

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 5 (118)
maj 2010
ROK XI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



ANDREW LLOYD WEBBER

Love Never Dies

PIAN POM

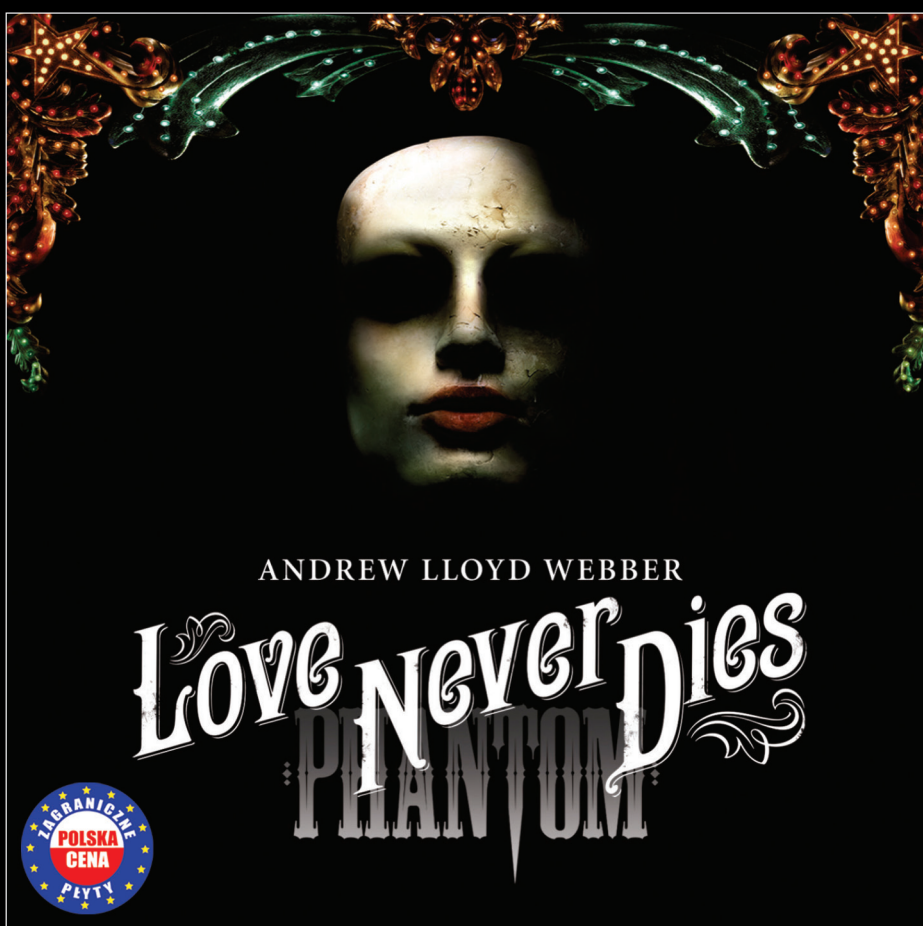


MIŁOŚĆ NIE UMIERA NIGDY
nowy musical Andrew Lloyd Webbera

ANDREW LLOYD WEBBER

LOVE NEVER DIES

MIŁOŚĆ NIE UMIERA NIGDY



UPIÓR Z OPERY
POWRACA W NOWYM MUSICALU ANDREW LLOYDA WEBBERA!
HISTORIA OBSESYJNEJ MIŁOŚCI ZACZYNA SIĘ NA NOWO...
PEYTA Z PIOSENKAMI DO MUSICALU JUŻ W SPRZEDAŻY!



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

www.universalmusic.pl • www.loveneverdies.com

Classic

EXISTENCE

merlin.pl

STYL

ROMA

muzodajnia.pl

moveout

INTERIA.PL



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

JUŻ W SPRZEDAŻY



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Kraków – Wieliczka • Katowice • Kielce • Koszalin • Mississauga • Wiedeń
- 15 **MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Boheme* • *Cyruлик sewilski* • *Attila*

CZŁOWIEK

- 19 **Love never dies – Miłość nie umiera nigdy**
rozmowa z Andrew Lloydem Webberem o jego najnowszym musicalu
- 21 **Początek Drogi – Choć 20 lat minęło...**
z Mariuszem Klimkiem rozmawia Monika Kwasigroch
- 25 **Pasja Markowa Golijsowa**
Stefan Banasiak
- 27 **Poszukiwanie równowagi**
z Thomasem Zehetmairem rozmawia Agnieszka Marucha
- 28 **Rzecz o Romualdzie Twardowskim (4)**
Między życiem a sztuką
Alicja Twardowska
- 31 **Arcanto Quartett i więcej**
Dorota Staszkievicz rozmawia z niemieckim skrzypkiem Danielem Sepecem
- 33 **Legends polskiej wokalistyki (2)**
Teresa Żylis-Gara
Adam Czopek
- 34 **Odszedł Wolfgang Wagner**
Adam Czopek

DZIEŁO

- 35 **Chóralne pieśni kurpiowskie po Szymanowskim**
Katarzyna Łabuś

MYŚLI

- 37 **Ratujmy nasze zbiory**
Jan A. Jarnicki

PŁYTOTEKA

- 37 **Krzyżówka nr 1**
Antoni Rojewski
- 38 **Palcem po płycie – Günther Becker i jego muzyka organowa**
Rafał Grabiszewski
- 39 **Recenzje**
- 54 **Konkursy płytowe:**
– Universal Music Polska – *Love never dies*

Prenumerata Muzyka21

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

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

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru). 2) Numery archiwalne w cenie 7 zł (do roku 2007) lub 8 zł (od roku 2007) za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 14 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 Jedrasik (sekretarz redakcji), Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski, Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czaplński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jędrzejczak, Jacek Krzakala, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PL

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, adustacji 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.

