsypując zaszczytami...

Zabronionego zabiegu można było dokonywać ze względów zdrowotnych – wierzono na przykład, że kastracja to jedyne skuteczne lekarstwo na podagrę, przepuklinę i epilepsję. Tę naiwną wiarę wykorzystywali werbownicy, zarabiający na zauważonych zdolnościach muzycznych dzieci z małych wiosek – ale podstawowym powodem sprzedawania synów przez włoskie rodziny było po prostu skrajne ubóstwo. Operację przeprowadzano zwykle między ósmym a dziewiątym rokiem życia chłopca, na kilka tygodni ukrywając go przed sąsiadami i dalszą rodziną. Zdarzenie tłumaczono najczęściej nieszczęśliwym wypadkiem. Nie wiadomo

dokładnie, kto pełnił funkcję chirurga, jednak niedostateczne warunki higieniczne sprawiały, że wiele dzieci umierało wskutek zakażenia. Jaki był los tych, u których operację przeprowadzono zbyt późno, by powstrzymać rozwój mutacji? Na ten temat źródła milczą, ale istnieją dowody na wysoką liczbę samobójstw wśród kastratów – nieakceptowanych przez społeczeństwo i wyszydzanych z powodu będącej skutkiem zabiegu nieproporcjonalnej budowy ciała. Kastrat Filippo Balatri w swoim testamencie umieścił zapis: „Nie zgadzam się, by moje zwłoki zgodnie z tutejszą tradycją obmywane były przez wyznaczone do tego kobiety. Nie chcę stać się ich pośmiewiskiem, gdy odkryją, jak się tworzy kastratów”.

solista chóru Kaplicy Sykstyńskiej, stanowił wystarczającą atrakcją by ściągać do Rzymu tłumy z całej Europy).

Tajemnicą śpiewu kastratów było połączenie kobiecej skali głosu z męską siłą, dlatego w znanym filmie *Farinelli: ostatni kastrat* (reż. Gérard Corbiau), sopran Ewy Małas-Godlewskiej zmiksowano z kontratenorem Dereka Lee Ragina. Cecilia Bartoli podjęła wyzwanie samodzielnego wykonania koloraturowych partii przeznaczonych dla dysponujących olbrzymią skalą kastratów i długo pracowała nad rozszerzeniem własnej – w górę i w dół. Jej celem było pokazanie, jak brzmiał kobiecy głos zamknięty w męskim ciele. Z jednej strony musiała zmierzyć się z nieprawdopodobną

biografią opartej na odnalezionych w Bolonii listach Farinello do hrabiego Pepoli (*Farinelli. Prawdziwa historia genialnego kastrata*, 1994), Patrick Barbier pisze, że „przekraczając bramy pałacu La Granja, Farinelli wiedział prawie wszystko o fatalnym stanie zdrowia monarchy, o nękających go atakach maniako-depresyjnego obłędu. Wybrał kilka melodii i ukryty przez królową Elżbietę w sąsiednim pokoju śpiewał; i oto dokonał się oczekiwany przez wszystkich cud: każdy dźwięk, każda nuta zdawały się wydobywać Filipa V, pogrążonego od wielu miesięcy w otchłani choroby, na powierzchnię bytu...”. Przez następne dziesięć lat Farinelli każdej nocy miał śpiewać królowi ten sam zestaw arii.

Sacrificium to „najbardziej fascynujący i wymagający projekt w mojej karierze” – wyznaje Cecilia Bartoli. Muzyka, która znalazła się na dwupłytyowym, pięknie wydanym albumie z ilustrowaną książką o historii kastratów, pięćdziesiąt przed wykonawcą niebawem trudności – z powodu wydłużonych melizmów, łańcuchów koloraturowych, fraz na długim oddechu i obszernej tessitury arie te należą do najtrudniejszych utworów na głos ludzki, jakie kiedykolwiek powstały. Pierwsza płyta zawiera dwanaście utworów napisanych dla kastratów przez różnych kompozytorów, od Antonia Caldary po Carla Heinricha Grauna, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Nicoli Porpory – właściciela słynącej z okrutnego reżimu szkoły dla kastratów. Porpora wychował najslawniejszych śpiewaków, m.in. Farinello i Caffarello. Nauka trwała od sześciu do dziesięciu lat, a oprócz śpiewu obejmowała grę na instrumencie, kompozycję, sztukę improwizacji. Żmudne zajęcia odbywały się od rana do wieczora, dlatego nie każdy był w stanie szkołę ukończyć... Płyta druga zawiera trzy największe „przeboje”, którymi i *castrati* zachwycali swoją publiczność, czyli arie *Son dual nave* autorstwa brata Farinello, Riccarda Broschiego, nieśmiertelna *Ombra mai fu* Georga Friedricha Händla oraz *Sposa, non mi conosci* Geminiana Giacomello.

Kastraci, którym udało się zrobić karierę na scenie operowej, cieszyli się sławą na miarę dzisiejszych gwiazd estrady. Nie mogli mieć dzieci, nie zakładali rodzin, ale za to uwielbialy ich tłumy, opływali w dostatek i łaskę panujących. Album Cecilii Bartoli przypomina o tajemnicach ówczesnego show-biznesu, prezentując fascynujące połączenie piękna i okrucieństwa – jasną i ciemną stronę legendarnej sztuki kastratów. *Sacrificium* ofiaruje nam porcję zachwycającej muzyki, ale nie pozwala zapomnieć o osobistej tragedii tych, dla których została ona napisana, zwracając jednocześnie uwagę na współczesne problemy młodych ludzi – manipulowanych przez własnych rodziców, włączanych w tryby maszyny kariery muzyków, sportowców czy nastoletnich modelek – gotowych kaleczyć swoje ciała w pogoni za nieuchwytnym ideałem piękna. 12




Cecilia Bartoli
fot. © Uli Weber/Decca

Jeden z pierwszych przedstawicieli „trzeciej płci” śpiewał w połowie XVI w. w Chórze Papieskim Sykstusa V w Rzymie. Ostatniego – zmarłego w 1922 r. Alessandra Moreschiego – udało się nagrać pod koniec jego życia. Siedemnaście zarejestrowanych przez Moreschiego utworów religijnych to jedyny zapis dźwiękowy śpiewu kastrata, jakim dziś dysponuje świat. Moreschi aż do przejścia na emeryturę kierował chórem Kaplicy Sykstyńskiej, chociaż (ze względu na wyraźny zakaz papieża Piusa X) od 1904 r. do tego zespołu nie przyjmowano już kastratów. Stuchając nagrań Moreschiego podczas pracy nad albumem *Sacrificium*, Cecilia Bartoli oceniła jego głos jako przywoity, jednak daleki od ideału (choć w czasach, gdy występował jako

biegłością techniczną kastratów (w utworach pisanych specjalnie dla nich, koloraturowe ozdobniki ciągną się nawet przez trzydzieści taktów; tylko kastraci mogli zaśpiewać je na jednym oddechu), a z drugiej – długie, wolne frazy ożywić własną ekspresją. Bo to nie wspaniała technika wokalna kastratów sprawiała, że słuchające ich kobiety mdlały podczas występów; według zachowanych źródeł potrafili oddać nieprawdopodobne bogactwo emocji, wzruszali do łez – i ta część ich kunsztu jest właśnie według Bartoli najtrudniejsza do odtworzenia.

Przykładem magicznego oddziaływania głosu kastratów jest historia Farinello, którego żona Filipa V zaprosiła na dwór hiszpański, aby muzyką wyleczył władcę z melancholii. W



Muzyka polska na Pomorzu

○ Festiwalu Muzyki Polskiej w Koszalinie

z dyrektorem Filharmonii Koszalińskiej Robertem Wasilewskim
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Robert Wasilewski

W listopadzie br. na estradzie Filharmonii Koszalińskiej pojawi się Festiwal Muzyki Polskiej „Swego nie znacie”. Skąd wziął się pomysł na taką imprezę?

Pomysł zorganizowania tego typu imprezy był zainspirowany bezpośrednimi kontaktami z panem Janem A. Jarnickim, wydawcą fonograficznym i prasowym, którego wiedza na temat nieznannej polskiej kultury muzycznej jest imponująca, nawet dla zawodowego muzyka. Pasja, z jaką potrafi on opowiadać godzinami o relacjach pomiędzy artystami a życiem kulturalnym minionego czasu, genezach powstawania utworów, historii wykonawców, losach artystów, robi wrażenie chyba na każdym rozmówcy. Niejako naturalnie pojawił się u mnie wtedy pomysł prezentowania na żywo, a nie tylko na płytach kompaktowych, nieznannej polskiej muzyki. Skojarzenie poziomu świadomości Polaków posiadanego przez nich dorobku kulturowego z częstą, niemal bezkrytyczną tęsknotą, za tym, co obce, nasunęło na myśl maksymę Stanisława Jachowicza, ciągle aktualną od 150 lat – „Cudze chwalicie, swego nie znacie, Sami nie wiecie, co posiadacie”.

Według jakiego klucza zostały dobrane utwory, które zagracie?

Generalnie szukamy muzyki, która została zapomniana, pomimo jej wcześniejszej popularności, nawet na największych estradach świata czy Europy, albo nigdy nie zyskała takiej popularności, mimo posiadania niewątpliwych walorów artystycznych. Przy okazji pierwszej edycji festiwalu szczególnie hold chcemy złożyć Zygmuntowi Noskowskiemu w 100. rocznicę śmierci. Wykonamy np. trzy jego zupełnie nie funkcjonujące na estradach polskich filharmonii symfonie. W kręgu naszych zainteresowań raczej nie znajduje się muzyka najnowsza.

Jakich artystów zaprosił pan do wykonywania tych znakomitych, a zapomnianych dzieł?

Podobnie jak w przypadku utworów celem naszym jest promowanie polskiej muzyki nie-

znanej, to również w przypadku wykonawców chcielibyśmy prezentować artystów polskich, którzy może nie zawsze cieszą się znaczącą popularnością, ale są warci wspierania i pokazywania. Stąd też wielu młodych wystąpi na naszej estradzie. Festiwal Muzyki Polskiej „Swego nie znacie” jest zatem wieloaspektowym projektem promocji polskości.

Jak pan sądzi, dlaczego polska muzyka tak rzadko gości w polskich filharmoniach?

Pewnie powodów jest wiele. Najważniejsze z nich dotyczy chyba nastawienia dyrygentów i kierowników artystycznych instytucji oraz imprez, którzy na ogół preferują repertuar sprawdzony. Jeśli jednak te osoby nie podejmą trudu poznawczego i edukacyjnego, to nie widzę innych podmiotów, które to mogą to uczynić. Spada na nich, nie zawsze dostatecznie uświadomiona, odpowiedzialność za pielęgnowanie tego ważnego obszaru polskiej tożsamości narodowej. W przeciwnym razie utracimy coś bezpowrotnie. Jest pewnie też obawa natury marketingowej związana z odbiorem przez publiczność utworów jej zupełnie nieznanymi. Wierzę jednak, że w dłuższej perspektywie promocja ich, może już nie tylko przez Filharmonię Koszalińską, przyniesie pożądane rezultaty: rozpoznawalność, wzrost liczby wykonawców, wzbogacenie naszego muzycznego skarbcza, zainteresowanie odbiorców poza granicami. Prezentowanie takich dzieł wiąże się również z ograniczoną dostępnością do materiałów nutowych. Jeśli Polacy przez dziesiątki lat nie potrafią wydać w akceptowalnym standardzie utworów Moniuszki czy Szymanowskiego, to co dopiero mówić o twórczości Henryka Melcera, wspomnianego Noskowskiego czy Juliana Fontany.

Warto przy tej okazji zapytać, czy Festiwal, który inaugurujecie ma szansę na stałe zagościć w życiu koncertowym Koszalina, czyli stać się cyklicznym wydarzeniem?

Takie jest moje marzenie. Chciałbym, aby estrada Filharmonii Koszalińskiej stała się w


przyszłości największym polskim forum dla tego typu muzyki. Jeśli uda nam się pozyskać dalsze wsparcie finansowe ze strony Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jestem przekonany, że miesiąc listopad każdego roku w Koszalinie, ze swoim ważnym dla Polaków historycznym kontekstem patriotycznym, to czas promocji tego, czego jako Polacy nie znamy.

Filharmonia Koszalińska ma też znaczące sukcesy. Na waszych koncertach jest zawsze komplet melomanów. W czym tkwi wasza tajemnica tak znakomitej frekwencji?

Myślę, że koszalinianie lubią po prostu muzykę. Oczywiście to raczej rzadkie w dzisiejszych czasach upodobanie, nie wzięło się znikąd. Filharmonia Koszalińska od ponad 50. lat konsekwentnie je kształtuje. Nasza publiczność to powód do ogromnej satysfakcji dla muzyków i organizatorów widowia.

Wydałście ostatnio kilka znakomitych płyt z polską muzyką. To poniekąd ewenement w skali naszego kraju. Czym są dla was te płyty?

Każdy projekt nagraniowy to wielkie wyzwanie artystyczne dla orkiestry, która nie zajmuje się tego typu działaniami na co dzień. Nagrania z jednej strony dają pewną szansę eliminowania niedoskonałości, z drugiej zaś strony są bezlitosne w swoim obiektywizmie. Specyfika pracy nad płytą – wyjątkowa dbałość o szczegóły, koncentracja, dyscyplina i tempo pracy, powtarzanie niektórych elementów w poszukiwaniu satysfakcjonującej wersji, przekłada się ponadto na normalną aktywność koncertową. Poprzez nagrania sprawdzamy się i doskonalimy. W końcu nagrania to sposób zatrzymania czasu. Muzyka to sztuka ulotna, podczas koncertu można z nią nawiązać kontakt tylko „tu i teraz”. Nagrania dają możliwość powrotów do tych chwil, kiedy muzyka tworzyła się. Płyty to też popularyzująca muzyki poważnej, promocja samej filharmonii, no i oczywiście naszego pięknego Koszalina.

Dziękuję za rozmowę. 

Sinfonietta Polonia
G. Mahler – Das Lied von der Erde
fot. Dawid Domański



V urodziny Sinfonietty Polonii

z założycielem i dyrygentem orkiestry Cheung Chauem
rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Cheung CHAU
fot. RAI – M. Jurgielewicz

Dlaczego pan, amerykański dyrygent o chińskich korzeniach, założył orkiestrę w Poznaniu?

Zakładając w 2004 r. Sinfonietę Polonię, chciałem zapewnić młodym polskim muzykom dodatkową możliwość zdobycia doświadczenia w grze w orkiestrze, poznania repertuaru orkiestrowego oraz przygotowania ich do skutecznej rywalizacji w przesłuchaniach do profesjonalnych orkiestr. Pragnąłem także dać młodym utalentowanym solistom sposobność występów z orkiestrą. Nasz repertuar miał promować polskich muzyków, muzykę i dziedzictwo kulturowe. Dzięki moim i mojej żony oraz przyjaciół licznym międzynarodowym kontaktom, zakładaliśmy, że będziemy zapraszać do Polski wybitnych artystów o międzynarodowej sławie, przyczyniając się do wzbogacenia muzycznego życia Poznania i Wielkopolski oraz żywej wymiany kulturalnej.

Znaczna liczba muzyków, którzy grali w Sinfonietcie Polonii, obecnie pracuje w bardzo dobrych profesjonalnych orkiestrach – m.in. w Amsterdamie, Poznaniu, Warszawie, Bydgoszczy. Występowali z nami znamienici polscy soliści, tacy jak Andrzej Tatarski, Roman Gryń, Anna Maria Staśkiewicz, Natalia Walewska, Blanka Bednarz, Ewa i Marcin Murawscy, młode talenty, jak Jan Czaja, Robert Lis, Agnieszka Ufniarz, uznani artyści międzynarodowej rangi: Colin Carr, Ning An, Adrian Levine, Daniel Veis, Ben Sayevich, i Nathan Hughes. Zaprezentowaliśmy wykonania i premiery nowych utworów polskich kompozytorów, jak i dzieła związane z polską kulturą. Sięgnęliśmy po dzieła Ralfa Gawlicka, Marcina Hermana, T. Bairda, W. Lutosławskiego, K. Szymanowskiego, A. Tansmana, M. Karłowicza, etc. Współpracowaliśmy z muzykami z Czech, Niemiec, Chin, Wielkiej Brytanii, Słowacji, Austrii i USA.

Jakie były wasze pierwsze koncerty?

Odbyły się w Ostrowie Wlkp. i w Poznaniu. To były interesujące projekty, od początku realizujące naszą wizję. Prawykonanie *Źródła* Ralfa Gawlicka, wielkopolska premiera *Requiem* Ruttera, popularne dzieła polskie (np. *Serenada* Karłowicza) i standardy repertuaru światowego (Beethoven, Mendelssohn, Bach). Wystąpiliśmy na Zamkach w Kórniku i Rydzynie. Promowaliśmy i prezentowaliśmy polskich artystów: Lesner, Glinkę, Walewską, Bednarz, Donate Hoppel i nawiązaliśmy współpracę z innymi polskimi zespołami, np. z Chórem Nauczycielskim im. St. Wiechowicza w Ostrowie.

Które wydarzenia były najważniejsze?

Wszystkie nasze koncerty miały dla mnie i dla stworzenia tożsamości orkiestry duże znaczenie. Jednakże kilka z nich szczególnie wyraziście odnosi się do naszych założeń, historii orkiestry i już zauważalnej ewolucji. Na przykład *Requiem* J. Ruttera, które zostało nominowane do najważniejszych wydarzeń kulturalnych roku w Ostrowie, światowa premiera *Źródła* Gawlicka, z tekstem Jana Pawła II, wysoko oceniona przez krytykę polska premiera *Pieśni o ziemi* Gustava Mahlera z oryginalnym chińskim tekstem, ze znakomitymi solistami Chunqing Zhang i Piotrem Friebe. Pamiętne jest również oratorium *Mesjasz* Haendla w instrumentacji Mozarta przy współpracy z niemieckimi chórami, owacyjnie przyjęte w wypełnionych po brzegi kościołach we Frankfurcie nad Odrą i w Poznaniu. Prawykonanie kompozycji Lesznanina Marcina Hermana *Leszczyńska Wieża Babel*, upamiętniającego koegzystujące w tym mieście przez stulecia cztery kultury, zostało uznane za jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych Leszna w 2008 r. Wydarzeniem na skalę ogólnopolską był występ z Sinfonietką Polonią jednego z najwybitniejszych na świecie wirtuozów wiolonczeli – Colina Carra, profesora Royal Academy of Music w Londynie i Stony Brook University w Nowym Jorku. To on właśnie powraca do Poznania jako solista 28 listopada tego r. Tydzień wcześniej – 20 listopada wystąpimy też razem z orkiestrą Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej. Projekt „Muzyka polska – zagubione perły” zaowocował naszym pierwszym nagraniem płytowym muzyki Palestra. Prezentujemy też bogaty i atrakcyjny repertuar dla szerokiego grona publiczności. Stąd nasze coroczne trasy z „Wiedeńskimi Koncertami Noworocznymi”, programy takie jak Broadway Music, czy plenerowy koncert w Wolsztynie z rodzeństwem Kotlarskich i Wiesławem Prządka. W maju

2009 r. przedstawiliśmy rzadko wykonywaną w Polsce w pełnym wymiarze *Historie Żołnierza* Igora Strawińskiego wraz z aktorami i tancerkami z Poznańskiej Szkoły Baletowej.

Czy oryginalna wizja Sinfonietty Polonii uległa zmianie w ciągu pięciu lat waszej działalności?

W ciągu tych kilku lat zmienił się skład orkiestry. Rozpocznaliśmy działalność z zespołem złożonym przeważnie ze studentów poznańskiej AM. Obecnie zasadniczy skład orkiestry stanowią profesjonalści – nauczyciele polskich i amerykańskich szkół i uczelni muzycznych, członkowie orkiestr filharmonicznych i operowych w Poznaniu, Bydgoszczy, Kaliszu, Wrocławiu, Szczecinie, studenci i doktoranci z polskich i amerykańskich uczelni. Współpracuje z nami Adrian Levine, profesor Royal College of Music w Londynie, dawniej koncertmistrz Academy of St. Martin in the Fields.

W centrum mojej uwagi przy doborze repertuaru stoi nasza coraz szersza publiczność. Chcę jej zaproponować ofertę atrakcyjną, zróżnicowaną, proponować także utwory w Polsce nieznanne. Staram się, aby każdy słuchacz znalazł w naszej ofercie coś interesującego dla siebie. Na przykład po raz pierwszy zabrzmiały w Polsce chińskie utwory symfoniczne dzięki naszemu wykonaniu.

Nadal kładziemy szczególny nacisk na wymianę kulturalną, pomoc młodym muzykom w profesjonalnej karierze, promocję polskiej muzyki, kultury, twórców i wykonawców. Kontynuując naszą misję, oferujemy atrakcyjne programy i mamy nadzieję na dalszą, równie udaną współpracę z polskimi i zagranicznymi artystami, promocję utalentowanych Polaków i dziedzictwa kulturowego, na kolejne okazje, aby przedstawić znakomitych solistów i ciekawe programy w Poznaniu, Wielkopolsce, innych regionach Polski i innych krajach.

28 listopada 2009 Sinfonietta Polonia wykona koncert jubileuszowy z okazji piątej rocznicy swojej działalności. Co usłyszycie?

Mimo, iż rozpocząłem swoją przygodę z polskimi studentami latem 2004 r., pierwszy pełny koncert Sinfonietty Polonii odbył się 25 listopada. Świątujemy nasze pięciolecie 28 listopada 2009 o godz. 19.00 w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Cieszymy się niezmiernie, że solistą tego koncertu będzie ponownie z nami występujący, światowej sławy wiolonczelista Colin Carr, który wykona partię solową w *Koncertie wiolonczelowym* Witolda Lutosławskiego. Prezentując w tym koncercie dzieła Koszewskiego, Nowowiejskiego, Dębskiego – kompozytorów szczególnie związanych z Poznaniem, chcemy wyrazić wdzięczność naszemu miastu, które otacza Sinfonietkę Polonię życzliwością, wsparciem i zainteresowaniem i stało się gniazdem orkiestry.

Co czeka was w najbliższej przyszłości?

Po koncercie w Poznaniu dyryguję dwoma koncertami Nordhausen Theater Loh-Orchester w Niemczech, potem obowiązki wzywają mnie do USA, wracam do Poznania na próby z orkiestrą i 22 grudnia rozpoczynamy tournée Sinfonietty Polonii w Chinach. To na pewno duże wyzwanie – artystyczne i organizacyjne, ale również bardzo ekscytujące. Wystąpimy 8 razy w największych metropoliach. Ostatni koncert damy 5 stycznia w Pekinie.

V Warszawski Festiwal Gitarowy

13 listopada 2009, godz. 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie

**BEATA BĘDKOWSKA-HUANG, MATTHIAS KLÄGER,
JAKUB KOŚCIUSZKO, MAREK PASIECZNY**

WROCLAWSKI KWARTET GITAROWY

w składzie:

KAMIL BARTNIK, MICHAŁ BĄK, MAREK DŁUGOSZ, BARTŁOMIEJ HELWING

ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII ŚWIĘTOKRZYSKIEJ

JACEK ROGALA

dyrygent

W programie:

Bartłomiej BUDZYŃSKI - Partita concertante de Wratislavia, Aleksander TANSMAN - Musique de cour,
Marek PASIECZNY - Concierto Polacco, Jaime ZENAMON - Concierto de Wroclaw

14 listopada 2009, godz. 19.00

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie

**DIMITRIOS KOTRONAKIS,
JOSE MIGUEL SUAREZ CARREOLA,
ROCH MODRZEJEWSKI, MICHAŁ STANIKOWSKI**

ORKIESTRA SYMFONICZNA FILHARMONII ŚWIĘTOKRZYSKIEJ

WOJCIECH RODEK

dyrygent

W programie:

Thanassis MORAITIS - Amsterdam Concerto, Ernesto CORDERO - Concierto Antillano,
Bernhard Joachim HAGEN - Koncert lutniowy A-dur w opracowaniu na gitarę, Joaquín RODRIGO - Concierto Para una Fiesta

Prowadzenie koncertów
PIOTR MATWIEJCZUK

Organizacja festiwalu
**Fundacja Wspierania
Inicjatyw Lokalnych - NOK**

Dyrektor Generalny i Artystyczny
DOROTA MĘŻYK-GĘBSKA

Patron medialny:

PROGRAM 2 PR S.A.



Współpraca:



Sponsor:

STOART - ZWIĄZEK ARTYSTÓW
WYKONAWCÓW



Patron:

TOPGUITAR



Zadanie zostało zrealizowane dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy



Bilety do nabycia: eBilet - www.ebilet.pl,

godzinę przed koncertem w kasach Studia Koncertowego Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego, Warszawa, ul. Woronicza 17.

Czy to pana artystyczny powrót do ojczyzny po latach emigracji?

Urodziłem się w Pekinie i przeprowadziłem się do Hongkongu mając trzy lata. Powróciłem do Pekinu po raz pierwszy po 32 latach, aby dyrygować oraz koncertować i uczyć w ramach lekcji mistrzowskich z Atma Trio. W 2006 r. dyrygowałem Xiamen Philharmonic Orchestra, Przez 2 lata byłem asystentem maestra Edo de Waart w Hong Kong Philharmonic, prowadząc w tym czasie bardzo wiele koncertów tej orkiestry, a w 2007 r. dyrygowałem Hong Kong Philharmonic w koncercie z okazji 10. rocznicy powrotu Hongkongu do Chin. Obecny na tym koncercie był Prezydent Chin Hu Jintao. Niedawno również dyrygowałem the Inner Mongolia Opera Theater Orchestra i zostałem mianowany jej stałym gościnnym dyrygentem. W czerwcu 2009 r. dyrygowałem Xinhua Philharmonic w Pekinie. Zatem moje artystyczne związki z ojczyzną są w ostatnich latach dość bliskie. Ale nadal mieszkam i pracuję przede wszystkim w USA.

Bardzo jestem rad, że mogę przedstawić Sinfonietkę Polonię w moim rodzinnym kraju. Cieszę się też, że mogę jednocześnie pokazać

moją ojczyznę przyjaciółom i kolegom z mojego drugiego domu – Polski.

Czy program, przygotowywany na tournée zaprezentujecie w Polsce?

Oczywiście. Z pewnością w Poznaniu, Lesznie, Pile, Pleszewie i Obrze.

Czym nas jeszcze zaskoczy Sinfonietta Polonia w bieżącym sezonie?

Planujemy wykonanie *Msy f-moll* (Grosse Messe) Josepha Brucknera w Wielkim Tygodniu, koncert symfoniczny w Nowym ZOO, z polską premierą fińskiej bajki symfonicznej *Elefantti Antti Fantti* z muzyką Jormy Panuli, a w dniu 150. urodzin Gustava Mahlera wykonamy jego *IV Symfonię*.

A co w dalszej przyszłości, kolejnych sezonach?

Nie zdradzam jeszcze szczegółowych planów, które już nabierają bardzo konkretnych kształtów. Na pewno czekają na nas wielkie dzieła, interesujące projekty, nowe wyzwania, świetni soliści i nowe horyzonty do zdobycia.

Ensemble Inégal – czeska gwiazda na europejskim niebie muzyki dawnej

rozmowa z kierownikiem artystycznym, Adamem Viktorą

Co było impulsem do powstania Ensemble Inégal?

Decydujące było spotkanie z sopranistką Gabriellą Eibenową, która jest obecnie moją żoną. Spotykaliśmy się na estradach koncertowych jako członkowie różnych zespołów: Gabriela jako śpiewaczka i ja jako organista i dyrygent. Tak dobrze dopasowaliśmy się do siebie pod względem muzycznym, że postanowiliśmy sami realizować nasze pomysły.

Ilu członków liczy zespół? Czy są nimi tylko Czesi? Co decyduje o przyjęciu nowego muzyka do grupy?

Obsada grupy się zmienia według potrzeb danego repertuaru. Zdarza się, że występujemy w czwórce, jak na przykład na tegorocznym festiwalu w Holandii z pieśniami H. Purcella, w piętnastkę na festiwalu w Belgii z C. Monteverdim, a nawet w czterdziestkę we wrześniu w Chorwacji w oratorium J. D. Zelenki. Oczywiście najlepiej jest Czechów, ale ciągle współpracujemy z wieloma instrumentalistami i śpiewakami z najróżniejszych krajów, nie tylko Europy, ale też Afryki, Azji i Australii. A jakie są kryteria przyjęcia do grupy? Trzeba doskonale władać swoim instrumentem i mieć chęci – to wszystko. Na przykład cały czas poszukujemy dobrych śpiewaków. Wystarczy, że ktoś wyśle do nas fragment swojego występu lub umówi się u nas na próbę.

Jak by pan opisał artystyczne credo Ensemble Inégal? Co w jego działalności jest szczególnie ważne i jak do tego można odnieść nazwę grupy?

Najważniejsze dla nas jest, by nie popaść w rutynowy sposób interpretacji. Jeśli ktoś twierdzi, że istnieje tylko jedno rozwiązanie, jedno właściwe podejście, to może być pan pewien, że się myli. Nasze credo to synteza teoretycznych założeń historycznej praktyki wykonawczej ze współczesną estetyką artystyczną. Myślę, że pojęcie „autentyczny” jest absolutnie odpowiednie jedynie wtedy, kiedy postrzegamy je w jego rzeczywistym znaczeniu, a więc „wiarygodny”. Z historycznych traktatów można zaczerpnąć ogromną ilość niezwykle ważnych informacji, bez których nie można grać muzyki dawnej, ale gdy ograniczymy się tylko do nich, interpretacja będzie co prawda efektywna, ale za to niepewna, sucha, bezosobowa, a nawet śmieszna. Każde ujęcie utworu musi nosić znamię naszego ducha, albowiem bez uduchowionych emocji nie ma w ogóle muzyki. Inégal znaczy „niejednakowy” i wyraża zmienność naszej obsady, dramatyczną wielobarwność i pomysłowość, a przede wszystkim nieortodoksyjne podejście do poszukiwań autentycznych wartości interpretacji.

Gracie wyłącznie na instrumentach historycznych?

Instrumenty dobieramy do danej epoki, tzn. barok gramy na instrumentach barokowych, muzykę klasycyzmu – na instrumentach klasycyzmu,

Od swojego powstania w roku 2000, Ensemble Inégal ze swymi oryginalnymi interpretacjami obejmującymi muzykę począwszy od okresu renesansu na romantycznej skończywszy, dał się poznać jako bardzo ciekawy zespół, znany nie tylko w rodzimych Czechach. Każdy kontakt z grupą na koncercie czy poprzez nagraną płytę, potwierdza tę opinię. Nazwa Inégal – „nierówny” – oznacza nie tylko różnorodność obsady, ale także wszechstronność w zakresie stylu, dramaturgii, a także niekonwencjonalne podejście w poszukiwaniach wyjątkowych sposobów interpretacji. Wysokie umiejętności muzyków tworzących trzon zespołu oraz wyśrubowane kryteria ich doboru sprawiają, że zaliczają się oni do najwyższej cenionych czeskich i zagranicznych instrumentalistów i śpiewaków. Obecnie Inégal jest jedną z czołowych europejskich formacji wykonawstwa historycznego i od początku swojej działalności wzbudza duże zainteresowanie wśród melomanów, a także otrzymuje entuzjastyczne opinie od krytyków w USA i Europie.

Punktem ciężkości w pracy tej grupy i jej kierownika artystycznego, Adama Viktory, jest odkrywanie zapomnianych muzycznych skarbów baroku. Dla wytwórni Nimbru artyści zrealizowali do tej pory kilka płyt, będących światowymi premierami fonograficznymi z wybitnymi pozycjami tego nieznanego repertuaru. Wśród nich szczególne miejsce zajmują dwa albumy zawierające religijną muzykę Josefa Ignáca Brentnera (1689–1742), który w swoich czasach był jednym z najbardziej utalentowanych kompozytorów w Europie Środkowej, lecz do tej pory pozostawał niemal całkowicie zapomniany.

W 2005 r., z wyśmienitą obsadą, zespół dokonał pierwszego nagrania oratorium *II Serpente di Bronzo* Jana Dismasa Zelenki. Ten ceniony czeski twórca był jedną z najważniejszych postaci europejskiej muzyki barokowej. Oprócz licznych entuzjastycznych recenzji płyta ta została nominowana do prestiżowej nagrody Diapason d'Or przez francuski magazyn Diapason. W tym roku Ensemble Inégal wydał kolejne premierowe rejestracje z

romantyczną – na instrumentach romantycznych, a współczesną – na instrumentach współczesnych. Jako organista już dawno temu przekonałem się, że na instrumencie romantycznym, z czysto technicznego punktu widzenia, można zagrać na przykład Muffata, ale nie będzie to w ogóle brzmiało ani dobrze, ani przekonująco, ani tym bardziej wiarygodnie.

Czym się pan kieruje przy wyborze repertuaru? Co chce pan odkrywać i pokazywać światu?

Rdzeniem naszego repertuaru jest oczywiście czeski barok, w którym ciągle pozostaje ogromna ilość nieznannej, a przepięknej muzyki. To nie tylko wielkie dziedzictwo szczególnie nam bliskiego Zelenki, z którego twórczości do tej pory zrealizowaliśmy premierowe nagrania oratorium *Brązowy wąż* oraz *Mszy D-dur*. W tym roku w październiku jako pierwsi nagramy także jedno z jego największych dzieł: kantatę ślubną *Serenata*. Warto też wspomnieć takie nazwiska, jak np. Samuel Capricornus, Gottfried Finger, Johann Caspar Ferdinand Fischer, którzy na trwałe zapisali się w rozwoju europejskiej muzyki doby baroku. Mogłoby się teraz wydawać, że nie wykonujemy nic innego oprócz czeskiego baroku. Byłby to jednak błąd, ponieważ o wiele częściej gramy Bacha, Haendla, Vivaldiego, Monteverdiego, Schütza i dziesiątki innych.

Czy uważa pan, że również w dziedzinie muzyki dawnej mają pana rodacy sporo do powiedzenia? Jak ocenia pan ich udział w tzw. historycznych interpretacjach w porównaniu z ich europejskimi kolegami?

Jeśli ma pan na myśli poziom gry muzyków, to jestem pewien, że mamy w Czechach doprawdy mnóstwo wspaniałych instrumentalistów i śpiewaków światowego formatu. Muszę w związku z tym podkreślić, że bez nich nie osiągnęlibyśmy tak dobrych rezultatów i że współpraca z nimi sprawia mi wielką radość.

Która grupa albo artysta jest dla pana wzorem?

Nie powiedziałbym, że mam jakiś wzór, raczej krag wykonawców, którzy swoim podejściem bardzo mnie inspirowali. Jednym z nich jest mój muzyczny przyjaciel, fascynujący niemiecki organista Christoph Bossert, który widzi w muzyce więcej, niż można sobie wyobrazić.

Gdzie pan szuka materiałów nutowych?

Większość niestandardowego repertuaru zdobywamy w postaci rękopisów bezpośrednio w archiwach czy bibliotekach, a następnie sporządzamy sobie własne edycje, z których gramy. Niekiedy trwa to dość długo i jest kosztowne, ale za to zawsze niezmiernie ekscytujące.

Czy wykonanie nieznanych kompozycji sprawia jakieś szczególne problemy? Na co trzeba zwracać uwagę?

Czasami pojawiają się błędy w oryginalnym zapisie. Dotyczy to bądź widocznych pomyłek,

powiedzmy błędów w druku, lub „dziwnych miejsc”, przy których się nie jest pewnym, czy chodzi o błąd po stronie kompozytora lub kopisty czy nawet o zamysł autora. Najgorzej jest, jeśli w takich miejscach te wszystkie problemy pojawiają się jednocześnie, a całość się jeszcze bardziej skomplikuje z powodu złej czytelności zapisu. Samo wykonanie jest w znacznym stopniu bardzo odpowiedzialnym zadaniem, zwłaszcza w przypadku nagrania, ponieważ bardziej lub mniej udane podejście do dzieła może się stać dla słuchacza kluczem do jego interpretacji.

Czy także pan uważa, że na świecie wzrasta zainteresowanie Zelenką? Jakie jest jego znaczenie na tle swej epoki? Co jest w jego muzyce tak atrakcyjnego, co przyciąga uwagę współczesnych słuchaczy? Jak publiczność odbiera jego muzykę?

Sądzę, że nie chodzi już o moje zdanie, ale o suchy fakt. Muzyka Zelenki fascynuje muzyczny świat. Jej fundamentem jest doskonała sztuka kompozytorska i w odróżnieniu od J. S. Bacha, który w tym samym czasie tworzył swe monumentalne dzieła – syntezę praktycznie wszystkiego, co zaszło w muzyce od dwu stuleci. Zelenka jest równie znakomity, tyle że wybiega w przyszłość, w żaden sposób nie lekceważąc niczego, co go poprzedzało. Jego twórczość ma indywidualne rysy, które natychmiast można rozpoznać. Wyróżnia się świetną architekturą i koncepcją utworu, wspaniałym kontrapunktem, fenomenalnym wycuciem tekstu w muzyce, zdumiewa swoją szczerą i szlachetną emocjonalnością. Również z tego względu wielki Bach przepisywał sobie jego dzieła a synowi Wilhelmowi Friedemannowi polecał go jako jednego z najlepszych kompozytorów, których kiedykolwiek poznał. Jeśli chodzi o reakcję słuchaczy, to zależy ona w bardzo dużym stopniu od sposobu interpretacji. Niektórzy wykonawcy przy powierzchownym odczycianiu jego utworów mogą ulec pokusie i dać się łatwo porwać ogromnemu ładunkowi energii, pokazując muzykę Zelenki jako coś w rodzaju barokowego big-beatu lub, dla odmiany, wydobywając z niej tani sentymentalizm. Skala jego muzycznej ekspresji jest jednak o wiele bogatsza, a wymagania stawiane artystom większe.

Czy w czeskiej muzyce jest nadal wiele nieznanymi, niewydobytymi skarbów, szczególnie z dawniejszych czasów? Kogo z nieznanymi mistrzów chciałby pan pokazać publiczności?

W stosunku do Zelenki mamy jeszcze w Czechach duży dług, dlatego ja i Ensemble Inégal mamy w planie kilka projektów związanych z jego muzyką. Oprócz kilku kompozytorów czeskiego pochodzenia wymienionych wcześniej, którzy z wielkim powodzeniem działali za granicą, są tutaj tacy twórcy jak Mazák, Michna, Vejvanovský, Brentner, Jacob i szereg innych zasługujących na uwagę, podobnie jak muzyka cudzoziemców zachowana w tutejszych archiwach. Prawdziwym klejnotem są na przykład muzyczne zbiory w Kromierzyżu, jedne z największych zbiorów repertuaru z drugiej połowy XVII w. w ogóle.

Co gracie najchętniej?

Jest tego naprawdę dużo. Właściwie można powiedzieć, że gramy to, co lubimy grać.

Czy przypomina pan sobie jakiś szczególnie udany lub niezwykły koncert? Czy macie jakieś ulubione miejsca, w których chętnie występujecie?

bardziej wysublimowanymi religijnymi dziełami Zelenki, *Mszą D-dur* oraz *Litaniami Loretańskimi Consolatrix afflictorum*, o których Czytelnicy mogą się więcej dowiedzieć z mojej recenzji w tym samym numerze *Muzyka21*. W 2009 r. grupa przygotowała kolejną absolutną nowość. Wspólnie z Praskimi Solistami Barokowymi muzycy zarejestrowali unikalne nagranie zawierające religijną muzykę Antonia Vivaldiego (płyta właśnie została wydana). Dzieki popularności Vivaldiego w Czechach na początku XVIII w., w tamtejszych archiwach zachowały się wczesne wersje jego dzieł.



Adam Viktora
fot. © www.wojtechvlk.com

Ensemble Inégal regularnie występuje z takim repertuarem na licznych festiwalach w kraju i za granicą, kontynuując poszukiwania utworów starych, zapomnianych mistrzów.

Profesjonalizm i artystyczny potencjał grupy dostrzeżono nie tylko w Czechach, ale także na świecie. W tym roku na przykład zespół został zaproszony na występy na prestiżowych festiwalach w miastach takich jak Utrecht, Gandawa czy Brugia. Grupa wystąpi także podczas tournée w Hiszpanii i Chorwacji.

O tym ciekawym zespole, jego koncertowej i fonograficznej aktywności, odkrywaniu nowego repertuaru, rozmawiałem z kierownikiem artystycznym Ensemble Inégal, organistą i dyrygentem Adamem Viktorą.

Trudno mi oceniać miarę naszego sukcesu, ale muszę się przyznać, że sprawia mi ogromną radość, kiedy widzę zachwyconą publiczność lub czytam entuzjastyczną recenzję. Dla mnie absolutną granicą powodzenia jest taka interpretacja muzyki, która przekazuje jej rzeczywiste przesłanie, stanowi duchowe wsparcie dla słuchaczy i odsłania im tajemnice między niebem i ziemią, których bez muzyki nie moglibyśmy nigdy zrozumieć.

Jak wygląda wasza działalność koncertowa w najbliższych miesiącach?

Teraz w lecie mieliśmy na przykład wyjazd do Austrii i na festiwal w Utrechcie z programem kameralnej muzyki Purcella, a na jednym z najbardziej renomowanych festiwali Musica Antiqua w Brugii wykonaliśmy *VIII Księgę madrygałów* Monteverdiego. W Hiszpanii kantaty Haendla, a w chorwackim Warażdinie oratorium *Il serpente di bronzo* Zelenki. Jesienią przygotowujemy z kolei już trzeci rocznik naszego własnego cyklu koncertów pt. „Czeski muzyczny barok – Odkrycia i niespodzianki”. Na koncertach świątecznych na przykład pojawi się muzyka na Boże Narodzenie z muzycznych zbiorów z Kromierzyża, czego będzie można posłuchać w bezpośredniej transmisji w radiu w ramach Europejskiej Unii Radiowej. **A wasze projekty fonograficzne? Kiedy można się spodziewać nowych płyt i co na nich będzie? Który z dotychczas wydanych albumów ceni pan najbardziej?**

Niedawno wyszedł najnowszy krążek z muzyką Vivaldiego zachowaną w czeskich archiwach, wśród której znajduje się fonograficzna premiera najstarszej wersji jego *Magnificatu*. Tuż po tym powinna się ukazać już nagrana płyta z niedawno odkrytymi, organowymi kompozycjami Johanna Caspara Ferdinanda Fischera i ariami interesującego kompozytora, Mauritia Vogta. W październiku będzie to wspomniana już *Serenata* Zelenki na 4 sopran solo, alt, wielką barokową orkiestrę i chór. Na marginesie, została ona skomponowana z okazji małżeństwa niemieckiej szlachianki baronessy von Stein z polskim arystokratą, księciem Lubomirskim. Na koncicie mamy już siedem zrealizowanych nagrań, z których każde jest inne i ma swoje miejsce w moim sercu. Wszystkie z nich są dla mnie tak samo bliskie ze swoimi radościami i smutkami, podobnie jak każde z trójki moich dzieci.

Czy zna pan jakichś polskich artystów lub polską muzykę? Czy byliście już kiedyś na koncercie w Polsce?

Znamy wielu wybitnych polskich muzyków i mamy wśród nich wspaniałych kolegów. Z polskiej barokowej muzyki graliśmy na koncertach dzieła Mielczewskiego i Jarzębskiego, słyszałem też przepiękne kompozycje Bartłomieja Pękiela. Polska muzyczna tradycja jest dla nas bardzo ważna również ze względu na barokową twórczość czeskich mistrzów, którą odnaleźć można w waszych archiwach. W ubiegłym roku na przykład nagrywaliśmy płytę zawierającą uroczyste nieszpory czeskiego kompozytora Jana Josefa Ignáca Brentnera, zachowane we Wrocławiu. Do tej pory jeszcze nie graliśmy w Polsce, ale żyjemy głęboką nadzieją, że w przyszłości uda nam się to zmienić – mamy przecież dużo wspólnego i mamy o czym rozmawiać...

rozmawiał: **Paweł Chmielowski**

O muzyce Franciszka Lessla i wartościach w życiu artysty

ze znakomitą flecistką, profesor Elżbietą Gajewską rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Rozmawiamy z okazji wydania pani kolejnej płyty z muzyką znakomitego polskiego kompozytora Franciszka Lessla, ucznia Józefa Haydna. Tym razem są to *Duety fletowe* nagrane dla Acte Préalable. Jak pani ocenia muzykę tego kompozytora?

Muzyka Franciszka Lessla charakteryzuje się wdziękiem, elegancją oraz ujmującą melodią, która wsparta jest formułą klasycznych praw harmonicznym. Niewątpliwym talentem kompozytora holdującego klasycznym kanonom ujawnia się najbardziej w umiejętności przeniesienia stylu klasycznego na grunt muzyki polskiej, której specyficzny urok, tak nam bliski, uwodzi nie tylko polskiego słuchacza, a wykonawcy daje satysfakcję przeżywania przygód zarówno emocjonalnych, jak i wirtuozowskich. Muzyka ta pozbawiona jest pretensji do wielkiej, monumentalnej sztuki, sprawia natomiast, że obcowanie z nią staje się prawdziwym źródłem przyjemności i zawsze upragnionego wytchnienia.

W nagraniu pierwszej płyty z muzyką Franciszka Lessla wzięli udział wybitni polscy kameraliści – Kwartet Wilanów. Jak pani wspomina pracę nad tą płytą?

Kwartet fletowy Lessla mamy w repertuarze od wielu lat, tak więc praca nad utworem nie była niczym wyjątkowym, ani szczególnie, natomiast możliwość utrwalenia tego utworu na płycie stała się celem ze wszech miar zobowiązującym, do którego przystąpiliśmy ze zrozumiałym entuzjazmem i radością. Nagranie to było jednym z pierwszych kroków imponującego i pełnego pasji przedsięwzięcia pana Jana A. Jarnickiego – ratowania od zapomnienia i przywracania do życia wielu poloników, które bez jego pełnego determinacji działania mogłyby nigdy nie zaistnieć w naszej świadomości! *Kwartet fletowy* Lessla wykonuję i nagrałam z panami: Tadeuszem Gadziłą, Ryszardem Duziem oraz Marianem Wasiółką.

Pani najnowsza płyta to duety na flet. Proszę nam o nich opowiedzieć...

Ocalenie od zapomnienia trzech duetów koncertowych na dwa flety (3 *Grand Duets For Two German Flute* op. 1) i umożliwienie ponownych ich narodzin zawdzięczamy także panu Janowi A. Jarnickiemu. Moją pasjonującą przygodą z tymi utworami zaczęła się w momencie, kiedy wręczył mi – z prośbą o nagranie – ich druk, który odnalazł w bibliotece londyńskiej. Od momentu powstania utworów, prawdopodobnie w Wiedniu około 1802 r., do naszych czasów minęły dwa stulecia, które zatępiły pamięć o tym dziele. Przyczyn jest wiele. Źródła informują nas, że utwory Lessla wydawane i wykonywane były głównie za jego życia, wiele kompozycji pozostało w rękopisach, wiele też zaginęło.

Sam kompozytor najprawdopodobniej nie był dobrym ambasadorem własnej twórczości, może dlatego, że nie tylko muzyka była jego głównym celem w życiu. Albert Sowiński w swoim *Słowniku Muzyków Polskich Dawnych i Nowoczesnych* wydanym w Paryżu w 1874 r. pisze między innymi: „...Lessel był biegłym w budownictwie, w inżynierii i znał języki. Po powrocie z zagranicy otrzymał zarząd dóbr Maryi Wurtembergskiej, z domu Czartoryskiej, później u jej syna Jenerala”. Wiemy, że Lessel wydawał swoje utwory w Austrii, Niemczech, Anglii i Francji. Duety opublikował w Wiedniu i Londynie w 1802 r. Jednakże do tej pory nie mamy śladu następnych ich edycji. Od pierwszej chwili kontaktu z tekstem duetów zawarte w nim błędy uniemożliwiały ciągłość gry, a ich znaczna ilość zapowiadała długą pracę nad rzetelną korektą. Utwory w tym zapisie nie mogły być wykonywane, wymagałyby wnikliwych poprawek kompozytora, bądź wykonawców. O takich zmianach do dziś nic nam nie wiadomo. Dlaczego Franciszek Lessel nie zadbał o poprawność wydania pozostanie na zawsze tajemnicą. Moja praca nad korektą błędów trwała ponad rok. Aby rozpocząć ją należało stworzyć partyturę obydwu głosów fletowych (druk posiada jedynie dwa oddzielne głosy), a następnie nauczyć się odróżniać naturę błędów, których spotykamy w tekście trzy rodzaje: błędy drukarskie związane z ówczesną techniką druku, błędy kompozytora bądź jego kopisty oraz błędy współczesnego kopisty sporządzającego partyturę i mającego trudności z interpretacją wydrukowanych znaków. Tak więc: liczne niewłaściwe znaki alteracyjne, nieprawidłowe harmonie – współbrzmienia spowodowane bądź przesunięciem wysokości dźwięku na pięciolinii (typowy błąd drukarski), bądź błędnym znakiem alteracyjnym lub jego brakiem, błędy rytmiczne dotyczące zarówno długości trwania nut, jak i pauz – wszystko to wymagało wnikliwej analizy przez pryzmat wielkiego szacunku i sympatii dla dzieła kompozytora. Sfera interpretacji duetów wymagała również wprowadzenia pewnych propozycji artykulacyjnych inspirowanych w większości wskazaniem kompozytora, pomagających narracji uwypuklić charakter i ekspresję muzyki. Problem ten niesie ze sobą pewien aspekt subiektywnego odczucia wykonawcy, dlatego też nie uzurpuję sobie prawa do jedynej racji i uważam, że każdy może wnieść drobne zmiany w zależności od indywidualnego rozumienia klimatu i stylu utworów. Duety posiadają rozbudowaną trzyczęściową formę o prawdziwie koncertowym i wirtuozowskim charakterze. Zawierają wszelkie elementy stylu klasycznego, przez co stawiają wykonawcy wymagania dorównujące trudnościom instrumentalnych utworów Mozarta, lub Haydna. Mam nadzieję, że dzięki przynależnym im wartościom artystycznym, estetycznym, a

także dydaktycznym, na stałe wkomponują się w repertuar fletowy.

W tym nagraniu towarzyszy pani utalentowana flecistka Hanna Turonek...

Hania Turonek, moja dawna studentka, czarująca osoba, która wdzięk i radość życia przenosi na swą grę. Przywoziła nagrody ze znaczących konkursów fletowych, od lat jest filarem orkiestry Sinfonia Varsovia. Jest także niezrównaną piccolinistką. Gra i nagrywa muzykę barokową, współczesną w zespołach kameralnych, a także solo, zawsze chciana i poszukiwana. Prowadzi też zajęcia ze studiów orkiestrowych na naszym Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Gra i obcowanie z nią są prawdziwą radością.

Co jest szczególnie pociągającego w muzyce Franciszka Lessla?

Jej świeżość, lekkość, bezpretensjonalność. A także to, że jest polska i ta polskość jest wyczuwalna. Również to, że stawia wyzwanie instrumentalistom, który przewrotnie nabiera szacunku do muzyki, nad której wykonaniem musi się trochę pomęczyć.

Woli pani występy koncertowe czy nagrania? Solo czy kameralne muzykowanie?

Zdecydowanie występy koncertowe, które wywołują autentyczność przeżycia. Nagrania są dla mnie, jak gdyby „preparowaniem” muzyki. Na scenie czujemy się inaczej niż w studiu nagrań. Samo wejście na scenę ma w sobie coś mistycznego. To jest ta jedna, niepowtarzalna chwila, gdy niesiemy ze sobą wszystko, co mamy najlepszego do zaoferowania publiczności. Jej oddech jest zdolny obudzić w nas siłę twórczą, o którą nie podejrzewamy się na co dzień... Solo, czy kameralnie? Czuję się dobrze we wszystkich formach muzykowania, byleby były zdolne swą profesjonalnością wyzwolić piękno i doskonałość zarówno prezentowanego dzieła, jak i nas samych. Z czasem jednak skłaniam się najchętniej ku muzyce kameralnej, która jest w stanie ten warunek spełnić dostarczając o wiele większej radości i satysfakcji.

Jak zachęcić do tej mało znanej muzyki artystów? Jak oczarować nią melomanów?

Po prostu grać świetnie i... często!

Należy pani do grona najwybitniejszych polskich artystów i pedagogów. Ma pani na swoim koncie znakomite osiągnięcia, jeżeli chodzi o sukcesy artystyczne i pedagogiczne. Jak pani ocenia z perspektywy czasu swoją karierę?

Największym sukcesem mojego życia jest to, że posiadam tajemnicę profesjonalnej i ekspresyjnej gry oraz to, że udało mi się wiele

z tych sekretów przekazać młodym – moim uczniom. Napawa mnie radością i dumą fakt, że dali się poprowadzić drogą, która stała się dla nich sposobem na życie. A moja droga? Była naprawdę ciężka, ale wysiłek i poświęcenie nagradzany był kontaktem z muzyką i zawsze wdzięcznym odbiorcą.

Kto był pani mentorem?

Mistrz? Nauczyciel? Było ich wielu, a miałam szczęście do nauczycieli charyzmatycznych. Pierwszym z nich była moja babka – Stano Gai – wielka malarka, która uczyła się także gry na fortepianie u samego... Antoniego Rubinsteina w Sankt Petersburgu. Jej energia twórcza i surowe wymagania towarzyszą mi przez całe życie. Mój ojciec – pianista – Stefan Gajewski, uczeń Alfreda Cortot w Paryżu wraz z babką

zadecydowali, że zostanę także pianistką i posłano mnie do szkoły muzycznej. Otrzymałam rzetelne podstawy gry na fortepianie pod opieką pani Krystyny Zabieglńskiej – jedynej z moich nauczycieli – na szczęście stale żyjącej, która potrafiła obudzić we mnie miłość do muzyki. Ta niezwykła i czarująca osoba odkryła również moje zdolności pedagogiczne, kiedy po maturze prowadziłam przez rok jej klasę fortepianu z powodu jej choroby. I w ten sposób od uczenia nie wyzwoiliłam się już nigdy, jedynie... zmieniłam specjalność. Ku wielkiemu oburzeniu mojej ukochanej babki, zostałam flecistką! Fortepian kończyłam w liceum muzycznym u wybitnego dydaktyka – pani Hanny Lachertowej, flet u niezrównanego Adama Trybusia – wieloletniego flecisty orkiestry Filharmonii Narodowej i Polskiego Radia w Warszawie. Następnie – studia w klasie fletu doc. Henryka Bartnikowskiego w PWSM w Warszawie.

Od czasu studiów pozostawałam pod silnym wpływem dwóch wielkich osobowości – skrzypków – prof. Tadeusza Wrońskiego i prof. Zenona Bąkowskiego – mistrza mojego przyszłego męża, z którym każdego tygodnia chodziłam na lekcje akompaniując mu na fortepianie. Prof. Bąkowski był nie tylko wspaniałym skrzypkiem i dydaktykiem, ale też wielkim wychowawcą. Z wielkim uporem i pełną ciepłą cierpliwością penetrował najgłębsze pokłady muzyczne talentu rzeźbiąc jego osobowość i profesjonalizm. Studia podyplomowe w Paryżu były punktem zwrotnym w moim życiu, gdyż ukształtowały moje wyobrażenie o istocie gry na flecie i jego zarówno estetycznych, jak i technicznych możliwościach. Trzeba przypomnieć,

że w czasach mojej młodości, w Polsce, flet nie był zbyt popularny, a grających na tym instrumencie było tylko tyle, ile potrzebowały orkiestry symfoniczne. Przeciwnie w krajach zachodniej Europy, takich jak Francja, Niemcy, czy Anglia, a w Ameryce w USA. Począwszy od końca lat sześćdziesiątych XX w. na świecie działało trzech wielkich wirtuozów – guru fletu, którzy podbili swą charyzmatyczną grą cały świat, potem wychowali ogromną ilość uczniów, a w tym wielu swoich następców. Byli to: Julius Baker w Nowym Jorku, Aurele Nicolet we Freiburgu oraz Jean-Pierre Rampal w Paryżu. Mnie udało się dostać pod skrzydła Rampala i młodszego od niego – Alain Marion – uczniów Josepha (ojca Rampala). Ich artystyczna wielkość nadała właściwy kierunek mojej grze, obdarzyła inspiracją i siłą na całe

ale wiedzę swą przekazywał tylko wybranym, do których miałam szczęście należeć.

Trudno jest adeptów sztuki muzycznej zachęcić do muzyki mało znanej, tej zapomnianej, mniej popularnej?

Z całą pewnością nie, należy jedynie stworzyć im pretekst i okazję, aby mogli tę muzykę poznać i częściej wykonywać.

Oprócz muzyki, nazwijmy ją „dawnych wieków” wykonuje pani sporo muzyki współczesnej, która jest zdecydowanie trudniejsza dla artystów i melomanów...

Zarówno muzyka, a raczej interpretacja muzyki dawnych wieków, jak i muzyki awangardowej wymaga od wykonawcy specjalnej wiedzy i umiejętności. Nie używam tu sformułowania

muzyki współczesnej, ponieważ spośród wielu kierunków muzyki naszych czasów, to głównie awangardowy język kompozytorski wywołuje jeszcze wiele kontrowersyjnych emocji, a także wielu zniechęca tak do wykonywania, jak i do słuchania utworów utrzymanych w tej konwencji. Muzyka barokowa wymaga od wykonawcy znajomości znaczenia i umiejętności zastosowania wielu znaków i prawideł estetycznych, dzięki którym przybiera właściwą stylowi, autentyczną postać. Muzyka awangardowa stawia wykonawcy jeszcze większe wymagania, niż muzyka dawna. Nie tylko wymusza opanowanie klucza do porozumienia z kompozytorem poprzez umiejętność odczytywania i realizacji nowych technik kompozytorskich, proponuje także użycie niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięku, co niezwykle rozszerza wachlarz kolorystycznych możliwości oddziaływania instrumentu. Kształcenie tych umiejętności wymaga czasu i opieki specjalisty, a konieczność opanowania awangardowych technik gry staje się z każdym dniem obowiązkiem profesjonalnego współczesnego wykonawcy. Jeśli chodzi o odbiór muzyki współczesnej, uważam, że nasza polska publiczność jest obecnie bardzo dobrze przygotowana do zaakceptowania jej niełatwej formuły, zwłaszcza w kręgach melomanów. Z pewnością decyduje o tym częste pojawianie się utworów współczesnych w programach koncertów, jak również większa ilość propozycji słuchania nowej muzyki ze strony wykonawców.

Jest pani profesorem fletu w Korei. Jaki



Elżbieta Gajewska i Hanna Turonek

życie, a opieka i przyjaźń pomogły usunąć wiele przeciwności stojących na drodze do doskonalenia gry. Miałam też wielkie szczęście i zaszczyt poznać równie charyzmatycznego flecistę węgierskiego – Gezę Novaka, który po zakończeniu II Wojny Światowej objął miejsce pierwszego flecisty w Filharmonii Czeskiej w Pradze. Był on ukoronowaniem wiedzy moich mistrzów, z którym utrzymywałam stały kontakt do końca jego życia, czyli przez blisko 30 lat. Geza Novak stał się niemal legendą Czeskiej Filharmonii. Grał w większości tylko w orkiestrze, ale siła oddziaływania jego gry była tak silna, że często publiczność przychodziła na koncerty, aby posłuchać właśnie jego. Był prawdziwie niedoścignionym mistrzem interpretacji,

tam panuje model kształcenia, jak tamtejsza młodzież odbiera muzykę?

Model ten jest w trakcie kształtowania się. Mam tu na myśli sferę sztuk muzycznych. W innych dziedzinach, w Korei Południowej od czasu zakończenia ostatniej wojny w latach pięćdziesiątych, w szkolnictwie na wszystkich szczeblach panuje amerykański model kształcenia, zwłaszcza uniwersyteckiego. Jeśli chodzi o muzykę, muszę powiedzieć, że do niedawna zamilowanie do niej oraz sposób uprawiania jej miały poziom amatorstwa. Jednakże na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat sytuacja bardzo odmieniła się. Mądrość ludzi dalekiego wschodu podpowiada im konieczność zgłębienia tajemnic kultury europejskiej i amerykańskiej, co konsekwentnie i z pełną determinacją realizują. Podziwiam ich za to! Wygląda to tak, że ci, którym pozwala sytuacja finansowa rodziców, wyjeżdżają na studia do Stanów Zjednoczonych lub Europy. Natomiast ci, których na to nie stać, starają się kształcić w uczelniach, które angażują zagranicznych profesorów. Uniwersytety w Korei pełne są „visiting professors” ofiarowujących młodym adeptom swą wiedzę. A ich odbiór muzyki? Wspaniały! Osobiście zaliczam Koreańczyków do grupy najbardziej muzycznych ludzi nie tylko w Azji, ale i na świecie. Są niezwykle wrażliwi na piękno, głęboko uczuciowi i ekspresyjni. Mają już wielu artystów wśród wokalistów, skrzypków, pianistów, a także dyrygentów, którzy są podziwiani i nagradzani w wielu krajach świata.

Ma pani zatem wielką możliwość promowania polskiej muzyki i tej znanej, i tej zapomnianej... Jak się to udaje?

Od zawsze żyłam w poczuciu respektu, uznania i w przyjaźni z polskimi kompozytorami. Wielu z nich obdarzyło mnie swą akceptacją, wielu napisało i poświęciło mi swoje utwory. Wszystkie te dzieła oraz całą polską literaturę fletową utrwaliłam w nagraniach dla Polskiego Radia, część na płytach, a także grałam i gram do tej pory na koncertach w Polsce i za granicą. Współpraca ta wiele mnie nauczyła, dała mnóstwo satysfakcji i sprawiła, że czułam się zawsze potrzebna. Szczególnie podziękowanie kieruję do tych, którzy poświęcili mi swoje utwory. Należą do nich: Władysław Słowiński, Andrzej Kurylewicz, Bernadetta Matuszczak, Benedykt Konowalski, Włodzimierz Kotoński, Henryk Czyż, Piotr Moss, Sławomir Czarnecki, Joachim Olkuśnik, Marta Ptaszyńska, Elżbieta Sikora, Edward Sielicki, Renata Kunkel, Adam Świerzyński, Zbigniew Popielski. Kilku z nich już odeszło, ale dołoży wszelkich starań, aby poprzez swoją muzykę żyli wciąż wśród nas.

Jaką radę dałaby pani młodym początkującym artystom, którzy marzą o karierze?

Aby wybór swojej drogi życiowej opierali na całkowitej pewności, że bez muzyki nie mogą żyć, bez względu na to, czy los będzie im sprzyjał, czy wystawi na ciężkie próby trudne do udźwignięcia. Również, aby pamiętali, że prawdziwy artysta woli „być”, a nie „mieć”, gdyż jedynie taka postawa może być paszportem na drodze poszukiwania piękna i doskonałości się. W ten sposób całą swoją energię twórczą mają szansę użyć we właściwym kierunku.

Dziękuję za bardzo interesującą rozmowę.🎻



Stefan Banasiak

Wielkie *Trio a-moll* Czajkowskiego kojarzy się często z pierwszym *Triem elegijnym* Rachmaninowa i według Lang Langa, to porównanie ma swoje uzasadnienie. Młodzieńcze dzieło Rachmaninowa odzwierciedla wielki wpływ, jaki wywarł na niego Czajkowski, wyjaśnia Lang Lang, tria te przepelnia ten sam świat emocjonalny. „Te dwa dzieła są tak samo rozdzierające, ale to, co tak naprawdę wywołuje płacz, to ich piękno”.

Ich spotkanie na szwajcarskim festiwalu, było ich pierwszym wspólnym graniem. Od razu zadziała alchemia. Spotkały się trzy odmienne, a zarazem bardzo silne osobowości o całkiem różnych korzeniach. Rreprezentują trzy pokolenia; Majski ma 61 lat, Repin 38 lat i Lang Lang ma lat 27.

Zywiolowy Majski urodził się w Rydze, przebieg jego kariery nie jest zbyt konwencjonalny: wrodzony, buntowniczy duch sprawił, że znalazł się w więzieniu za sprawą władz sowieckich, potem był w obozie pracy, następnie w szpitalu psychiatrycznym przed, jak to określa, „przesiedleniem” do Izraela w 1972 r., kiedy to jego kariera solisty i muzyka kameralnego nabrała rozpędu.

Repin, którego gra jest obecnie porównywana do gry jego muzycznego guru, Davida Ojstracha, zajął się skrzypcami tylko dlatego, że gdy miał 5 lat i chciał zapisać się do szkoły muzycznej w Nowosybirsku, swoim rodzinnym mieście, jedyne wolne miejsce było właśnie na ten instrument. A rozwój kariery Lang Langa, to historia niczym z bajki. Zaczęło się wszystko na nikomu nieznaną chińskiej prowincji, a potem

los rzucił go z wielką siłą na orbitę światową w wir kariery najbardziej rozchwytywanego pianisty naszych czasów.

Ten album zapowiada się jako coś niesamowitego. Stworzony jest na osi muzyki opartej o trzy pokolenia, trzy kultury i trzy osobowości. W sumie daje to nie tylko wizję muzyki innego pokolenia, ale także bardzo odmienną perspektywę kulturalną. „Młodość Lang Langa dodaje blasku jego grze, tak jakby był wypełniony światłem – mówi Repin – Z Miszą próbujemy wydobyć tę cechę”.

Trio Czajkowskiego, które nosi podtytuł „Ku pamięci wielkiemu artyście”, zaznacza zwrot w jego kompozytorskiej karierze. Artysta, o którego tu chodzi to Mikołaj Rubinstein, pianista i dyrygent. Rubinstein, ceniący rozkosze życia, człowiek rozdartny i rozpustny, był nauczycielem Czajkowskiego w Konserwatorium w Sankt Petersburgu i miał więcej wpływu na życie kompozytora niż ktokolwiek inny. Kiedy Rubinstein zmarł w wieku 46 lat w 1881 r., szok dla Czajkowskiego był dużo większy niż po innych zgonach, począwszy od śmierci matki, która miała miejsce 27 lat wcześniej. Człowiek, który dał mu pierwszą pracę, żywił jego talenty i bronił sprawy, stanowił integrującą część wszechświata kompozytora.

Czajkowski, kierowany chęcią uczczenia pamięci swego przyjaciela i mentora, napisał do swojej protektorki Nadieży von Meck: „Czy pamięta Pani, że kiedyś radziła mi skomponować trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, i przypomina Pani sobie moją odpowiedź, w



Chińczyk, Rosjanin i Łotysz Ich trzech

Lang Lang, Wadim Repin i Misza Majski
fot. Olaf Heine/DG

której otwarciem wyraziłem swoją antypatię do takiego składu instrumentów? Niespodziewanie, mimo tej antypatii, miałem pomysł, aby spróbować tego gatunku muzyki [...]. Napisałem już początek tria”. W przeciągu trzech tygodni, dzieło zostało ukończony a w marcu 1882 r., w pierwszą rocznicę śmierci Rubinsteina, zostało zaprezentowane z sukcesem w Moskiewskim Konserwatorium. Wielu uznało, że wariacje drugiego tempa to inkarnacja pewnych aspektów charakteru Rubinsteina – byłyby to *Enigma Variations* Czajkowskiego – mimo zaprzeczeniem kompozytora. Dzieło to, grane na koncertach ku jego czci, stało się jednym z najbardziej cenionych utworów.

Jak zauważa Repin, to dzieło jest quasi-concerto, na trzy instrumenty, nawet jeśli część fortepianu odzwierciedla dominującą wirtuozerię mistrza. I chociaż w utworze tym są chwile wielkiego smutku – zwłaszcza sekcja *Adagio con duolo* z pierwszego rytmu i rozdierające zakończenie z melodią wznoszącą się i opadającą w zbieżnych sektach, klimat całości jest zdecydowany, wręcz żywiołowy. W 3 wariacji fortepian naprawdę galopuje, 5 to jak pozytywna, tymczasem wariacja 6 to walc, 8 z kolei to fuga przepelniona werwą, a wariacja 10 to zadziwiająco chopinowski mazurek.

Jednak dalsze dzieje tria były smutne – zwłaszcza w Rosji – z powodu idei, według

której długa nuta i dramatyczna koda mogły funkcjonować tylko wtedy, gdy je przerywano, dzielono. Sam Majski przyznaje, że miał na początku mieszane uczucia w tym temacie. „Kiedy nagrywałem trio w 1998 r. razem z Martą Argerich i Gidonem Kremerem – wszyscy graliśmy je po raz pierwszy – uważałem, że utwór ten, pomimo swoich zachwycających fragmentów wydawał się nieco przydługawy i dość nierówny. Teraz, kiedy przyzwyczaiłem się, aby grać go bez przerw, nie rozumiem dlaczego miałem kiedykolwiek

Interpretacja jest tu sprawą zasadniczą”.

Rachmaninow napisał swoje pierwsze *Trio elegijne* w 1892 r., utwór miał temat początkowy o szerokiej, charakterystycznej konstrukcji. Kompozytor miał wtedy zaledwie 19 lat, jednak jego sztuka pianistyczna jest w tym utworze dojrzała. Utwór pomyślany był jako forma sonaty i kończy się, tak jak trio Czajkowskiego, marszem żalobnym. Skrzypce i wiolonczela przedstawiają kolejno stopniową ewolucję tematu raz wypowiedzianego przez fortepian. „Rosłem z Rachmaninowem – opowiada Majski – jego muzykę mam we krwi, ale ten utwór zacząłem grać dopiero od niedawna. Jest bezpretensjonalny, ale także bardzo piękny i przyjemny do grania. Chociaż Rachmaninow był jednym z największych pianistów wszechczasów i chociaż fundamentalna część jego muzyki przeznaczona jest na fortepian, brzmi ona czasami tak, jakby była napisana na wiolonczelę, więc czuję się bardzo swobodnie tutaj”. Dla Lang Langa, najbardziej fascynującym momentem jest początek: „Kiedy Misza i Vadim zaczynają grać, odnosi się wrażenie, że ruszył wehikuł czasu

Lang Lang, Wadim Repin i Misza Majski spotkali się razem, by grać muzykę rosyjską na festiwalu w szwajcarskim Verbier. Owocem tej muzycznej przyjaźni jest ich najnowsza płyta z trzema rosyjskimi. „Próbujemy je przeżyć wspólnie – opowiada Repin – To nasze istotne przygotowanie do nagrania”. Dla Chińczyka Lang Langa to kameralny debiut, dla rosyjskiego skrzypka Wadima Repina to kolejny krok w muzycznej karierze, wcześniej kameralistykę uprawiał m.in. z Martą Argerich. A dla Łotysza, Miszy Majskiego, to kolejny wspaniały krok w jego fantastycznej długoletniej karierze, jednego z najlepszych wiolonczelistów.

wrażenie, że trio to jest trochę za długie. Czerpię przyjemność z każdego taktu. Czajkowski nie był rodzajem kompozytora, którego każda nuta była dotknięciem geniusza, nie pisał niezniszczalnej muzyki, jakkolwiek byłby sposób jej grania. Jednak miał chwile niewiarygodnego geniusza.

i po kilku pierwszych nutach jesteśmy już wewnątrz jego świata”.

Nie pozostaje nic innego, jak zajrzeć do tego świata, by sprawdzić, czy omnium trium est perfectum...¹⁰

Odkrywanie i promowanie polskiej muzyki pochłania mnie bez reszty

z wydawcą i mecenasem polskich muzyków, Janem A. Jarnickim
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Ostatnio dzięki pana wsparciu finansowemu i promocji ukazały się na rynku wspaniałe płyty z muzyką Stojowskiego, Noskowskiego, Pachulskiego, Melcera, staropolska muzyka organowa, Lessla, Mascittiego, Józefa Wieniawskiego. Skąd pomysły na takie wspaniałe odkrycia muzyczne?

Zakładając moje wydawnictwo Acte Préalable chciałem przywrócić do życia zapomniani repertuar polski. Przeglądam książki, słowniki, encyklopedie, odwiedzam biblioteki, rozmawiam z artystami, a następnie porównuję tak zdobyte wiedzę z dokonaniem innych wydawnictw płytowych. I jeśli stwierdzę, że coś jeszcze nie zostało nagrane i wydane, przystępuję do działania. Zdobynam nuty, szukam artystów chętnych do ich wykonania, organizuję sesje nagraniowe, zdobywam materiały do książeczki, wreszcie wydaję płytę, zajmuję się promocją zarówno jej, jak i artystów, którzy ją stworzyli, wreszcie rozsyłam do kilkunastu krajów, w których mamy dystrybucję. Często szukając w bibliotekach natrafiam przez przypadek na coś, o czym nie wiedziałem, a co mnie inspiruje do działania. Tak było, np. z Franciszkiem Lesselem, którego duety na dwa flety wydaliśmy zupełnie niedawno. Przeglądając zbiory British Library przez przypadek odkryłem, że posiadają ten nieznaną utwór. Zamówiłem kopię partytury, a następnie pokazałem ją znanej flecistce, Elżbiecie Gajewskiej, z którą dokonałmi już wielu nagrań. Od razu zainteresowała się tym repertuarem, zaprosiła do współpracy swoją uczennicę Hannę Turonek, i tak powstało nagranie. Nuty utworów Henryka Pachulskiego znalazłem w Internecie. Gdy pianistka Joanna Ławrynowicz poznała mnie z wybitną pianistką rosyjskiego pochodzenia, Lubow Nawrocką, wiedziałem, że ona jest osobą predestynowaną do odkrycia tego kompozytora, który wiele lat żył, tworzył i uczył w Rosji. Moje wydawnictwo przez 13 lat swego istnienia wydało ponad 200 płyt, a pomysłów mam co najmniej na 2000. W miarę rozwijania mojej działalności pomysłów jest coraz więcej.

Zaprosił pan do nagrania dzieł Pachulskiego, Noskowskiego, Mascittiego artystów zagranicznych...

W przypadku Pachulskiego uznałem, że czymś przewrotnym będzie, gdy Polacy odkryją muzykę swego rodaka dzięki artystce rosyjskiej. Tym bardziej mój pomysł jest przewrotny, że niektórzy utrzymują, iż był Rosjaninem. To ciekawe, że nuty jego dzieł tak łatwo dostępne, nie wzbudziły jak dotąd żadnego zainteresowania wśród polskich artystów. Jeśli chodzi o Noskowskiego to po prostu kilka lat temu zebrałem jego utwory fortepianowe i zaproponowałem dopiero co poznanej pianistce brytyjskiej bułgarskiego pochodzenia, Valentinie Seferinowej. Podeszła ona do tego pomysłu z ogromnym zainteresowaniem.

Muzyka Noskowskiego tak ją urzekła, że wprowadziła ją do swoich recitali i grała na koncertach w Wielkiej Brytanii na rok przed nagraniem, które nastąpiło w zeszłym roku. Przy okazji muszę dodać, że pomimo usilnych starań jej brytyjskiego impresaria, nikt z polskiej ambasady ani Polskiego Instytutu Kultury nigdy nie zaszczylił żadnego z jej koncertów promującego muzykę tego znakomitego, niesłusznie zapomnianego, kompozytora. Co ciekawe, gdy Valentina Seferinova przyjechała do Polski na nagranie, udało mi się zorganizować jej koncert w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, którego dyrektorem był przez jakiś czas Noskowski. Chyba po raz pierwszy jego muzyka fortepianowa zabrzmiała w murach tej szacownej instytucji. Ponieważ interesuję się wszelką muzyką zapomnianą, więc gdy w rozmowie z muzykami francuskimi padło nazwisko Michele Mascittiego, zapomnianego prekursora sonaty skrzypcowej we Francji, od razu zaproponowałem im wspólną realizację płyt. W ten sposób dzięki naszej płycie Francuzi odkryli swojego zapomnianego kompozytora (zresztą już wcześniej wspólnie odkryliśmy innego Francuza – Jeana Baptiste'a Senallé).

Wśród nowych nagrań są dwa albumy orkiestrowe: *Koncerty fortepianowe Melcera z Filharmonią Koszalińską* i *Koncert skrzypcowy Stojowskiego*...