Tydzień po Wielkanocy cały świat zamarł. Ogromna tragedia dotknęła Polskę, kraj zatrzymał się na ponad tydzień. Wszędzie, gdzie było to możliwe, puszczano muzykę o charakterze mniej lub bardziej żałobnym. Niestety, nawet tak podniosła chwila nie skłoniła nikogo do częstszego niż zwykle wykorzystania muzyki polskiej. W całym kraju czczono pamięć zabitych w katastrofie i organizowano wykonania pięknego *Requiem* Mozarta. Co ambitniejsi sięgnęli nawet po *Deutsches Requiem* Brahmsa. Szkoda, że muzyka polska była na tych koncertach nieobecna. Ale czy należy się dziwić, skoro najwyższe autorytety głoszą, że polskiej muzyki nadającej się dla szerszego grona słuchaczy nie ma, a jak jest to i tak brak nut?

Na uroczystości pogrzebowe, w darze od Niemiec, przyjechała orkiestra Berliner Philharmoniker w zmniejszonym składzie by wykonać *Metamorfozy* Ryszarda Straussa. Szkoda, że ani Niemcy nie mieli większego wycucia, ani też mistrz ceremonii nie zasugerował im czegoś innego. Ale czy można od organizatorów pogrzebu wymagać wiedzy muzycznej skoro polskie autorytety takowej nie mają i tej inicjatywie przyklasnęły? A przecież przyjechać ze Strassem na Wawel by uświetnić ceremonię pogrzebową Prezydenta RP, to tak, jakby udać się na urodziny mufletu z butelką przedniego węgryzna. Dobrze tylko, że Niemcy nie chcieli nam jeszcze bardziej uświetnić pogrzebu grając *Krakauer Begrüßung* Hansa Pfitznera.

Nasze zdanie w tej sprawie nie jest odosobnione. Oto dwa listy naszych czytelników z Toronto, które zostały wysłane również do innych mediów.

Szanowni Państwo,

Na ekranach naszych telewizorów ujrzałem komunikat, że w Krakowie będą grać Requiem Mozarta. A my chcemy zaapelować, aby w tych dniach kłęski, która musimy przekuć w nasze zwycięstwo, zwycięstwo Dobra nad złem, jak powiedział przed chwilą w TV Polonia p. prof. Krasnodębski, słychać było przede wszystkim polską muzykę żałobną. Poprosiłem p. Leszka Nieznańskiego, aby przygotował kilka przykładów tej wspaniałej polskiej muzyki. To są tylko przykłady, możemy znaleźć jeszcze więcej tej wspaniałej polskiej muzyki żałobnej i nie tylko.

Dlatego apelujemy do Redakcji Polskiego Radia, do stacji polskich telewizyjnych, o nadawanie w tych trudnych chwilach, przede wszystkim muzyki polskiej!

Emanuel Czyzo, Toronto, Kanada

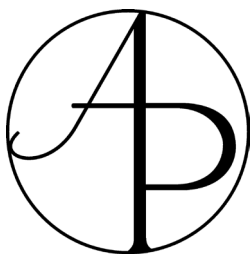
Od wielu lat wychowywani jesteśmy w pogardzie dla polskiej muzyki. Najwyraźniej ujawnia się ta tendencja w programie muzycznym Polskiego Radia Dwójka, skąd polska muzyka została wyrzucona na rzecz muzyki obcej. Trzeba posiadać umysłowość pierwotniaka aby nie zauważyć polskich utworów godnych słuchania w okresie żałoby. Czołowy polski kompozytor należy równocześnie do czołówki światowej, bo taka jest ranga polskiej muzyki. Musimy tę prawdę przyjąć i zająć się jej rozpowszechnianiem. Oto przykłady: Henryk Mikołaj Górecki – III Symfonia pieśni żałobnych, Karol Szymanowski – Stabat Mater, Litania do Marii Panny, Zygmunt Noskowski – Polonez elegijny, Tadeusz Baird – Concerto lugubre, Roman Maciejewski – Requiem, Witold Lutosławski – Muzyka żałobna, Andrzej Panufnik – Epitafium Katyńskie, Stanisław Moniuszko – Msza żałobna, Paweł Szymański – Miserere, Grzegorz Gerwazy Gorczycki – Conductus funebris, Bartłomiej Pękiel – Audite Morales, Stanisław Sylwester Szarzyński – Vieni Sancte Spiritus, Krzysztof Penderecki – Polskie Requiem, Kazimierz Rozbicki – Lacrimonium oraz pieśni patriotyczne, żołnierskie, powstańcze i wiele innych napisanych w tragicznych momentach naszej historii. Te utwory można mnożyć, ale dla dzisiejszych decydentów z zatrutymi umysłami mają jedną wykluczającą je wadę, są polskie i dlatego w Polsce nie ma dla nich miejsca.

Mamy prawo umierać przy polskiej muzyce

Leszek Nieznański

Na zakończenie należy dodać, że w tych niezwykle tragicznych okolicznościach film Andrzeja Wajdy *Katyn* stał się nagle „towarem” poszukiwanym na całym świecie. Takowymi mogłyby się stać również dzieła naszych kompozytorów, gdyby tylko zadano sobie trud ich zaprezentowania.

Na początku 2007 r. powstał komitet obchodów roku Szymanowskiego. W jego skład wchodzili m.in.: prof. Antoni Wit, Teresa Chylińska, Zofia Helman. Komitet ten przyznał panu prof. Antoniemu Witowi dotację z pieniędzy podatnika na nagranie wszystkich dzieł symfonicznych Karola Szymanowskiego, co zostało zakończone w 2009 r. Ostatnio, w marcu br., Fundacja im. Karola Szymanowskiego, w skład której wchodzi m.in. Teresa Chylińska i Zofia Helman przyznała prof. Antoniemu Witowi nagrodę, w tym pieniężną, „za wybitne kreacje artystyczne rozsławiające muzykę Karola Szymanowskiego w kraju i na świecie, a zwłaszcza za nagranie kompletu jego dzieł symfonicznych i wokально-orkiestrowych”. Gratulujemy.



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*
i Jan A. Jarnicki

VII Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Z przykrością muszę poinformować, że VII Konkurs Nagraniowy „Zapomniana muzyka polska” nie został rozstrzygnięty. Jak co roku wpłynęło wiele zgłoszeń, tym razem wszystkie bez wyjątku rokujące pod względem wykonawczym duże nadzieje. Niestety, tegoroczni uczestnicy chyba nie zrozumieli założeń konkursu, a także nie zadali sobie trudu, by choćby prześledzić dotychczasową historię mojej inicjatywy. Wszystkie dotychczas nagrodzone projekty, za wyjątkiem jednego, dotyczyły nagrań monograficznych, poświęconych jednemu kompozytorowi właściwie nie istniejącemu w obiegu koncertowym i fonograficznym. Tym razem otrzymaliśmy projekty albo dotyczące kompozytorów znanych z sal koncertowych i obecnych na płytach, albo były to tzw. składanki.