Nagrywanie muzyki symfonicznej jest prawdziwym wyzwaniem dla wydawcy. Trzeba się do nich przygotowywać czasem kilka lat. Tak też było w przypadku tych dwóch płyt. Koncerty Melcera poznałem wiele lat temu dzięki nagraniu archiwalnym. Później udało mi się zdobyć ich partytury, a następnie pokazałem je Joannie Ławrynowicz, która z ogromnym entuzjazmem podjęła wyzwanie. Pozostało jeszcze znalezienie orkiestry i dyrygenta, którzy zrealizowałyby z nami ten projekt. Jak zwykle niezastąpiona okazała się Filharmonia Koszalińska, której dyrektor Robert Wasilewski jest bardzo otwarty na wszelkie niebanalne projekty. Kolejnym naszym sprzymierzeńcem okazał się dyrektor artystyczny tej filharmonii, dyrygent Ruben Silva, osoba niezwykle twórcza i niebojąca się wyzwań. Nasze nagranie koncertów fortepianowych Melcera spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem zagranicą. O koncercie skrzypcowym Stojowskiego wiedziałem od dawna. Wiele lat temu udało mi się zdobyć jego partyturę i od razu proponowałem nagranie wielu skrzypkom. Niestety, nikt się nim nie zainteresował. Dopiero Agnieszka Marucha, młoda skrzypaczka mieszkająca obecnie w Niemczech i pracująca w Danii od razu odkryła wielką wartość tego utworu. Zaprosiłem do współpracy dyrygenta Piotra Wajraka i wraz z jego orkiestrą młodzieżową Szkoły im. J. Elsnera w Warszawie udało nam się nagrać to dzieło w zeszłym roku. A płyta, zawierająca jeszcze *Romans na skrzypce* i or-

kiestrę oraz II Sonatę skrzypcową Stojowskiego – wszystko nagrane po raz pierwszy – jest już dostępna.

Organizuje pan konkurs nagraniowy dla młodych artystów. Proszę nam o nim opowiedzieć...

Polska muzyka jest prawdziwą kopalnią zapomnianych dzieł, często, wbrew powszechnej opinii, znakomitych. Niestety, nikt się nimi w Polsce nie interesuje. Co ciekawe, Polacy zaczynają się interesować swoją spuścizną, gdy odkrywają zagranicą. Tak było ze Stojowskim, Młynarskim, Melcerem, Lesslem, Kurpińskim... Większość absolwentów polskich uczelni muzycznych nie ma żadnej wiedzy na temat muzyki polskiej. Jednocześnie od wielu już lat, nie tylko w Polsce, aby wydać płytę artysta musi zgromadzić duże środki, gdyż wydawnictwa nie inwestują własnych. Postanowiłem więc pomóc debiutantom, którzy na ogół nie dysponują wystarczającymi środkami finansowymi i raczej nie mogą liczyć na sponsora, z drugiej strony chciałem ich zachęcić do zainteresowania się muzyką polską. Skoro sam potrafiłem dokonać tak wiele odkryć, to w większym gronie dokonamy ich jeszcze więcej. I tak sześć lat temu zorganizowałem konkurs na projekt nagraniowy „Zapomniana muzyka polska”. Jego tegorocznymi laureatami są kwartet smyczkowy Four Strings, który zgłosił projekt nagrania kwartetów Zygmunta Noskowskiego oraz Essential Duo i ich projekt nagrania dzieł Władysława Żeleńskiego. Ciekawe, że nawet muzyka tych w miarę znanych kompozytorów musi być odkrywana – będą to premiery światowe tych dzieł. Pośród laureatów znaleźli się tacy, których zrealizowanie nagrody przerosło, ale większość jak na razie dokonała bardzo ciekawych, odkrywczych nagrań, niektórzy, zarażeni moim entuzjazmem, kroczą moimi śladami. Jednocześnie muszę dodać, że konkurs, jako chyba jedyny w Polsce, jest realizowany w całości ze środków prywatnego sponsora, jakim jest Wydawnictwo.

Skąd czerpie pan pomysły i materiały nutowe? Nie jest pan przecież z wykształcenia muzykiem czy muzykologiem. W Polsce chyba bardzo trudno funkcjonować, gdy nie jest się ze środowiska...

Z wykształcenia jestem informatykiem, co wcale mi nie przeszkadza. Mój idol, Brytyjczyk George Grove był inżynierem w XIX-wiecznej Anglii, a stworzył najlepszą i największą encyklopedię muzyczną. Pomysły czerpię po pierwsze z wielkich ksiąg o muzyce polskiej. Są one dla mnie źródłem informacji o kompozytorach i ich dziełach. Następnie szukam wymienianych tam utworów w różnych bibliotekach czy wydawnictwach. Gromadzę wszelkie partytury, jakie tylko uda mi się znaleźć, bez względu na ich pochodzenie, bo nigdy nie wiadomo, czy nie

przydadzą się w przyszłości. A gdy zgromadzę ich wystarczającą ilość, by nagrać płytę, poszukuję wykonawców. Funkcjonowanie w Polsce w branży muzycznej rzeczywiście jest bardzo trudne. Mam już przedstawicielstwa w kilkunastu krajach – Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania i USA. Ludzie z całego świata zgłaszają się do mnie po płyty z muzyką polską. Niedawno skontaktowała się ze mną firma ze Szwajcarii i już zajmuje się dystrybucją moich płyt u siebie. Również pojawiły się propozycje z Danii i Włoch. A w Polsce wciąż nie mogę przekonać sklepów muzycznych, że warto sprzedawać polską muzykę. Mam wrażenie, że większość sklepów działa zgodnie z wytycznymi z czasów Bismarcka. Program II Polskiego Radia w audycji podsumowującej dokonania przemysłu fonograficznego w roku 2008 r. pominął milczeniem fakt, że nasze wydawnictwo wydało w zeszłym roku około 1/3 wszystkich polskich płyt z muzyką poważną, wśród których były aż 22 premiery światowe, w tym znakomita *Msza* napisana przez Leszka Kułakowskiego i poświęcona Janowi Pawłowi II oraz *Liturgia Prawosławna* Romualda Twardowskiego przyjęta z zachwytem w Kijowie. Gdy napisałem w tej sprawie do dyrektora programu, nawet nie odpowiedział. Nie rozumiem, dlaczego jedyny ambitny program radiowy poświęcający dużo czasu antenowego muzyce poważnej, funkcjonujący za pieniądze podatnika, uważa za nieistotne w wszystko, co realizujemy wspólnie z ogromną rzeszą kompozytorów i wykonawców.

Może się pan poszczycić dobrymi muzycznymi koligacjami w pańskiej rodzinie...

Tak się składa, że moim pra pra dziadem był Antoni Kolberg, malarz i przyjaciel Chopina, brat słynnego Oskara Kolberga. Chopin był przyjacielem młodych Kolbergów i często bywał w ich domu na terenie obecnego Uniwersytetu Warszawskiego. Może więc pasja Oskara Kolberga, brata mojego pra pra dziada, do zbierania folkloru polskiego przeszła na mnie i stąd moja pasja zbierania i odkrywania muzyki polskiej?

Czy Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wspiera pana działania? Czy otrzymuje pan jakieś wsparcie finansowe?

Pamiętając, jak bardzo to Ministerstwo walczyło, by mieć „Dziedzictwo Narodowe” w nazwie zastanawiam się, o jaki to „Naród” chodzi? Nie zauważyłem, by Ministerstwo w jakikolwiek sposób zauważało moją działalność – wszystkie wnioski o dotację, jakie tam składałem, za wyjątkiem jednego, zostały odrzucone. Rodzi się zresztą pytanie: na jakim podstawie można odrzucić lub zaakceptować wniosek o dofinansowanie nagrania nikomu nieznanego kompozytora? Każda decyzja będzie nonsensowna, bo tajemnicza komisja rozpatrująca wnioski w takim przypadku nie ma żadnych możliwości by się ustosunkować. Dlatego też zresztą jestem zagorzałym przeciwnikiem wszelkich dotacji publicznych, w szczególności w obecnym charakterze, kiedy decydują wyłącznie przesłanki niemytoryczne. Dodam, że w tym roku odrzucono moje kolejne wnioski o nagranie muzyki Noskowskiego (w setną rocznicę śmierci) i Maliszewskiego (w 70 rocznicę śmierci). Po 13 latach tego ignorowania mojej działalności postanowiłem napisać do ministra kultury. Daremny trud. Za wysokie proggi! Kimże jestem, by

oczekiwać od jaśnie wielmożnego Ministra RP odpowiedzi. To nagminne ignorowanie listów przez polskich urzędników świadczy o tym, jak szanują oni obywateli, zapominając, że bez ich pieniędzy żadnej posady by nie objęli. Niestety, wciąż daleko nam do standardów Europy Zachodniej.

To samo Ministerstwo utrzymuje z naszych podatków orkiestrę złożoną z absolwentów polskich uczelni muzycznych, a następnie daje tej orkiestrze dodatkowe środki na nagranie muzyki Schuberta. Wiele państw zrozumiało już dawno, że własne podatki należy inwestować we własnych obywateli. A u nas, nagminnie, dofinansowuje się cudzoziemców. W zeszłym roku miasto Łódź sprowadziło do siebie na jeden koncert orkiestrę brytyjską, która zagrała Polakom muzykę... niemiecką. Koszt koncertu to milion zł, a koszt tej samej orkiestry wynajętej w Wielkiej Brytanii to około 60 000 zł. Gdzie podziła się różnica? W tym roku za dwa miliony wystąpił Plácido Domingo. Obchody 4 czerwca w Gdańsku kosztowały polskiego podatnika 15 mln. zł, gdyż wystąpiła tam Australijka, Kyle Minogue. Za te pieniądze Filharmonia Koszalińska funkcjonuje 4 lata. Prywatny organizator na takim koncercie by jeszcze zarobił! W tym samym czasie mówi się o podnoszeniu podatków, bo w budżecie brak pieniędzy, stocznice się zamyka lub sprzedaje za bezcen cudzoziemcom... Szkoda w ogóle o tym mówić.

Jak pan promuje swoje płyty zagranicą?

Jak już mówiłem, mamy dystrybucję i przedstawicielstwa w kilkunastu krajach, na wszystkich kontynentach, poza Antarktydą. Większość moich kontaktów zaczęła się od tego, że cudzoziemcy odkryli moją działalność w Internecie. Ja również kontaktowałem się z mediami zagranicznymi i, w przeciwieństwie do polskich, spotkałem się z przychylnością. W Polsce jedynym medium, które docenia moją działalność, a szerzej o prostu muzykę poważną, jest Nasz Dziennik. To ciekawe, że żaden inny dziennik nie poświęca tyle miejsca kulturze, muzyce, a w szczególności muzyce polskiej.

Rzadko muzykę z pańskimi odkryciami w znakomitych wykonaniach polskich artystów można usłyszeć w Polskim Radio...

Należy sprecyzować, że chodzi tu wyłącznie o kanał poświęcony muzyce poważnej czyli Dwójkę. Dla tego programu *Acte Préalable* nie istnieje. Jeśli nawet kiedykolwiek moje nagrania puszczone są na antenie, nazwa wydawnictwa jest starannie pomijana. Nie tak dawno w jednej z paryskich rozgłośni radiowych była audycja, w której zaprezentowano moje płyty, podano nazwę wydawnictwa, a nawet moje nazwisko. Amerykańskie radio WPRD z Princeton, kupuje moje płyty, puszcza je na antenie, a następnie na swojej stronie internetowej zamieszcza link do mojego wydawnictwa i do mojego amerykańskiego dystrybutora. A Polskie Radio, choć dostawało moje płyty za darmo, nie jest nimi zainteresowane. Funkcjonujący za nasze podatki decydenci nie dopuszczają osób z zewnątrz, jednocześnie zwykła publiczność muzykę przez mnie odkrywaną przyjmuje z ogromnym zainteresowaniem.

Myślę, że polskie środowisko muzyczne stawia się w roli cenzora i określa, co może być przedstawione szerszej publiczności. Stąd ten całkowity brak muzyki polskiej na antenie Dwójki czy też w salach koncertowych. Spotkałem się

wielokrotnie z zarzutami, że promuję nie tych artystów, co trzeba. A ja uważam, że moją misją jest przedstawienie melomanom każdej muzyki. Opinie ulegają cały czas zmianie. To, co dziś uznaje się za arcydzieło, za jakiś czas popada w zapomnienie. Twórcy odrzuceni za życia wracają do łask. Gdy oglądamy malarstwo nie potrzebujemy pośrednika, każdy ma oczy i może ocenić czy dane dzieło mu się podoba. Natomiast muzyka, w szczególności teraz, gdy nikt już nie zna zapisu nutowego, zaistnieje tylko wtedy, gdy jący decydenci pozwolą na to. Uważam, że każdy ma prawo do wyrobienia sobie zdania na temat muzyki i dlatego nagrywam wszystko i ze wszystkimi.

Jakich odkryć możemy się spodziewać w najbliższym czasie?

Nie chciałbym o tym w tej chwili mówić, by nie zostać uprzedzonym. Wbrew pozorom, muzyka polska jest bardzo łatwo dostępna, wystarczy tylko nie wierzyć „autorytetom”, nie ufać informacjom o rzekomych stratach w czasie wielu wojen. Ale mało komu chce się szukać. Jeden tylko przykład: Wielka Encyklopedia Muzyki wydawana od 30 lat przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, wciąż nieskończona, podaje, że twórczość Pawła Kleckiego w większości zaginęła. Zapewnim, że autorem hasła nie jest amator (może szkoda). Nie ruszając się z Warszawy znalazłem 2/3 jego spuścizny, a całość jest dostępna mniej niż 1000 km od Polski, a zresztą można do niej dotrzeć przez Internet. W 2001 r. pewien „specjalista” powiedział mi, że większość twórczości Stojowskiego zaginęła. Mam w tej chwili większość jego utworów i wiem, gdzie znaleźć resztę. Co najmniej połowa spuścizny po nim znajduje się w polskich bibliotekach. Wystarczy tylko się zainteresować, a nie beżmyślnie odpisywać z wcześniejszych publikacji. Właściwie żadna z ponad 200 płyt przeze mnie wydanych nie wymagała jakichkolwiek specjalnych działań w celu zdobycia nut.

Mogę natomiast powiedzieć, że są wśród nas osoby, które swoim działaniem doprowadziły do tego, że pewnych utworów nie mogłem zarejestrować. Po prostu odmówiły dostępu do nut. Nie będą na razie ich wymieniał z nazwiska, ale uczynię to, jak już doprowadzę do nagrania tej muzyki. Bo bardzo rzadko nuty istnieją w jednym egzemplarzu i osoba wytrwała wcześniej lub później znajdzie to, czego szuka. Przykre i zdumiewające: wśród tych osób są tylko Polacy. Jeszcze nigdy nie spotkałem się z blokadą ze strony cudzoziemców i cudzoziemskich instytucji.

Muszę na zakończenie wspomnieć o jednej bardzo ważnej inicjatywie. Otóż w tym miesiącu w Koszalinie tamtejsza Filharmonia organizuje Festiwal Muzyki Polskiej „Swego nie znacie”. Pomysł zrodził się dwa lata temu podczas nagrania koncertów Melcera. Miałem wtedy bardzo dużo wolnego czasu i mogliśmy z panem dyrektorem Robertem Wasilewskim porozmawiać o wielu ciekawych sprawach. Z tych rozmów zrodził się festiwal. Podczas niego wykonane zostaną tylko utwory polskie, i to te, które bardzo rzadko goszczą na salach koncertowych.

Mam nadzieję, że festiwal ten na stałe zagości w życiu kulturalnym Koszalina i stanie się imprezą cykliczną. Wierzę, że zainspiruje również inne ośrodki regionalne i przekona je, że warto dbać o to co własne.

Dziękuję za interesującą rozmowę. ☺

Niespełnione nadzieje (1)

Najwięksi kompozytorzy zmarli w młodszej młodości


Marcin Zgliński

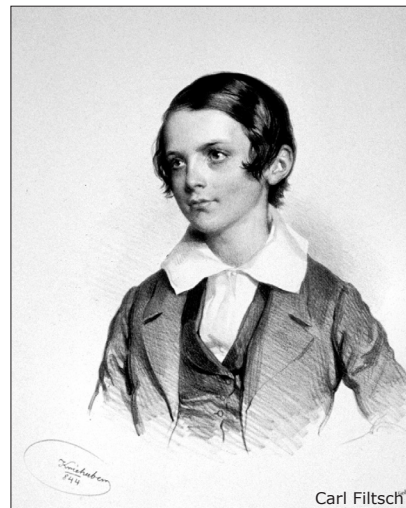
Modne ostatnio narracje oparte na tzw. alternatywnych wersjach historii nie były chyba jeszcze stosowane do dziejów muzyki. Tymczasem w istocie fascynujące są pytania o to, jak by wyglądała dziś kultura muzyczna, gdyby niektórzy wielcy twórcy zmarli w dzieciństwie, a inni, którzy odeszli młodo, dożyli matuzalemowego wieku. Jest to oczywiście zasadnicze filozoficzne pytanie o mechanizmy rozwoju kultury – czy jest on zdeterminowany przez heglowskiego ducha czasów, gdzie jednostki jedynie wypełniają zdeterminowany przez Historię plan objawiający się przez następstwo kolejnych epok i stylów, czy też to właśnie genialne indywidualności samodzielnie niejako przestawiają zwrotnicę i kierują „parowóz dziejów” na wytyczone przez siebie tory. Jeśli – zdaniem zwolenników teorii chaosu – trzepot skrzydeł motyla w Amazonii decyduje o huraganie na drugiej półkuli, to jakie znaczenie ma każdy dodatkowy miesiąc, tydzień lub dzień życia wybitnego artysty? Co by było, gdyby wielcy kompozytorzy zmarli między trzydziestym i czterdziestym rokiem życia, jak Purcell, Mozart, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Weber, Bellini, Bizet czy Gershwin mieli sposobność pracować przez dalsze długie lata. Czy stworzyliby arcydzieła nie wychodzące znacznie poza obręb wykrystalizowanego już stylu, czy też ewoluwaliby ku światom całkiem nowym, odkryjemy? A jak zapamiętalibyśmy Strawińskiego, gdyby umarł dajmy na to w wieku 25 lat, przed *Ognistym ptakiem*, *Pietruszką* i *Świętym wiosny*? Jedynie jako autora obiecującej, lecz nie genialnej przecież *Symfonii*. Albo weźmy Césara Francka, który wielkość kompozytorską objawił dopiero po sześćdziesiątce, kiedy powstały wszystkie jego wielkie kompozycje! Poniżej przedstawiam listę najbardziej obiecujących talentów kompozytorskich, świetnie rokujących młodych geniuszy, którzy zmarli bardzo młodo. Nigdy już nie dowiemy się, czy szczególne uzdolnienia manifestowane przez zostawione przez nich utwory, potwierdzane przez relacje współczesnych, rozwinęłyby się ku prawdziwej wielkości. Smutne jest to, że choroby, które w większości ich zabrały, z gruźlicą na czele, dziś są całkowicie lub częściowo uleczalne. Ale z drugiej strony, być może to właśnie cierpienie i przecięcie rychłego kresu życia wyostrzyło ich wrażliwość oraz zintensyfikowało pracę. Jako cezurę przyjąłem 26 koniec roku życia – jest to wiek, kiedy zazwyczaj kończy się dziś naukę (zakładając o rok, czy dwa przedłużone studia), traci prawo do młodzieżowych zniżek, występów na niektórych konkursach – słowem, gdy człowiek ostatecznie musi wkraczać w dorosłość. Oczywiście jest to cezura zastosowana niejako dla porządku – w ten sposób pominię już twórców zmarłych w wieku 27 lat, jak skrzypek-kompozytor Josef Slavík (1806-1833), zwany czeskim Paganinim, czy Adam Falkiewicz (1980-2007), niezwykle obiecujący polski kompozytor zmarły ostatnio w tragicznych okolicznościach. Nie znajdzie się też w zestawieniu Benjamin Flejszmann (1913-1941), niezwykle uzdolniony uczeń Szostakowicza, Jehan-Aristide Alain (1911-1940), niezwykle obiecujący kompozytor-organista zamordowany przez hitlerowców czy Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), jeden z najzdolniejszych uczniów Bacha. Poza Pergolesim, twórcą arcypopularnego *Stabat mater* są to nazwiska nieznanne szerszym kręgom melomanów. Tym bardziej chyba warto je przypomnieć.

11 lat: Julian Skriabin (1908-1919) – w cieniu wielkiego ojca... Syn i uczeń wielkiego rosyjskiego Aleksandra i Tatiany de Schloezer, ponoć ogromnie utalentowane cudowne dziecko, o niezwykłych uzdolnieniach kompozytorskich i pianistycznych. Zdążył skomponować kilka Preludium fortepianowych (cztery opublikowano i zarejestrowano na płytach), w których nawiązywał do stylistyki późnych utworów swego ojca. Niestety w wieku 11 lat i czterech miesięcy utopił się w Kijowie podczas wypadku łódki na Dnieprze. Niezwykła dojrzałość i zaawansowanie stylistyczne zachowanych utworów skłaniało niektórych do przypuszczeń, że są to w istocie utwory Aleksandra Skriabina, jednak nie ma na to dowodów.

15 lat: Carl Filtsch (1830-1845) – najzdolniejszy uczeń Chopina. Urodził się w Mühlbach, dzisiejszym rumuńskim Sebeș, w rodzinie siedmiogrodzkiej Niemców. Jako trzylatek rozpoczął naukę gry na fortepianie pod kierunkiem ojca, miejscowego pastora i poety. Dzięki możej protektorce w wieku siedmiu lat wysłano go na naukę do Wiednia, gdzie uczył go m.in. teść Schumanna – Friedrich Wieck. W wieku 10 lat wystąpił na dworze wiedeńskim, następnie triumfalnie zadebiutował w sali Wiener Musikverein, kolejne

owacyjnie przyjmowane popisy miały miejsce w Budapeszcie i Hermannstadt (Sibiu). W grudniu 1841 r. przybył do Paryża, gdzie Chopin, zdumiony talentem Filtscha, zaakceptował go jako prywatnego ucznia. Ferdinand Denis, przyjaciel Chopina donosił, iż ten po wysłuchaniu gry ucznia miał stwierdzić: „Mój Boże! Cóż to za dziecko! Nikt dotąd nie zrozumiał mnie tak dobrze jak to dziecko! To nie jest imitacja, to jest takie samo odczuwanie, instynkt, który każe mu grać bez namysłu tak jakby nie było żadnego innego rozwiązania. On gra prawie wszystkie moje kompozycje, choć nie słyszał jak ja je grałem i nie dostał instrukcji, nie tak samo jak ja [...] lecz z pewnością nie mniej doskonale”. Franz Liszt po usłyszeniu jego gry miał powiedzieć: „jak ten mały ruszy w trasę, to mogę związać mój kramik”. Sensacyjne doniesienia o młodocianym geniuszu rozniosły się po Europie, jednak chłopca męczyły wyczerpujące koncerty (m.in. w Paryżu i Londynie), wreszcie przed występem w Wiedniu poczuł się źle. Lekarze zaordynowali kąpiele wodne w Wenecji – tam właśnie piętnastoletni Carl zmarł, najpewniej na zapalenie otrzewnej, i został pochowany na cmentarzu San Michele. Filtsch od wczesnego dzieciństwa posiadał znakomitą zdolność do improwizacji, zostawił około dziesięciu utworów na fortepian solo, orkiestrową *Uwerturę*, a także efektowny *Konzertstück h-moll* na fortepian z orkiestrą, z

1843-4 r. Ten ostatni, uważany był za zaginiony, jednak niedawno odnaleziono jego partyturę, kilkakrotnie wykonano – być może utwór zostanie zarejestrowany na płytę. Wspomniane utwory przynależą do stylistyki salonowej, lub posiadają znamiona stylu brillant, ale uderza sprawność w operowaniu wszystkimi środkami, inwencja melodyczna. W Sibiu jest obecnie organizowany konkurs pianistyczny imienia Carla Filtscha. 



Carl Filtsch

Bohater dwojga narodów

Lesław Czaplński

Pierwszy przekaz literacki, dotyczący jego młodzieńczych romansów, pochodzi z *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska, opublikowanych wszakże dopiero w roku 1836. W ustępie datowanym na rok 1662 opisał on miłosną awanturę w jaką wdał się Mazepa z żoną swego wołyńskiego sąsiada niejakiego Falibowskiego, który wraz ze swymi pachółkami zasadił się w pobliżu miejsca ich schadzki i mocno poturbował niefortunnego zalotnika, a następnie „nacudował się nad nim i namęczył, a rozebrawszy go do naga, przywiązał go na własnym koniu, zdjąwszy kulbakę i obrócił twarzą do ogona, a tyłem do głowy, ręce opak związał, nogi koniowi pod brzuch przywiązał, a potem bachmata, dosyć z przyrodzenia bystrego, potężnie zhukano, kańczugami osieczono, a jeszcze mu nagłówek ze łba zerwawszy, kilka razy nad nim strzelono. Tak tedy ów Bachmat jak szalony skoczył. (...) Mazepa też ledwie nie zdechł, a wysmarowawszy się należycie, z samego wstydu wyjechał z Polski” (Kraków 1929, ss. 417-418). I tę właśnie chwilę jego rozstania z krajem młodości przywołał Bohdan Zaleski w popularnej niegdyś *Dumce o Mazepie*. Z brzegu Wisły po raz ostatni ogarnia on wzrokiem panoramę Warszawy, która budzi w nim wspomnienie miłosnych podbojów, ale jego postanowienie związania swych dalszych losów z Dzikimi Polami, krajem narodzin, które miały miejsce 20 marca 1639 r. w rodowych Mazepińcach koło Białej Cerkwi, jest nieodwołalne:

„Polko piękna! Polko hoża!
Wstecz nie płyną wody rzeki,
Twój kochanek z Zaporozża
Już nie wróci na wiek wieki!
Gdzieś daleko u Rusinek
Znajdzie miłość i spoczynek!
(...)
Milsza koniu ziemia nasza,
Niżli piaski Mazowska,
Oczakowska lepsza pasza,
I dniewrowa woda zdrowsza
Nuże znowu będzie w Siczy
Pełno łupów i zdobyczy”.

W 1764 r. w Amsterdamie ukazała się powieść André Contant d'Orville'a *Souvenirs d'Azème (Wspomnienia Azemy)*. Modnym wówczas obyczajem autor nadał jej charakter apokryfu, utrzymując, iż jest to przekład z rosyjskiego pierwowzoru. Tym razem intryga roman-sowa powiązała Mazepę z hrabiną Branicką, a za sceneryj postużyła okazała rezydencja tego rodu w Białymstoku. Nakrywszy kochanków „in flagranti”, zdradzony mąż rozprawił się z młodym rywalem w przytaczany już sposób. Znalazłszy się na Ukrainie, Mazepa przystał do kozackiego hetmana Zadnieprza. Będąc na jego służbie, podjął wyprawę w celu uwolnienia ukochanej, ale hrabia Branicki przed własną śmiercią zdążył

W Polsce Mazepa nieodparcie kojarzy się z romantycznym kochankiem, młodzieńczym bohaterem tragedii Juliusza Słowackiego. Dla Ukraińców jest przede wszystkim hetmanem Zadnieprza, wyrazicielem niepodległościowych aspiracji, co znalazło wyraz w powieściowej trylogii Bohdana Łepkiego, w międzywojennej Polsce senatora i profesora krakowskiej Wszechnicy. Wreszcie dla Rosjan stał się uosobieniem odszczepieńca i zdrajcy, który odstąpił od Piotra I i sprzymierzył się z Karolem XII, przy którego pomocy pragnął utworzyć niezależne królestwo ukraińskie. Tę jego czarną legendę utrwalił: Aleksander Puszkina w poemacie *Połtawa* oraz Czajkowski w osnutej na jego wątkach operze *Mazepa*, a na poziomie romansowo-sensacyjnym piszący po rosyjsku Tadeusz Bułharyn.

zmusić żonę do zażycia trucizny. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można domniemywać, że z treścią powieści d'Orville'a zaznajomił się Słowacki, albowiem uchwytnie są podobieństwa pomiędzy nią a ujęciem tej historii w jego tragedii (prapremiera w węgierskim przekładzie Ignáca Nagy'a w Peszcie 13 grudnia 1847 r.). Otóż Falibowskiego przemienił w dumnego Wojewodę, kresowego magnata na miarę Branickiego, być może po części inspirowując się w tym względzie mickiewiczowską balladą *Czaty*. Poza tym od trucizny ginie główna postać kobieca – Amelia – jakkolwiek w tym przypadku niesłusznie podejrzewana i oskarżana. Z samego Mazepy uczynił zaś szlachetnego i honorowego paza Jana Kazimierza, skądinąd osobiście uwikłanego w miłosną intrygę. Akcja kończy się kluczowym dla legendy motywem przywiązania bohatera do konia i pognania go w step na pewną śmierć. W opartej na dramacie Słowackiego operze Adama Münchheimera (prapremiera 1 maja 1900 r. w Warszawie) ta kulminacyjna scena w warstwie muzycznej przybrała formę „kozaczoka”. Motywy ukraińskie pojawiają się ponadto w ujętych w formie dumek ariach Mazepy oraz Amelii (pierwszą odtwórczynią była wybitna śpiewaczka ukraińska Solomija Kruszelnicka, w Polsce znana jako Salomea Kruszelnicka, w swoim czasie uważana za najlepszą Moniuszkowską Halkę, po opowiedzeniu się po stronie ukraińskich studentów w czasie zjazdu na lwowskim uniwersytecie w 1907 r. w sprawie utworzenia na nim wydziałów ukraińskich bojkotowana i zmuszona do wyjazdu do Włoch). Poza Lwowem operę Münchheimera wystawiono także w Turynie 29 października 1902 r.

Tam, gdzie kończą się dzieje Mazepy dla

Polaków, zaczynają się natomiast dla Ukraińców i Rosjan, a sam bohater na podobieństwo mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada przechodzi znamiennej metamorfozę: znika romantyczny kochanek, a na jego miejsce pojawia się przywódca kozackiego narodu i ambitny polityk, choć – jak się potem okaże – pozostanie on wierny sławie uwodziciela również w podeszłym wieku. Tę przemianę najlepiej podsumowuje, a jednocześnie idealizuje postać Mazepy Victor Hugo w poświęconym mu utworze z cyklu *Poematów wschodnich (Les Orientales)*. To, co u Zaleskiego stanowi zaledwie supozycję „Po co tutaj być mi paziem/Gdy gdzie indziej będę kniazem?/...Wolę niżli panów panem/Ukraińskim być hetmanem”, u Hugo staje się faktem: „biegnie, wzłata, upada,/I królem powstaje!” (tł. Wiktora Baworowa, Tarnopol 1889).

O ostatnich latach życia Hetmana traktuje poemat Aleksandra Puszkina, który również do pewnego stopnia odwołał się w nim do legendy romantycznego kochanka, który w podeszłym już wieku zdołał do szaleństwa rozkochać w sobie córkę o rok młodszego od siebie Wasyla Koczubeja (generalnego sędziego wojsk kozackich), szesnastoletnią Marię (Motrię). Opinię tę potwierdzają zresztą zachowane do niej listy, w których daje upust swym płomiennym uczuciom, pisząc m.in.: „Moje serdęńko, mój kwiecie różany! Sama wiesz jak serdecznie i szalenie kocham Waszą Miłość, jak jeszcze nikogo na świecie nie kochałem. (...) Szczęśliwsze moje listy, które do Twych rąk trafiają, niżli moje biedne oczy, co Ciebie nie oglądają” (*Mazepa*, red. Jurij Iwanczenko, Kyjiv 1993, ss. 223-224). Ich związek rozwija się na opak panującym wówczas obyczajom i literackim konwencjom, zgodnie z którymi to młoda dziewczyna, wbrew swej woli wydana zostaje za starszego i niekochanego przez siebie mężczyznę. Tu na odwrót, ucieka do umiłowanego, kiedy rodzice odmawiają zgody na ich małżeństwo, a on odsyła ją z powrotem, aby nie narazić się na potępienie ze strony cerkwi (Mazepa był zarazem ojcem chrzestnym Marii, spowinowacony na dodatek z jej rodziną za sprawą swego siostrzeńca Jana Obidowskiego, który poślubił drugą córkę Koczubeja – Annę). Ten ostatni, ukraiński ziemianin pochodzenia tatarskiego (jego dziad Kuczuk Bej czyli Mały Pan, przyjął chrzest, imię Andreja i osiadł w Dikańce, miejscowości rozślawionej przez cykl opowiadań Nikołaja Gogola), gdy Mazepa nawiązał kontakty ze Stanisławem Leszczyńskim i Karolem XII w celu uniezależnienia Ukrainy od Moskwy, przesłał na niego donos do Piotra I. Car wszakże nie dał mu wiary i wydał Mazepie, z rozkazem wykonania nań wyroku śmierci, do czego dojdzie 25 lipca 1708 r. w Borszczajówce koło Białej Cerkwi. Puszkina zatem nie czyni wprost zarzutu, że główną winą Mazepy było przeciwstawienie się moskiewskiej ekspansji i obrona kozackich

wolności, lecz stara się nieprzychylnie nastawić do niego czytelnika, ukazując go nie tyle jako bezwzględny polityka, co niewdzięcznego przyjaciela. W związku z tym idealizuje w znacznej mierze Koczubeja, czyniąc go niewinną ofiarą prywatnych porachunków dumnego i okrutnego ciemiężcy. W rzeczywistości zdracą był raczej Koczubej, typowy kresowy piniacz, na dodatek sam owładnięty hetmańskimi ambicjami (miał na swym koncie donos na poprzednika Mazepę – hetmana Iwana Samojłowicza, wskutek którego został on zesłany na Syberię – a według Aleksandra Orlowa istnieć miał jego portret w stroju odpowiadającym tej randze), zreszczeniem podsyconymi przez żonę Lubow.

Po przejściu hetmana na szwedzką stronę jego siedzibę – Baturyn – zdobyły i spustoszyły rosyjskie wojska pod wodzą Aleksandra Mienżykowa, natomiast w Głuchowie dokonano jego egzekucji „in effigie”, wcześniej oznaczony ustanowionym przez Piotra I specjalnie z tej okazji antyorderem Judasza. On sam zmarł 2 października 1709 r. w tureckich podówczas Benderach. Represje dotknęły również jego krewnych. W głębi Rosji zesłana została jego będąca zakonnicą siostrzenica Marianna Witusławska. Podobny los spotkał przebywającego w Hamburgu siostrzeńca Andrzeja Stanisława Wojnarowskiego, którego Prusy deportowały na żądanie władz rosyjskich, a te do śmierci przetrzymywały go w Jakucji. Ocalał miał jedynie Filemon Mazepa, który osiadł na Podlasiu pod przybranym nazwiskiem Mazanowskiego, a następnie wstąpił do klasztoru. Na nim też prawdopodobnie wygasł ród.

Historyczną postacią był także stracony wraz z Koczubejem Iwan Iskra, wnuk Jakuba Ostarnicy, przywódcy kozackiego powstania z 1638 r., żywcem spalonego na rynku nowomiejskim w Warszawie. Naprawdę istniał też przyboczny Mazepy – Filip Orlik – po jego śmierci prowadzący ożywioną korespondencję dyplomatyczną w sprawie niezależności Ukrainy, twórca zbioru przepisów, zwanego „kozacką konstytucją”. Puzoskin ze swej strony wymyślił beznadziejnie zaskohanego w Marii Kozaka, który zawioli inkryminowany donos do Piotra I, a następnie dokonuje zamachu na hetmana, uciekającego po przegranej bitwie pod Połtawą (w rzeczywistości wywieźć go miała stamtąd kolasa jakaś kozaczka, a podczas przepływu przez graniczny Prut, z rąk siczowników wybrał go Stanisław Poniatowski, adiutant Karola XII i ojciec przyszłego króla Polski). W operze Czajkowskiego staje się on jedną z ważniejszych postaci, obdarzoną imieniem Andriej. Z kolei Maria, pod wpływem tragicznych wydarzeń, dotyczących jej najbliższych, doznaje pomieszania zmysłów i na wpół obłąkana nawiedza nocą swego dawnego kochanka, uciekającego do Turcji. Naprawdę zaś, po trzech latach spędzonych z Mazepą, poślubiła generalnego pisarza wojsk kozackich Wasyla Czujkiewicza, z którym po upadku powstania zesłana została na Sybir, a po powrocie do kraju wstąpiła do klasztoru. Według innej wersji osiadła miała pod Połtawą, w chutorze należącym do wdowy po Iwanie Iskrze. W sąsiedztwie tego majątku, który przeszedł później w ręce Czaplńskich, znajdował się miał zwieńczony krzyżem kurhan, przez okoliczną ludność nazywany mogiłą Motrii, której cień miał się ukazywać w Noc Kupaly (letniego przesilenia). Krążyła też legenda, że Mazepa upozorował swą śmierć, a sam wrócił incognito do ojczyzny i w ramach eskapacji wstąpił do klasztoru.

Zgodnie z włoską tradycją Czajkowski

przeznaczył partię Mazepę dla barytona, a więc głosu zwyczajowo wiązanej z bohaterem w sile wieku, często o popędliwym usposobieniu i zazwyczaj o nikczemnych cechach charakteru, choć w przypadku oper rosyjskich nie jest to takie proste i oczywiste, jeśli z jednej strony uwzględni się zasadniczo sympatycznych: Rusłana Glinki i tytułowego kniazia Igora Borodina, a z drugiej niejednoznacznych i wewnętrznie rozdanych: Borysa Muszorskiego, Oniegina tegoż Czajkowskiego, o Demonie Rubinsztejna nie wspominając. Na dodatek partia Mazepę utrzymana jest w dość wysokiej tessyturze, zbliżającej się niejednokrotnie do rejestru tenorowego, co wskazywałoby na emploi amanta i heroiczne rysy postaci. Do pewnego stopnia podobnie jest z głównym adwersarzem Hetmana – Koczubejem – pod względem wokalnemu operującym przeznaczonym dla statecznych starców basem, ale w nietypowej dla niego górnej skali, w czym dopatrzeć się można aluzji do jego despotycznej natury, całkowicie lekceważącej wybór i szczęście córki, do czego nakłania go jeszcze bardziej nieustępliwa żona, Lubow. Poza tym, w stosunku do literackiego pierwowzoru, rozwinięciu w romantycznym duchu uległ motyw obłądki Marii, w pierwotnej wersji mającej nawet popędlić samobójstwo. Tym samym dramata tej postaci stał się jednym z najważniejszych wątków opery, którą zamyka kołysanka Marii, śpiewana umierającemu w jej ramionach Andriejowi, którego jednak nie jest w stanie rozpoznać. Tak rozegrany finał sprawił, że kompozytor zrezygnował z końcowej, hucznej kody, na rzecz stopniowego wybrzmiewania muzycznej frazy.