W sytuacji, w jakiej wciąż znajduje się muzyka polska, wymyślenie projektu, który miałby szanse wygrać w moim konkursie naprawdę nie jest trudne. Nasze biblioteki pełne są zakurzonych, od lat nieruszanych przez nikogo, nut kompozycji polskich. I są to w większości druki, co świadczy o popularności naszych kompozytorów w przeszłości. Dawniej, gdy mecenas państwowy nie istniał, nikt by nie drukował nikomu niepotrzebnych nut. Artysty zagraniczni, czy też przebywający zagranicą, też nie powinni mieć problemów - polskie kompozycje zalegają w wielu mniej lub bardziej renomowanych bibliotekach i wydawnictwach całego świata. W dobie Internetu dostęp do tych zbiorów jest łatwy i stworzenie propozycji spełniającej wymogi mojego konkursu to tylko kilka godzin spędzonych przed komputerem.

Mój konkurs adresowany jest do debiutantów na rynku fonograficznym. Jego celem jest ukazanie światu, jak ogromnym dorobkiem muzycznym może pochwalić się Polska. Służy także promocji młodych artystów. W tej chwili półki sklepów zavalone są płytami nikomu nie znanych artystów z recitalami składającymi się z popularnych utworów, po które nikt nie sięga. Według mnie, jedynym sposobem na wypromowanie debiutujących muzyków jest repertuar, którego nie można znaleźć gdzie indziej. Dodatkową satysfakcją z takiej realizacji jest to, że zrobiło się coś szczególnego, innego niż wszyscy.

Wierzę, że do kolejnej, VIII edycji mojego konkursu, przystąpi wielu zdolnych artystów i nadeśle przemyślane, odkrywcze projekty.

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

Kraków – Wieliczka
Muzyczne tajemnice Wielkiego Tygodnia. Już po raz siódmy, na przełomie marca i kwietnia (Kraków-Wieliczka 29 marca – 4 kwietnia), w okresie Wielkiego Tygodnia odbył się VII Festiwal muzyki i wykonawstwa barokowego „Misteria-Paschalia”, powstały dla wypełnienia luki po Wielkanocnym Festiwalu im. Ludwiga van Beethovena, który wskutek zatargu jego organizatorów z tutejszymi władzami oraz instytucjami przeniósł się do Warszawy. Poza audytorium miejscowej Filharmonii, większość koncertów odbywała się w obiektach sakralnych, których wnętrza niejednokrotnie odświeżano nieznanymi nam sprawami odpowiedniej ekspozycji świetlnej, trochę nieznoszącej natomiast w przypadku sali koncertowej.

łość Niebiańska, choć od całości oczekiwaliśmy większego wyeksponowania barokowej retoryki, szczególnie rozwiniętej w tej kompozycji, stanowiącej alegoryczną psychomachie, rozgrywaną wokół tytułowej bohaterki.

Jordi Savall, stały gość krakowskich festiwali (wcześniej letniego *Muzyka w starym Krakowie*), wraz ze swoimi zespołami: instrumentalnym Hespèrion XXI i wokalnemu Capella Reial de Catalunya, tym razem podążał śladami misjonarskich wypraw jezuitów Franciszka Ksawerego na Środkowy (Goa) i Daleki Wschód (Japonia). W swej działalności kierował się on nowatorską naówczas praktyką tzw. akomodacji, dziś zwanej inkulturacją, a polegającą na dostosowaniu się i częściowym przyjmowaniu miejscowych obyczajów, na przykład poprzez przywdzianie strojów buddyjskich mnichów zen. Można założyć, iż w tym celu mógł się również posługiwać tamtejszy-

ru, podczas gdy pierwsze wejście japońskiego flecisty nastąpiło od strony prezbiterium, skąd też zabrzmiały fanfary zamykające występ. Z tej konfrontacji najlepiej wyszli muzycy azjatyccy: improwizujący na indyjskich instrumentach perkusyjnych Prabhu Edouard, fleciści Hiroyuki Koinuma i Ichiro Seki oraz śpiewający i grający na japońskiej lutni – biwie – Yukio Tanaka, a oprócz nich Montserrat Figueras w ozdobionym melizmatami śpiewach półwyspu Iberyjskiego. Jej krystalicznie czysty i niezawodny intonacyjnie sopran mimo upływu lat nic nie traci ze swej barwy i szlachetności brzmienia. Razila jedynie zbytnia emfaza Huberta Podgórskiego, odczytującego z ambony wybrane ustępy z relacji św. Franciszka Ksawerego.

Skoro dopuszczono to, mogące się niektórym wydawać nieco ryzykownym, przedsięwzięcie, tym bardziej dziwi upór organizatorów festiwalu

przed wprowadzeniem do jego programu polskiej muzyki tamtych czasów, na przykład poprzez odwołanie do liturgii wielkopostnej czy wielkanocnej w katedrze wawelskiej lub gnieźnieńskiej i włączenie polskich wykonawców muzyki dawnej, co sprawiłoby, że festiwal wywierałby wpływ na rodzimą kulturę muzyczną, albowiem wyłączenie zagranicznych artystów wiąże się głównie z odpowiednimi wydatkami finansowymi, na które pozwolili sobie mogą ośrodki nimi dysponujące, a niekiedy posiadające odpowiednią tradycję muzyczną, jak np. sultan Brunei, jeden z najbogatszych władców świata, słynący ze ściągania do siebie czołowych zespołów symfonicznych starej Europy?

Poza tym ograniczanie się prawie wyłącznie do włoskich wykonawców muzyki dawnej nie tylko zubaża obcowanie z różnymi praktykami interpretacji historycznych. Ofiarą tego rodzaju postępowania padło dzieło Dietricha Buxtehudego *Członki Pana Naszego*, które wymaga, właściwego dla luterńskiego pietyzmu skupionego uduchowienia. W wykonaniu przez la Venexiana przesadna retoryczność zdominowała siedem kantat, rozpamiętujących szczególnie boleśnie doświadczone miejsca na ciele Ukrzyżowanego.