Mazepę komponował Czajkowski bez większego zapału, bardziej z obowiązku niż wewnętrznej potrzeby. Pragnął za jego sprawą umocnić swą pozycję na dworze, jako ulubionego od czasu *Eugeniusza Oniegina* kompozytora cara Aleksandra III, czego potwierdzeniem stało się wystawienie dzieła, niebawem po jego ukończeniu, na reprezentacyjnych scenach obydwo stolic w zaledwie czterodniowym odstępie (prapremiera 3 lutego 1884 r. pod dyktando Ippolita Altaniego w moskiewskim teatrze Bolszoj). Stąd zapewne dość wiernopoddańcze i tendencyjne ujęcie wypadków, z uświęceniem donosu Koczubeja na pierwszym planie. Zarazem jednak Czajkowski, idąc śladem Puszkina, tworzy pełen sprzeczności sceniczny wizerunek Mazepę. Z jednej strony jakby wyostrza jeszcze jego mściwe nieprzejądanie i okrucieństwo, skoro nie oszczędza on nawet ciosu szczyrze kochającej go Marii, z drugiej – w dopisanym dla Bogomira Korsowa ariosie *O, Marija* – wydobywa dręczące go wątpliwości, dające powtórnie znać o sobie wraz z wyrzutami sumienia w scenie nieoczekiwane spotkanie z obłąkaną ucochaną w III akcie, kiedy uchodzi zwyciężony spod Połtawy. Przeciwwstawiony mu zostaje o wiele bardziej jednowymiarowy Koczubej, będący uosobieniem znieważonego ojca i wielkoruskiego patriotę, zachowującego godność i niewzruszoną lojalność nawet w obliczu tortur i śmierci. Ura stała on do postaci nieomal równorzędnie potraktowanej z tytułowym bohaterem. Stąd kluczowe miejsce w dramaturgii opery zajmują sceny poświęcone jego mężaństwu. A więc toczone się w więziennych kazamatkach śledztwo w 1 odsłonie II aktu oraz wypełniająca jego finałową 3 odsłonę egzekucja. Ta ostatnia stanowi punkt kulminacyjny całego dzieła. Tragizm sytuacji zostaje w niej dodatkowo wydobyty za sprawą skonfrontowania napięcia, narastającego wśród oczekującego tłumu (chór), z obszcniczną

pieśnią Pijanego Kozaka, co skądinąd po polskiej premierze (Warszawa 18 lutego 1912 r.) uznano za przejaw złego smaku. Aleksander Poliński na łamach „Kuriera Warszawskiego” pisał, że „podobny realizm wstrętny, nie przynosi zaszczytu dowcipowi Czajkowskiego” (nr 50/1912, ss.2-3).

Arnold Alszwang utrzymuje, że *Mazepa* jest najbardziej wagnerowską z oper Czajkowskiego (Piotr Czajkowski, tł. Jerzy Popiel, Kraków 1979, s. 362). I rzeczywiście daje się w nim zaobserwować szerokie i konsekwentne zastosowanie systemu motywów przewodnich. Już w utworze pojawiają się dwie grupy tematyczne, towarzyszące odtańczeniu głównym postaciom: Marii oraz Mazepie m.in. marsz, odnoszący się do jego dumnej postawy, ambitnych planów i sukcesów w ich realizacji, oraz motyw wywołujący skojarzenia z cwałowaniem, który być może za pośrednictwem poświęconych mu: *IV Etiudy fortepianowej d-moll* oraz poematu symfonicznego Ferenca Liszta, stanowi aluzję do głośnego epizodu z burzliwej młodości bohatera. W przetworzonej formie powracają one wielokrotnie na przestrzeni całej partytury. Natomiast za rodzaj wagnerowskiego motywu zapowiadającego (tzw. ahnungsmotive) uznać można ponuro brzmiącego hopaka z I aktu, zakłócającego panującą zrazu we dworze Koczubeja sielankową atmosferę (otwierający operę chór dziewcząt), a którego rytmy towarzyszą następnie narodzinom zatargu pomiędzy protagonistami. Poza tym praca tematyczna rządzi również rozwojem muzycznym dłuższych ustępów, a nawet scen: np. zaostrażającego się sporu Mazepę i Koczubeja wokół oświadczenia tego pierwszego (1 odsłona I aktu) czy niespokojnego oczekiwania tłumu i przybycia hetmana, poprzedzających każdą. W tym ostatnim przypadku w kunsztowny kontrpunkt wplata się dodatkowo znany z orkiestrowego wstępu do II aktu motyw męczeństwa Koczubeja, a on sam, bezpośrednio przed ścięciem, wraz z towarzyszem niedoli Iskrą, intonują unisono modlitwę, którą podejmuje następnie chór a cappella. Odrębne miejsce zajmuje obraz symfoniczny „Bitwa pod Połtawą”, poprzedzający III akt. Jego materiał tematyczny współtworzą przytoczenia trzech, istniejących niezależnie utworów muzyki użytkowej: hymnu *Stawa*, cerkiewnego psalmu *Spasi, Gospodi, ljudi twoja*, wreszcie tzw. *Marsza Piotra I*. Interesującym przykładem muzycznej semantyki jest też wyrażenie wahań pomiędzy orientacją propolską a promoskiewską za pomocą odpowiednich reminiscencji z *Iwana Susanina* Glinki: rytmów mazurkowych oraz finałowej apoteozy chóralnej *Sławsja* w duecie Mazepę i Marii z 2 odsłony II aktu. Wszystko to bierze się prawdopodobnie z faktu, że dzieło to powstało raczej jako efekt żmudnych przemyśleń niż spontanicznej inwencji.

Po polskiej premierze podkreślano, że dominującymi afektami w *Mazepie* Czajkowskiego są nienawiść i zemsta. Tym tropem podąża też większość reżyserów, eksponując przede wszystkim zbrodnicze instynkty zdnieprzańskiego hetmana, jego niepoohamowaną żądzę władzy, a prawie całkowicie pomijając inne aspekty jego osobowości, dające znać o sobie głównie w wątku miłości do Marii. W inscenizacji Richarda Jonesa, powstałej w 1991 r. na festiwalu w Brencji, stał się on wręcz personifikacją porządku totalitarnego, będąc wszechobecnym za sprawą rozstawionych na scenie telebimów i monitorów, z których śledzi poczynania bliźszego i dalszego poczynania. Zdaje się to korespondować z opinią

niechętnego mu promoskiewskiego duchownego i historyka Teofana Prokopowicza: „Umysł jego śledził postęпки ludzi, ważył każde słowo, starał się przeniknąć myśl, a tak był skryty i ostrożny, że częstokroć zdawało się, iż nawet nie pojmuje dwuznaczności. Niekiedy udawał pijanego, nie będąc nim, chwalił szczerze, powstawał na chytrych, rozpałał mówiących i chwycił ich tajemnice” (za: Jan Nepomucen Czarnowski *Ukraina i Zaporozże, czyli historia Kozaków*, t. II, Warszawa 1854). Wszelako przełomowe znaczenie dla światowej recepcji tego dzieła miało jego wystawienie w 1954 roku w ramach festiwalu „Maggio Musicale Fiorentino”. Pod dyrekcją Jona Perlei wystąpili wtedy: Ettore Bastianino w tytułowej roli, Magda Olivero jako Maria oraz Boris Christoff w partii Koczubeja. Za sprawą Walerego Giergija opera Czajkowskiego dotarła w tym stuleciu także na deski nowojorskiej Metropolitan Opera.

W Polsce *Mazepę* ostatni raz zagrano w Warszawie w 1996 r. w reżyserii Ryszarda Peryta. *Mazepy* Münchheimera po ostatniej wojnie w ogóle nigdy nie wznowiono, a tragedia Słowackiego popada w zapomnienie podobnie jak powstałe na jej podstawie filmy: francuska adaptacja Waleriana Borowczyka *Blanche* (z demonicznym Michelelem Simonem w roli Kasztelana, w którego przekształcił się Wojewoda) oraz polska Gustawa Holoubka. Opery o nim komponowali: Ukraińiec Petro Sokałsky (1859), Włoch Carlo Pedrotti (1861), Hiszpan Felipe Pedrell (1881) i Rumun Mauriciu Cohen-Linaru, a swe dzieła sceniczne planowali mu poświęcić Aleksandr Dargomyżski (zachował się urywek) oraz Siergiej Rachmaninow (pozostawił jedynie szkice). Wreszcie 24 kwietnia 1892 r. w Bordeaux odbyła się prapremiera operowego *Mazepy* francuskiej kompozytorki Marie-Felicité-Clemence Enlart de Grandval, która połączyła wątki z utworów Hugo, Byrona i Puszkina, rozpoczynając akcję na bezkresnym stepie, dokąd z wyroku okrutnego Wojewody uniósł *Mazepę* spłoszony koń. Z opresji ratuje go oddział kozaków Koczubeja, który widzi w nim swego następcę i wyzwoliciela Ukrainy. Wkrótce *Mazepa* oczarowuje córkę swego wybawiciela – Matrenę – zyskując zarazem nieprzejednanego wroga w osobie zaufanego jej ojca – Iwana Iskry – również zakochanego w dziewczynie. Swymi intrygami stara się on unicestwić ich uczucia. To on też wytropi znowę *Mazepę* ze Szwedami, doprowadzając do jego potępienia przez Kozaków. Poniósłszy klęskę pod Połtawą, opuszczony przez wszystkich *Mazepa* ponownie trafia na step, gdzie, blakając się, spotyka obłąkaną Matrenę, która, umierając, przeklina go. 🎭



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

11 grudnia 2009 • godz. 19.30

dyrygent

Jerzy Semkow

solista

Michel Dalberto

Mozart

Symfonia A-dur KV 201

Koncert fortepianowy A-dur KV 488

Symfonia C-dur *Jowiszowa* KV 551

Sala im. G. Fitelberga

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

Nagrania *Mazepy* Piotra Czajkowskiego

Mielodija 1949 – Aleksiej Iwanow (Mazepa), Nina Pokrowskaja (Maria), Iwan Pietrow (Koczubej), Wiera Dawidowa (Lubow), Grigorij Bolszakow (Andriej), Wsiewołod Tiutiunnik (Orlik), Tichon Czeriakow (Iskra), Orkiestra i chór Teatru Bolszoi w Moskwie pod dyrekcją Wasilija Niebolsina.

Rococo RR 1954 – Ettore Bastianini (Mazepa), Magda Olivero (Maria), Boris Christoff (Koczubej), David Poleri (Andriej), Piero De Palma (Pijany Kozak), Orkiestra i chór Maggio Musicale Fiorentino pod dyrekcją Ionela Perlei

Myto – Lajos Miller (Mazepa), Galina Sawowa (Maria), Nikoła Giuzelew (Koczubej), Krystyna Szostek-Radkowa (Lubow), Michaił Swietłow (Andriej), Frédéric Vassar (Orlik), Orchestre National de France, Chór Radia Francuskiego pod dyrekcją Jean-Pierre'a Marty (1978)

Mielodija 1982 – Władimir Walajtis (Mazepa), Tamara Miłaszkińska (Maria), Jewgienij Niestierienko (Koczubej), Irina Archipowa (Lubow), Władisław Piawko (Andriej), Orkiestra i chór Teatru Bolszoi w Moskwie pod dyrekcją Fuata Mansurowa

Deutsche Grammophon 1993 – Siergiej Lejferkus (Mazepa), Galina Gorczakowa (Maria), Anatol Koczerha (Koczubej), Łarissa Diadkowa (Lubow), Siergiej Łarin (Andriej), Heinz Zednik (Pijany kozak), Orkiestra Symfoniczna z Goteborgu, Chór Opery Sztokholmskiej pod dyrekcją Neeme Järvięgo

Philips 1996 – Nikołaj Putilin (Mazepa), Irina Łoskutowa (Maria), Siergiej Aleksaszkina (Koczubej), Łarissa Diadkowa (Lubow), Wiktor Łuciuk (Andriej), Nikołaj Gasiew (Pijany Kozak), Orkiestra i chór Teatru Maryjskiego w Petersburgu pod dyrekcją Walerija Giergijewa

Celestial Audio 2006 – Wojciech Drabowicz (Mazepa), Anna Samuël (Maria), Anatolij Koczerha (Koczubej), Marianna Tarasowa (Lubow), Michaił Agafanow (Andriej), Marek Gasztecki (Orlik), Orkiestra i chór Opery w Lyonie pod dyrekcją Kiriłła Pietrenki

W mojej muzycznej krainie (21)

Niewinne rozkosze wirtuozerii

o instrumentalnej muzyce weneckiej u progu XVII w.

Basi Kochan

Andrzej Osiński

Artysta jest panem wszelkiego rodzaju ludzi i wszystkich rzeczy

Leonardo da Vinci

„Takie są owe Wenecji rozkosze, / Prawdziwe to ziemskie są raje; / Elizjum nie musi to miejsce zaszrościć, / Bo ma wszelkie raje, by być cenione” – ewokował na kartach metaforycznej *Mapy żeglugi malarzkiej* (1660), szlachetny krytyk i entuzjasta sztuki Marco Boschini. Poeta, kartograf i grafik, intratny marszand, niezgorszy pisarz i niepośledni malarz w jednym; a przy tym niebawym apologeta imaginacji i inwencji („Bo celem malarstwa nie jest nic innego, / jak oka złudzenie niechybnie, / a to, co w ludzeniu jak najśliczniej działa, / jest zarazem cenione jak to, co zmysłne” – podkreślał) oraz reporter życia przesławnej „La Serenissima” na przestrzeni XVII stulecia. Był to dla adriatyckiej republiki czas prosperity i polityczno-socjalnej passy zrodzonej w smugach alegorycznych płócien Tycjana i śród świetlistych szarości Giorgione’a; doba triumfalnej autarkii Sztuki, owego – jak definiował Filippo Baldinucci – „intelektualnego posiadania tych rzeczy, które nie są niezbędne”, a także dobrego smaku („Jakości, jaką winien posiadać artysta”), fantazji będącej „mocą imaginacyjną duszy” oraz idei objawiającej się w „doskonałym poznaniu przedmiotu umysłowego” (F. Baldinucci).

W dobie włoskiego renesansu muzyczne sanktuarium miasta stanowiła przeświecona bazylika p.w. św. Marka, w której niezmiernych i ażurowych murach, pośród skąpanych w złocie mozaik i onirycznych wschodnich fresków, trelowała pojętna i ekspansywna orkiestra, dopuszczająca hojnie obfitość awangardy. „Twórca wenecki, muzyk doświadczony, / Dobrze zna instrument i stroić go umie; / Gdy nawet zły akord zabrzmi na strunie, / Wie, jak dać więcej gracji tej harmonii. / Ręką nad instrumentem tak panuje, / Że to inwencje, fugi, to pasaże, / Fantazje i toccaty nam pokaże; / Z jednej tonacji w drugą transponuje” – zachwycał się nie na próżno Boschini. Istotnie, zdawać by się mogło, iż niewiarygodna architektura bizantyńskiego kościoła stymulowała prezencję najosobliwszych konfiguracji instrumentalnych oraz wokalnych, rozbrzmiewających w przestronnych galeriach organów, tudzież w filigranowych ustronach balkonów. Nie da się ukryć, iż to obecność tych wdzięcznych empor, zdolnych zataić solistów różnego autoramentu, inspirowała lokalnych mistrzów do ryzyka eksperymentu „cori spezzati”, to jest wielokrotnie masy chórów w celu uzyskania skonstrastowanych i wielobarwnych utworów

dźwiękowych. Ta kuriozalna muzyczna hybryda legła u źródeł zdyszanego dialogu instrumentów, pryncypalnego dla ery wczesnego baroku i przybierającego rozliczne a nowatorskie formy (canzona, sonata, koncert). Jawiły się one znamienym wyrazem światopoglądowego przesilenia, które renesansową homeostazę myśli, emocji i człowieczego ducha, pchnęły na drogę nierozwiązalnych kontradykcji i supermacji gwałtownych uczuć.

„Bez sztuk nie tylko nie dało by się wygodnie przeżyć, ale wręcz przeżyć w ogóle” – spekulował florencki akademik i notariusz, Benedetto Varchi. W rzeczy samej był to wiek tak niepojęcie dla nas rozkochany w sztukach pięknych, że nie żądał zgola od artystów, aby chcąc się podobać, kroczyli zawsze prostą i zrozumiałą drogą. Dysponowali oni najsztubniejszą cząstką smaku; taką, która zastąpić może inne, lecz sama stale jest niedościgną: zdolnością wzbudzania nieklamanej przyjemności. Błogosławionej sztuce umiłania życia oddawano się wonczas nad wyraz namiętnie, upiększając jej opisami periody pomyślne i przeurocze, a kontentując smutki i zmartwienia. W przeciwieństwie do wypranego z wrażliwości hic et nunc, nowożytni artyści pióra, pędzla i batuty, żywili zwyczaj rozróżniania w swych uczuciach mnóstwa odcieni, i od nich to uzależniali niepowodzenie lub namacalny sukces w sztuce. Co więcej, znajdowali w tych domieszkach materialną rozkosz, dochodząc – i słusznie – do przekonania, iż tych błogości nie jest w stanie odebrać ani niezrozumiały kaprys losu, ani wszechmocna z gruntu śmierć. „Działanie ludzkie przelatuje z czasem – syntetyzował Boschini – [sztuka] zatrzymuje przeszłość, / Przygwaźdża chwilę, by przyszłość cieszyła; Jest to wyłącznie [sztuki] przywilej”. Z prerogatywy owej korzystano na tyle chętnie, w pewnym sensie majestatycznie („Największą wadą jest licho robić” – dawał do zrozumienia Michał Anioł), iż osobista fortuna artysty, ba jego jednostkowa nieśmiertelność, związana była trwale z żądzą wybicia się we własnej twórczości. „Ludzie wielkiego ducha, powodowani gorącym pragnieniem chwały we wszystkich swych działaniach, nie cofali się zazwyczaj przed żadnym, nawet największym wysiłkiem, aby tylko nadać swoim dziełom taką doskonałość, która by mogła je uczynić godnymi podziwu i zachwytu wszystkich” – trafnie spostrzegł Georgio Vasari. I to pragnienie jak najbardziej ukstałowało ich tak obecnie podziwianą wielkość.

Odrębną kwestią jest to, iż w zgłębianej przez nas epoce, ludzie zdawali się bardziej wrażliwi, a bieg indywidualnej egzystencji nie został zdominowany przez konwenans, nie wspominając o jednostajnej masowości i cho-

robiwej standaryzacji. Przesadna poprawność i wyjąłowanie z wyższych uczuć w żadnej mierze nie tłumili natury pierwotnych namiętności. Wszystko jawiło się mniej wymuszone, mniej wystudiowane i nie tak indyferentnie bezduszne, jak obecnie. „Żałujcie nas bardziej niż wszystkich swoich ojców – analizował ten fenomen Alfred de Musset – cierpimy bowiem niejednym z bólów, które ich czyniły godnym współczucia, a straciliśmy to, co im dawało pociechę. Żyjemy jedynie wśród szczątków, jak gdyby koniec świata był bliski”. Inna sprawa, iż ówczesne a obecne przesłanki bytu są na tyle sprzeczne i niekompatybilne, iż – co powinno stanowić wyraźną przestrożę przed rozmarzeniem i fantazjowaniem o eskapadach w czasie – „pewne jest, że nie moglibyśmy się przenieść, nawet myślą, w warunki renesansu: nasze nerwy, pominąwszy już nasze mięśnie, nie wytrzymałyby tamtej rzeczywistości” (Friedrich Nietzsche). Herold krytycznego *Zmierzchu bożyszcz*, z właściwą sobie dezynwolturą i kpina, odnotował jeszcze, iż jakkolwiek terażniejsze skupisko wielu milionów ludzi mówiących tym samym językiem i radujących się z tych samych rzeczy (wizja godna Orwella), jest absolutnie kuriozalne i nieszczerze, to „nie ma wątpliwości, że my, ludzie nowocześni z naszym grubo wywatowanym człowieczeństwem, które w żaden sposób nie chce czuć oporu, dla współczesnych Cezara Borgii przedstawialibyśmy taką komedię, iż zaśmialiby się na śmierć”. Uważając się za posłańców wyzwalającej ducha wiedzy, jesteśmy nadto zbyt inteligentni i logiczni, aby przyjąć pojęcia i zwyczaje bujnej przeszłości wraz z jej wszelkimi, nawet mniej pożądanymi skutkami. Cóż – jak nie omieszkaliśmy stwierdzić Nietzsche – „co niegdyś stanowiło przyprawę życia, dla nas byłoby trucizną...!” W istocie zagubiliśmy się w meandrach nauki i religii, a jako że ilość idei na przestrzeni ostatniego pięćsetlecia wzrosła co najmniej w czwórmasób, zda się zatraciliśmy także muzyczną wrażliwość wraz z zdolnością intuicyjnego myślenia.

„Inny gra tylko z nut spisanych kartą, / Szuka po jednym klawiszów opornych” / I dźwięk wyduje gruby i toporny, / Gdy moduluje, płacze tercję z kwartą” – tak erudyta Boschini ironizował analizując poczynania barokowych muzykantów z innych regionów Italii. I nie bez racji, gdyż autentyczna nobilitacja i wywołanie instrumentalnej frazy z okowów uwarunkowanej sakralnie tradycji wokalne, nastąpiła wyłącznie w ramach progresji szkoły weneckiej, aczkolwiek – co intrygujące – jej zasadnicze komponenty nie narodziły się w krainie dołów, a poza nią. Dość napomknąć, iż w gronie mistrzów zaprezentowanych na karcie



FILHARMONIA KOSZALIŃSKA

im. Stanisława Moniuszki

zaprasza na

Festiwal Muzyki Polskiej

„Swego nie znacie”

12-27 listopada 2009

100. rocznica śmierci Zygmunta Noskowskiego

Koncerty symfoniczne
(sala kina Kryterium)

13 listopada, godz. 18.30

Monika Wolińska dyrygent

Tomasz Kamieniak fortepian

Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej

Władysław Żeleński Andante z I symfonii

Józef Wieniawski Koncert fortepianowy g-moll

Zygmunt Noskowski I symfonia

20 listopada, godz. 18.30

Ruben Silva dyrygent

Andrzej Gębski skrzypce

Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej

Ignacy Feliks Dobrzyński Uwertura

Romuald Twardowski Koncert skrzypcowy

Zygmunt Noskowski II symfonia

27 listopada, godz. 18.30

Ruben Silva dyrygent

Agata Kielar flet • **Łukasz Długosz** flet

Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej

Stanisław Moniuszko Polonez koncertowy

Karol Doppler Koncert podwójny na 2 flety i ork.

Zygmunt Noskowski III symfonia

Andrzej Zborowski słowo o muzyce na koncertach

Koncerty kameralne
(Radio Koszalin)

12 listopada, godz. 18.00

Tomasz Kamieniak fortepian

J. Fontana Romans e-moll - Dawno temu op. 18 nr 1

F. Chopin Etiuda h-moll op. 25 nr 11

J. Wieniawski II Walc koncertowy E-dur op. 30

F. Chopin Scherzo b-moll op. 31

E. Wolff Podróżniczka op. 60 nr 6 z cyklu Utwory charakterystyczne

F. Chopin Ballada g-moll op. 23

Chopin/Godowski Etiuda nr 13 es-moll wg etiudy es moll op. 10 nr 6

T. Kamieniak Suita op. 37

J. Wieniawski II Tarantella op. 35

19 listopada, godz. 18.00

Andrzej Gębski skrzypce • **So - Yeon Lim** fortepian

Józef Elsner II Sonata skrzypcowa

Zygmunt Noskowski Miniatury skrzypcowe

Grzegorz Fitelberg II Sonata skrzypcowa

Romuald Twardowski Melodie hebrajskie

26 listopada, godz. 18.00

Poznańskie Trio Fortepianowe:

Laura Sobolewska fortepian

Anna Ziółkowska skrzypce

Dagna Musielak wiolonczela

Fryderyk Chopin Trio fortepianowe

Andrzej Koszewski Trio fortepianowe

Romuald Twardowski Tango na trio fortepianowe

Szczegóły:

www.filharmoniakoszalinska.pl

Patronat medialny

Muzyka21

www.acteprealable.com

Współpraca

Jan A. Jarnicki
i Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable



Zadanie zrealizowano ze środków Miasta Koszalina
oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

menu mojego faworyta Stegera, jedynie Dario Castello był rodowitym Wenecjaninem o predylekcji do lokalnych ozdobników i dyminucji. Chimeryczny Rossi, enigmatyczny Fontana, wiolinistyczny wirtuoz Uccellini, klawesynista Storace i ekstazyjny Tarquinio Merula, egzystowali w odległych partiach Italii; ba wręcz nie dotknęli granic Wenecji, aliści chętnie publikowali w jej wiarygodnych drukarniach i równie skwapliwie oddawali się kompozycyjnym innowacjom, ujętym wspólnym mianem „stile moderno alla veneziana”.

„Ten, komu [sztuka] nie daje przyjemności, nie jest uważany za człowieka szlachetnego umysłu” – entuzjastycznie się franciszkanin Luca Pacioli. Zaprawdę animatorom muzycznych kunsztów zgromadzonym w tym oto płomienistym credo – które recenzujący dla „Irishtimes” Michael Dervan, zaleca stanowczo ordynować, „jeśli recesja wpędza cię w depresję i czujesz się skonsternowany przymusowymi cięciami budżetu” – nie brakowało na inwencji, tudzież rozkoszy z partycypacji w kultywowaniu wielkiej Sztuki. Jednakże mnogość z ich afektowanych pereł nie dysponuje specyfikacją w zakresie zamierzonego instrumentarium.

Nie ulega wątpliwości, iż wraz z rozkwitem nowoczesnego repertuaru koncertowego, centralne miejsce pośród orkiestry zajęły skrzypce, wszelako bez skrupułów dozwolano na śmiałość dywersyfikacji i permutację partii smyczków. Ich obowiązki zastępowano swobodnie rogami oraz fletami o tenorowym kroju, altówkami, wiolonczelami i violami dla podkreślenia linii basu, a nadto akompaniującym klawesynem, organami bądź harfą. Z takiej to korzystnej opcji skorzystał nasz sugestywny i obdarzony talentem Szwajcar, transponując na partię fletu starannie wyselekcjonowane siedemnastowieczne miniatury i okraszając ich kalejdoskopowy idiom kameralnym ansamblem o fantastycznie kształtnym zacięciu. Ekspansywna kwestia solowa zdominowała w nich wariacyjny sztafaż zespołu i dała upust namiętej imaginacji, egzystującej na pograniczu bezkresnej otchłani i niedostępnej uprzednio dla uszu, „ale – jak precyzuje Ludwig Tieck – dopiero teraz, patrząc w tę głębię, może [człowiek] ze swobodną miłością wielbić Boga, poświęcać mu się i ofiarować, gdy przedtem wznosił swe nieświadome serce ku Ojcu, jak gdyby mimo woli, niemal jak obdarzona duszą roślina, ulegając głosowi natury, tak jak rozkwita i roztacza swój zapach róża”.

Manierystyczny historiograf i piewca mentorskich *Żywotów*, Vasari w prologu do swego cyklopięgu monumentu wyjawia: „Zdając sobie sprawę z tego, że imiona bardzo wielu dawnych i nowych [artystów], tak jak niezliczone przepiękne ich dzieła (...) popadają w zapomnienie i po trochu niszczejają i to w sposób, który nie pozwala oczekiwać niczego innego, jak ich niechybnej a bardzo rychłej śmierci, poświęciłem wiele czasu na poszukiwania, ażeby, tak jak potrafię, ocalić

je przed tą powtórną śmiercią i zachować, jak najdłużej to będzie możliwe, w pamięci”. Nie śmiem przypuszczać, czy tą cnotliwą i szczytną maksymą heroicznego barda malarstwa, kierował się aby wirtuoz Steger, gdy kompletował autorskie ekscerpcje, wystarczy odnotować, iż pozycję centralną zajmują opusy wirtualnie nieznanego Fontany. Ten akrobata muzycznej frazy, o którego ekwilibrystycznej personie stateczny „maestro di capella”, Bartolomeo Reghino raczył napomknąć, iż „po śmierci została ona przeniesiona z ziemi wprost do nieba na skutek zaraźliwego łaknienia niebios”; pochodził z Brescii i tuż po przybyciu do Wenecji padł ofiarą wyniszczającej miasto plagi. Zdażył zostawić w spadku niepozorną kolekcję osiemnastu sonat, opublikowaną „pośt mortem” w roku 1641, i odbijającą niczym w zwierciadle ambiwalentną stylistykę ery przełomu.

Jakkolwiek silnie zakorzenione w dogmatyzmie późnego renesansu, epatują opusy Fontany raptownie skonstrastowanymi pasażami, gwałtowną alternacją tempa, olśniewającą zmysły improwizacją i dostatnością złotoustych idei, pośrodku których nieostatnią rolę pełnią

dyminucji, jest nieopisana harmonia, rytmiczny konsensus oraz nieskazitelna kooperacja solisty z akompaniującą partią basu. Ta ostatnia poczyna sobie niezależnie jedynie okazjonalnie, kreując urzekający i pastoralny entourage dla akrobatycznych popisów flecisty; i to jakiego flecisty! Zaprawdę oszczędzę alegoryzmu i teatralnych kolokacji, i powstrzymam się – o co zaiste w moim przypadku niełatwo! – od przedłożenia pedantycznej admiracji wobec tak rafinowanej maestrii, z jaką tu mamy do czynienia. Cytowany powyżej Dervan definiuje ją w kategoriach „flamboyance”, odwołując się do nomenklatury architektonicznych precjozów dogasającego gotyku, i nie przypuszczam, aby się mylił w swojej opinii, tym bardziej, iż Stegerowskie studium promienieje równie podniosłym i transcendentnym duchem, co interioy galijskich katedr. Każdy, kto był w gwarnym świecie i nie ominął świątyni w Beauvais czy Reims, pojmie tę prawdę w mig. „Zaprawdę [sztuka] jest skarbem ze złota, / I wielką księgą, która nie ma końca, / Gdzie ludzkie istnienie i istnienie boskie / Widzi swój obraz wieloraki i piękny” (M. Boschini).



IV. W dywagacjach nad fantazyjnym cechowym majstersztukiem, jakiego reminiscencje tu śmiało postrzegam, nie sposób zresztą pominąć istoty rzemieślniczego „chef d’oeuvre” dojrzewającego w teologicznej estetyce późnego średniowiecza. *Livre des métiers* Etienne’a Boileau datowana na lata 1261-71, obznajamia nas z intrygującą definicją mistrzostwa, precyzując, iż osiągnął je ten, kto „wie już jak to wykonać”, a co za tym idzie winien niezwłocznie „uprawiać swój zawód, być w nim czynny i zbierać za to większe honory od tego, który nie jest w stanie temu sprostać”. Z kolei w znamienitej glosie św. Augustyna opatrzonej intytulacją *De magistro*, napotykałyśmy na portret mistrza

idealnego, jaki nie tylko bez trudu panuje nad innymi, ale i nad opornym materiałem. Stoi on w pojedynkę na czele większej grupy, pośród której – bez względu na indywidualne kwalifikacje jej członków – nie może być jemu równych, ani w tym samym stopniu wprawnych. Oczywiście, pojęcie majstersztuki zawężano znacząco podówczas do kategorii wytworów rzemieślniczych, co w pewnym stopniu uniemożliwiała jego zastosowanie do tych przejawów ludzkiej działalności, na których mogłyby się koncentrować jego podniosłe cele, a zatem przedmiotów intelektu i wyobraźni niezależnych od kwestii czysto utylitarnych.

W średniowiecznym kontekście mistrzostwo formalne nie zostało jeszcze obciążone romantycznym i metafizycznym balastem czasów późniejszych, a sugerowało wyłącznie najwyższą kompetencję zawodową, przejawiającą się w należytych „ładzie i stosowności”, a także we „właściwym stylu i manierze”. Talent muzyka i plastyka, aczkolwiek na wieki wyłączony z nadrzędnej dziedziny sztuk wyzwolonych, z biegiem czasu aspirował do panteonu osiągnięć

W średniowiecznym kontekście mistrzostwo formalne nie zostało jeszcze obciążone romantycznym i metafizycznym balastem czasów późniejszych, a sugerowało wyłącznie najwyższą kompetencję zawodową, przejawiającą się w należytych „ładzie i stosowności”, a także we „właściwym stylu i manierze”. Talent muzyka i plastyka, aczkolwiek na wieki wyłączony z nadrzędnej dziedziny sztuk wyzwolonych, z biegiem czasu aspirował do panteonu osiągnięć


kultury i był szeroko wykorzystywany, aby – jak głosi statut malarzy z Namur – „natchnąć mógł umysły do większej doskonałości”. Potwierdza to jedynie nasze żywotne przekonanie, iż autentyczny majstersztyk – a cały czas mam tu na myśli zadziwiającą kreację Stegera – w znacznie mniejszym stopniu jest wytworem li tylko władz manualnych, niżli procesów myślowych i inspiracji najwyższego lotu.

V W latach kontrreformacyjnych sporów kardynał Federico Borromeo rozważał: „I tak, jak próżny jest wysiłek mówcy, by poruszyć dusze słuchaczy, jeśli uprzednio sam się nie wzruszył, także z [artystami] jest podobnie, i że jeżeli oni sami przedtem nie postarali się wzbudzić uczuć we własnej duszy, nie będą mogli w dzieła swe przelać tego, czego sami nie czują, to jest pobożności i szlachetnych uczuć duszy”. Daję słowo, iż nasz utalentowany koncertant nie postępuje nadaremnie, a swą oszalałymi uczuciami i radującą psyche konfesję umaja a to eksperymentalnymi kadencjami Castella, a to polifoniczną inwencją Salomona Rossi: fenomenalnego autora psalmów i cenionego symfonika a przy tym Mantuańczyka o żydowskiej proweniencji. Co więcej, tak przystrojona wyborną strawą kompletuje finezyjna ekstrawagancja spod szyldu

Meruli: egzystencji niepokornej i wagabundy umiłającego swym czynem m.in. wieczory królów polskich z dynastii Wazów, sublimowana chromatyka obywatela Modeny Uccelliniego, tudzież emblematyczna transparenca Bernardo Storace, zdająca się raczej wypływać z mistycznych źródeł myśli północnoeuropejskiej, aniżeli promiennej włoskiej „Primavera”.

Każda z miniaturowych koresponduje z innym klimatem człowieczego ducha. W rozanielone ciszą błogie godziny lata, zagustujecie chętnie w jednym; w innych – w minutach kłęski i rozmazania; w chwilach okraszonych późnojesienną melancholią, jaką znajdziecie w umarłym parku, opodal leciwej kaplicy czy w wysokościach alei grabów, kiedy wiekową ciszę zakłóca z rzadka szelest opadających zwiwnie liści. Wówczas niechybnie sięgniecie po nie, kiedy pajęczosrebrna mgła zda się przesłaniać uroki natury, by je uczynić bardziej wzruszającymi, i gdy się czuje, iż blade słońce – nawet pojawiające się w resztkach przepychu – w istocie już nas na długo opuszcza. Wróciwszy do ciepłych domostw, zatopicie się raczej w tej harmonijnej i pięknej frazie, niżeli zgzielu medialnej paplaniny, gdyż byłoby to jawnym przedkładaniem miłośności bytu nad miłość wyżyn i piętno Boga. Gdy Jego tchnienie zaś nas opuści, pozostawiając przyrodzonej a zwiernom prędzej właściwszej

miernocie, będzie za późno na tkliwą pasję i na subtelność niweczącą pospolitość. „O Najwyższy Malarzu, przepelniony pięknem, / Rzeczywisty dawco barwy dla wszechświata – nawoływał Boschini – Pograżony jest w mroku, gdy bez Twego światła / Był wszelki, chociażby i najznakomitszy”.

Jest przeto zrozumiałym, iż tak przyrządzona dyskretna antologia, okraszona ekspozycją poufnej orkiestry, która iluminuje i wtóruje eminentnemu pienu fletu, nie może liczyć na nasz najdrobniejszy krytycyzm, i – w ślad za przytoczonym irlandzkim votum – czujemy się zmuszeni oznajmić, iż ta pogodna, kontenta celebra zdecydowanie „rozproszy smutki” i „wydobędzie z przygnębienia”. Zwłaszcza w obliczu zniechęcającej recesji. 

VENEZIA 1625

Sonate, Symphonie, Ciaccone, Canzone & Toccate

Maurice Steiger

Harmonia Mundi HMC 902024 • w. 2009, n. 2008 • 67'30"



Przemyślenia po Kongresie Kultury

Jan A. Jarnicki

Właśnie zakończył się Kongres Kultury Polskiej w Krakowie. Obawiam się, że niczego dobrego kulturze polskiej nie przyniesie, żadnych problemów nie rozwiąże, co najwyższej stworzy nowe miejsca pracy dla prezesów, dyrektorów i armii urzędników, a może i wypłaci jakieś diety uczestnikom.

Opierając się na doniesieniach PAP muszę stwierdzić, że podczas Kongresu dyrektor Filharmonii Narodowej, Antoni Wit zaprezentował zaskakujące poglądy. Oto pierwszy z nich: „w naszym kraju polski dyrygent nie dysponuje partyturą żadnego utworu Fryderyka Chopina w takiej wersji, w jakiej wykonywana jest ona za granicą”. Nasuwa się proste pytanie: dlaczego nie sprowadza się tych partytur z zagranicy? Czy w przypadku dyrygentów istnieją jakieś ograniczenia? Mając wydawnictwo dysponując wszystkim, co mi jest potrzebne do prowadzenia działalności, bez względu na miejsce jego produkcji.

Ciąg dalszy wypowiedzi jest w podobnym tonie: „aby utwory polskich kompozytorów mogły być wykonywane zagranicą, potrzebne są odpowiednie nuty, tymczasem dyrygent w Polsce dysponuje partyturą, która jest kiepską kopią rękopisu, pokreślonego, nie wiadomo nawet przez kogo, na której nie można odszyfrować nut”. Prawdą jest, że niektóre materiały nutowe PWM mogłyby być lepszej jakości. Ale

przecież mnóstwo polskich utworów zostało wydanych zagranicą.

Jak to jest możliwe, że zarówno dyrektor Narodowej, jak i 24 szefów pozostałych placówek polskich ze słowem „Filharmonia” w nazwie (plus wiele innych, w tym opery) nie mają żadnego wpływu na polskiego wydawcę, niemalże monopolistę, jakim jest PWM? Zamiast tracić cenny czas 3-dniowej imprezy mającej zbawić kulturę polską, może powinni wymagać od PWM porządných materiałów nutowych na co dzień? Przecież te kilkadziesiąt instytucji to naprawdę poważny kontrahent, z którym PWM musi się liczyć. Jak często dyrektorzy tych placówek uskarżali się polskiemu wydawcy na jakość materiałów nutowych, jak często odmawiali grania z powodu ich kiepskiej jakości, jak często prosili PWM o przygotowanie dobrych materiałów, i jaki był tego skutek? Niestety, tak naprawdę nikogo stan materiałów nutowych nie obchodzi, bo prawie nikt nie chce grać muzyki polskiej, a na Kongresie można mówić, co się chce, bo i tak większość zebranych na tym się nie zna.

Zorganizowałem dwa lata temu nagranie koncertów fortepianowych Henryka Melcera. Przy okazji zostały one wykonane publicznie, a do dzisiaj tych wykonanych było już co najmniej 4. Tylko moja działalność promująca te dzieła przyniosła PWM wystarczająco dużo pieniędzy

by opłacało się odnowić materiały nutowe, trzeba przyznać, nie pierwszej świeżości. Czy jednak mój wpływ na PWM można porównać z wpływem dyrektorów placówek dysponujących milionami złotych z naszych podatków, co tydzień zamawiających nuty? Te instytucje są ogromnym rynkiem zbytu dla PWM, dlaczego więc z tym wydawnictwem nie współpracują? A zresztą, jeśli się uważa, że PWM jest złym kontrahentem, dlaczego nie poprosić kopisty o zrobienie porządných materiałów nutowych? Koszt przepisania jednego utworu zwróci się najpóźniej po drugim wykonaniu, a w przypadku nagrania, już po pierwszym. Z materiałów niechronionych można korzystać dowolnie, a w przypadku chronionych można liczyć na błogosławieństwo kompozytorów, którzy dzięki temu będą mieli nareszcie wykonania. Zresztą znam wielu współczesnych kompozytorów mających materiały nutowe w znakomitym stanie, którzy bardzo chętnie udostępniłby je każdej filharmonii. Wystarczy tylko się zainteresować i pozytywnie odpowiadać na listy.

Nie słyszałem, by Jonathan Plowright narzekał na materiały nutowe Melcera, czy też Stojowskiego, a korzystał z tych samych, co ja. Z tego słowa o tych materiałach nie usłyszałem od Rubena Silvy, który tak znakomicie nagrał te koncerty z Joanną Ławrynowicz dla mojego wydawnictwa. Również inni dyrygenci, którzy

z Joanną Ławrynowicz wykonywali te dzieła poradzi sobie z tymi materiałami bez trudu.

Ponieważ Jonathan Plowright miał wykonać w Filharmonii Narodowej *Koncert fortepianowy Melcera*, zaproponował dyrektorowi Narodowej, aby Joanna Ławrynowicz zagrała jego *II Koncert*. Zrobiliby to osoby, które na materiały nutowe nie narzekały. Niestety, nawet nie dostąpiłem zaszczytu otrzymania odpowiedzi odmownej. Tak samo zresztą potraktowana została moja propozycja zagrania utworów Romualda Twardowskiego z okazji zbliżającej się jego 80. rocznicy urodzin w przyszłym roku ze znakomicie przygotowanych materiałów nutowych.

Kilka lat wcześniej Jonathan Plowright wykonywał w Narodowej koncert Stojowskiego korzystając z materiałów Petersa. Jerzy Kosek przyjechał do Narodowej z Filharmonią Rzeszowską i zagrał *Symfonię Stojowskiego*, także z materiałów Petersa. Tym artystom materiały nutowe Petersa nie sprawiały trudności. Wystarczy trochę poszperać, by znaleźć ogromne pokłady muzyki polskiej w obcych wydawnictwach, od Rosji, poprzez Austrię, Niemcy, Francję, Wielką Brytanię, Włochy aż po USA, które są naprawdę w bardzo dobrym stanie. Jeśli tylko dyrektorzy polskich filharmonii wyrażą chęć zajęcia się zapomnianą muzyką polską, chętnie im w tym pomogę.

PAP poinformowała również, iż dyrektor Narodowej „zaakcentował, że namówienie dyrygenta lub wykonawcy zagranicznego do wykonania dzieła na podstawie takiej partytury jest właściwie niemożliwe”. Po tym, co powyżej napisałem widać, że jednak jest możliwe. Wystarczy przejrzeć programy koncertowe z innych krajów, katalogi zagranicznych firm płytowych, by zauważyć, jak wiele się tam gra zapomnianej muzyki, z materiałów często bardzo miernych.

Okazuje się, że problem marnych materiałów nutowych stał się ogólnonarodowym, uwierzyli w niego ludzie ze środowiskiem związanym, już zaczęli lobbować w tej kwestii. W „Rzeczpospolitej” z 6 października pojawia się dramatyczne stwierdzenie sygnowane piórem dziennikarza Jacka Marczyńskiego. Pisze on m.in.: „Podczas wieczoru nurtowało mnie wszakże pytanie. Dlaczego jedni kompozytorzy, jak Prokofiew czy Janacek, są sławni w świecie, a Jana Adama Maklakiewicza nawet my sami nie znamy? Kiedy Antoni Wit postanowił teraz wykonać jego symfonię *Święty Boże* z 1927 r., do dyspozycji miał tylko zniszczoną autorską partyturę, którą trzeba było mozolnie odczytywać. A przecież ten utwór nie zasługuje na całkowite zapomnienie, jest może zbyt dostojny i brakuje mu nerwu dramatycznego, ale wciąż zaskakuje ciekawymi harmoniami”. Wspomniani kompozytorzy są znani głównie dlatego, że uwierzyli w nich po pierwsze rodacy, że się nimi interesowali. Jeśli tylko repertuar Narodowej nie jest ustalany ad hoc, z poniedziałku na piątek, to było wystarczająco dużo czasu między zaprogramowaniem tego dzieła a jego wykonaniem, by doprowadzić partyturę do stanu używalności. Nie chce się wierzyć, że Filharmonia Narodowa nie wie, gdzie szukać kopisty potrafiącego przy pomocy programów takich jak Finale czy Sibelius stworzyć nowoczesną partyturę i glosy.

Antoni Wit stwierdził również, że „potrzebny jest silny mecenat państwa, resortu kultury nad polską muzyką, inaczej nic się nie zmieni”.

Rzeczywiście musi być jeszcze silniejszy niż dotąd. Pomimo bajońskich sum, jakie podatnicy dali Narodowej na nagranie dzieł orkiestrowych Szymanowskiego i tak spóźniono się z ich wydaniem o 2 lata. Tyle światłych osób uczestniczyło w tym przedsięwzięciu, a jednak nikogo nie raziło pominięcie polskiego tekstu w książeczce. Nikogo również nie raziło, że czołowa placówka kulturalna w Polsce, Filharmonia Narodowa, została zdegradowana do „Warsaw Philharmonic Orchestra” – zespołu nieistniejącego już od dawna.

Przy okazji warto się zastanowić, dlaczego w czasach, gdy kraje rozwinięte, w tym wszyscy członkowie Unii Europejskiej, walczą z rajami podatkowymi, Ministerstwo Kultury inwestuje ogromne pieniądze publiczne w firmę zarejestrowaną właśnie w raju podatkowym? Jak to w ogóle możliwe, by pieniądze podatnika służyły do finansowania podmiotów zagranicznych?

Wciąż i wszędzie beneficjenci pomocy publicznej krzyczą, że im mało.

Słynna, prywatna London Symphony Orchestra jest rówieśniczką Filharmonii Narodowej. Od lat prowadzi wydawnictwo płytowe. Od jakiegoś czasu jej szefem jest Walerij Giergijew. Jednym z rezultatów tej współpracy jest to, że wzorując się na LSO, założył w tym roku wytwórnię płytową Mariinsky – oczywiście zaczął od nagrania muzyki rosyjskiej: dwa albumy z muzyką Szostakowicza (opera *Nos*, *Symfonia 1 i 15*) oraz jeden z muzyką Czajkowskiego (*Rok 1812*, *Moskwa*, *Marsz słowiański*). Wszystkie te nagrania, wzorem LSO, są w nowoczesnym systemie SACD.

Dyrektor Antoni Wit przez 17 lat stał na czele NOSPR-u, a od 7 lat jest szefem Narodowej. Dysponując tak ogromnym budżetem pochodzącym z podatków można było stworzyć prężnie działającą placówkę wydawniczą mogącą konkurować z najlepszymi. Zamiast tego, te znakomite zespoły są podwykonawcami. Trudno uważać taką sytuację za satysfakcjonującą dla 6. co do wielkości kraju Unii Europejskiej.

Tak działa mecenat państwowy. Ten mecenat z jednej strony finansuje ogromne przedsięwzięcia, których ostatecznym beneficjentem jest wydawca zagraniczny, z drugiej strony utrzymuje Polskie Nagrania, które od lat nie potrafią ani zbankrutować, ani wybić się ponad mierność. Czy tak trudno podpatrzeć, jak to robią bracia Czesi ze swoim Supraphonem, albo bratankowie znad Dunaju ze swoim Hungarotonem? Po wielkich perypetiach z poprzednimi szefami, Polskie Nagrania mają kolejnego; jego największym dotychczasowym sukcesem było doprowadzenie do upadku prywatnego wydawnictwa. To rzeczywiście „doskonałe” referencje i predyspozycje do prowadzenia firmy państwowej.

Wypowiadający się podczas Kongresu muzykolog Filip Berkowicz, odkrywczo zauważył, że „jedną z bolączek polskich muzyków” jest małe zainteresowanie muzyką poważną w Polsce. Tak jakby w pozostałych krajach muzyka poważna nie była branżą niszową. Wspomnianego muzykologa „martwi absolutny brak zainteresowania studentów wydarzeniami muzycznymi, koncertami, spotkaniami z artystami. W polskiej muzyce nigdy nie będzie dobrze, jeśli ci, którzy w przyszłości mają tworzyć polski rynek muzyczny, teraz nie będą z niego czerpać”. Sam kiedyś byłem studentem, tyle że matematyki i informatyki. Moi wykładowcy nie

chcieli wiedzieć, czym się interesuję, bo moja obecność na studiach jasno to określała. Po prostu wymagali ode mnie pewnych zachowań, bez których zaliczenie przedmiotu czy semestru nie było możliwe. Natomiast w branży muzycznej odnoszę wrażenie, że studenci odwzorowują tylko zachowania ich nauczycieli. Jeśli nauczyciele nic nie wiedzą o muzyce polskiej, to jaką wiedzę mogą przekazać swoim uczniom? Skoro kadra pedagogiczna nie ma żadnych osiągnięć koncertowych, to jakie wskazówki może przekazać swoim podopiecznym?

Muzykolog wspominał też o wciąż za słabej promocji polskich artystów i polskich utworów muzycznych poza granicami kraju. Rzeczywiście, ma rację, że promocja Polaków jest bardzo słaba. Kto jednak ma to robić? Ministerstwo Kultury wyklada ogromne pieniądze na wydanie płyt zagranicą, dotuje Festiwal Beethovenowski, Wratislavia Cantans, czy dziesiątki innych, na których nie grają polscy artyści i nie gra się muzyki polskiej. Wystarczy, by dając publiczne środki na kulturę wymagano przeznaczania ich, choć w pewnym procencie, na naszą twórczość.

Polskie zespoły orkiestrowe wyjeżdżają na tournée zagraniczne z repertuarem rosyjskim, czeskim czy niemieckim, a towarzyszą im często cudzoziemscy soliści. Zapraszamy do nas cudzoziemców i nie wymagamy by grali muzykę polską. Żaden zespół rosyjski nie pojedzie do Francji bez muzyki francuskiej, do Niemiec bez muzyki niemieckiej etc. Ale do Polski artyści ciągną jak muchy do miodu, bo mają pewność dużych gaży i małych wymagań. Mając taki budżet, jaki mają instytucje kulturalne i nie grać nic polskiego to po prostu hańba (materiały nutowe polskie są często tańsze niż zagraniczne). Nawet w czasach rozbiorów było lepiej, choć podobno zaborcy nas wynaradawiali.

Ostatnio występ Berliner Philharmoniker w Warszawie zakończył się 15-minutową owacją na stojąco, coś, czego tej orkiestrze berlińscy na co dzień prawdopodobnie nie zapewniają. Owacja być może była by jeszcze dłuższa, a i korzyść dla nas większa, gdyby osoby zapraszające te orkiestry pamiętały, że np. *Symfonia* Józefa Wieniawskiego była wykonywana w Berlinie 20 marca 1895 r. pod dyrekcją kompozytora. Chętnie byśmy ją usłyszeli po latach nad Wisłą właśnie w tak znakomitym wykonaniu. Gdyby taka propozycja padła, niewątpliwie zostałaby przyjęta. W ciągu moich 13 lat w branży muzycznej nigdy nie spotkałem cudzoziemca, który odmówiłby mi grania muzyki polskiej. Wszyscy się nią zachwycają.

Od lat mam jedną „idée fixe” – promocję muzyki polskiej. Skoro bez żadnego wsparcia publicznego wydałem już ponad 200 płyt (co najmniej 80% z muzyką polską), skoro mogę prowadzić już 10 lat miesięcznik o muzyce poważnej, to jakie możliwości promocji mają ci wszyscy, którzy żyją z ogromnych państwowych dotacji, którzy mają zagwarantowany żywot dzięki dotacjom celowym, po kilkadziesiąt tysięcy na jedno nagranie, po kilka milionów na jeden festiwal? Wydawać by się mogło, że nie nasz minister, ale rząd Wielkiej Brytanii

powinien sfinansować rocznicę haendlowską na Wratislavia Cantans, czy rząd Niemiec wykonanie muzyki Mendelssohna w Akademii Muzycznej w Warszawie.

Uczestnicy Kongresu nawołują do powołania kolejnej instytucji narodowej zajmującej się w kompleksowy sposób problemami rynku muzycznego w Polsce, oraz rozciągającej nad nim opiekę. Czy to znaczy, że państwo dotychczas jej nie rozciąga?

Wystąpienie podczas Kongresu prof. Leszka Balcerowicza wywołało spore kontrowersje. Wiadomo, że ten ekonomista chciałby tego samego dla kultury, co nam sprawił w ekonomii. Hasło „Balcerowicz musi odejść” jest wciąż popularne, ale chciałbym zobaczyć tych wszystkich wrogów znakomitego ekonomisty jak się rozstają ze zdobyciami ostatnich 20. lat i cofają się, pod względem ekonomicznym, do roku 1989. Jak mogło być bez prof. Leszka Balcerowicza można zobaczyć choćby na Ukrainie, że o Moldawii nie wspomnę. Najbardziej oburzył się na propozycję Balcerowicza były minister kultury i obecny dyrektor Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Waldemar Dąbrowski, zarzucając mu dyletanctwo w dziedzinie kultury. O ile jednak dzięki prof. Leszkowi Balcerowiczowi Polska jest równorzędnym partnerem politycznym i ekonomicznym krajów starej Unii, o tyle dyrektor Dąbrowski nie spowodował, by nasza kultura była na światowym poziomie, a TW-ON w żaden sposób nie może równać się z całkowicie prywatną placówką, jaką jest Metropolitan Opera.

Rację więc ma prof. Leszek Balcerowicz uznając patronat publiczny za zło. Bo nigdy tak łatwo nie wydaje się cudzych, niczych, pieniędzy, z których nie trzeba się nikomu rozliczać. Gdyby pracownicy Narodowej

Po raz pierwszy w Polsce !
Sigiswald Kuijken – viola da spalla

21 listopada 2009 r. (sobota), godz. 18.00
Ratusz Staromiejski, Gdańsk ul. Korzenna 33/35
W programie: Suita solowa Jana Sebastiana Bacha

22 listopada 2009 r., godz. 11.00
Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki w Gdańsku ul. Łąkowa 1-2
Wykład S. Kuijkena:
Viola da spalla – dochodzenie do prawdy historycznej

Organizator: Polskie Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki Dawnej
barokmusic@wp.pl

musieli ciężko pracować nad pozyskaniem prywatnych mecenasów i rozliczać się z każdej wydanej złotówki, to może w programie Filharmonii Narodowej na listopad by nie pisano, że Noskowski – pierwszy dyrygent Narodowej – miał na imię... Feliks.

Na szczęście, minister kultury zapowiedział, że nie ma możliwości prywatyzacji kultury przed rokiem 2030. To zrozumiałe. Wtedy obecni decydenci będą na zasłużonej emeryturze i los kultury polskiej nie będzie ich obchodził. A nowe pokolenie decydentów, o ile nie zechce posłuchać rad prof. Leszka Balcerowicza, będzie jak dotąd marnotrawiło pieniądze podatników w imię naprawy niesprywatyzowanej kultury. ☹



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



już w sprzedaży Acte Préalable AP0222



JUŻ WKRÓTCE:

JOHANN NEPOMUK HUMMEL
i jego dzieła na altówkę

www.acteprealable.com

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl • 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.

Palcem po płycie

Czeskie odkrycie

JAN DISMAS ZELENKA

Missa Purificationis Beatae Virginis Marie D-dur (1733), ZWV 16; Litanie Laurentae *Consolatrix afflictorum* (1744), ZWV 151

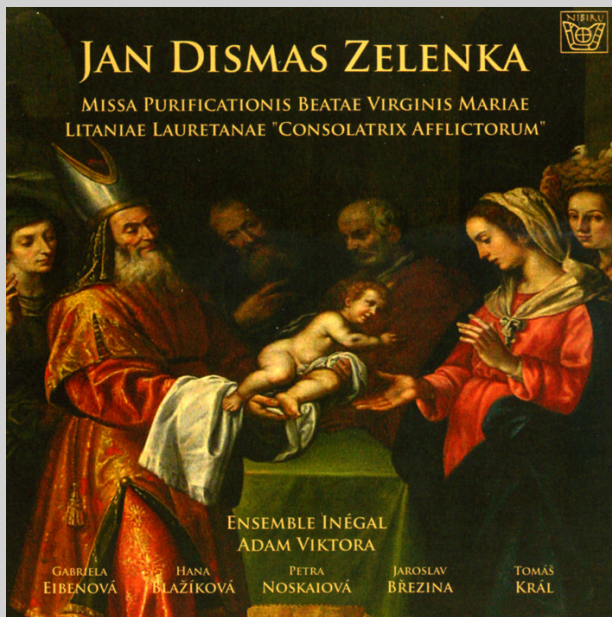
Gabriela Eibénová, sopran; Hana Blažíková, sopran; Petra Noskajová, alt; Jarsolav Březina, tenor; Tomáš Král, bas • Ensemble Inégal • Adam Viktora, dyrygent

Nibiru 0147-2211 • w. 2007, n. 2007 • 61'27"

Muzyka21
płyta miesiąca

Wśród czeskich grup zajmujących się wykonawstwem muzyki wieków dawniejszych, co jakiś czas pojawiają się nowe i naprawdę ciekawe zespoły, o wysokich kompetencjach artystycznych, które w porównaniu z zachodnią konkurencją nie mają się czego wstydzić, jako że nie odstają od nich poziomem. Co więcej, niekiedy mogą śmiało aspirować do czołówki interpretatorów muzyki baroku, o czym świadczą choćby przykłady przywołane poniżej. Kilka lat temu na szerokie wody historycznych interpretacji i nagrań dla renomowanych wytwórni wypłynęła Musica Florea Marka Štryncla, jej śladem podąża śmiało Collegium 1704 Václava Luksa, zaś do ich grona trzeba koniecznie dołączyć istniejący od 2000 r. Ensemble Inégal, kierowany przez Adama Viktora, mający już na koncie kilka doprawdy odkrywczych i wysoko cenionych płyt.

Więcej informacji na temat grupy znaleźć można w moim wywiadzie z artystycznym kierownikiem Ensemble Inégal, ja tymczasem mam niewątpliwą przyjemność omówić jedną z jego płyt, poświęconą religijnym kompozycjom Jana Dismasa Zelenki (1679-1745). Cieszyć się należy, że wzrasta zainteresowanie osobą i dziełem tego czeskiego twórcy. Sądzę, że nie tylko wg mnie należy on do największych muzycznych zjawisk europejskiego baroku i jako taki może być śmiało postawiony obok największych mistrzów tamtej doby. Twórczość Czecha ma niezmiernie osobisty odcień, tak że od pierwszego momentu można rozpoznać jej charakterystyczne rysy. Był wspaniałym melodystą, bardzo starannie pracującym z tekstem i



dźwiękową ilustracją jego przekazu, efektywnie wykorzystywał kolorystyczne możliwości instrumentów w orkiestrze i nie tylko, mistrzowsko posługiwał się kontrapunktem, wytwarzał nieustannie i rozwiązywał napięcie, które znajdowało ujście we fragmentach mających wielką moc oddziaływania.

Na płycie mamy pierwszą fonograficzną rejestrację *Mszy D-dur* (1733r.) oraz *Litanii Loretańskich* (1744r.), związanych z osobą Marii Józefy, żony elektora Saksonii i króla Polski (Zelenka, przebywając większą część życia w Dreźnie, był poddany Augusta II i Augusta III). Pierwsze dzieło to uroczysta, pełna przepychu msza z dużą obsadą instrumentalną, zawierającą oprócz smyczków i basso continuo poczwórną obsadę trąbek,

fletów, obojów i kottłów. Drugi z utworów powstał już pod koniec życia kompozytora i jego nagranie jest szczególnie cenne, ponieważ użytkowe, liturgiczne utwory podobnego rodzaju nie cieszyły się dotąd zbyt wielkim zainteresowaniem wykonawców. Nastroj *Litanii* jest bardziej skupiony, rozmiary i skład zdecydowanie mniejsze (2 oboje, smyczki).

Oceniając ten album, można ogólnie powiedzieć, że podobnie jak poprzednie tytuły Ensemble Inégal, może się stać małą fonograficzną rewelacją, po raz kolejny opartą na odkrywaniu i promocji czeskiej twórczości przez rodaków. Interpretacja ta porówna od początku do końca, w czym znaczny udział ma podejście artystów do partytur: bardzo staranne, precyzyjne, a jednocześnie



fol. www.vojtechvlk.com



pełne emocji. Słychać wyraźnie, że Adam Viktora trzyma całość pewną ręką, a doskonale dobrani i zgrani ze sobą soliści, chór oraz orkiestra dokładnie realizują jego zamierzenia. Świetna obsada oparta jest na dobrze przygotowanych i dysponowanych wokalistach, chórze złożonym z renomowanych artystów oraz instrumentalistach mających już doświadczenie w zakresie interpretacji muzyki dawnej, zdobyte bądź w praktyce w rozmaitych zespołach, bądź na kursach na prestiżowych zachodnich uczelniach. Orkiestra gra bardzo czysto, jasno, pięknie wypadają jej koncertujące fragmenty, błyszczą sekcja dęta i kotły. U śpiewaków z kolei słychać zrozumienie tekstu, jego sensu i wartości. Muzyka brzmi porywająco, świeżo, dynamicznie, jest pełna blasku, cały czas utrzymując słuchacza w napięciu i podekscytowaniu. Nie ulega wątpliwości doskonale przygotowanie zespołu, pieczołowite przygotowanie licznych detali, dojrzałość Ensemble Inégal, klarowna wizja całości i pewne kierownictwo Adama Viktora.

Godna podziwu jest też warstwa edytorska: bardzo dobrze napisana w 4 językach książeczka, zawierająca szczegółowe informacje nie tylko na temat wykonywanych utworów, ale również podająca pełny spis wykonawców oraz dokładne dane natury historycznej i technicznej związanych z nagraniem. Również dobra realizacja dźwiękowa i samo miejsce rejestracji – praski kościół Marii Panny pod Łańcuchem, przyczyniają się do sukcesu tego projektu, zrealizowanego w całości czeskimi siłami.

Płyta niniejsza to mały muzyczny klejnot, będący poważnym i efektywnym wkładem w interpretację i dyskografię dzieł Jana Dismasa Zelenki. Powinni ją docenić nie tylko fachowcy, ale zwykli słuchacze, a nawet odbiorcy niezwiązani na co dzień ze światem muzyki poważnej- wszyscy słuchający sercem. To twórczość geniusza, którego, jak słusznie zauważa autor komentarza w książeczce, Václav Kapsa, „styl wybiega daleko w przyszłość albo raczej ku górze, w stronę nieba pełnego gwiazd”.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty fortepianowe
Gerhard Oppitz, fortepian
 Hnssler Classic CD 98.200 • w. 2009, n. 2004/6 • 606'00"
 ☆☆☆☆

To dziewięciopłytkowe kompletne nagranie wszystkich sonat fortepianowych Beethovena było już recenzowane na naszych łamach, gdyż Hänssler wydał je wcześniej na pojedynczych płytach. Recenzja dotycząca 7 ostatnich woluminów ukazała się w maju 2008 r. na łamach **Muzyka21**. Dlatego też zasygnalizuję tylko pojawienie się wydawnictwa, a wszystkich zainteresowanych odsyłam do numeru archiwalnego. Dodam tylko, że jest to bardzo solidne wykonanie, warte posiadania o ile wydawca zadbał o przyjazną dla melomana cenę.

Stanisław Lubliński



FERRUCIO BUSONI
Pieśni
Martin Bruns, baryton; Ulrich Eisenlohr, fortepian
 Naxos 8.557245 • w. 2006, n. 2004 • 69'16"
 ☆☆☆☆

Ferruccio Busoni stworzył około 40 pieśni, z czego większość w dzieciństwie i młodości, w okresie do 1885 r., kiedy to radykalnie zmienił swój język i został się z tradycyjnym, późno-romantycznym sposobem komponowania.

Wczesne pieśni są pełne uroku, sentymentalne, znakomicie napisane. Partia fortepianu jest bardzo wymagająca. Należą do tego samego stylu, co pieśni Hugo Wolfa, czy początkującego Alexandra von Zemlinsky'ego.

Po ponad 30 latach kompozytor powrócił do tego gatunku i napisał nagrane tu *Goethe-Lieder*.



JAN SEBASTIAN BACH
Sonaty BWV 1027-1029, Chorały, Tria
Bruno Cocset, viola da gamba • Les Basses Réunies
 Alpha 139 • w. 2008, n. 2007 • 58'28"

Muzyka21
płyta miesiąca

Platon, wiążąc koncepcję rzeczywistego bytu Sztuki z transcendentnymi ideami, których ziemską wytwórczość jawi się jako marnym refleksem, rozważał: „Piękno jest samo w sobie niezmienne i wieczne, a wszystkie inne przedmioty piękne uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że podczas gdy same powstają i giną, ono się ani pełniejszym nie staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka”. Descendent myśli Sokratesa, idealista i wizjoner, nie epatował entuzjazmem wobec szlachetnych naśladowców natury, żądając od ich doczesnych kunsztów nieskazitelnej miary i proporcji, a potępiając za zmysłowość. Estetyczne przymioty, poruszające czucie odbiorcy, spełniały swą rolę o tyle, o ile przez podobieństwo do absolutu, mogły w tym Pięknie mieć jakiś udział, i wynikały z wyższego tchnienia („furor divinus”). Ów niezmacony wzorzec, choć istniejący poza światem, był nieodmiennie osiągalny, i jako taki stanowił macierz. „Rodzaj ludzki także pozostaje w najlepszej kondycji wtedy, gdy naśladuje na tyle, na ile pozwala mu jego własna natura, charakter Niebios” – wołał na kartach dumnej „Monarchii”, czternastowieczny spadkobierca tych szczytnych myśli, Dante.

Jan Sebastian Bach – syntetyzator podniosłych manier; natchniony autor, przeniknięty pragmatyzmem objęcia muzycznych dzieł w ich niepomiernej kwiecistości, a nadto w ich specyficznych antonimach, rycie zaprzeczłym i teraźniejszym, asymilacji i intuicji, matematyce i religii; zdaje się najoczywistszym sukcesorem antycznych teorii, stosunków, dążeń. „Rozumu i myśli samej przez się [artysta] nie jest zdolny przedstawić, bo nikt żadną miarą nie może tego oglądać ani opisać – rozsądzał w swojej rzeźkiej oracji, Dion Chryzostomos z bityńskiej Prusy – Radzymi sobie w ten sposób, że dajemy bogu ciało ludzkie jako naczynie myśli i rozumu. Choć nie posiadamy wzoru,

usiłujemy przez rzeczy dostępne i wyobrażalne ukazać to, co niewyobrażalne i niedostępne, posługując się siłą symbolu”. Bachowski geniusz, nie partycypujący zewnętrznie w filozoficznych dysputach epoki i zasztywniający się w wiedzy z gruntu praktycznej, niósł teologię najwyższej próby i pojednanie ważkich polemik, a wyczerpując kwestie dydaktyczne, fundował skarbiec nie lada podniet i niepoślednich Bożych idei, owych „sił natury, sztuki, odkrywczości, piękna, żartu i dowcipu”, jakie „są dla nas również posrednikami”, i które „dają nam złagodzony obraz Odwiecznego” (Ludwig Tieck).

Te sofistyczne refleksje prezentują się w pełni uzasadnione w obliczu światłocienowych sonat na violę da gamba i klawesyn, o specyficznej fuzji pierwiastków: intymnego z nadludzkiem i fizycznego z bezieleśnym, w jakich surowy lipski Kantor ostentacyjnie się rozplywał. Pozwalając, aby instrumentalnie wiotkie stacje zyskały walor liturgiczny, Bruno Cocset wraz z konfratrami z Les Basses Réunies, przedkłada te skromne objętościowo facecje w najosobliwszej konfiguracji efemerycznej violi altowej (nie istniejącej w oryginale a sporządzonej na podstawie siedemnastowiecznego sztafażu pędzla Bartolomeo Bettery), wespół z wymyślnym ansamblem viol bastarda o zmiennych strojach i onirycznym continuo. „Uczenie jest najwyższą rozkoszą nie tylko filozofów, ale również wszystkich innych ludzi, tylko że ci krótko biorą udział w tej rozkoszy” – podkreślał na kartach złożonej „Poetyki”, Arystoteles. Prawda istotna, albowiem mamy tu do czynienia z jawnym novum: kompanią smyczków święcących słyszalne triumfy w egzaltowanej dobie Marina Marais i Piotra Corneille'a, anizeli pośród oświeceniowych amplifikacji.

„Wszystkie wielkie, wszystkie piękne rzeczy nigdy nie mogą być dobrem wspólnym: Piękno należy do niewielu” – podnosił Horacy. Będąc pojętnym wionolczelastą, Cocset mętnie przemieszcza się ku polifonicznemu chordofonom promiennej ery Ludwika XIV, eksplorując za pomocą ich wirtuozowskich krojów spektrum tysięcy afektów i niezliczoną bujnych odcieni, tudzież afektowaną linię melodyczną: esencjonalną i nienaganną – godną moralizujących wersalskich inscenizacji, „gdzie uczono cnoty nie gorzej niż w akademiach filozofów” (Jean Racine). Żyjąc świadomości, iż kwintesencja Bachowskiej frazy z jej elaboracją melizmatów, dostatkami dyminucji i niedosiężnym kontrapunktem, a nadto efektywnością narracji, upodobaniem do transkrypcji, jak również rezolucyjnością harmonii, wiedzie swój nieprzeciętny byt wprost z ambivalentnej ery kartezyjskiej, a nie stulecia encyklopedystów, galijscy

kameraliści odsłaniają te eminentne źródła, snując pozaccasowy dyskurs o aksamitnie lśniącej gracji, emblematycznej melancholii i transparentnym humanizmie. W nim to udatnie konferują płomienny ferwor, księżęca hojność i posagowa dworna wzniosłość, „serce zaś nasze, nasycone miłością, wola radośnie unoszone i kolysane na jej falach; gdyż miłość, gdziekolwiek tylko spojrzę, wychodzi mi naprzeciwko w tysiącach zmiennych postaci” (L. Tieck).

„Kiedy oglądamy namiętność lub wrazenie odmalowane w naturalnych słowach, znajdujemy w sobie samych prawdę tego, co słyszymy; prawdę, o której istnieniu w nas nie wiedzieliśmy wprzód – syntetyzował Pascal – Stać czujemy sympatię dla tego, który dał nam to uczuć; ukazał nam bowiem nie swoje dobro, ale nasze”. Sublimowaną i poetycką kanconę uprzedzono na modłę ekscentrycznego poliptyku o intrygująco rytualnej triadzie: chorał – sonata – trio (w finale: chorał – sonata – chorał), natomiast każdą z obramowanych zlotem sonat osacza ezoterycznie błędzące preludium i wyrafinowane responsorium. Tym samym, nad wyraz taktownie zostały zespolone pozornie skontrastowane tematy sakralne i świeckie, a irrelewantne kontradycje między nimi ustąpiły pola rozśpiewanemu i tajemnemu misterium o wysmakowanych cynobrowych glansach. I oto bezgłos księżycowego interioru przepelnia Caravaggiowski minimalizm o orzechowych tonach brązu, podcieniowany srebrnością struny i zmatowiony mosiądzem basu. Pośród zmroczonych empor i nieruchomych krążganków świątyni, niebrzmiewa ekstrawagancki, wzorzysty poemat o finezyjnie zjadłej gamie, jakby zapożyczony z kabalistycznych płócien de La Toura i Terbrugghena: na przemian spartański i wytrawiony, to rubensowski w żarliwej świetności.

A gdy soczystą zgzielkłą wrażeń o nawarstwonionym obficie dźwięku, opasuje znikoma pustka w atramentowo sennym mroku, gdzieś w drżącej ciszy tli się nietrawny płomyk świecy, zamierający w martwej dali i przywabiany dłoń młodocianego anioła. Spuszczone oczy, opadłe dłonie, stężale twarde gesty... „Ostatecznie bowiem czymże jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośrodkiem między niczym a wszystkim. Jest nieskończenie oddalony od rozumienia ostateczności; cel rzeczy i ich początki są dlań na zawsze ukryte w nieprzeniknionej tajemnicy; równie niezdolny jest dojrzeć nicości, z której go wyrwano, jak nieskończoności, w której go pogrążono” (Pascal).

Andrzej Osiński

Choć Busoni jest kompozytorem w miarę często nagrywanym, sześć tu zamieszczonych pieśni nagranych jest po raz pierwszy w historii fonografii.

Baryton, Martin Bruns, wnika w tekst interpretowanych pieśni, jego wykonanie jest bardzo osobiste, namiętne, pełne wyrazu i emocji. Bezbłędnie mu towarzyszy Ulrich Eisenlohr.

Warto poznać nieznanne pieśni Busoniego.

Stanisław Lubliński



RAFFAELE CALACE
Koncerty mandolinowe nr 1 op. 113 i nr 2 op. 144, Rapsodia napoletana op. 66, Polonese op. 36, Danza de nani op. 43

Alison Stephens, mandolina; Steven Devine, fortepian
Naxos 8.570434 • w. 2007, n. 2006 • 71'51"

☆☆☆☆

Mandolina kojarzy się chyba, głównie starszemu pokoleniu, z Łódzką Orkiestrą Mandolinistów Edwarda Ciuksy. Poza tym wyszła chyba z użycia i pojawia się w salach koncertowych niezwykle rzadko. W muzyce poważnej znaczenie tego instrumentu jest znikome. Wprawdzie używany był sporadycznie przez barokowych kompozytorów włoskich, ale kto o tym pamięta? Kto zna koncerty mandolinowe Vivaldiego?

Dobrze się więc stało, że dzięki Naxos możemy poznać twórczość kompozytora włoskiego z przełomu XIX i XX w., Raffaella Calace (1863-1934), wirtuoza mandoliny, syna lutnika specjalizującego się w tym instrumencie.

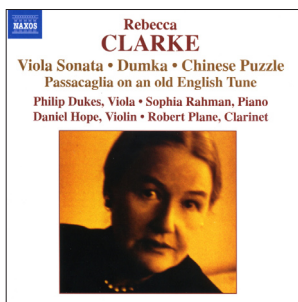
Alison Stephens to znakomita artystka, prawdziwy wirtuoz mandoliny. Jej interpretacja tej neapolitańskiej muzyki zachwyca każdego. Kompozytor nie mógł chyba znaleźć lepszego ambasadora swojej sztuki.

Uroczą muzyką obu koncertów mandolinowych zachwyca każdego. W Rapsodii neapolitańskiej kompozytor posłużył się motywami dawno zapomnianych pieśni pochodzących z tego miasta. Natomiast Polonez jest pełnym blasku, bardzo wymagającym technicznie wirtuozowskim dziełem.

Nagranie kończy wirtuozowski *Taniec elfów*.

Bardzo ciekawe nagranie w przyjaznej cenie.

Stanisław Lubliński



REBECCA CLARKE
Muzyka altówkowa: Sonata, Passacaglia, Lullaby, Lullaby on an Ancient Irish Tune, Morpheus, Chinese Puzzle, I'll bid my heart be still, Utwór bez tytułu, Dumka na skrzypce, altówkę i fortepian, Prelude, Allegro and Pastorale na altówkę i klarnet

Philip Dukes, altówka; Sophia Rahman, fortepian; Daniel Hope, skrzypce; Robert Plane, klarnet
Naxos 8.557934 • w. 2007, n. 2004 • 78'54"

☆☆☆☆

Rebecca Clarke (1886-1979), brytyjska kompozytorka zaliczana jest do twórców impresjonistycznych, choć jej twórczość zawiera dzieła postromantyczne jak choćby jej najbardziej znany utwór – nagrana tu *Sonata altówkowa* – jak i neoklasycystyczne w stylu Strawińskiego – prezentowana tu *Prelude, Allegro and Pastorale*.

Cała ta zgromadzona twórczość, za wyjątkiem *Utworu bez tytułu*, została już wcześniej nagrana. Tym razem dokonali tego niezwykle utalentowani artyści należący do światowej czołówki. Dzięki temu mamy znakomitą interpretację dzieł kameralnych mało u nas znanej kompozytorki należącej do tego samego pokolenia, co Ralph Vaughan Williams czy Arnold Bax i Gustav Holst.

Ciekawa muzyka, bardzo dobre wykonanie i przystępna cena, oto trzy argumenty przemawiające za tą płytą.