W przypadku prezentacji przez Marca Minkowskiego *Pasji Janowej* Bacha zabrakło wyra-



Jordi Savall

Oratorium *Magdalena u stóp Jezusa* Antonia Caldary, pochodzące z weneckiego okresu jego twórczości, przedstawiła Cappella Bizantina, od skrzypiec prowadzona przez Stefano Montanarię, co było o tyle istotne, że artysta wchodził w dialogi ze śpiewakami (sopranem i kontratenorem) w ich ustępach solowych z przewidzianą partią instrumentalną obligato. Z ansambłu solistów szczególnie zapadli mi w pamięć i zasłużyli na wyróżnienie: Geraldine McGreevy, odtwórczyni tytułowej partii Magdaleny oraz kataloński kontratenor Jordi Domènech jako Mi-

mi instrumentami i muzyką, co uzasadniło połączenie w ramach częściowo uteatralizowanego koncertu tradycji m.in. chorału gregoriańskiego, indyjskich rag i japońskiej kagury, tanecznego misterium rodzimego kultu shinto. W tym celu kataloński gambista i dyrygent uruchomił przestrzeń akustyczną augustiańskiego kościoła św. Katarzyny (który szczególnie sobie upodobał od swego pierwszego występu w roku 1997): chorałowy śpiew dobiegał początkowo z krążanków (w okresie młodopolskim miejsca romantycznych schadzek), by kiedy indziej rozbrzmiewać z chó-

życie zarysowanej i następnie konsekwentnie przeprowadzonej koncepcji interpretacyjnej. Francuski muzyk nawiązał do wprowadzonej przez Joshuę Rifkina praktyki wykonywania Bachowskich pasji w pojedynczej obsadzie wokalne, w której soliści stanowią jednocześnie głosy chóru. Z drugiej wszelako strony nadał swemu wykonaniu istic teatralne zacięcie, początkowo prowadząc dzieło attacca. W tej stylistyce utrzymane było również wykonywanie przez Markusa Brutschnera partii Ewangelisty, odznaczające się wręcz operową ekspresją i potęgą brzmienia głosu, jakże odległych od uduchowienia recytacyjnego stylu, do którego przyzwyczaili nas poprzedni odtwórcy, posługujący się dla celów wyrazowych również charakterystycznym falsetowaniem. W tym ujęciu zatarcie uległa jednak polifoniczna przejrzystość fakturalna, jaką zapamiętałem z występu Rifkina sprzed lat, a wiążąca się z tak rygorystycznie skameralizowanym składem, który stracił w tej sytuacji wszelki sens. A jeśli przyjąć rozumienie pasji jako swego rodzaju widowiska muzycznego, to wystąpienia, ucieleśniane przez chór turby, czyli dyszącego żądzą przemocy tłumu, wymagałyby dla pełnego efektu wykorzystania większej masy dźwiękowej. Wskutek powyższego ucierpiała dramaturgia wykonania, przy czym, pomimo ascetyczności zastosowanych środków, zabrakło także medytacyjnego skupienia nad samym wątkiem pasyjno-soteriologicznym. Wydawać by się mogło, iż Minkowski zamierzał dokonać niemożliwego, a mianowicie połączyć sprzeczne żywioły: romantyczną i monumentalną wizję przy zastosowaniu oszczędnych środków, jakimi dysponował z woli skąpych rajców lipski kantor od św. Tomasza? A może nie do końca potrafił się zdecydować, jakie oblicze *Pasji* chciałby ukazać i wydobyć?

W niepowtarzalnej scenarii Kaplicy św. Kingi w wielickiej Kopalni Soli odbył się występ francuskiego kontratenora Philippe'a Joroussky'ego, któremu towarzyszyła kierowana przez Christinę Pluhar l'Arpeggiata. W zaprezentowanych utworach z siedemnastowiecznego repertuaru świeckiej i kościelnej liryki wokalne (m.in. arii z *Koronacji Poppei* Claudio Monteverdiego, ale i miłosnego lamentu Barbary Strozzi) ze swobodą i biegłością pokonywał przeszkoki interwałowe i koloraturowe ornamente, wszelako nade wszystko ujmowała idealna zgodność zespołowego muzykowania. Natomiast do pewnego stopnia irytować mogło przydanie części występu francuskiego kontratenora, zgodnie z rozpowszechniającą się praktyką marketingową firm płytowych i agencji impresaryjnych, charakteru tzw. cross over, a więc nieco sztucznego zestawiania czystości historycznych wykonania z popularnymi ich parafrazami.

Denerwującym w naszym życiu koncertowym stał się też „owczy” obyczaj owacji na stojąco, niezależnie, czy występ na to w pełni zasługuje, czy nie, podobnie jak towarzyszące im okrzyki: „bravo” i „bravi”. Czyżby festiwal zatrudnił własną klakę, czy też jest to przejaw prowincjonalnego snobizmu, zważywszy, że w odniesieniu do kobiet powinny one przybrać formę „brava” lub „brave”? Na koniec uwaga pro domo sua. Otóż krakowski festiwal pozostaje wyjątkowo nieprzyjazny dla krytyków muzycznych, albowiem akredytacja prasowa faktycznie niczego im nie zapewnia, ani nie ułatwia, tak że raczej nie pragnie się ponownie na tę imprezę powrócić...

Lesław Czaplirski



Stefano Montanari, Ina Kancheva, Catherine Wyn-Rogers i Miguel Sola

Kraków **M**isteria Paschalia. 30 marca wybrałem się już po raz trzeci na koncert w ramach Festiwalu Misteria Paschalia. Niejednokrotnie wspominałem na łamach **Muzyka21**, że krakowski festiwal wraz z Wratislavia Cantans to niezwykle ważne punkty na muzycznej mapie Europy. 2 lata temu miałem przyjemność uczestniczenia w koncercie muzyki Alessandra Scarlattiiego w wykonaniu Concerto Italiano pod dyrykcją Rinalda Alessandriniiego, przed rokiem z kolei wybrałem Vivaldiego i Sarę Mingardo z Wenecką Orkiestrą Barokową. Festiwal Misteria Paschalia upodobał sobie najbardziej liczący się wykonawcy włoskiego baroku tacy jak Europa Galante z Fabio Biondim, wspomniane już Concerto Italiano i Wenecka Orkiestra Barokowa, Giardino Armonico z Giovannim Antoninim, Suonatori Dela Gioiosa Marca. Rokrocznie dołącza do nich Jordi Savall. W tym roku wybór był także ogromny ale jednocześnie bardzo trudny tym bardziej, że jak co roku ze względu na okres przedświąteczny mogłem pojechać tylko na jeden koncert. Oprócz stałych gości

festiwalu takich jak Fabio Biondi, Giovanni Antonini i wspomniany już Savall, miłośnicy muzyki barokowej mogli usłyszeć takie gwiazdy jak Monserat Figueras, Philippe Jaroussky, Vivica Genaux, Marc Minkowski i Stefano Montanari z zespołem Academia Bizantina. Niestety Fabio Biondi i Giovanni Antonini zawsze planują swoje koncerty w pierwszy i drugi dzień świąt. Z kolei Marc Minkowski z Le Musiciens du Louvre przygotował *Pasję św. Jana*, dzieło, które 2 lata temu miałem przyjemność oglądać na żywo w wiedeńskim Musikverein w absolutnie natchnionym wykonaniu Concentus Musicus Wien pod dyrykcją Harmoncourta i chciałbym aby właśnie ta wersja została mi na dłużej w pamięci. Logicznym zatem wyborem wydawał się występ orkiestry Academia Bizantina, która wykonała oratorium Antonia Caldary *Maddalena ai piedi di Cristo*. Sama postać kompozytora jest dość ciekawa, chociaż dla ludzi nie związanych z muzyką jego nazwisko niewiele mówi, a przecież skomponował ponad 3000 dzieł, w tym 43 oratoria. Jego muzykę próbowała przybliżyć Cecilia Bartoli w swoich płytach *Opera Proibita* i *Sacrificium*. Były



Stefano Montanari, Geraldine McGreevy, Jordi Domenech

to jednak tylko fragmenty, chociaż zwiastowały wielki talent Caldary. Co ciekawe, liczba nagrań tego kompozytora jak na ilość muzyki i jego mocną pozycję na ówczesnym dworze weneckim jest dość znikoma. Oratorium *Maddalena ai piedi di Cristo* zostało napisane około roku 1700 ale dokładna data nie jest znana, ponieważ podaje się też rok 1698. Nie ma to jednak większego znaczenia. Najważniejsze, że jest to przepiękna muzyka i tylko należy się dziwić, że tak późno odkryta. Istnieje co prawda świetne nagranie tego oratorium przez Rene Jacobsa ale przyznam szczerze, że wysłuchałem go po raz pierwszy kilka miesięcy przed Festiwałem, a nazwisko Antonia Caldary poznałem słuchając płyt Cecili Bartoli. W krakowskim koncercie jako soliści wystąpili: angielski sopran Geraldine McGreevy, kreująca postać Maddaleny, śpiewaczka znana z ról w operach Mozarta, Brittena i Haendla; Catherine Wyn-Rogers w roli Amor Terreno, mezzosopran i kontralt, występująca często z brytyjskimi specjalistami muzyki barokowej takimi jak Hogwood, Pinnock czy Christophers; David Alegret jako Chrystus, tenor hiszpański ceniony w różnorodnym repertuarze, od muzyki dawnej po współczesną; Ina Kancheva odtwarzająca partię Marty, bułgarski sopran,

krakowski koncert poprowadził od skrzypiec Stefano Montanari i był to jeden z najbardziej spektakularnych występów jakie widziałem. Już sam jego strój wzbudził pewną konsternację. Montanari pojawił się na scenie w czarnej koszuli, czarnych skórzanych spodniach i w wysokich czarnych butach z klamrami. Jak wiadomo, jest on wielbicielem motocykli i zapewne część publiczności odniosła wrażenie, że właśnie tym środkiem transportu dotarł w ostatniej chwili do Krakowa. Oczywiście było to tylko barwnym dodatkiem do rewelacyjnego koncertu jaki zafundowali nam muzycy Academia Bizantina i soliści. Ekspresja i żywiołowość Montanariego, który na przemian grał na skrzypcach i dyrygował śpiewając po cichu prawie wszystkie partie solistów sprawiła, że soliści w miarę szybko rozgrzali swoje głosy i zaśpiewali naprawdę dobrze. Catherine Wyn-Rogers miała na początku trochę problemów z doborem właściwej tonacji ale później zaprezentowała bardzo mocny i czysty głos. Obydwa soprany znakomite, Ina Kancheva śpiewająca głosem lirycznym, delikatnym i Geraldine McGreevy, która zastąpiła niedysponowaną Claire Booth zaprezentowała głos mocniejszy, miejscami dramatyczny. Warto dodać, że zaczynała ona karierę jako mezzosopran. Kontratenor