Stanisław Lubliński

JOHN CORIGLIANO
Mr. Tambourine Man: Seven Poems of Bob Dylan, 3 Hallucinations

Hila Plitmann, soprano • Buffalo Philharmonic Orchestre • JoAnn Falletta, dyrygent
Naxos 8.559331 • w. 2008, n. 2007 • 52'05"

☆☆☆☆



John Corigliano (1938) należy do grona najpopularniejszych amerykańskich kompozytorów współczesnych, jest laureatem szeregu prestiżowych nagród – z Pulitzerem, Oscarem i Grammy na czele – a także cenionym pedagogiem.

Mr. Tambourine Man: Seven Poems of Bob Dylan w pierwotnej wersji napisano na sopran i fortepian (i w tej postaci został zaprezentowany publicznie w 2000 r.), po czym kompozytor dokonał orkiestracji dzieła (trzy lata po premierze pierwszej wersji), jednocześnie dysponując by partia śpiewaczki była dodatkowo wzmocniana, co jest zabiegiem niezbyt często spotykanym – acz w tym wypadku zapewne koniecznym. W ten sposób powstał niezwykle ekspresyjny cykl pieśni, o wyraźnie zarysowanej dramaturgii i dużej rozpiętości dynamicznej. Jak sugeruje sam tytuł, ma on ścisły związek z twórczością amerykańskiego barda, Boba Dylana, który jest dziś niekwestionowaną ikoną popkultury. John Corigliano wykorzystał jednak wyłącznie teksty artysty, traktując je jako poezję – przy tym ignorując ich stronę muzyczną (a w końcu są to słowa piosenek). Doszukiwanie się jakichkolwiek związków z twórczością Dylana – kompozytora jest więc z góry skazane na porażkę. Sam Corigliano przynajmniej zresztą, że właściwie nie przepada za folkowymi balladami, a z tym nurtem kojarzy mu się Bob Dylan. Swoją cykl pieśni osadził mocno w tradycji muzyki amerykańskiej, ale nie tylko. Można się pokusić o poszukiwanie związków z Coplandem, Gershwinem, czy nawet orkiestrową muzyką filmową. Sporo tu patosu, wzniosłych kulminacji i masywnych partii instrumentów dętych i smyczkowych. W sferze brzmieniowej, melodycznej, harmonicznej i innych elementach, jest to w zasadzie muzyka dość konserwatywna. Wiodącą rolę gra partia sopranu, zaś orkiestra stanowi solidny monolit, wspierający solistkę. I – wbrew pozorom – jest to utwór stawiający dość wysokie wymagania wykonawcom, nie tylko w sferze warsztatowej, ale także emocjonalnego zaangażowania. Kto wie, może właśnie w tym tkwi siła zaprezentowanych na

plycie nagrań, bowiem zarówno sopranistka Hila Plitmann, jak i orkiestra pod dyktando JoAnn Falletty znakomicie wywiązują się ze swego zadania. Warto zresztą wspomnieć, że omawiane nagranie otrzymało nagrodę Grammy w dwóch kategoriach – najlepszego wykonania wokalnego muzyki klasycznej i najlepszej współczesnej kompozycji. Oczywiście trzeba mieć na uwadze fakt, że gremium przyznające te nagrody kieruje się pewnymi przesłankami i wcale nie musi to oznaczać, że wyróżnione utwory są niekwestionowanymi arcydziełami.

Dziełem o zupełnie innym charakterze jest trzyczęściowy cykl *Three Hallucinations* (1981), wywodzący się wprost z muzyki, którą John Corigliano napisał do znanego filmu Kena Russella, *Odmienne stany świadomości*. Mimo wyraźnych cech muzyki ilustracyjnej, utwór ma zdecydowanie autonomiczny charakter. Co ciekawe, autor zastosował tu formę quasi-kolażową, wplatając fragmenty różnych melodii, granych na rozstrojonym pianinie i organach (kojarzonych z nieco tandetną muzyką użytkową, rodem z lokali o różnej reputacji). Te zabiegi mogą sugerować, raczej powierzchowną, fascynację dokonaniem innego amerykańskiego klasyka – Charlesa Ivesa. W porównaniu z omówionym poprzednio cyklem pieśni, instrumentacja jest tu znacznie bogatsza, wykorzystano też znacznie szersze spektrum sposobów artykulacji i w sumie nieco nowocześniejszy język. W sumie otrzymaliśmy dzieło niewątpliwie błyskotliwe i wpadające w ucho, choć przy tym nieco eklektyczne. Z drugiej jednak strony, pamiętajmy o jego rodowodzie i pewnych regułach rządzących muzyką filmową.

Ciekawa i warta uwagi płyta, choć z pewnością niewytuczająca nowych nurtów i adresowana do dość szerokiego grona odbiorców.

Dariusz Mazurowski

PIOTR CZAJKOWSKI
Koncert skrzypcowy D-dur op. 35, Souvenir d'un lieu cher op. 42

Janine Jansen, skrzypce • Mahler Chamber Orchestra • Daniel Harding, dyrygent

Decca 478 0651 • w. 2008, n. 2008 • 52'34"

☆☆☆☆

Powściągliwość emocjonalna, efektywność techniczna i elegancja, to przymioty, które charakteryzują zarejestrowane na płycie wykonania dzieł Czajkowskiego. Ponadto ce-

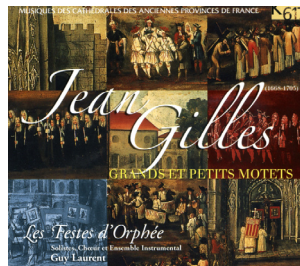


chy te stanowią wspólny mianownik sztuki interpretacyjnej solistki – Janine Jansen, jak i prowadzącego całość dyrygenta – Daniela Harding’a. Nietrudno popaść w zauroczenie „od pierwszego przesłuchania” nad taktami otwierającymi koncert skrzypcowy, w których aksaminie brzmienie Mahler Chamber Orchestra wprowadza słuchaczy w pełną czarę romansową atmosferę i przygotowuje obiegującą, z nutką zadumy, wejście solistki. Kolejne minuty *Allegra* utrzymują słuchacza w napięciu wyczekiwania momentu rozwiązania perypetii – ekspozycji misternie przeprowadzonej przez doskonale zgraną orkiestrę z solistką. Jednak moment prezentacji głównego tematu przez orkiestrowe tutti wzbudza niedosyt ładunku emocjonalnego i dynamicznego. Pierwsze zauroczenie traci na mocy w dalszym przebiegu kompozycji, w której coraz bardziej doskwiera brak ciągłości narracyjnej. Jansen zachwyca nieskazitelną techniką ale nie buduje dłuższej narracji, skupiając się na prezentacji epizodów-fajerwerków. Bardziej skupiona jest w kadencji i nastrojowej *Canzonette*, ale i tam brakuje mi w jej grze pasji poszukiwania, charakterystycznej dla interpretacji Mutter lub Hahn. W finale artyści pokazują, że nie brakuje im ikry. Jansen kadsky rozpedzonych przebiegów pokonuje z niewymuszoną naturalnością. Myślę, że młoda Holenderka najlepiej czuje się we fragmentach czysto wirtuozowskich.

Delikatny, sentymentalny nastrój *Souvenir d'un lieu cher* solistka wraz z orkiestrą podkreślili szlachetną kantyleną i kameralnym akompaniamentem. Na gruncie tej kompozycji udało się im osiągnąć zamierzony cel – wytworzyć czarującą atmosferę rozmarzenia, romansu. Czyli tego, co nie do końca odpowiadało wyrazowi koncertu, w którym skomplikowanie formalne i zawilgości pracy tematycznej nie wynikają z chęci przedstawiania lekkiego lub idealnego bytu.

Przedstawione powyżej sądy z pewnością sprowadzą na mnie kalumnie miłośników nieskazitelnego rzemiosła. Wybaczcie! Dla mnie sztuka to przede wszystkim indywidualny komunikat.

Piotr Wolanin

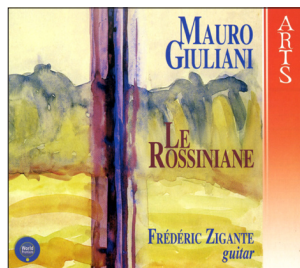


JEAN GILLES
Grands et petits motets
Les Festes d'Orphée • Guy Laurent, dyrygent
 K617 193 • w. 2007, n. 2006 • 61'54”
 ★★★★★

Genialny, przedwcześnie zmarły francuski kompozytor Jean Gilles (1668-1705) jest znany szerszej publiczności tylko dzięki swojemu *Requiem*. Dlatego z entuzjazmem należy powitać prezentowaną tu płytę francuskiej wytwórni K617. Nagrane arcydzieła pojawiają się na płycie po raz pierwszy dzięki francuskiemu dyrygentowi i założycielowi zespołu *Les Festes d'Orphée*, Guy Laurentowi.

Znakomita muzyka w pierwszorzędym wykonaniu powinna zainteresować każdego melomana.

Françoise Pezout



MAURO GIULIANI
Le Rossiniane
Frédéric Zigante, gitara
 Arts 47830-2 • w. 2006, n. 1992 • 116'08”
 ★★★★★

Syntetyzując kłęski i zmory człowieczej egzystencji, Fryderyk Nietzsche poważył się na znamienne spostrzeżenie: „Tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie i świat usprawiedliwione na wieki – głosi on – Sztuka: zbawcza, świadoma leków czarodziejka; ona jedynie zdoła owe wstrętne myśli o okropności lub niedorzeczności istnienia nagiąć do wyobrażeń, z którymi żyć można”. Próbując odczytać te słowa w kontekście olśniewających fantazją gitarowych potpourri, zgrabnie skrojonych przez Giulianiego, a osnutych na bazie ponętnych ekscerpcji z operowego gmachu Rossiniego. Paradyklekcja ku instrumentalnym preafrozom a gitarowym trawestacjom, czerpanym hojnie z bujnego

rostrum piewcy *Wilhelma Tella*, stanowiła u progu XIX stulecia fakt eminentnie bezsporny, dając asumpt ku niezliczonym kompozycjom o nad wyraz rudymmentarnym rytmie. Z tych to wszelako *Rossiniane* op. 119-124, skombinowane w odstępie niewiele lat (1819-27) i odżywiane rozległym spectrum cytatów, jawią się jako najbardziej doniosłe, niosąc w zarodku to, co rozumny autor *Narodzin tragedii* nazywał z chęcią dionizyjskim; „przytakiwaniem życiu nawet z jego najbardziej obcymi i twardymi problemami; wolą życia radującą się ofiarowaniem swych najwyższych typów własnej niewyczerpalności”.

„Podczas mojej bytności w Rzymie skomponowałem kilka utworów instrumentalnych w stylu osobliwie nieznanym – oznajmiał Giuliani 6 lutego 1821 r. – Skorzystałem tu z wiedzy Rossiniego, który przedłożył mi szereg oryginalnych partytur, z jakich istotnie mogłem czerpać do woli. W rezultacie, żyjąc sobie opublikować ową muzykę”. Fertyczny Neapolitańczyk, pozostający z heroldem *Włoszki w Algierze* w nader kordialnej komitywie, a ta zażyłość przekładała się również na diaboliczną postać Paganiniego („Zawsze pozostawali oni ze sobą spleceni w domostwie tego wielkiego człowieka z Pesaro – donosi Giancarlo Conestabile – i podczas gdy jeden z nich trudnił się gitarą, drugi – wtórował mu na skrzypcach”), był prowincjonalnym samoukiem, który w piętnastej wiośnie życia opuścił swojską Italię i udał się do odległego Wiednia. Tu nieoczekiwanie dla samego siebie zyskał niebiałą reputację koncertowego ekwilibrysty, wstępując na artystyczny parnas i konferując z prominentnymi figurami Muzy: Beethovenem, Salierim, Spohrem, Hummlem i Moschelesem. „Jestto mąż, którego najczystszy zmysł harmonii, od wczesnej młodości prowadził w najszlachetniejszym kierunku – rozpywał się o jego gibkiej personie, kompatriota Simon Molitor – Więzy wirtuoz, który do najwłaściwszej rejestracji przyłączył nieopisane piękno techniki oraz smaku (...) Dzięki metodzie dydaktycznej oraz duchowi imitacji, urosł był do rangi najprzedniejszych pośród nauczycieli i miłośników gitary; powołał z naszego grona tak wielu uznanych amatorów, że z trudem zaiste odnaleźć inne miejsce, gdzie by kultuowano tak oddanie i szczerze grę na gitarze, anizeli Wiedeń”.

„Nic się nie powiedzie, jeśli swego udziału nie będzie miała w tym zuchwałość” – wieszczyl walecznie Nietzsche. I oto u szczytu rozlicznych dostojenstw i nieskończonych zasług, latem 1819 r.

dziarski Giuliani opuszcza nadunajską domenę Habsburgów, aby powrócić do ojczyzny, gdzie sposobności pracy pedagogicznej, tudzież praktyka koncertowa, zdają się wielce ograniczone i niepewne. Peregrynując po Półwyspie i urzędując w rojnym Rzymie, nie pozwala atoli, aby odstąpił go „ów mus przekształcania w doskonałość, jaki jest sztuka”, i w którym „człowiek rozkoszuje się samym sobą” (Nietzsche). Z tego też właśnie ekstensywnego periodu datują się uroczce *Rossiniane*, których efemeryczną formację przetkano tyleż kwiecistymi wyjątkami z promiennego teatru twórcy *Kopciuszka*, co osobistym niepoślednim czynem. Oryginalny detal bywa tu cytowany na sposób wieloraki i nietuzinkowy, rozkwitając we wdzięcznych ariach, ornamentalnych dyminucjach i dramatycznych kawatynach; wyborne kancony o wielowątkowej proveniencji konstytuują miniaturowe sceniczne stance, a zdobne imitacje i elaboracje papugują zdyszany recytatyw. Z kolei w wariacjach uprzedzonych wokół konfesji *Nume perdonami* pióra Pietra Generali, radośnie treluje upojny temat z *Armidy*, jednakże nie połączony wprost z pierwowzoru, a ciągniony okrzęnie z owej manierycznej przeróbki! „W jakiejś ponurej i ponad miarę odpowiedzialnej sprawie zachować weselość to sztuka niepoślednia: a jednak, coż może być bardziej niezbędne niż weselość?” – indagował apologeta *Zmierzchu bożyszcz*, i nie waham się przysądzić, iż na krotkochwilnej inwencji, Giuliani w rzeczy samej nie skąpił.

Autor *Niewczesnych rozważań* eksplikował ponadto, iż „sztuka jest właściwą metafizyczną czynnością tego życia”, a jej „najwyższym i prawdziwie poważnym zwać się mogącym zadaniem – wyzwolenie oka od spoglądania w zgrozę nocy i ocalenie podmiotu od kurczu poruszeń woli leczniczym balsamem pozoru”. Zaiste nietalno rozpoznać, czy te sofistyczne dociekania są w jakimś stopniu bliskie Frédéricowi Zigante, dość odkryć, że jego rzetelna admiracja i pobożanie dla tych oto transparentnych okrucich, a nadto techniczna biegłość, roztropaność frazy i sensorywna lekkość gestu, wybawiają na przestwór godzin z nierozwiązalnych zagadek bytu i niepomiernej cieszą zmysły. Delektując się walorami tego powściągliwego i powabnego kunsztu, Glyn Pursglove ferująca werdyktu dla Music Web International, przytacza jeszcze rozczulającą głos z przeszłości. Otóż, relacjonujący zgon Giulianiego sycylijski dziennik *Giornale*, nie omieszczał zamieszanej następującej noty: „Gitarą w jego dłoniach

stała się instrumentem godnym harfy, łagodząc ludzkie serca niewypowiedzianą słodyczą. Jego sukcesję przejęła młoda córka, która zdradza oznaki dziedziczenia tych niecodziennych umiejętności”. Pragnąłbym wiedzieć, co się z nią mogło stać?

Andrzej Osiński



FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC
Trois grandes symphonies op. 8, Sabinus – suita baletowa

Les Agrémens • Guy van Waas, dyrygent
Ricercar RIC 263 • w. 2008, n. 2008 • 67'58"

☆☆☆☆☆

Oto bardzo dobra, druga już płyta wydawnictwa Ricercar prezentująca dzieła ojca symfonii francuskiej – Gosseca. Nagrane trzy symfonie op. 8 powstały w 1765 r. i są znakomitym wprowadzeniem w tamtą epokę.

Uzupełnieniem nagrania jest suita z baletu *Saninus*, w której Gossec kontynuuje styl stworzony przez Rameau.

Wykonania tych utworów podjął się znany z wielu nagrań osiemnastowiecznej muzyki francuskiej zespół Les Agrémens na instrumentach z epoki, a dyrygował Guy van Waas. Bardzo ciekawe, godne polecenia nagranie.

Stanisław Lubliński



FRANZ LISZT
Dzieła wiolonczelowe: Première Elégie, Deuxième Elégie, Romance oubliée, Schlaflos! Frage und Antwort, O du mein holder Abendstern, Die Zelle in Nonnenwerth, Tristia – La Vallée d'Obermann, Orphée, Consolation nr 3, La Lugubre gondole, Nuages gris
Alexis Descharmes, wiolonczela; Sébastien Vichard, fortepian;

Philippe Berrod, klarnet; Simone Bernardini, skrzypce; Eléonore Euler-Cabantous, harfa • Philippe Brandeis, fisharmonia • Ensemble Quærendo Invenietis

Aeon AECD 0745 • w. 2006, n. 2004 • 64'04"

☆☆☆☆☆

Muzyka kameralna Liszta jest prawie nieznaną. Składa się ona zresztą z niewielu dzieł oryginalnych, większość to transkrypcje. Prezentowana płyta zawiera wszystkie kompozycje Liszta, w których główną rolę odgrywa wiolonczela. Wykonawcą jest mało znany w Polsce, ale niezwykle ceniony we Francji wiolonczelista Alexis Descharmes, mający w swoim dorobku znakomite nagrania dzieł Kaija Saariaho również wydane przez Aeon.

Z przyjemnością odkrywamy dzięki temu nagraniu nowe brzmienie znanych dzieł Liszta, a także jego transkrypcję *O du mein holder Abenstern z Tannhäusera*.

Poza transkrypcjami samego Liszta mamy tu również transkrypcję Orfeusza zrobioną przez Saint-Saënsa (oryginalna transkrypcja Liszta zaginęła). Również sam wiolonczelista jest autorem jednej z transkrypcji (*Constellations nr 3*).

Dzięki znakomitej realizacji nagrania i świetnym wykonawcom mamy do czynienia z naprawdę bardzo udanym, odkrywczym albumem. Nie tylko miłośnicy Liszta będą nim urzeczeni.

Stanisław Lubliński



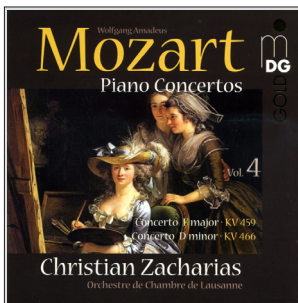
TARQUINIO MERULA
Su la cetra amorosa – arie e capricci.

Montserrat Figueras, sopran; Jordi Savall, viola da gamba; Ton Koopman, klawesyn; Jean-Pierre Canihac, kornet; Andrew Lawrence-King, harfa; Rolf Lislevand, gitara, theorba, vihuela; Lorenz Duftschmid, violone

Alia Vox- AVSA 9862 • w. 2008, n. 1992 • SACD, 55'42"

☆☆☆☆☆

Oto 4 wolumin serii *Héritage* ukazującej się w Alia Vox, na którą składają się nagrania pochodzące z wydawnictwa Astrée poddane przetworzeniu na format SACD. Są to dzieła Meruli (1595-1665)



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty fortepianowe KV 459 & KV 460

Christian Zacharias, fortepian • Orchestre de Chambre de Lausanne

MDG 940 1529-2 • w. 2008, n. 2007 • SACD, 57'17"

Muzyka21
plyta miesiaca

Pamiętając o obfitości wspólnych nagrań koncertów fortepianowych Mozarta, nasuwa się pytanie o celowość wydawania kolejnego cyklu realizacji tego repertuaru, jakiego ostatnio podjęła się wytwórnia MDG. Podejrzliwość wzmagają fakt, iż przedsięwzięciem tym zza fortepianu kieruje Christian Zacharias, który niegdyś nagrywał już koncerty wiedeńscy dla EMI. Jednak, jak to najczęściej bywa, uzasadnienie wydawnictwa przynosi zawarta na nim muzyka.

O wielkości pianistyki Zachariasia nie trzeba nikomu przypominać, dlatego wspomnę tylko, że działalność artysty od początku dekady poszerzyła się o kierownictwo artystyczne Orkiestry Kameralnej z Lozanny, a opisywana płyta stano-

wi czwartą część cyklu wspólnych nagrań poświęconych koncertom Mozarta.

Interpretacje obu koncertów są zapisem spotkania doświadczenia z pasją, doskonałą znajomością repertuaru ze świeżością jego odczytania, a także dyscypliny z radością muzykowania. Słuchanie tych wykonań wyzwało niesłabnące przekonanie o trafności odczytania poszczególnych części, fragmentów, zdań, fraz. Dla Zachariasia każdy niemal dźwięk pełni funkcję w budowaniu narracji, czy jak kto woli kinetyki falującego napięcia. Stopniowanie dynamiki, gwałtowny akcent, czy chwilowe zatrzymanie przebiegu muzycznego pełnią tu ważną rolę elokwentnego dyskursu fortepianu z orkiestrą. Każda myśl jest starannie wyartykułowana lub wybuchą energią nagromadzoną statycznymi przebiegami. Stefan Riegel w swej książce pisał iż Zacharias „gra Mozarta jak mało kto”. Płyta ta dowodzi, iż nie tylko siedząc za klawiaturą, ale również występując w roli dyrygenta, o czym świadczyć choćby wyrzucane niczym lawa z wulkanu frazy fugowanych fragmentów zamykających oba cykle. Odrębną jakością najwyższej próby stanowi Orkiestra z Lozanny, której brzmienie, wywarzone proporcje i stopliwość zasługują na najwyższe uznanie.

Nie słyszałem wcześniejszych wspólnych dokonań Zachariasia i jego orkiestry. Czas by nadrobić zaległości w oczekiwaniu na kolejne wydawnictwa.

Piotr Wolanin

nagrane w 1992 r. i wydane jesienią 1993. Mamy tu zarówno kompozycje instrumentalne, jak i arie pozwalające ocenić, jak następowała ewolucja muzyki po Monteverdim.

Piękne arie Meruli, w tym wirtuozowska aria *Se la cetra amorosa* pozwala nam zachwycić się pięknym głosem Montserrat Figueras. Wszyscy artyści biorący udział w tym nagraniu są u szczytu formy i stworzyli niezwykle nagranie, którego po prawie 20 latach wciąż słucha się z zapartym tchem.

Piękny, znakomity album, ozdoba każdej kolekcji, a przede wszystkim prawdziwa uczta duchowa.

Polecam.

Stanisław Lubliński

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonaty skrzypcowe KV 296, 379/373a, 454; Wariacje KV 360/374b

Petra Müllejans, skrzypce; Kristian Bezuidenhout, fortepian



Harmonia Mundi HMU 907494 • w. 2009, n. 2008 • DDD, 72'45"

☆☆☆☆☆

W liście do ojca datowanym na 8 kwietnia 1781 r., Wolfgang Amadeusz Mozart obwieszcza z emfazą: „Dzisiaj – a sporządzam te słowa o jedenastej w nocy – miał miejsce koncert, podczas którego wykonaliliśmy trzy moje utwory. Oczywiście mówię tu o nowych opusach: rondzie zacerpniętym z koncertu dla Brunettiiego; sonacie z akompaniamentem skrzypcowym, jaką uskuteczniłem wyłącznie dla siebie – stworzyłem ją pomiędzy jedenastą a dwunastą ubiegłej

nocy – lecz, aby zdążyć w czasie, przedłożyłem jedynie partię skrzypiec dla Brunettiego, podczas gdy moją własną przechowywałem w pamięci; i wreszcie o rondzie dla Ceccarelliego, które musieliśmy powtarzać”. Ta niewiarygodna glosa, bez dwóch zdań odnosi się do wartkiej *Sonaty G-Dur* (KV 379), oznaczanej parodystycznie mianem „jednogodzinnej” i przedstawionej wiedeńskiej socjocie z niepełnego manuskryptu. Chłopięcy herold *Idomenea*, podźwignięty sukcesem jego najświeższej premiery, w żądzy zrzucenia strupieszalego salzburskiego jarzma, godził się na grzecznościowy występ w domu rodzinnym arcybiskupa Colloredo, by wkrótce potem nając oddzielny pokój, wymówić służbę i z utęsknieniem spoglądać w przyszłość.

Alfred de Musset rozważał: „Faktem jest, że istnieje w człowieku dwie tajemne potęgi, które walczą z sobą na śmierć: jedna, jasnowidząca i zimna, chwytą się rzeczywistości, oblicza ją, waży i sędzi przeszłość; druga ląknie przyszłości i pręży się ku nieznanemu. Kiedy namiętność ponosi człowieka, rozsądek podąża za nim, płacząc, i ostrzega o niebezpieczeństwie; ale skoro człowiek zatrzyma się na głos rozsądku, skoro sobie powie: »To prawda, jestem szalony; gdzieżem ja pędził?«, namiętność krzyczy doń: »A ja mamże umrzeć?«”. Takóż i w młodzieńczym piewcy *Wesela Figara* zmagaly się z sobą wola przewyżczenia ograniczeń i mus pilnego samostanowienia, z powinnościami i posłuszeństwem wobec wszechpotężnego donatora. Nietrudno zgadnąć, iż te emocjonalne kontradycje dzielnie ze sobą konkurują pośród pasaży i arpeggiów rzeczonyj sonaty, chętnie liczonej do najnotliwszych przyczynków Muzy. „Poczuć piękna jest intuicyjne – podnosił Samuel Coleridge – a pięknem jest to wszystko, co wzbudza przyjemność bezinteresowną, niezależnie od zainteresowania, a często wbrew zainteresowaniu”. Tym, co uderza w pierwszym rzędzie, jest niesztampowa rola temperamentnych skrzypiec, wygrywających srebrzyste trele do wtóru frenetycznego fortepianu i nie zezwalających na konfidencjonalną eksmisję w cień. Co więcej, w światłocieniowym tremolo i rokokowych galanteriach barwnych, skwapliwie pulsuje egzaltowana predylekcja ku transpozycji operowych skrawków, a skrajny prym wiedzy absorbowana z *Idomenea* i wstrząśnięta zuchwałym afektem konfesja Elektry.

„Dzieciństwo i poezja! – ewokował na kartach *Nocnego Kaspra* Aloysius Bertrand – Jakże przelotne jest pierwsze, jakże ta druga jest zwodnicza! Dzieciństwo to motyl spieszący spalić swoje białe skrzydła w płomieniach młodości, zaś poezja podobna jest do drzewa migdałowego; jego kwiaty są pachnące, ale owoce gorzkie”. Skomponowane w dobie egzystencjalnego przesilenia (to jest w czerwcu 1781 r.) wdzięczne wariacje *Au bord d'une fontaine*, uprzedzone zostały wokół kruchoego ariosa kastrata Albanèse, przynosząc emblematyczny pejzaż dziewczęcej bolesności: tęskny, taktowny i aluzjny. W sieci melancholijnych dysonansów i w otoczeniu miłosnych westchnień, króluje przy tym niepodzielnie bezprecedensowa dyspozycja do konfabulacji i chimery, jaką słynący z kokieterii Mozart, udatnie wdrażał w swoich pracach, i której szczerze nie oszczędził w trakcie kapryśnych publicznych wystąpień. Z kolei *Sonata C-Dur* op. 296, pochodząca z tegoż samego relevantnego periodu, wiedzie nas w uniwersum triumfalne i tryskające nieziemskim wigorem; dystych o ekspresywnej czupurności, szlachetnych harmoniach i osjanicznej, magicznej aurze. Ta zaś antycypuje prostolinijne uroki przyszłych *Schubertiad*, podczas gdy tkwiąca w niej poezja „jest zaprawdę czymś boskim. Jest ona jednocześnie ośrodkiem i obwodem wiedzy, jest tym, co obejmuje wszelką wiedzę i tym, do czego wszelka wiedza musi się odnosić. Jest równocześnie korzeniem i kwiatem wszystkich innych organizmów myśli, jest tym, z czego wszystko wypływa i tym, co wszystko ozdabia” (Percy Shelley).

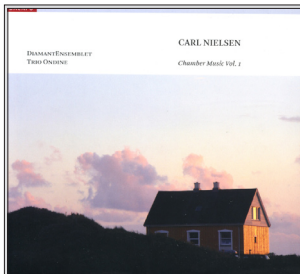
Na koniec ezoteryczna i retoryczna zarazem rozprawa B-Dur (op. 454), wręczona nieocenionej Reginie Strinasacci w kwietniu 1784 r. O jej lirycznych, niebiańskich teksturach ambitny ojciec Wolfganga rozpyływał się w takich oto słowach: „Nie ma w niej ani jednej nuty pozbawionej uczucia”. Istotnie, obfitość emocji i porowy serca emanujące z tej elokwentnej muzycznej etudy, nakazują oddaną uwagę i rozkλιwienie płochych zmysłów, zwłaszcza gdy przedsięwzięmy wiadomośc, iż mantuańskiej heroinie przyszło ją wykonywać wspólnie z rozkojarzonym autorem „a vista” i – co już bez mała bywało tradycją – z nie zestawioną na czas partią fortepianu! Cóż, snadnie „lepiej sztukę kochać, aniżeli ją uprawiać”, jak głosił de Musset, i nie należy podawać w wątpliwośc, iż rozbrzykany twórca serenad rwał się ku temu, by spożytkować ową mądrośc praktyczną.

„Umysł ludzki jest zdolny do wzruszeń, niepotrzebne mu prostackie i gwałtowne podniety, nie dostrzegają zaś jego piękna i szlachetności ten, kto tego nie wie, i kto nie wie ponadto, że jedna ludzka istota jest o tyle doskonalsza od

drugiej, o ile większa jest jej zdolność do wzruszeń – napominał pięknoduch i poeta William Wordsworth – Najważniejszym może zadaniem [artystry] w każdej epoce jest rozbudzenie czy też pogłębienie tej zdolności”. Otóż Petra Müllejans i Kristian Bezuidenhout posiadli tak cenną umiejętnośc, a ich świetlista i roziskrzona animuszem kreacja zasługuje istotnie na uwzględnienie. Partycypując w dionizyjskiej ofierze rozhasanego barda *Czarodziejskiego fletu*, fryburscy artyści zatrudniają udatną kliszę swarliwego pianoforte Antona Waltera (1795) o nieprzeciętnie rezonerskim tonie, a nadto nietuzinkowe gęśc z barokowego warsztatu Clotza (1700), grubo uprzedzające referowaną buńczucznie kolekcję. „Nigdy nie osiąga się prostoty przez wysiłek” – nadmieniał de Musset, i tej autentycznej żywotnej maksymie, pozostają nasi kameraliści na serio wierni, konferując do woli i pieszcząc bez troskie kolokacje z niejaka dziezynwolturą, wręcz niedyskreją i burkliwośc, która wszelako ma swój urok, a nade wszystko wiary-

godność. Egzaltowany autor *Spo-wiedzi dziecięcia wieku* rozsądzał nadto, iż „największym błędem, jaki można popełnić w sztuce, jest wiara w rejon niedostępne dla profanów”. Teżje aliści Müllejans i Bezuidenhout wzbraniają się jak należy, i ze stosownie wytrwałym trudem snują gawędę drzącą śmiechem i familarnie poufałą... Po prostu frajda.

Andrzej Osiński



CARL NIELSEN
Muzyka kameralna wol. 1
DiamantEnsemble; Trio Ondine
 Da Capo 8.226064 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 65'03"

Muzyka21
plyta miesiaca

W zalewie płyt wypełnionym standardowym repertuarem, powtarzanym jedynie w różnych konfiguracjach, pozycja duńskiej wytwórni Dacapo jest zjawiskiem wyjątkowym, wnoszącym wielką wartość nowości, można by nawet rzec malej fonograficznej rewelacji. By użyć poetyckiej metafory, wysłuchanie go to otwarcie okna ze świeżym powietrzem w zamkniętym szczelnym pokoju. Mam niewątpliwą przyjemnośc zaprezentować krążek inauguracyjny serię poświęconą kameralnej twórczości Carla Nielsena, którego znaczenia nie można przecenić nie tylko ze względów poznawczych, ale również artystycznych czy edytorskich.

Dysk ten jest kolejnym potwierdzeniem prawdy, że mniejsze wytwórnie potrafią naprawdę przekonać muzyką nieco mniej znaną, aczkolwiek bez wątplenia wybitną i

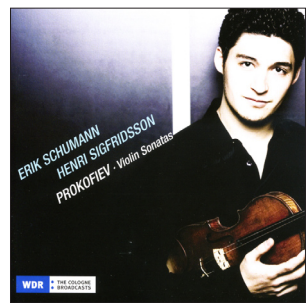
że najprostszą receptą na odniesienie sukcesu jest promocja rodzimej twórczości. Tak więc niniejszy album można by opisać tak: „Duńczycy grają Duńczyka dla duńskiej wytwórni”. Proste, prawda? Oczywiście, do udanego efektu końcowego potrzebni są dobrze przygotowani i dysponowani wykonawcy, a tak jest w tym przypadku. DiamantEnsemble oraz Trio Ondine wspaniale odczytują muzykę rodaka, nasycając ją energią, radośc, wigorem, ale też zadumą, liryzmem, melancholią. Ich gra odznacza się dużą kulturą, wspaniałym zgraniem, muzykalnośc, barwa i dźwięk instrumentów są piękne i ciepłe. Nic dziwnego, że kameralne utwory Nielsena brzmia fantastycznie, niczym male arcydziela i porywają słuchacza, zafascynowanego ich urokiem. Zaprezentowane kompozycje przeznaczone są na trio fortepianowe i różne składy fortepianu oraz instrumenty dętych, ewentualnie smyczkowych i harfy. Stanowią przekrój twórczości kompozytora z lat 1883-1922 i dowodzą, jak bogata i oryginalna twórczą osobowośc był obdarzony, jakiej rangi jest to twórca oraz jak piękną muzykę pisał.

Album ten prezentuje twórczośc Carla Nielsena w znakomitym wykonaniu i dla wszystkich miłośników repertuarowych nowości czy wielbicieli kameralistyki powinien być pozycją obowiązkową.

Mam nadzieję, że zachwyci Państwa tak samo, jak mnie!

Paweł Chmielowski

godność. Egzaltowany autor *Spo-wiedzi dziecięcia wieku* rozsądzał nadto, iż „największym błędem, jaki można popełnić w sztuce, jest wiara w rejon niedostępne dla profanów”. Teżje aliści Müllejans i Bezuidenhout wzbraniają się jak należy, i ze stosownie wytrwałym trudem snują gawędę drzącą śmiechem i familarnie poufałą... Po prostu frajda.



SERGIUŻ PROKOPIEW
Sonaty skrzypcowe nr 1 i 2; Marsz z Miłości do trzech pomarańczy, Maska z baletu Romeo i Julia, Walc z baletu Kopciuszek

Erik Schumann, skrzypce; Henri Sigfridsson, fortepian

cAvi-music 8553122 • w. 2008, n. 2007 • 64'48"

☆☆☆☆☆

„Pamiętam letni dzień 1946 r. Siergiej Siergiejewicz zatelefono- wał do mnie i zaprosił do siebie do Nikolinej Gory, abym posłuchał jego nowej, dopiero co ukończonej *Sonaty na skrzypce i fortepian* [...] Wrażenie było ogromne: zdałem sobie sprawę, że byłem świadkiem czegoś niezwykle wielkiego i waż- nego. W istocie: dzieło równie pięk- ne i głębokie – twierdzić tak można bez żadnej przesady – od wielu dziesięcioleci nie pojawiło się w światowej literaturze skrzypcowej. Obecny również Miaskowski ocenił *Sonatę* lakonicznie: »Genialne!«, a potem powtarzał: »Czy zdaje pan sobie sprawę z tego, co pan napi- sał?«...». Tymi słowami, po latach Dawid Ojstrach, wybitny skrzy- pek, adresat dedykacji i pierwszy wykonawca wspominał wrażenia towarzyszące zapoznaniu się z *I Sonatą f-moll na skrzypce i fortepian* op. 80 Sergiusza Prokofiewa. Pracę nad tym, bezwątpienia jednym z najwspanialszych swoich utworów rozpoczął kompozytor pod koniec lat 30. XX w. Pisząc sonatę sięgnął po dobrze znany, utwalony przez tradycję cztero- częściowy model cyklu. Pomimo różnic wyrazowych występujących pomiędzy częściami słuchając sonaty odnosi się wrażenie, że jest ona niezwykle spójna wewnętrznie. Efekt „integracji” cyklu udało się Prokofiewowi osiągnąć przez powiązanie motywiczne tematów części I – *Andante assai*, II – *Allegro brusco* i IV – *Allegro*, jak również dzięki powroćciu w finale sonaty pomysłom muzycznym z zakończenia części pierwszej. Charakter narracji, sposób budo- wania dramaturgii i pokrewieństwa występujące pomiędzy kolejnymi ogniwami cyklu skłaniały niektó- rzy badaczy twórczości Prokofiewa do interpretowania konstrukcji sonaty w kategoriach szeroko zakrojonej formy sonatowej. Choć zapewne innym znawcą jak i melomanom takie ujęcie budowy utworu wyda się lekko naciągane, nie ulega wątpliwości że *I Sonata f-moll na skrzypce i fortepian* op. 80 Sergiusza Prokofiewa jest kompozycją zróżnicowaną pod względem wyrazowym będąc jednocześnie jednorodną pod względem wykorzystanego mate- riału muzycznego.