Katowice

Marzec w NOSPR. W piątek 5 marca odbył się jedyny w tym miesiącu abonamentowy koncert Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Za pulpitem dyrygentkim stanął Michał Klauza, a program był bardzo ciekawie dobrany. Wieczór rozpoczął *Fadograph of a Yesten Scene* op. 44 Samuela Barbera. Zagrany został chłodnym, ostrym i jasnym dźwiękiem, zostawiając bardzo specyficzne wrażenie. Z jednej strony bowiem kompozycyjnie utwór ten jest dość ciekawy – szczególnie pod względem brzmień i fraz, które proponuje, z drugiej wykonanie to było praktycznie płaskie dynamicznie, chłodne i bezduszne, lecz być może dzięki tej kombinacji pozostawiło wrażenie zaciekawia tym tworem, którym jest *Fadograph*. Następnie na scenę wkroczyła Jennifer Montone, by wykonać *Koncert na róg i orkiestrę „Winterreise”* Krzysztofa Pendereckiego. Amerykańska waltornistka zagrała go w sposób pełen gracji, nieraz jej wykonanie było roztańczone, a uroku całości dodawało ciepłe brzmienie jej waltorni. Dodatkowo zaprezentowała nam pełen wachlarz artykulacji i dynamiki, doprawiając go fenomenalną techniką. Sam utwór natomiast należy zaliczyć do spokojnych, w którym znajduje się wiele klasycznej harmonii, a cała sekcja instrumentów dętych jest niezwykle bogata. Na koniec Jennifer Montone zagrała wirtuozowski bis, którym to jeszcze bardziej poruszyła publiczność, kończąc tym samym występ w Katowicach. Koncert zakończył się *IV Symfonią f-moll* op. 36 Piotra Czajkowskiego. Tutaj też nastąpiła jakaś metamorfoza w orkiestrze, bowiem zaczęła grać nadzwyczaj ciekawie. Symfonia rozpoczęła się niezwykle mocno, dźwiękiem o bardzo jasnym brzmieniu, z dominacją instrumentów dętych. *Scherzo* ujmowało klimatem – ciche, lekkie, nieraz zabawne. W wielu miejscach żartobliwe, o bardzo szerokiej skali dynamicznej, a do tego o niezwykle ciepłym brzmieniu. Finał natomiast był istic bombowy – gwałtowny i mocny od pierwszej do ostatniej nuty. Zagrany szybko, pełen kontrastów, co chwila na nowo przyciągał uwagę. Całość *Symfonii* była natomiast niezwykle żywa, z wyraźnie rozróżnialnymi sekcjami instrumentalnymi i wielkim bogactwem planów wewnętrznych. Jej wykonanie było niezwykle spektakularnym muzycznym, który dał zgromadzonej publiczności masę nieraz skrajnych emocji, wywołując na koniec długą burzę braw.

Jacek Krzakała

Kielce

Pasja według św. Jana w Kielcach. Niestety muszę z przykrością stwierdzić, że od paru już lat niewiele się dzieje w życiu muzycznym mojego miasta. Balet rosyjski i operetka raz na kilka miesięcy to zdecydowanie za mało jak na 200-tysięczne miasto z własną orkiestrą filharmoniczną i salą koncertową. Oczywiście nie mam nic przeciwko tym formom muzycznym ale przydałoby się trochę urozmaicenia. Koncerty w Filharmonii Świętokrzyskiej zbyt rzadko prezentują repertuar zachęcający do uczestnictwa w nich. Z pewną nostalgią wspominam czasy sprzed kilku lat, kiedy w Sali koncertowej Kieleckiego Centrum Kultury gościli muzycy tej klasy co Krystian Zimerman, Misha Maisky, Beaux Arts Trio czy Jerzy Maksymiuk. Dlatego pomysł przedstawienia *Pasji Janowej* w Bazylice Katedralnej w Kielcach wydał mi się że wszech miar godny uwagi. Wykonania



Stefano Montanari i Geraldine McGreevy

wszecznym uzdolniona śpiewaczka, znana z ról w operach Mozarta, Verdiego, Pucciniego i Belliniego; Jordi Domenech – Amor Celeste, kontratenor hiszpański, laureat wielu konkursów wokalnych ale także pianistycznych i kompozytorskich; Miguel Sola – Faryzeusz, bas hiszpański, znany z ról w oratoriach i operach różnych epok. Zespół Academia Bizantina powstał w roku 1983 a 13 lat później dołączyli do niego Ottavio Dantone jako dyrektor muzyczny i Stefano Montanari w roli koncertmistrza. Podstawowym repertuarem zespołu jest twórczość kompozytorów włoskiego baroku – Vivaldiego, Scarlattiiego, Corellego, Marcella i ostatnio Caldary, ale również Bacha, Haendla i Purcella. Źródłem sukcesu Akademii, uważanej za jeden z najlepszych zespołów muzyki dawnej na świecie, jest dyscyplina i dążenie do doskonałości Ottavio Dantone, energia i natchnienie Stefana Montanariego, jak również entuzjazm i umiejętność współdziałania każdego członka zespołu. Od Lucci Ragazziniego, który jest odpowiedzialny za promocję orkiestry dowiedziałem się, że Academia Bizantina realizuje projekty zarówno pod dyktando Dantone jak i Stefana Montanariego. Przyszły sezon ma obfitować w wiele projektów, między innymi *Juliusza Cezara* Haendla. Kra-

Jordi Domenech śpiewał trochę nierówno ale po trzech zaśpiewanych przez niego ariach rozległy się spontaniczne oklaski, jedyne podczas trwania koncertu. Pierwsza aria rzeczywiście zaśpiewana była brawurowo ale oklaski w następnych chyba były trochę na wyrost. W drugiej części oratorium pojawił się tenor David Alegret obdarzony przepięknym czystym głosem tak zwanym tenorem leggero lub tenore di Grazia, lżejszą, bardziej elastyczną odmianą głosu tenorowego. Odtwarzając partię Faryzeusza bas, Miguel Sola, dostroił się do poziomu pozostałych solistów. Prawdziwą gwiazdą wieczoru była Academia Bizantina, która wprowadziła publiczność w świąteczny nastrój ale i jednocześnie w pewien stan zadumy przed rozpoczęciem Triduum Paschalnego. Na zakończenie publiczność owacyjnie podziękowała muzykom za wspaniały koncert, kolejne wielkie wydarzenie muzyczne na Festiwalu Misteria Paschalia. Ze swojej strony mam nadzieję, że „odkurzenie” znakomitego oratorium Caldary wydobędzie tego kompozytora z zapomnienia i zajmie on należne mu miejsce nie tylko w historii muzyki barokowej ale również na scenach koncertowych świata.

Mariusz Trojanowski

tego dzieła podjął się zespół La Tempesta, grający na instrumentach z epoki. Nie będę szczegółowo omawiał wykonania *Pasji*, powiem tylko, że mnie jak i całą publiczność bardzo się ono podobało. Chciałbym bardziej zwrócić uwagę na sam zespół i solistów. Są to ludzie młodzi, wszechstronnie wykształceni muzycznie i odnoszący już pewne sukcesy w kraju i zagranicą. Niestety, jak to w Polsce bywa, sukcesy te nie są tak zauważane jak być powinny. Jedyne informacje jakie znalazłem o zespole i solistach pochodzą z informatora przygotowanego przez organizatora koncertu Stowarzyszenie Musica Humana. Zespół La Tempesta powstał w roku 1998. Specjalizuje się w prezentacji muzyki od XVI do XIX w. grając na instrumentach z epoki. W 2004 r. zespół nagrał dla uznawanej na świecie szwedzkiej wytwórni płytowej BIS płytę zawierającą kompozycje sakralne Vivaldiego. W tym samym roku zespół wystąpił na Festiwalu Wratistavia Cantans, a w 2009 r. ukazała się płyta wydana w wydawnictwie Arts z muzyką Jana Sebastiana Bacha. Założycielem zespołu i jego szefem artystycznym jest Jakub Burzyński, który jest także pianistą, teoretykiem muzyki i kontratenorem. Na koncercie wystąpił w podwójnej roli, dyrygenta i śpiewaka. W pozostałych rolach *Pasji* wystąpili: Julita Mirosławska – sopran, Artur Janda – bas-baryton, Wojciech Parchem – tenor, Michał Janczak – bas i Mariusz Cychura – tenor. Jak wiadomo istnieją dwa podejścia do wykonywania utworów sakralnych J. S. Bacha: z większym chórem lub z solistami wykonującymi partie chóralne. Dyskusje na temat, które podejście jest właściwe trwają już od wielu lat ale chyba dobrze się dzieje, że mamy pewien wybór. Zespół La Tempesta zaprezentował wersję, w której partie chóru wykonywali soliści. Zabrzmiało to bardzo kameralnie i nastrojowo. Ponieważ w Bazylice Kieleckiej było dość chłodno, głosy solistów musiały się trochę rozgrzać ale po pewnym czasie nabrały właściwej barwy i blasku. Jak już wspominałem koncert był bardzo udany i należy tylko wyrazić żal, że zbyt rzadko możemy w Kielcach przeżywać tak ciekawe wydarzenia muzyczne. Na pewno nie dorównamy festiwalom Misteria Paschalia czy Wratistavia Cantans ale weźmy może przykład z pobliskiego Buska Zdroju z Festiwalim im. Krystyny Jamroz i postarajmy się wydobyc nasze miasto z muzycznego letargu.

Mariusz Trojanowski

Katowice W dniach 23-25 marca w Akademii Muzycznej w Katowicach odbył się XII Konkurs „W kręgu słowiańskiej muzyki wokalne”. Do konkursu przystąpiło 37 studentów śpiewu z Akademii Muzycznych w Łodzi, Katowicach, Wrocławiu, Białymstoku, Krakowie, Warszawie, Bydgoszczy. W jury zasiadali m.in. Jan Ballarín, Ryszard Karczykowski, Piotr Kusiewicz, Piotr Łykowski i Grażyna Krajewska-Ambroziak. Konkurs miał dwa etapy. Do drugiego przeszło 18 osób. Pierwszą nagrodę zdobyła Olga Maroszek – alt, studentka V roku AM w Łodzi. Zdobyła także wyróżnienie za najlepsze wykonanie pieśni Fryderyka Chopina. Drugą nagrodę zdobył Piotr Halicki – baryton, student III roku UMFC w Warszawie. Trzecią nagrodę zdobyła Małgorzata Wachowska z AM we Wrocławiu. Przyznano także wyróżnienia. Konkurs popularyzuje wokalną muzykę słowiańską. Kolejna jego edycja ma się odbyć za dwa lata.

Olga Maroszek



NOSPR

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA
POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH

KONCERT • 14 maja 2010 • godz. 19.30

dyrygent

JACEK KASPSZYK

solistka

Yvonne Naef

Chór Polskiego Radia w Krakowie
Chór Filharmonii Krakowskiej
Chór Chłopięcy Filharmonii Krakowskiej

Mahler
III Symfonia

Sala im. G. Fitelberga, plac Sejmu Śląskiego 2, Katowice, tel. 32 2518 903, e-mail: nospr@nospr.org.pl
Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkty Ticketportal,
www.ticketportal.pl, www.ebilet.pl

www.nospr.org.pl

Sponsor NOSPR



Koszalin **Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. Na kolejnym wieczorze sakramentalnej triady koncertowej Filharmonii Koszalińskiej (19 III) pojawiły się trzy wielkie nazwiska, choć tylko jeden utwór wielkiego artystycznego formatu – pozostałe dwa nazwiska firmowały marginalne raczej pozycje filharmonicznego repertuaru. Takim właśnie dość rzadko wykonywanym utworem rozpoczęto wieczór: zabrzmiała *Uwertura akademicka* Brahmsa – utwór okazjonalny, ewokujący nastroje życia akademickiego. Stąd pogodny charakter i bardzo bogata orkiestracja. Jacek Kraszewski, dzierzący tego wieczora batutę, pozostawił, zdało się, interpretowanie zapisu nutowego samej orkiestrze, ograniczając się jedynie do koordynowania przebiegu – co przy swym doświadczeniu robił zresztą doskonale.

Repertuar koncertowy w ogóle lubi kontrasty, a takim kontrastem, bardzo wyrazistym, było wykonanie po gęstym, rubasnym utworze Brahmsa, // *Koncertu skrzypcowego h-moll* Paganiniego, dzieła o bardzo przejrzyściej fakturze. Koncert ten rzadko jest wykonywany, ale wcale nie bezwartościowy, zwłaszcza jeśli trafi w ręce świetnego skrzypka. Na tym wieczorze trafił dobrze – solistką była Katarzyna Duda, skrzypaczka o wielkich predyspozycjach technicznych. Wirtuozowskie utwory Paganiniego czują się dobrze w środowisku stylistyki klasycznej, jej wyrazistego rysunku, klarownego przebiegu – bez czego ich techniczne powaby mogą zdominować dość ubogą warstwę muzyczną kompozycji. Zdominowały i na tym wieczorze, ale solistka rekompensowała to swą biegłością techniczną, bardzo subtelnie, z nadzwyczajną lekkością i barwnie zarazem prowadząc tę pełną karkołomnych trudności narrację. I z wielkim wdziękiem. Finałowe rondo *Koncertu h-moll*, sławne z transkrypcji fortepianowej Liszta (*La Campanella*), było prawdziwym majstersztykiem wykorzystania przez solistkę muzyki w służbie estradowego efektu i zmysłowego czaru. Brawurowe wykonanie na bis *Kaprysu polskiego* Grażyny Bacewicz świetnie dopełniło obrazu estradowej maestrii artystki i absolutnie zawojowało zachwyconą publiczność.