O ile *I Sonata f-moll na skrzypce i fortepian* jest jednym z najbardziej ponurych, mrocznych i posępnych dzieł Prokofiewa, o tyle *II Sonata D-dur na skrzypce i fortepian* op. 94 bis jest jedną z najpogodniej-

szych kompozycji w dorobku tego artysty. Jeśli wierzyć Dawidowi Ojstrachowi historia jej powsta- nia miała następujący przebieg: „Wystłuchawszy jego [Prokofiewa] *Sonaty fletowej* (wkrótce po jej powstaniu), pomyślałem, że może ona bardzo dobrze zabrzmieć na skrzypcach – by tak powiedzieć – w kształcie bardziej pełnokrwistym. Myślami swymi podzieliłam się z Siergiejem Siergiejewiczem [...] Postanowiliśmy się spotkać. Wtedy po raz pierwszy miałem możliwość obserwować go w czasie pracy i zobaczyłem, jak można pracować w sposób dokładny i przemyślany. Wszystko przebiegało błyska- wicznie: na prośbę Prokofiewa przygotowałem po parę wariantów dla każdego przereklamowanego fragmentu, ponumerowałem je i przedstawiłem autorowi, ten zaś z ołówkiem w ręku zaznaczył, co uznał za właściwe, dokonał paru poprawek i w ten sposób, bez zbędnych słów, powstała skrzypcowa wersja *Sonaty*”. Naj- większymi atutami *II Sonaty na skrzypce i fortepian* są urocz- e, śpiewne, lekko naiwne, ujmujące kantyleny, przepojone humorem, energiczne, trochę kapryśne frag- menty wirtuozowskie i wyszukana, zaskakująca harmonia.

Obok *I i II Sonaty na skrzypce i fortepian* na nagraniu dokonanym przez duet Erik Schumann – Henri Sigfridsson znalazły się *Marsz z opery Miłość do trzech pomarań- czy*, *Maska z baletu Romeo i Julia* – oba w aranżacji Jaschy Heifetza, i *Walc z baletu Kopciuszek* w wersji M. Fichtenholza. Słuchając dzieł Prokofiewa w interpretacji tych dwóch młodych (Erik Schumann urodził się w 1982 r. w Kolonii, Henri Sigfridsson, Finlandczyk, przyszedł na świat w 1974 r.), uta- lentowanych, wielokrotnie nagra- dzanych artystów zwraca uwagę intensywne, szorstkie brzmienie i niemal perkusyjne traktowanie instrumentów. Muzycy wystrzegają staccato i rytmy punktowane, pod- kreślają niemal każdy akcent, co przekład się na olbrzymią ener- getykę przebiegu dźwiękowego. Ich celem jednak nie jest koncentracja na detalu lecz odczytanie intencji kompozytora na poziomie „makro”. Stworzenie logicznej, spójnej we- wnętrnie, rządzącej się prawami dramaturgii całości.

Kompozycje Prokofiewa naje- żone są trudnościami wykonaw- czymi: różnorodność artykulacyjna, zmieniające się z taktu na takt metrum, duży ambitus, szybko następujące zmiany rejestrów, ka- pryśny rozwój linii melodycznych. Nie służą one jednak pustemu wir- tuozostwu czy wywołaniu uznania u publiczności lecz każdorazowo przekładają się na osiągnięcie

konkretnej jakości brzmieniowej i wywołanie specyficznych emocji. Dzięki wykonawcom słuchacze mają szansę odbyć niesamowitą podróż: z głębi mroków beznadziei i pustki do pełnego światła świata marzeń i magii; dziarsko masze- rują, by po chwili zataczać się w „pijanym” walczyku.

Gdyby pokusić się o charak- terystykę twórczej osobowości Sergiusza Prokofiewa tylko w oparciu o to nagranie przed naszymi oczami ujrzelibyśmy sylwetkę pełną wewnętrznych sprzeczności: nowator doceniający rolę tradycji i podejmujący dialog z muzyczną przeszłością, fascynat mrocznymi zakamarkami ludzkiej duszy z nieopahowaną skłonnością do groteski, parodii i żartu, jeden z najwybitniejszych melodystów XX w., który przynajmniej formotwórczą rolę w swych dziełach rytmowi.



ROBERT SCHUMANN
Genoveva

Juliane Banse (*Genoveva*); Shawn Mathey (*Golo*); Martin Gantner (*Siegfried*); Cornelia Kallisch (*Margaretha*); Alfred Muff (*Drago*) • Chór i Orkiestra Opery w Zurychu • Nikolaus Harnoncourt, dyrygent

Arthaus Musik 101 327 • w. 2008, n. 2008 • DVD-V, 146'00"

☆☆☆☆☆

Jedyna opera Roberta Schu- manna, *Genoveva*, została wyko- nana po raz pierwszy 25 czerwca 1850 r. w operze lipskiej. Spodzie- wano się wiele po tym dziele, które w zamysle kompozytora miało sta- nowić początek opery narodowej. Niestety, pomimo wysiłków naj- bardziej zagorzałych zwolenników Schumanna, dzieło to nie spotkało się z zainteresowaniem publicz- ności i bardzo szybko popadło w zapomnienie. Choć co jakiś czas, na ogół z okazji jakiegoś rocznicy związanej z kompozytorem, ope- ra ta jest przypominana, wciąż nie należy do dzieł popularnych. Podobno Nikolaus Harnoncourt, zapobiegawszy się z nią ponad 15 lat temu, zapragnął ją spopulary-

zować. W zeszłym roku wystawił ją w Zurychu – spektakl ten został zarejestrowany na prezentowanej płycie DVD.

Wszyscy wykonawcy zaprosze- ni do udziału w tej operze są zna- komici. W szczególności zachwyca główna bohaterka – Juliane Banse. Orkiestra pod dyrekcją Harnoncour- ta jest bezbłędnie i znakomicie wspiera solistów.

Scenografia, ascetyczna, z dominującą bielą, jest niestety nużąca podczas tego ponad dwu- godzinnego przedstawienia.

Bardzo dobrze, że to nagranie pojawiło się na rynku, choć myślę, że w żaden sposób nie wpłynie na popularność dzieła.

Polecam.

Stanisław Lubliński



DYMITR SZOSTAKOWICZ
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2;
Concertino op. 94

Florian Uhlig, fortepian • SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern • Jiri Starek, dyrygent

Hänssler Classic CD 93.113 • w. 2004, n. 2002/3/4 • 51'27"

☆☆☆☆☆

Płyta z *Koncertami fortepia- nowymi* Dymitra Szostakowicza nie jest bardzo nowa, wręcz prze- ciwnie, została wydana już 5 lat temu. Warto po nią jednak sięgnąć z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, stosunkowo rzadko wy- dawane są albumy z tym właśnie repertuarem. Mam wrażenie, że jego kompozycje skrzypcowe i wiolonczelowe tego gatunku cieszą się większym zainteresowaniem wykonawców i firm fonograficznych. Po drugie, obok obu „przepisowych koncertów, mamy tu światową premię *Concertina* op. 94, będącego nieautorską transkrypcją *Suity na 2 fortepiany*. Opracowanie to, autor- stwa Ilij Dimowa, przeznaczone jest na fortepian, orkiestrę smyczkową i perkusję. Wreszcie – wykonanie zasługuje na najwyższą uwagę.

Album ten to wybitne osiągnię- cie młodego niemieckiego piani- sty Floriana Uhliga, obdarzonego niezwykle twórczą osobowością, nakazującą mu niepoddawanie się schematom czy rutynie, poszuki- wania nowej muzyki i wypróbowy- wanie swoich licznych pomysłów

repertuarowych i artystycznych. Jego gra cechuje się wspaniałym rzemiosłem, inwencją, wyobraźnią i wrażliwością. Pięknie wydobywa dźwięk, kształtuje frazy, kreuje emocje, jakich w muzyce Szostakowicza nigdzie nie brakuje. Ma przy tym doborowych partnerów: trębaczka Petera Leinera w przypadku *Koncertu c-moll* oraz Orkiestrę Symfoniczną SWR z Kaiserslautern pod dyktando Jiřího Stárka. Dialogi obu solistów wywierają niezapomniane wrażenie, są pełne blasku i humoru, zwłaszcza w rozpedzonym finale. Jedynie w niektórych momentach mam niekiedy wrażenie, że orkiestra brzmi trochę zbyt masywnie, dlatego wśród moich ulubionych rejestracji owej kompozycji znajdują się te dokonane z udziałem zespołów mniejszych liczebnie, a mianowicie: Jiewgienija Kissina i Moskiewskich Wirtuozów pod Władimirem Spiwakowem (RCA) czy Marty Argerich i Orkiestry Kameralnej Wirtembergii z Jörgem Faerberem (DG). Wyśmienicie obaj muzycy tworzą emocjonalną aurę dzieła, perfekcyjnie wypracowując dynamiczne detale, jak np. w zadumany, przepiękny *Lento*.

Imponują odcinki groteskowe, grane efektywnie, szybko, porywająco, ale kiedy trzeba, równie dobrze brzmią fragmenty wolne, ciche, liryczne, urzekające nastrojem i głębią. Szczególnie wyraźnie to wyrazowe kontrasty słyhać w *III Koncercie F-dur*, niesłusznie lekceważonym przez krytykę i pianistów. Podobnie jak główny bohater tego albumu, jestem zdania, że „to znacząca kompozycja, która ostatecznie dowodzi, że muzyka Szostakowicza jest przepelniona niezłomną prawością i nadzwyczajną siłą”. Jeśli ktoś z Czytelników nie zna jeszcze tego utworu, to zachęcam do zapoznania się z nim i odożenia na bok stereotypów i uprzedzeń, by odkryć dla siebie to pełne humoru, ciepła i pogody dzieło. A że tkwią w nim prawdziwe skarby, świadczą o jego drugiej części, *Lento*, będąca jednym z najbardziej emocjonalnych i najpiękniejszych fragmentów napisanych na fortepian i orkiestrę w całej literaturze. Nie waham się ocenić jej tak wysoko, ponieważ jest naprawdę niesamowita, przecudnej urody, chwyci za serce każdego i aż dziw bierze, że pianiści tak rzadko po nią sięgają. A pamiętając okoliczności powstania *Koncertu F-dur*, nasuwa się refleksja, że gdyby wszyscy rodzice sprawiali swym pociechom takie prezenty jak ten, zrobiony przez Dmitria Szostakowicza swojemu synowi Maksymowi, to żylibyśmy w zdecydowanie lepszym świecie...

Wspaniała muzyka rosyjskiego mistrza zawsze zasługuje na uwagę, tym bardziej w tak interesującej

kreacji, której gwarantem odpowiedniego poziomu jest wykonawcza sztuka Floriana Uhliga. Warto uważnie śledzić dokonania tego pianisty i czekać na jego następane płyty.

Paweł Chmielowski



GEORG PHILIPPE TELEMANN
Uwertura a-moll, Fantasia, Koncert na flet prosty, wiolę da gamba i b.c. a-moll

Julien Martin, flet prosty; Josh Cheatham, wiola da gamba • Capriccio Stravagante • Skip Sempé, dyrygent

Paradizo PA0002 • w. 2007, n. 2005 • 61'19"

★★★★★

Jerzy Filip Telemann był nawet jak na warunki czasów, w których żył i konkurencję swoich kolegów po fachu (np. Vivaldiego), twórcą wyjątkowo płodnym, piszącym na różne gatunki, posługujący się wieloma muzycznymi formami, ale szczególnie znaczenie w jego dorobku ma twórczość instrumentalna, przeznaczona na najrozmaitsze składy. Ja tym razem przedstawiam Państwu album wytwórni Paradizo, zawierający kilka jego kompozycji na flet prosty i smyczki.

Jeśli Czytelnicy sięgną do numeru 6/2007 **Muzyka21**, dowiedzą się więcej na temat samej muzyki Telemanna, doboru instrumentów, tła epoki i pomysłów artystów biorących udział w tym nagraniu: flecisty Julienu Martina i kierującego całością Skipa Sempé. Po wysłuchaniu płyty wypada ocenić ją bardzo wysoko i stwierdzić, że udział tych właśnie wykonawców bardzo się jej przysłużył. Muzyka nigdy tu nie nudzi, wręcz przeciwnie, cały czas zaciekawia słuchacza, zwłaszcza tego, kto nie zna jeszcze dobrze muzyki niemieckiego mistrza, dostarczając mu niemałą dawkę satysfakcji. Nawet w *3 Fantazjach na flet solo*, gdzie słyhać wyłącznie dźwięk jednego instrumentu, solista popisuje się wielką muzykalnością, piękną, wyrazistą barwą, umiejętnością czytelnego kształtowania frazy i prowadzenia narracji, zręcznością w unikaniu muzycznej i wyrazowej monotonii. To kreacja żywa, barwna, wystawiająca doskonałe świadectwo młodemu

wirtuozowi. Brzmienie jego fletów efektywnie i naturalnie wtapia się w towarzyszące mu smyczki i basso continuo, we wzajemne uzupełnianie się tematów i partii, dialogi i rozwijanie barokowych form. Przy okazji warto nadmienić, że okazały rozmiarów *Uwerturę a-moll*, jedną z 130 dzieł tego rodzaju, Telemann zakończył polonezem, który często umieszczał w swoich kompozycjach, podobnie jak elementy innych polskich tańców.

To bardzo udana płyta, która z pewnością powinna zainteresować miłośników dawnej muzyki instrumentalnej.

Paweł Chmielowski

Różne



ANDREA BOCELLI
In canto

Decca 478 1265 • w. 2008, n. 2008 • 53'47"

★★★

Na wstępie muszę się przyznać, iż nie jestem zwolennikiem tego rodzaju „podkasanej” muzy. Mając jednak w pamięci uczucia, jakie wywołał we mnie widok „tańca wody” tryskającej z gigantycznej fontanny przed jednym z kasyn Las Vegas do utworu *Time to say good bye*, skusiłem się by posłuchać najnowszej płyty Andrei Bocelli – *In canto*.

Wszystkich, którzy ze zniecierpliwieniem czekali na tę płytę, spiesząc uspokoić, iż zjawiskowy głos Bocelli ma się świetnie w całej skali, choć pieśni nagrane na płytę *In canto* nie zmuszają śpiewaka do penetrowania jej skrajnych dźwięków. Zamiast popisów wokalnych Włoch ujmuje muzykalnością, doskonałą emisją i, co było do przewidzenia, lekką i aksamienną barwą swego „instrumentu”. Słuchając tej płyty można odnieść wrażenie, że wszystko co zaśpiewa będzie pięknie brzmieć. Jeżeli ktoś oprócz pięknego śpiewu oczekuje jeszcze wyrazistego gestu, grymasu, czy charakterystyki sytuacji lub podmiotu lirycznego, słuchając *In canto* może poczuć się rozczarowany. Andrea bowiem bosko śpiewa, ale nie interpretuje. Bezbłędnie operuje swym głosem,

który jednak nie służy niczemu ponad to by cudownie brzmieć. Dlatego pewnie piśmiom brakuje humoru, zaskakujących pomysłów, czegoś co uczyniło by to nagranie czymś więcej niż wysmakowaną, dźwiękową tapetą.

Z odsieczą śpiewakowi przybyli dyrygenci (Steven Mercurio, Luigi Lombardi D'Aquino i Felice Pitollo), którzy prowadząc Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi i Italian Swiss Radio Choir nadażyli starą przy nagraniom nadać słoneczny, wioski klimat. Brzmienie poszczególnych nagrań dodatkowo wzbogacają brzmienia gitar, syntezatorów i instrumentów perkusyjnych.

Muszę przyznać, iż *In canto* słyha się przyjemnie, choć po obcowaniu z tym albumem nie wiele pozostaje w pamięci. Na pewno brakuje na nim hitu w rodzaju duetu Bocelli z Celine Dion.

Piotr Wolanin



D. Buxtehude – 3 Sonaty • J. A. Reinken – Hortus musicus 1 & 4

La Réveuse

Mirare MIR 074 • w. 2008, n. 2008 • 74'12"

★★★★★

„Żaden [artysta] nie był nigdy tak dożyty, aby nie przydadli mu się doświadczeni przyjaciele” – spekulował na kartach *Traktatu o malarstwie* Leone Battista Alberti, a roztrząsający aspekty ziemskiego bytowania, Pascal nadmienił: „Skoro nie można być uniwersalnym i wiedzieć wszystkiego, co się da wiedzieć o wszystkim, trzeba wiedzieć wszystkiego po trosze. O wiele bowiem piękniej jest wiedzieć coś ze wszystkiego niż wiedzieć wszystko o jednym: to najpiękniejsza rzecz taka uniwersalność”. Te rozproszone, rozgarnięte frazy, nad wyraz wdzięcznie korelują z alegorycznym konterfektem pędzla Johannesa Voorhouta, gdzie pośród wybijanej barokowej socjety pełnią swe zbożne muzyczne dzieło Jan Adam Reinken i Dietrich Buxtehude. Rozległa scena, ilustrująca najświeższą ofiarę galijskiej formacji *La Réveuse*, przedstawia wielkoświatowe towarzystwo oddające się dystyngowanej maestrii dźwięków, wykreowanej dłońią

duchowych konfratrów i popleczników w wytworach Sztuki.

Istotnie, wspólnota myśli tej nieprzeciętnej pary stronników, jawi się unikalna; podobnie ich spora fama organistów, rozpościerająca się daleko poza rubież europejskiej Północy. W ostatnich dekadach XVII stulecia młodociani adepci sztuki zdążyli spieszyć do hanzeatyckiej Lubeki i zamożnego, gwarnego Hamburga, aby uzyskać stosowną naukę od tych „dwóch organistów, których sława naówczas nie miała sobie równej” (wedle oryginalnej relacji czeladnika Leydinga), i których nietuzinkowe umysły „były na podobieństwo zwierciadła, jakie zmienia ustawicznie swe barwy, stosownie do barw przedmiotów, i jakie odbija i wypełnia się tyloma obrazami, ile przedmiotów ma naprzeciw siebie” (Leonardo da Vinci). Obdarowani tyleż w zakresie Muzy organowej, co niepośledni w innych sferach, przedłożyli oni rozliczne owoce intensywnego malarsko stylu, wyrastającego z samego serca niemieckiej kultury i odżywianego cierpliwym trudem bystrego tutora Scheidemanna. Pewne z nich weszły w skład tego oto transparentnego credo, dla którego celów, spontanicznie i efektywnie Benjamin Perrot, nie zawahał się sięgnąć do pogrążonych w niepamięci manuskryptów w Uppsali. Ich prezencja w archiwach szwedzkich pozwala się tłumaczyć niemalą atencją, jaką prężny lubecki organista, obdarzał monarszego kapelmistrza w służbie sztokholmskich Wazów, Andreasa Dübena, śląc tam ku jego trwałym zachwytom tuziny cennych partytur.

„Główną ozdobę każdej rzeczy stanowi to, żeby nie było w niej nic nieodpowiedniego – rozsądzał arbiter Alberti – Albowiem w naturze naszej leży to, że pragniemy rzeczy najlepszych i lgniemy do nich z lubością”. Zaiste, sublimowane sonaty zgrupowane w tym retorycznym i elokwentnym teatrum: śpiewne, ruchliwe i ekspansywne, a przy tym misternie uściłone co do harmonii i kontrpunktu, zda się z nadatkiem wypełniają wniosłe konfesje genueskiego humanisty. Renesansowe foremne pryncypia nijak się mają atoli do osobliwych konfiguracji i instrumentalnych kuriozów, jakimi Buxtehude szpikuje do woli i ku radości audytorium, kiedy dopuszcza makiaweliczne pasaże, niespotykane dyminucje oraz ekstrawaganckie kwartety smyczków, usiłujące nie konferować ze sobą, a wieść osobny byt recytatywu. Tak się objawia światłocieniowa maniera doby oświeconego absolutyzmu, usankcjonowana emblematyczną filozofią Leibniza, który nawoływał do „jedności w różnorodności” i „wielorakości

wywiezionej z jedni”. Stąd tryska źródło gwałtownych kontrastów, stąd polemika pomiędzy konsekwentnymi tematami, niespodziewane wolty tempa: na przemian refleksyjnego to stężałego w raptownym suspensie, stąd najdziwniejsze dysonanse i fantastyczne alternacje, a nade wszystko... homogeniczność niwelująca antynomie. „Prawda im trudniejsza, tym jest przyjemniejsza, a poznanie, które wiele kosztuje, jest wyżej cenione – syntetyzował Baltasar Gracián – Jeśli między rzeczą a jej skutkiem zachodzi dysharmonia, to powstaje przyjemna harmonia. A jeśli wytłumaczenie jest podane w lapidarnej formie, to jest szczyt sztuki”.

Eleganckie ekscerpcje o powłóczyściej tanecznej proweniencji, zaczerpnięte z uroczystego *Ogródu muzycznego* Reinkena (1687): świetliste, wiotkie i rozseptane poetyckimi taktami almandów, dopełniają ów samorzutny, intymny program, który „nadaje kształt marzeniom” (A. de Musset) i żąda zostać „prawdziwą córką natury” (L. da Vinci). Postępując za jego śmiały inwencjami i kwercyjując rafinowany dyskurs barw, zamykam znużone oczy i roję, iż naraz znajduję się na tym obfitym, rubensowskim płótnie, pomiędzy gośćmi a koncertmistrzami, i w brzasku majowej krasy, opromieniony wiosną w krąg, spływa mi lekko w moje serce doznanie żarów i czystości. Spoczywam natchniony miłosną tęsknotą, i czule tulę do wątych piersi zieleność krzewów a ptasi zgłęk. Poranna bryza chłodzi płomienie drżących pragnień, i oto sunę w górę, wzwyz swobodnie, na skrzydłach świtu wprost ku światłu; „obejmujący i obejmowany! / W niebo, na twoje łono, / Wszzechmiłujący Ojczel!” (J. W. Goethe)... Zaprawdę, „artysta jest panem wszelkiego rodzaju ludzi i wszystkich rzeczy” (L. da Vinci).

Andrzej Osiniński



György Ligeti – Lux aeterna; 3 Phantasiennach Friedrich Hölderlin; Sonata na altówkę • Robert Heppner – Im Gestein
Cappella Amsterdam • Daniel Reuss, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 901985 • w. 2008, n. 2007 • 64'31"
☆☆☆☆☆

Płyte tę można uznać za wzór wydawnictwa popularyzującego mniej znany repertuar. Rolę handlowego magnesu pełni umieszczona na płycie *Lux aeterna* Ligetiego, skutecznie rozslawiona przez film *Odyseja kosmiczna: 2001*. Mimo iż utwór ten stanowi tylko jedną siódmą zawartości płyty, tytułem tej kompozycji opatrzone całe wydawnictwo, jak i zobrazowano ją graficznie. Posunięcie to tyleż sprytne, co i korzystne dla pozostałych kompozycji, które samodzielnie mogłyby nie przyciągnąć uwagi melomanów. A trzeba zauważyć, iż poza utworem tytułowym do repertuaru wydawnictwa włączono dzieła ciekawe, choć nie cieszące się dotąd wieloma rejestracjami. Należą do nich 3 części sonaty na altówkę solo i trzy fantazje do poezji Friedricha Hölderlina na chór a cappella Ligetiego. Natomiast drugą część płyty wypełnił cykl pieśni Roberta Heppnera *Im Gestein* na chór, instrumenty perkusyjne i kwartet smyczkowy. Utwory ułożono na płycie w ten sposób, iż każdą kompozycję chóralną poprzedza jedna z części sonaty altówkowej, stanowiącej kameralny przerywnik pomiędzy większymi formami. Pomysł dobry ze względu na wymagający pod względem percepcyjnym charakter sonaty, choć szkoda, że na płycie nie znalazło się wszystkich sześć części tego rzadko nagrywanego utworu.

Susanne van Els ze zrozumieniem idei autora wprowadza słuchacza w posępny nastrój otwierającej sonatę *Hora lunga* stylowo prowadząc melodykę czerpaną z rumuńskiego folkloru. Podobnie jest w kolejnych częściach, w których altowiolistka prezentuje ciemną barwę instrumentu, podkreślając lamentacyjny charakter kompozycji. Okalające chóralne kompozycje części sonaty doskonale spełniają rolę wprowadzenia w nastrój to modlitwy żalobnej (*Lux aeterna*), bądź refleksji na temat przemijania (3 *Phantasiennach Friedrich Hölderlin*).

Daniel Reuss prowadzi wykonanie *Lux aeterna* ewidentnie w duchu filmu Stanleya Kubricka (choć nie wiem, czy sam nie potrafił się już uwolnić od tej doskonałej symbiozy muzyki i obrazu). Zastosowane przez dyrygenta powolne tempo, oprócz zatarcia czytelności słów, umożliwiło szerszą ekspozycję solowych głosów i tworzących się pomiędzy nimi dysonansowych współbrzmień, sprawiających wrażenie pozaziemskiej przestrzeni. Zaś stopniowe zagęszczanie faktury poprzez wprowadzanie kolejnych głosów wywołuje wrażenie wędrówki dusz. Prawdziwie ezoteryczne doświadczenie! W 3

Phantasiennach Friedrich Hölderlin dyrygent skupia uwagę na prezentacji warstwy znaczeniowej poezji, ukazując tym samym szeroki wachlarz środków stosowanych przez kompozytora. Poezja zakłeta w dźwięki eterycznej chóralistyki wywołuje prawdziwie przejmujący efekt. Bliski estetyki muzycznej Ligetiego jest cykl *Im Gestein* holenderskiego kompozytora – Heppnera, który otwarcie przyznaje się do fascynacji twórczości autora *Lux aeterna*. Ujawnia się to w stosowanym przez Holendra języku harmonicznym, specyficznym rodzaju melodyki i powściągliwości ekspresji. Swoisty dla Heppnera wydaje się sposób wykorzystania instrumentów perkusyjnych przywołujący skojarzenie z muzyką afrykańską (partie instrumentów wykonali członkowie musikFabrik). Całość cyklu przedstawia się jako integralne połączenie ekspresji słowa poetyckiego i dźwięku w służbie idei przyswiecającej kompozytorowi w procesie twórczym.

Na płycie o wdzięcznym tytule *Lux aeterna* poza znanym utworem tytułowym znalazły się nie mniej interesujące kompozycje, które dzięki mistrzowskiemu wykonaniu Cappella Amsterdam i musikFabrik pod wodzą Daniela Reussa zostały zaprezentowane szerszemu gronu amatorów indywidualnego stylu György Ligetiego.

Piotr Wolanin



J. Janacek – Kwartety smyczkowe • A. Martinu – 3 Madrygały na skrzypce i altówkę
Emerson String Quartet
Deutsche Grammophon 477 8093 • w. 2009, n. 2008 • 55'26"
☆☆☆☆☆

„Z *Kwartetami* Janaczka walczyliśmy od ponad 25 lat, lecz nigdy ich nie nagraliśmy. Nie istnieje żaden utwór, który brzmiałby podobnie jak one. Jego sposób wyrażania swoich uczuć jest tak osobisty i płynący z głębi serca – *Kwartety* są całkowitym odbiciem jego życia. A *Trzy Madrygały* Martinu należą do jego najlepszych dzieł. Jeśli Janacek tworzy z dźwięków kwartetu smyczkowego brzmienie orkiestry, to u Martinu dwa instrumenty brzmią jak kwartet!”



**HOROWITZ IN HAMBURG
The Last Concert**

Deutsche Grammophon 477 7558 • w. 2008, n. 1987 • 73'36"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Płyty sygnowane tytułem *Ostatni koncert* w naturalny sposób przyciągają uwagę melomanów. Ukazują rejestrację występu zamykającego sceniczną działalność

artyści, prezentując tym samym stan jego ducha i formę tuż przed ustąpieniem z życia koncertowego. Działo to także jako komercyjny wabik, ale w przypadku wydanego przez Deutsche Grammophon zapisu ostatniego koncertu Władimira Horowitza trudno podejrzewać niemiecką firmę o próbę łatwego zarobku na legendarnym nazwisku. Recital fortepianowy, jaki dał legendarny pianista w 1987 r. w Hamburgu stanowi bowiem świadectwo wielkiej kultury muzycznej, dojrzałości, humoru, wrażliwości, ... długo można by wypisywać przyimoty tego koncertu. Stąd trudno oderwać się od słuchania płyty, będącej jego zapisem.

Swoją ostatni publiczny recital jeden z największych pianistów XX w. otworzył mozartowskim *Rondem D-dur* (KV485) od razu

olśniewając perlistą barwą i nieomylnym rozwarstwieniem dynamicznym poszczególnych partii. W *Sonacie B-dur* (KV333) daje wyraz doskonale zespolonej elegancji z intelektualnym ujęciem formalnym. Plastyka poszczególnych sekwencji i ich logiczne następstwo powoduje, że śpiewna kantylena Mozarta staje się ciekawym, acz pogodnym dyskursem. Świadczyć może o tym choćby fakt, iż uwaga słuchacza nieustannie skupiona jest na „wypowiedzi” pianisty. W *Soirees de Vienne* Liszta Horowitz prezentuje chyba najbardziej rozslawione w pianistyce kontrasty dynamiczne od przytłaczającego fortissimo do eterycznego pianissimo. Z rzadką naturalnością wciela się także w osobę podmiotu lirycznego schumannowskich *Kinderscenen*. Złóśliwi powiedzą,

że na starość wielki artysta zdziecinniał, ale będzie w tym tylko tyle prawdy, ile usłyszymy w jego grze, swoistej dla młodych, potrzebę budzenia zachwytu. Czego wielki Władimir nie żałuje słuchaczom również w stylowo wykonanym *Mazurku b-moll*, op. 33, nr 4 i w narracyjno-lirycznym *Polonezie As-dur* op. 53, nr 6.

Płytę polecam więc tym, którzy nie mieli dotąd szczęścia obcować z wyjątkową sztuką Horowitza, jak i wszystkim wielbicielom jego talentu – płyta ta bowiem może stanowić świetne uzupełnienie słynnego moskiewskiego recitalu, tym bardziej, że (nie licząc krótkich: *Traumerei* Schumanna i *Étincelles* Moszkowskiego) artysta w Hamburgu wykonał inne kompozycje.

Piotr Wolanin

Tak tłumaczą muzyki z Emerson String Quartet wybór utworów na swoją najnowszą płytę, poświęconą kameralnym arcydziełom czeskich mistrzów, co jest nowością w ich dyskografii. I po raz kolejny jest to artystyczny sukces, potwierdzający, jak dobrze Amerykanie służą czołowym pozycjom żelaznego smyczkowego repertuaru XX w., po kamieniach milowych w dorobku ESQ w postaci cykli dzieł Bartóka czy Szostakowicza. Gra kameralistów odznacza się bogatą ekspresją, żywymi tempami, soczystym dźwiękiem oraz starannym odczytaniem partytury i właściwym zróżnicowaniu wyrazowym prezentowanych kompozycji. Jakość techniczna jest bardzo dobra.

Doceniam oczywiście mistrzostwo renomowanego zespołu, jego zaangażowanie i bezbłędne odczytanie nielatwych dzieł, ale mam już pewną skalę porównawczą i muszę stwierdzić, że bardziej przemawiają do mnie w tym samym repertuarze kreacje rodaków obu kompozytorów, które miałem już okazję recenzować dla **Muzyka21**. W przypadku *Madrygałów* (*Duetu Nr 1*) jest to wizja Alexandra Besy i Bohsulava Matouška (Supraphon SU 3952-2), a jeśli chodzi o utwory Janaczka – interpretacja Kwartetu Panochy (SU 3906-2), piękniejsza brzmieniową, bardziej ciepła, romantyczna i liryczna, z nieco pościąglałą ekspresją. Tym niemniej, nowa płyta Emerson String Quartet z pewnością może zadowolić liczne grono jego wielbicieli i wszystkich słuchaczy zainteresowanych kameralistyką w doskonałym wykonaniu.

Paweł Chmielowski



Haydn • Albinoni • Neruda • Hummel: Koncerty na trąbkę

Tine Thing Helseth, trąbka • Norwegian Chamber Orchestra
Simax PSC 1292 • w. 2007, n. 2007 • SACD, 56'46"
★★★★★

Wszystkim miłośnikom trąbki polecam tę piękną wizytówkę młodej artystki norweskiej, Tine Thing Helseth. Urodzona w Oslo w 1987 r., od najmłodszych lat poświęciła się temu instrumentowi.

Rejestracja dźwięku prze-

strzennego nagrałego na tej płycie jest na najwyższym poziomie, do jakiego przyzwyczała nas ta norweska firma. Cudowna gra młodej artystki, jej zaangażowanie, subtelność, piękny dźwięk, znakomite frazowanie w połączeniu z ciekawym repertuarem dają album na najwyższym poziomie. Polecam.

A swoją drogą warto obserwować, jak potoczy się kariera Tine Thing Helseth.

Stanisław Lubliński

A. Tansman – Suite in modo polonico • W. Lutosławski – Polskie pieśni ludowe

Lukasz Kuropaczewski, gitara
Polskie Radio PRCD 1239 • w. 2008, n. 2008 • 44'00"
★★★★★

Łukasza Kuropaczewskiego w środowisku gitarzystów nie trzeba nikomu przedstawiać. Niewtajem-



niczonym przypomnę tylko, że bohater omawianego wydawnictwa ma na swym koncie liczne nagrania i występy z utyłowymi muzykami (współpracował m.in. z Cleveland Symphony). Od roku 2008 wykłada na University of Pennsylvania w Filadelfii oraz Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. W tym samym roku został także dyrektorem artystycznym Polskiej Akademii Gitary.

Polish Music stanowi więc rękotny i przywiązania muzyka do ojczyzny, co potwierdza większość kompozycji wybranych na płytę

JÉRUSALEM
La ville des deux paix : la paix céleste et la paix terrestre
Al Darwish (Galilea); Hesperion XXI; La Capella Reial de Catalunya • Jordi Savall, dyrygent
Alia Vox AVSA 9863 • w. 2009, n. 2007/8 • SACD, 154'32"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Jordi Savall kontynuuje wydawanie swoich nagrań w ekskluzywnych „opakowaniach”, które mają już niewiele wspólnego z albumem CD. Po znakomitych książkach – bo tak to trzeba nazywać – poświęconych Don Kiszotowi i dotarciu chrześcijan na daleki wschód oto kolejne, niezwykle wyjątkowe – *Jeruzolima*. Zawiera ono dwie płyty nagrane w systemie

przestrzennym SACD zawierające muzykę związaną z tym świętym miejscem.

Po raz kolejny Savall zabiera słuchacza w niecodzienną podróż, tym razem w czasie. Stara się odtworzyć muzykę o czasów założenia miasta aż do współczesności.

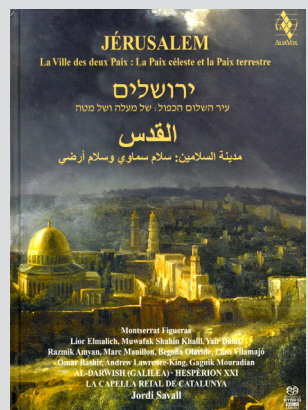
Mamy więc tradycyjną muzykę żydowską, chrześcijańską z początku naszej ery, muzułmańską z czasów Mahometa, chrześcijańską z czasów panowania Krzyżowców, a następnie z czasów panowania muzułmanów po dzień dzisiejszy.

Znakomici muzycy z wielu zespołów wspólnie przekazują światu ważne przesłanie: dzięki muzyce można osiągnąć pokój.

Prezentowany album jest prawdziwym arcydziełem. Dwie płyty z piękną muzyką w znakomitym

wykonaniu, świetnie nagrane. Do tego niezwykła oprawa edytorska. Jest to prawdziwa ozdoba każdej kolekcji, jest to znakomity prezent na każdą okazję.

Stanisław Lubliński



(echa „polskości” omijają tylko *Cavatine* Tansmana). Liczne odniesienia do folkloru w suicie Tansmana i pieśniach Lutosławskiego Kuropaczewski realizuje z wyczuciem stylistyki i ujmującą fantazją. Eksponując rytmikę tańców narodowych, ludową melodykę czy burdonowe brzmienia konsekwentnie buduje lokalny klimat w poszczególnych kompozycjach. Z niemałą przyjemnością kontempluje się „malowane” przez niego pejzaże, niestety powoli odchodzącej w zapomnienie, polskości. Starannie i trafnie artykułowymi dźwiękami artysta wytwarza nastrój wędrowni muzykanta-włóczykija, zachowując przy tym nieskazitelną techniką i logiczną interpretacją. We wspomnianej *Cavatine* najbardziej podobały mi się stylizacje barokowe, przypominające wcześniejsze nagrania gitarzysty poświęcone twórczości Bacha lub Scarlatti.

Obok powściągliwego sentymentu do stron rodzinnych płyte spowija wyborna gra polskiego wirtuosa, którą bez wątpienia doceniają wszyscy amatorzy klasycznego „wiosła”. Jednak czy to wystarczy by zachęcić do słuchania tej płyty, melomanów z kręgu odbiorców muzyki tzw. poważnej? Mam szczerą nadzieję, że tak się stanie, bo album ten, jest kolejnym dowodem, niesłusznego marginalizowania repertuaru gitarowego i jego wykonawców.

Szkoda tylko, że płytę opatrzone niekorespondującymi z muzyką grafikami, a w książeczce płyty nie umieszczono informacji dotyczących zawartych na niej kompozycji. Mimo to polecam tę płytę wszystkim spragnionym subtelnej muzyki ze swojsko brzmiącymi akcentami.

Piotr Wolanin



MINISTRILES REALES
Renesansowa i barokowa muzyka instrumentalna
Hesperion XX & XXI • Jordi Savall

AliaVox AVSA 9864 A+B • w. 2009, n. 1978-2004 • SACD, 129'17"
☆☆☆☆

Prezentowany album jest wyborem z różnych nagrań Jordi Savalla i jego zespoły zrealizowali na przestrzeni lat 1978 i 2004. Stąd



Arthur Sullivan – Burza • Jean Sibelius – Burza
Kansas City Symphony • Michael Stern, dyrygent
Reference Recordings RR-115 • w. 2008, n. 2008 • 68'40"

Muzyka21
plyta miesiaca

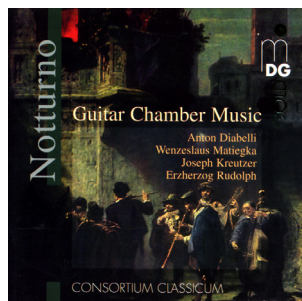
Pośród tytułów wydawanych przez nieco mniej znane wydawnictwa, zwłaszcza te, które nie są dobrze obecne na naszym ubogim rynku płytowym, znaleźć można niekiedy prawdziwe skarby, tak jak jest w przypadku albumu amerykańskiej firmy Reference Recordings. Okazuje się, że w

część nagrań jest analogowych, a część cyfrowych. Wszystkie one jednak zostały zremasterowane i wydane w wielokanałowym formacie SACD.

Prezentowana hiszpańska muzyka instrumentalna obejmuje okres 1450-1690 – są to czasy, kiedy kształtowała się instrumentalna muzyka dworska tworzona na różne okazje.

Wykonanie jak zawsze znakomite u Savalla, towarzysząca mu książeczka dostarcza wiele interesujących informacji. Ten pięknie wydany album może stanowić na pewno bardzo dobry prezent dla kogoś, kogo chcemy dopiero wprowadzić w niezwykły świat muzyki dawnej.

Stanisław Lubliński



NOTTURMO
Joseph Kreutzer – Trio op. 16 na flet, klarnet i gitarę • Wenzeslaus Matiegka – Notturmo op. 18 na klarnet, róg i gitarę • Anton Diabelli – Notturmo na flet i gitarę • Erzherzog Rudolph von Osterreich – Serenada na klarnet, altówkę, fagot i gitarę B-dur

czasach fonograficznego kryzysu największą szansę na sukces i zainteresowanie odbiorcy mają propozycje z nieznanymi i ciekawym repertuarem, unikającą powtarzania do znudzenia tych samych utworów w szablony i niewnoszących nic nowego interpretacjach, oczywiście utrzymane na odpowiednim poziomie artystycznym i technicznym. Jeśli chodzi o płytę, którą mam zaszczyt omówić, wszystkie wspomniane warunki zostały spełnione.

Na krążku znaleźć można bardzo ciekawy program: fragmenty z muzycznych ilustracji *Burzy* Williama Szekspira autorstwa Arthura Sullivana oraz Jana Sibeliusa. U obu twórców suity te są mniej znane i rzadziej nagrywane w porównaniu z innymi kompozycjami, a szkoda. Chociaż różni je czas powstania (odstęp 65 lat!), stylistyka i doświadczenie autorów (kompozycja Anglika to dzieło 19-latką, zaś *Burzę* 60-letni Sibelius kończył swą orkiestrą twórczość, by przez następne 30 lat aż do śmierci zamilknąć w tej

Consortium Classicum
MDG 301 1563-2 • w. 2009, n. 2008 • 72'43"
☆☆☆☆

Consortium Classicum, zespół kameralny współpracujący od lat z wydawnictwem MDG, tym razem nagrał płytę „rozrywkową”. Są to utwory kameralne kompozytorów z przełomu XVIII i XIX w. na różne małe składy: duet, trio lub kwartet, w których zawsze występuje gitara oraz instrumenty dęte.

Każdy z tych utworów, to małe arcydzieło gatunku, piękna muzyka. Dzięki wykonawcom do tej płyty będzie się wielokrotnie wracać. Znakomita jako tło długich, letnich wieczorów.

Stanisław Lubliński



FOREIGN INSULT
English Baroque Music by Expatiate Composers: J. F. Haendel, F. Barsanti, G. Finger, J. C. Bach, N. Matteis, C. F. Abel
La Ricordanza
MDG 505 1381-2 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 65'58"
☆☆☆☆

dziejnie), wyróżniają się świetną instrumentacją, bogatą melodyką, efektywnością i głębią wyrazu, plastycznością i bardzo przystępnym przekazem. Aż dziw, że taka piękna muzyka jest w ogóle nieobecna w życiu koncertowym i ofertach firm fonograficznych. Dobrze się więc stało, że wydawca przypominał je na tej płycie. Do sukcesu niniejszego przedsięwzięcia niewątpliwie przyczynili się wykonawcy, czyli nieznaną mi wcześniej orkiestra Kansas City Symphony pod dyrykcją swego szefa, Michaela Sterna. Zespół prezentuje się wyśmienicie z każdej strony, co podkreśla fenomenalna, wręcz wzorcowa jakość dźwięku.

Album ten opiera swoją wartość na trzech ważnych filarach: odpowiednim doborze materiału, wysokim poziomie jego wykonania oraz bardzo dobrej realizacji technicznej. Dowodzi, że nazwa amerykańskiej wytwórni – Reference Recordings – jest jak najbardziej uzasadniona.

Paweł Chmielewski

Londyn jako wielonarodowa metropolia z tętniącym życiem kulturalnym? Taki opis pasuje zarówno do miasta z XVIII jak i XXI w. Bogactwo tego wielkiego centrum handlowo-finansowego od dawna kusilo artystów z całego świata możliwością wielkich zarobków. Konserwatywnym, angielskim patriotom nie zawsze ten napływ odpowiadał i czasem przysłowiowy John Bull narzekał na tą sytuację. Z tych opinii zaczerpnięto ten, jakże przewrotny, tytuł płyty prezentującej dorobek „importowanych” kompozytorów angielskich – jeden z autorów z epoki napisał o zagranicznej zniewadze na angielskiej scenie.

Napisałem „kompozytorów angielskich” zupełnie świadomie. Przesłuchanie albumu nie pozostawia żadnej wątpiwości, że twórcy Ci zasymilowali się i przyswoili sobie wspiarski idiom muzyczny. Szczególnie interesujące są kompozycje Francesco Barsantiego i Nicola Matteisa wykorzystujące szkockie melodie ludowe. Ciekawą pozycję programu stanowi koncert na flet, smyczki i b.c. Carla Friedricha Abla. Ten znakomity kompozytor, którego dzieła pilnie studiował młody Mozart, jest wciąż stosunkowo mało znany.

O ile propozycja repertuarowa jest silną stroną tej płyty, o tyle wykonanie należy określić jako poprawne i chętnie usłyszałbym te same utwory w interpretacji innego zespołu. Gra muzyków jest solidna, ale dość monotonna i przewidywalna. Smyczki nie zachwycają, a akustyka sali na

zamku Gifhorn, gdzie dokonano nagrania, dodatkowo im nie służy. Najmocniejszym członkiem zespołu jest grająca na flecie prostym i oboju Anette Berryman, której gra wprowadza najwięcej ożywienia. Bardzo dobrze się stało, że utwory zostały również dobrane tak, by eksponować jej partie solowe.

Gdyby La Ricordanza wystąpiła z programem będącym żelazną pozycją sezonów koncertowych, taka płyta zapewne utonęłaby w morzu innych nagrań. Jednak oryginalna koncepcja czyni z tego albumu wyrazistą propozycję. Dlatego warto po niego sięgnąć, dopóki nikt nie zrobi podobnej kompilacji lepiej.

Krzysztof Stefański



Maksymilian Koperski – Missa ex B¹ • Józef Zeidler – Vesperae ex D²

Marzena Michałowska, sopran; Agnieszka Rehlis, mezzosopran; Tomasz Krzysica, tenor; Robert Gierlach, bas • Chór Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; Orkiestra Akademii Beethovenowskiej • Marcin Nałęcz-Niesiołowski, dyrygent¹
Anna Mikołajczyk, sopran; Anna Bernacka, mezzosopran; Ryszard Minkiewicz; tenor; Dariusz Machaj, bas • Camerata Silesia; Polska Orkiestra Radiowa • Łukasz Borowicz, dyrygent²

Polskie Radio PRCD 1143-1144 • w. 2009, n. 2008 • 56'32" • 2CD!



Zawsze z ogromnym entuzjazmem podchodzę do nagrań muzyki polskiej. Im bardziej nieznaną, tym większa dla mnie radość. Ale tym razem mam naprawdę mieszane uczucia i nie wiem, jak mam potraktować prezentowany, trzeci już z serii Musica Sacromontana, album z premierowymi nagraniami muzyki Józefa Zeidlera i Maksymiliana Koperskiego.

Oczywiście odkrywanie zabytków naszej muzyki, wykonywanie jej na koncertach i utrwalanie na płytach to przedsięwzięcie godne pochwały. Po przesłuchaniu tego albumu zastanawiam się jednak, czy naprawdę nie można było tego zrobić lepiej?

Polskie Radio, instytucja, która szczyci się wysokimi kwalifikacja-

mi swoich pracowników, firmuje nagranie, które nie powinno się znaleźć w żadnym katalogu, a co dopiero w katalogu tak renomowanej instytucji.

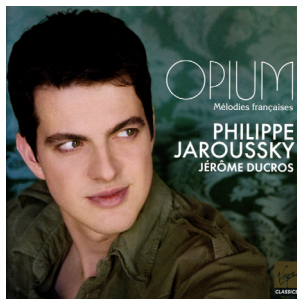
Album ma 13 sponsorów, w tym Ministerstwo Kultury. Można więc sądzić, że niebagatelne pieniądze poszły na jego produkcję, tym bardziej, że Ministerstwo wniosków o dotację zbyt małych nie rozpatruje. O tym, że wydawca i sponsorzy kryzysu finansowego nie odczuwają, a wręcz odczuwają nieprzeżywaną chęć wydawania jak największych sum, może świadczyć nie tylko bardzo ekskluzywna szata graficzna, do której przyzwyczyli nas już poprzednie wydawnictwa z tej serii, ale i kuriozalny zabieg umieszczenia każdego z dwóch tu nagranych utworów na osobnej płycie CD: jednej trwającej 24 min. (Koperski) i drugiej trwającej 32 min. (Zeidler). Podobny zabieg został już wykonany wcześniej: wolumin 2 tej serii, trwający 80'06" też został wydany na dwóch krążkach, choć mógł się zmieścić na jednym. O ile jeszcze wtedy można by dyskutować na ten temat, o tyle w tym wypadku nic takiego marnotrawstwa, poza potrzebą zawyżenia kosztów, nie tłumaczy. Jest to na dodatek bardzo niewygodne dla słuchacza. Nie po to wymyślono 30 lat temu płytę CD mogącą pomieścić co najmniej IX Symfonię Beethovena byśmy teraz zmieniali płyty co 20 minut, czyli częściej niż w czasach winyli. Aż boję się pomyśleć, ile będą trwały płyty kolejnych woluminów tej serii.

Najgorsze jest co innego: nagranie sprawia, że wcale się nie chce wstawać i zmieniać tych płyt.

Spis wykonawców napawa optymizmem. Są to wszystko artyści znani i cenieni, ze sporym doświadczeniem i dorobkiem. Oczywiście, koncerty muzyki zapomnianej mają to do siebie, że bardzo często są wykonywane przez zespoły stworzone ad hoc, bez odpowiedniej ilości prób. Ale czy Polska Orkiestra Radiowa pod dyktando Łukasza Borowicza i Orkiestra Akademii Beethovenowskiej pod dyktando Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego mogą być uznane za zespoły stworzone naprędce?

Łukasz Borowicz ze swoją orkiestrą w utworze Zeidlera wypadł dobrze, wszystko jest w odpowiednich tempach, świetnie wyważone dynamicznie i płynnie. Niestety, o Marcinie Nałęcz-Niesiołowskim i jego zespole nie można tego powiedzieć. Orkiestra bywa momentami nieco zbyt bombastyczna, lekko za ostro w „wejściach” i nie zawsze daje poczucie ciągłości utworu.

Od strony wokalne też jest słabo. W Koperskim niewiele jest solowych fragmentów i tu najslab-



OPIUM

Mélodies françaises

Philippe Jaroussky, kontratenor; Jérôme Ducros, fortepian
Virgin Classics 216621 2 • w. 2009, n. 2008 • 61'22"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Wielu melomanów z pewnością może być zaskoczonych na wieść, że Philippe Jaroussky, gwiazda pierwszej wielkości spośród kontratenorów, fenomenalny wykonawca barokowego repertuaru, wydał płytę z pieśniami francuskimi powstałymi w ostatnim trzydziestolecu XIX i pierwszych latach XX w. Po gruntownym zapoznaniu się z najnowszym krążkiem Virgin Classics, o którym mówac, muszę z entuzjazmem przytaknąć tej stylistycznej wolcie, albowiem przysłużyła się zarówno śpiewakowi, dowodząc jego zapału i otwartych horyzontów, jak przede wszystkim słuchaczom, obdarowanych albumem wspaniałym, który może nie tylko rzucić na kolana liczne grono wielbicieli młodego Francuza, ale zachwycić nawet najwybredniejszych miłośników wokalistyki.

Jest to produkcja wybitnie narodowa pod względem repertuarowym i wykonawczym, jako że Jaroussky sięgnął do przebogatej pieśniarskiej spuścizny rodaków, a do współpracy zaprosił pianistę Jérôme'a Ducros oraz gości: flecistę Emmanuela Pahud oraz

smyczkowe rodzeństwo, braci Capuçon – skrzypka Renauda i wioloncelistę Gautiera, których skromny instrumentalny udział ograniczył się wszak do kilku numerów na krążku.

Końcowy rezultat w moim przekonaniu zapiera dech w piersiach. Duet Jaroussky-Ducros to po prostu czyste piękno słowa i muzyki. Już wiele napisano o zaletach rozchwytywanego kontratenora, ale trzeba tu koniecznie przypomnieć fenomenalną kontrolę nad oddechem, wspaniałe prowadzenie frazy, dogłębne zrozumienie tekstu i oddanie jego sensu za pomocą rozmaitych środków, głównie bogatej dynamiki oraz fantastycznie osiągniętej całej gamy emocji i uczuć. Słychać tu liryzm, smutek, spokój, zadumę, ale także nieprzebrane pokłady żywiołowości, dowcipu, lekkości, zabawy i radości. Pianista efektownie, acz subtelnie, towarzyszy śpiewakowi, umiejętnie buduje nastrój, uzupełniając i wzbogacając wybitną interpretację.

Sam głos młodego Francuza świetnie pasuje zarówno do barokowych fajerwerków, jak i małych arcydzieł La Belle Époque, potwierdzając prawdę, że w osobie Philippe'a Jaroussky'ego mamy do czynienia z nadzwyczajnym wprost artystą, obdarzonym cudownym wokalnym instrumentem i bogatą osobowością. Jego występ po prostu zachwyca i jestem przekonany, że w jego sztuce wykonawczej mogą się natychmiast zakochać nawet ci słuchacze, którzy jeszcze nie mieli okazji go słyszeć. Nazwa albumu *Opium* jest jak najbardziej adekwatna do efektu, jaki wywiera na odbiorcę śpiew i gra kontratenora oraz pianisty: w ich interpretacji piękna muzyka koi zmysły, budzi entuzjazm i uzależnia – sprawia, że chce się jej na nowo słuchać.

Paweł Chmielowski

szym ogniwem jest tenor. Reszta głosów poniżej przeciętnej i tylko sopran jest na zupełnie dobrym poziomie

W Zeidlerze znacznie bardziej są wyeksponowane głosy solistów. Nie zawsze brzmią w dobrej harmonii we fragmentach, które wymagają brzmienia „wszystkich” głosów. Zdecydowanie najsłabszym ogniwem jest tenor. Bas miewa swoje momenty. Natomiast obie panie, razem i osobno, brzmią bardzo dobrze.

Oczywiście, zupełnie inaczej traktowałbym to nagranie gdyby było ono rejestracją koncertu na żywo. W nieznanym repertuarze można wtedy wybaczyć niemalże wszystko. Ale mając pięć dni na nagranie studyjne 56 min. muzyki

można było wspiąć się na wyżyny (René Jacobs potrzebuje mniej czasu by nagrać trzy płytowy album z całą operą Mozarta!). A poza tym, skoro dwie solistki są w tym nagraniu dysponowane, to od innych muzyków można tego również wymagać.

Szkoda, że renomowani muzycy nie uznali za stosowne by poważnie potraktować zapomniany repertuar, szkoda, że producent nie wstrzymał nagrania do momentu, aż wszyscy będą mieli pojęcie o tym, co mają czynić.

Takie nagranie studyjne nie powinno ujrzeć światła dziennego.

Stefan Banasiak



S. Prokofiew – Koncert fortepianowy nr 2 • M. Ravel – Koncert fortepianowy G-dur

Yundi Li, fortepian • Berliner Philharmoniker • Seiji Ozawa, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6593 • w. 2007, n. 2007 • DDD, 51'14" ★★★★★

Znajdująca się już od pewnego czasu na rynku płyta z nagraniami koncertowymi Yundi Li daje nam ciekawe zestawienie koncertów fortepianowych Prokofiewa oraz Ravela. Pozornie całkowicie różne, lecz pod pewnymi aspektami podobne.

Gra Yundi'ego Li nie jest masywna a raczej średnio ciężka, zmierzająca w stronę pewnej lekkości. Lecz fortepian pod jego palcami potrafi głośno i potężnie zabrzmieć – jak chociażby w kadencji z I części *Koncertu g-moll* op. 16 Prokofiewa. Jego brzmienie jest niezwykle przestrzenne, bas jest głęboki, a soprany soczyste. Czuje się przy tym niezwykłą przestrzenność. Cała szerokość klawiatury staje się naszym nieograniczonym wicherem wiejącym po tajdnej, niezmiernie przestrzeni. Ujmując dynamikę i drobnostkami, jak chociażby w *Scherzo (Vivace)* czy *Finale*. Lecz jest to także Prokofiew pozbawiony romantyzmu. Chłodny i skalkulowany, perfekcyjnie wyliczony. Nostalgie, rubata, oraz poetykę Yundi Li zostawił gdzieś przed drzwiami filharmonii berlińskiej, w której nagranie zostało uwiecznione. Jest to interpretacja wyzuta ze wszelkich oznak spontaniczności oraz emocjonalizmu. Jednakże mamy do tego genialnie brzmiącą orkiestrę, z wieloma smaczkami, szczególnie wśród instrumentów dętych. Wspaniale się słucha tego duetu, jednakowoż momentami za dużo w niej metronomicznego grania i perfekcji w czytaniu nut, a za mało prawdziwego ducha rosyjskiej muzyki.

Drugą część wypełnia *Koncert G-dur* Maurycego Ravela, tym razem nagrany studyjnie. Jakkolwiek w obu przypadkach są to doskonale opracowane wykonania, tak Yundi Li się wyraźnie lepiej czuje w muzyce francuskiego kompozytora. Subtelne

Adagio assai sączy się spokojnie wśród delikatnego tła orkiestry, a finalne *Scherzo* skrzy się feerią barw wśród niezwykle pomysłowej i pełnej życia gry chińskiego pianisty. Nagle akcenty, wielka rozpiętość dynamiczna i wręcz niezwykła poezja, ujmują w całym koncercie. Na ten obraz składa się także (jak chyba zawsze) fenomenalnie grająca Berliner Philharmoniker. Niezwykle klarowna, o głębokim brzmieniu (po raz kolejny muszę oddać najwyższe słowa uznania w stronę realizującego to nagranie Emil Berliner Studios), pokazuje cały orkiestrowy urok tego Koncertu. Delikatne smyczkowe tła czy gwałtowne i żywiołowe, pełne dynamiki frazy na instrumentach dętych – wszystko ma swój czas i miejsce, a przy tym jest grane z najwyższym spokojem.

Płyta ta jest dość ciekawym zjawiskiem, i to nie ze względu na repertuar, a pianistę. Wykalkulowany Prokofiew, zbyt uwieziony w ramy partytury, stabilnego rytmu i braku klimatu – chociaż to nagranie koncertowe – kontra studyjny koncert Ravela, w którym Yundi Li przeszedł metamorfozę. Rubata, pomysł na grę, wciągające zróżnicowanie, każda fraza to mała opowieść – tego chce się słuchać! Muzyka Rosjanina robi wrażenie potęgą brzmienia i perfekcjonizmem, a także maksymalizacją tego co można wycisnąć z fortepianu – tak względem piano jak i forte. Jednakowoż, przy całej doskonałości gry Yundi Li brakuje czegoś tej interpretacji. Odrobiny prawdziwych, niewykalkulowanych emocji, charakteru Rosji, chociaż drobnego rozkołysania tej muzyki. Za to słuchanie Koncertu G-dur Ravela to czysta przyjemność. Można słuchać raz, drugi, i następny...

Jacek Krzakala



SHADOWS OF SILENCE
działa: Benta Sorensena, Witolda Lutosławskiego, György'ego Kurtága, Marc-André Dalbavie, Leif Ove Andsnes, fortepian • Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunk • Franz Welser-Möst, dyrygent

EMI Classics 2 64182 2 • w. 2009, n. 2007 • 76'06" ★★★★★

Po świeżych i inspirujących koncertach Mozarta, przepojonych liryzmem i romantyczną ekspresją utworach Griega, interesującej kooperacji ze śpiewakiem Ianem Bostridgem na kilku albumach z sonatami i pieśniami Schuberta, Leif Ove Andsnes wydał właśnie kolejny album, na którym znacząco poszerzył pole swych repertuarowych poszukiwań. Znalazły się na nim dzieła na fortepian solo i z orkiestrą napisane w XX i XXI w.

Jest to kolejny wielki sukces artystyczny norweskiego pianisty, osiągnięty w utworach niezwykle barwnych, czytelnych, przystępnych, zróżnicowanych wyrazowo i fakturalnie. To dobry przykład, by przekonać nawet tych słuchaczy, dla których muzyka współczesna nie jest chlebem powszednim, że nie taki diabeł straszny, jak go malują. Bardzo mi się spodobało wykonanie obu koncertów – Marca Andre Dalbavie, napisanego specjalnie dla Andsnesa oraz Witolda Lutosławskiego, mogące konkurować z klasyczną rejestracją Zimermana i samego kompozytora przy pulpicie dyrygentkim.

Narracja jest logiczna, forma przejrzysta, treść zrozumiała i nieskomplikowana, składniki interpretacji ujęte we właściwych proporcjach, współpraca z doskonale brzmiącą Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego pod Freansem Welsere-Möstem układa się znakomicie. Równie dobre wrażenie wywierają kompozycje solowe, dające pianiście wiele okazji do zaprezentowania swego kunsztu w szerokim spektrum możliwości technicznych i wyrazowych: słychać tu chociażby zwartość formy i języka zaklętych w króciutkich fragmentach Gier Kurtága, porwy wirtuozerii i imponującą paletę kolorystyki i bogatej dynamiki w Cieniach ciszy Sorensena, czy ujmujący nastrój i wyciszenie Kolsyanek tegoż autora.

Najnowszy album Andsnesa w barwach swojej wytwórni bardzo mi się spodobał, dlatego gorąco rekomenduję go Czytelnikom z nadzieją, że po zapoznaniu się z nim podzielił mój punkt widzenia. Dla mnie jest to wyraźny przykład odwagi i artystycznej ciekawości pianisty, jego bogatej twórczej osobowości, kreatywności i nieustających poszukiwań. Jest to bardzo świeża i atrakcyjna propozycja, zwłaszcza w morzu płyt zawierających tradycyjny, doskonale znany repertuar.

Paweł Chmielowski

CALEFAX REED QUINTET
utwory Ravela i Debussy'ego
Eduard Wesley, obój; Ivar Berix, klarnet; Raaf Hekkema, saksofon; Jelte Althuis, klarnet basowy; Alban Wesley, fagot
MDG 619 0658-2 • w. 2007, n. 1995 • 58'42" ★★★★★

Calefax reed quintet dokonał tego nagrania 14 lat temu, jako swój drugi album. Od tego czasu młodzieńcy ze zdjęcia zamieszczanego w książeczce zamienili się w łysiejących panów, wydali dziewięć kolejnych płyt, zagrali ponad 600 koncertów w 20 krajach i doczekali się naśladowców. Nie mogło być inaczej – z taką grą, której próbkę dali na tym krążku zespół był skazany na sukces.

Z takim składem trudno liczyć na bogaty repertuar „naturalny”, dlatego wszystkie pozycje na płycie są aranżacjami dokonanymi przez członków zespołu. Opracowania są pomysłowe, nie faworyzują żadnego z instrumentów, a za to znakomicie wykorzystują i łączą ich charakterystyczne barwy. Trzeba przyznać, że muzyka francuska z początku ubiegłego wieku zyskuje dzięki temu jeszcze więcej kolorów.

Artyści dysponują znakomitą techniką gry. Swoje umiejętności w pełni wykorzystują, co dodaje wykonaniom wiele atrakcyjności. Tempa potrafią być karkołomne, ale nawet wtedy wszystkie pasaże pokonywane są z wielką łatwością. Członkowie zespołu świetnie się ze sobą rozumieją, gładko wymieniają się motywami, są zawsze idealnie zsynchronizowani, mimo dość częstych zmian tempa. Wykonanie jest pełne dowcipu, słychać tu też obłbrzymią przyjemność z grania, dzięki czemu ta płyta zapewnia wiele rozrywki.

Wszystkie utwory tego albumu zagrane są równie dobrze i nie da się wskazać najlepszych, raczej każdy znajdzie coś dla siebie. Jedyne opracowanie forlane Couperina w aranżacji Ravela nie pasuje tu stylistycznie – jest zbyt proste. Jeżeli dodać do tego znakomitą jakość dźwięku, staje się jasne, że warto sięgnąć po to wydawnictwo.

Jeżeli takich przeżyć dostarcza nagranie, trudno sobie wyobrazić atmosferę koncertów zespołu na żywo, zwłaszcza że artyści mają w zwyczaju grać na stojąco, często z pamięci i utrzymywać żywy kontakt z publicznością. Niestety, nie udało mi się natrafić na ślad bytności kwintetu w Polsce. Miejmy nadzieję, że niedługo się to zmieni.

Krzysztof Stefański

AWAKE, O HARP Co MAMY ZROBI?
działa: Haendla, Tourniera, Crofta, Thomasa, Mathiasa, Watkinsa, Grandjany'ego

Rachel Dent, harfa; Ronald Frost, organy

Diversions ddd24138 • w. 2009, n. 2003 • 69'14"

☆☆☆☆☆

Warto od czasu do czasu sięgnąć po płyty małych wytwórni z mniej znanym repertuarem, by przekonać się, że i one mają naprawdę dużo do zaoferowania nawet tym wybrednym melomanom. Płyta, którą pragnę polecić, może spodobać się przede wszystkim osobom poszukującym w muzyce chwil wytchnienia, relaksu, intymnego kontaktu z pięknem. Przed Państwem krążek wytwórni Diversions z utworami na harfę oraz organy. Często można spotkać się z takim właśnie połączeniem instrumentów, a dodatkową zachętą do jego posłuchania jest wybitna kreacja głównej bohaterki albumu, Rachel Dent.

Pokazała ona wykonawczy kunszt wysokiej próby w muzyce pełnej czaru, powabu, piękna i wyrafinowania. Program jej recitalu obejmuje kompozycje zarówno w oryginalnie napisanych na harfę, jak i transkrypcję, autorstwa różnych twórców, z reguły obcych polskiemu melomanowi, ale znalazły się tu też min. udane opracowania dzieł Jerzego Fryderyka Haendla. Wyjątkowe zestawienie instrumentów

skutkuje niezwykłą aurą dźwiękową, wysublimowaną, nastrojową, mimo zróżnicowania temp, dynamiki oraz ekspresji. Całość brzmi pięknie i spokojnie- to muzyka idealna na wieczór, noc, na uporządkowanie myśli i wyciszenie emocji.

Zachęcam zatem do spędzenia blisko 70 min. z Rachel Dent i towarzyszącym jej w kilku numerach organistą Ronaldem Frostem, by delektować się wyczarowanymi przez nich dźwiękowymi klejnotami.

Paweł Chmielowski

Jan Josef Ignác Brentner – Koncerty: Horae pomeridianae, op.4; Arie: Harmonica duodecatometria ecclesiastica, op.1 • Šimon Brixl – Graduale Pro Dominica Quinquagesimae proprium a-moll Tu es Deus

Hana Blažiková, sopran • Collegium Marianum • Jana Semerádová, kierownictwo artystyczne

Supraphon SU 3970-2 • w. 2009, n. 2003/2005/2009 • 60'42"

☆☆☆☆☆

Oto kolejna fonograficzna niespodzianka przygotowana przez wytwórnię Supraphon, tym razem skierowana do miłośników muzyki dawnej. Prezentowany krążek zawiera arie i koncerty Jana Josefa Ignaca Brentnera, żyjącego w latach 1689-1742. O wyjątkowości niniejszego albumu świadczy nie tylko wysoki poziom

wykonania, gwarantowany przez bardzo dobrze dysponowanych muzyków, dobra jakość nagrania czy staranna edycja czterojęzycznej księżeczki, a więc cechy od dawna charakteryzujące praskie wydawnictwo, ciągle promujące w świecie czeską twórczość. Mamy tu do czynienia z repertuarem rarytasem, światową premierą koncertów ze zbioru *Horae pomeridianae* op. 4, wydanych w Pradze w 1720 r. i będących z tego powodu enowentem; zachowało się bardzo niewiele zabytków tamtejszej muzyki instrumentalnej w pierwszej połowie XVIII w., mimo bogatego życia kulturalnego w nadweltańskiej metropolii.

Dlatego z tym większą satysfakcją należy sięgnąć po ów album, który jest następną pozycją w niedawno rozpoczętej serii Supraphon *Muzyka z XVIII-wiecznej Pragi*. Jego słuchanie sprawi wiele satysfakcji wszystkim wielbicielom baroku. Utwory Brentnera mają dużą siłę oddziaływania, słychać wyraźnie, że tworzył je mistrz w swoim fachu, ceniony zresztą już za życia zarówno w kraju, jak i za granicą. Kto ceni twórczość Vivaldiego, temu również przypadną do gustu koncerty Czecha – są niedużych rozmiarów, składają się z reguły z czterech części, ujmują bogactwem inwencji, melodyką, temperamentem i interesującą instrumentacją.

Uzupełnione są przez 3 arie, również z wydrukowanego w Pradze w 1716 r. Zbioru o nazwie *Harmo-*

nica duodecatometria ecclesiastica op. 1. Prześlicznie je śpiewa Hana Blažiková, sopranistka obdarzona głosem niezwykle jasnym, lekkim, dźwięcznym, w sam raz pasującym do stylu barokowej muzyki; artystka ta zresztą bardzo dobrze się w nim czuje, co potwierdziła płyta innego czeskiego zespołu- Ensemble Inégál, na której wykonywała partie solowe w religijnych utworach Jana Dismasa Zelenki. Bardzo ładnie towarzyszy jej kolejna ciekawa grupa na czeskiej scenie historycznego wykonawstwa – Collegium Marianum. Pod wodzą swej szefowej, grającej tu też na flecie poprzecznym, Jany Semerádovej, artyści bardzo efektownie przedstawiają fascynujący świat twórczości Jana Josefa Ignaca Brentnera. Jest to kreacja pełna radości, energii, ale również wysublimowania i uduchowienia, obywająca się na szczęście bez żadnych niepotrzebnych ekstrawagancji. Całość materiału uzupełnia bis: *Graduale a-moll „Tu es Deus”* innego twórcy z Bohemii – Szymona Brixiego. We wszystkich kompozycjach słucha się z wielką przyjemnością i zachwytem zarówno sopranistki, jak i orkiestry.

Gorąco polecam poznanie tego albumu w nadziei, że nowa, atrakcyjna dla odbiorcy, przystępna i po prostu piękna barokowa twórczość Brentnera w tym efektownym wykonaniu znajdzie szerokie rzesze zwolenników.

Paweł Chmielowski

Wydawnictwo płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bel Air	2	Ed Rz	3	K & K Verlag	6	Nimbus	6	Solal	5
Accent	5	Berliner Philh.	2	Eloquentia	2	K617	2	O+ Music	2	Soli Deo Gloria	2
Acte Préalable	1	Bis	5	Enja	3	Kontrapunkt	3	Ocora	2	Speakers Corner	6
Aeolus	5	Bongiovanni	6	Etcetera	5	Label Bleu	2	Olive Music	5	Stradivarius	6
Aeon	2	Calliope	2	Euroarts	2	Lauda	6	Opus Arte / BBC	2	STS Digital	6
Alia Vox	2	Carus	5	Fuga Libera	2	Ligia	2	Orfeo	5	Supraphon	6
Alpha	2	Cavalli	5	Gala	6	Linn Records	6	Pan Classics	5	Swedish Society	6
Ambroisie	2	Chandos	5	Gimell	5	Living Stage	6	Passacaille	5	Symphonia	2
Ambronay	2	Channel Classics	2	Globe	5	Long Distance	2	Pearl	6	Tacet	6
Ampersand	3	Christophorus	5	Glossa	2	Mandala	2	Philips	4	Tahra	2
Analekta	5	Classic Records	6	GM	3	Marc Aurel	5	Pläne	3	Talent Classic	1
Andromeda	6	ClearAudio	6	Great Opera	6	Marco Polo	2	Pneuma	5	TDK	2
Antes	5	Coro & The Sixteen	5	Performances		Marston	6	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
APR Recordings	5	Edition		Haenssler Classic	5	Maya	3	Preiser	6	Testament	6
Arabesque	3	CPO	2	Hardy Classic	6	MDG	2	Proviva	3	Thorofoon	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. Pocztowa 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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

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



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Aleksander Tansman

Mazurkas vol. II & III

2 Pièces • Valse-Impromptu • Mazurka



Elżbieta Tyszecka, piano

Konkurs płytowy

Aleksander Tansman

Acte Préalable

Każdy, kto w terminie do końca
bieżącego miesiąca nadeśle na adres
redakcji wycięty kupon znajdujący
się na samym dole tej strony oraz
poprawną odpowiedź na poniższe py-
tanie, weźmie udział w losowaniu 10

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

W którym roku Aleksander Tansman wyjechał do Paryża?

Rozstrzygnięcie konkursów z czerwca 2009 r.

UNIVERSAL – RENÉE FLEMING – Eugenia Bąk, Poznań; Jerzy Bartnicki, Kraków;
Józef Farny, Warszawa; Ewa Hajduk, Warszawa; Karol Józefara, Warszawa; Tadeusz
Rymarz, Wrocław; Maria Szymnicka, Katowice; Jan Taczanowski, Warszawa; Andrzej
Waligóra, Białystok; Ireneusz Zemła, Gdańsk.

ACTE PRÉALABLE – ROMUALD TWARDOWSKI – Jolanta Babińska, Szczecin;
Jędrzej Czarnecki, Warszawa; Stanisława Dąbrowska, Poznań; Marek Frąckiewicz,
Zielona Góra; Szymon Janowski, Warszawa; Anna Kulej, Opole; Dariusz Nowak,
Warszawa; Arkadiusz Olczak, Konstancin; Joanna Rybińska, Warszawa; Ewa
Szczerbińska, Gdańsk.

Laureatom gratulujemy, a wszystkim uczestnikom dziękujemy za udział w konkursie.

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic
świata

Gadki z Chatki

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114

e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl

www.gadki.lublin.pl



SACRIFICIUM

CECILIA BARTOLI
Il Giardino Armonico Giovanni Antonini

Konkurs płytowy

Cecilia Bartoli

**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

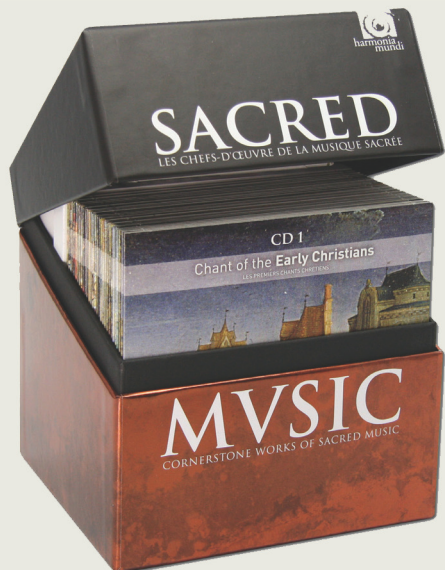
w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do
zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Na dworze którego króla Hiszpanii występował Farinelli?

Bartoli/Tansman
Universal Music Polska/Naïve

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

Nowości w dystrybucji CMD

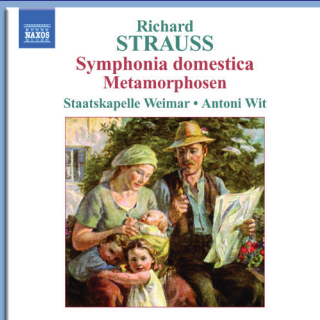


- 30 płyt kompaktowych
- 70 kompletnych utworów muzyki sakralnej
- arcydzieła z katalogu Harmonii Mundi
- atrakcyjna cena



Alia Vox AVSA 9870

**Jordi Savall i zaproszeni goście:
muzyka turecka, sefardyjska i armeńska w dawnym Stambule**



Naxos 8.570895



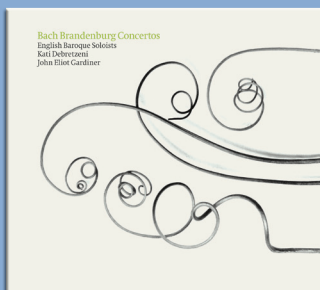
Arte Verum ARV-007



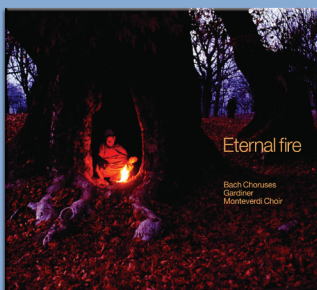
CPO 777 393-2



Paradiso PA 0008



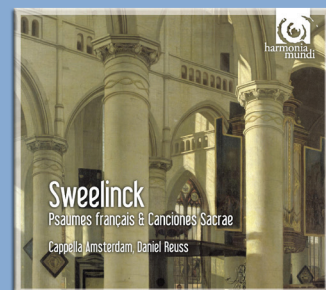
Soli Deo Gloria SDG 707



Soli Deo Gloria SDG 177



Harmonia Mundi HMC 902052



Harmonia Mundi HMC 902033

C M D
Classical Music Distribution

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

sklep internetowy
www.cmd.pl



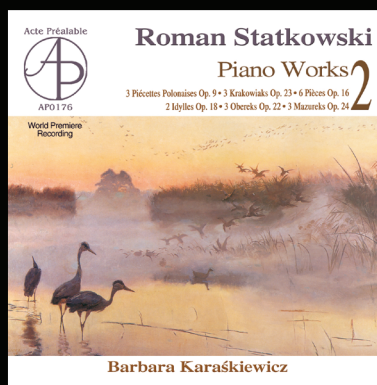
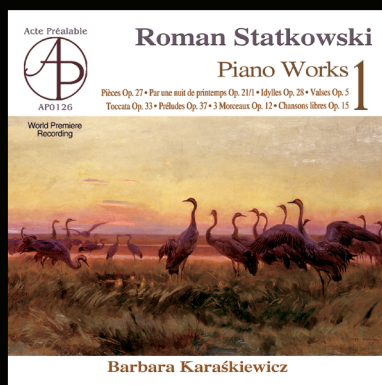
Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

MICHAEL GARRETT I JEGO UTWORY FORTEPIANOWE



Kolejny album znakomitej pianistki

dla tych, którzy kochają muzykę



© proj. graf.: Studio Jeremi

www.acteprealable.com

Albumy do kupienia w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl • 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.