Po przerwie nastrój na estradzie zmienił się zasadniczo: symfoniczny szlagier, jakim jest Schuberta *VIII Symfonia h-moll „Niedokończona”*, został odegrany bez wdzięku, poezji, romantycznego kolorytu, a nade wszystko brakło płynności przebiegu; że użyję porównania: była raczej recytacja, a nie pieśń. Nastrój psuło każde „tutti”, wykraczające brakiem zestrojenia poza dopuszczalne – nawet w okropnej akustyce tej sali – granice. Oczywiście orkiestra grała w bardzo dobrej synchronizacji, ale to daleko za mało, aby przekazać ogromne bogactwo niuansów i urody tej niesłychanie melodyjnej, pełnej romantycznego wyrazu kompozycji.

Niecodzienny był następny koncert filharmoniczny (9 IV): chóry operowe w wykonaniu chóru operowego; niecodzienny także z tej racji, że od wielu lat muzyka chóralna rozbrzmiewa w Filharmonii Koszalińskiej niezwykle rzadko. Koszalin nie posiada bowiem chóru zdolnego do podjęcia artystycznych zadań wykonywania dzieł z repertuaru oratoryjnego – jakie zawsze są muzycznym wydarzeniem i ozdobą życia koncertowego. Pisałem wielokrotnie o tej niemożności, o braku ambicji, tradycji – a może po prostu o braku kompetentnego chórmistrza. Szkoła muzyczna ma takiego, ale zaplanowanie i przygotowanie dzieła oratoryjnego wydaje się niemożliwe w dydaktycznym toku muzycznego kształcenia; dodam: niemożliwe tylko w Koszalinie. Zaś chór akademicki Politechniki Koszalińskiej cierpi na uwiąd, a to przecież ogromne skupisko młodych, świętych głosów.

Czy zatem Filharmonia Koszalińska nie mogłaby odegrać roli animatora ruchu chóralnego, a najlepiej wprost zorganizować chór przy filharmonii, zdolny przygotować w sezonie dwa, trzy wielkie dzieła oratoryjne, a także programy z pieśnią chóralną? Życie muzyczne bez muzyki chóralnej jest po prostu kalekie. Muzyka, a zwłaszcza muzyka artystyczna, rozwijała się głównie na gruncie głosów ludzkich – i ten jej nurt jest przebogaty. A przy tym nie wymaga wykształconych w długoletnim procesie specjalistów-muzyków, wymaga jedynie pracy, zapалу – i fachowości dyrygenta.

Występ chóru bydgoskiej Opera Nova obudził zatem tęsknotę za dźwiękową ucztą brzmienia chóru z orkiestrą symfoniczną. A był to występ świetny, wypełniony chóralnymi fragmentami oper. Zespół zawodowy, prowadzony przez Henryka Wierzhonia, śpiewał znakomicie w pełnej, bogatej gamie ekspresji rodem z oper Bizeta, Pucciniego, Verdiego, Mozarta, Boito, Moniuszki, i w naddatku Haendla. Ruben Silva za pulpitem dyrygentem był w swoim żywiole, prowadził śpiewy pewnie i w doskonałych tempach, dobrze wyważając brzmienia głosów i instrumentów. We fragmentach z *Mefistofelesa* Arriga Boito, świetnie swą świetną sztukę dyrygentką pokazał szef zespołu, Henryk Wierzhon. Fragmenty te, oraz Mazur ze *Straszego dworu* Moniuszki zabrzmiały najbardziej wyraziście i były efektownymi kreacjami obu dyrygentów, chóru i orkiestry – która grała znakomicie. Zaś niekończące się brawa traktować należy jako wołanie, zrazem do filharmonii i do kulturalnych władz miasta: chcemy chóru!!!

Kazimierz Rozbicki



Avan Lu
 fot. Kazik Jedrzejczak

Mississauga **K**anada pachnąca muzyką Chopina. Tegoroczna, dwusetna rocznica urodzin Fryderyka Chopina jest obchodzona w prawie wszystkich, mniej lub bardziej prestiżowych, salach koncertowych całego świata. Kanada dołączyła do tych uroczystości poprzez zorganizowanie Festiwalu i Trzeciego Kanadyjskiego Konkursu Chopinowskiego. Obchody odbyły się w dniach od 26 lutego do 7 marca w Polskim Centrum Kultury im. Jana Pawła II w Mississauga. To niezwykle szybko rozwijające się młode miasto kanadyjskie (700 tys. mieszkańców), położone w pobliżu Toronto, zamieszkuje duże skupisko młodej Polonii. Według statystyk, co 5 mieszkaniec Mississauga mówi po polsku. Głównym organizatorem tegorocznego Festiwalu jest Fundacja im. Maksymiliana Kolbe oraz Konsulat Polski w Toronto działający pod egidą młodego i niezwykle energicznego wicekonsula, Wojciecha Dziegiela. Fundacja Maksymiliana Kolbe rozpoczęła Kanadyjskie Konkursy Chopinowskie w 1999 r. W wyniku współzawodnictwa, dwóch utalentowanych Kanadyjczyków brało udział w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Warszawie. Drugi Kanadyjski Konkurs Chopinowski odbył się w 2004 r. i zyskał zainteresowanie kanadyjskich mediów (rejestracja w telewizji Bravo i transmisja przez Radio CBC).

Tegoroczna impreza zbiegła się z obchodami 200 rocznicy urodzin znakomitego polskiego kompozytora. W uznaniu ważności i rangi kanadyjskiego Festiwalu przyznano mu oficjalne logo chopinowskich konkursów. Dodatkowo informacja pojawiła się na oficjalnej stronie internetowej www.chopin2010.pl. Dyrektorem obecnego Festiwalu w Kanadzie została Janet Lopinski, znana pianistka i profesorka Królewskiego Konserwatorium Muzycznego w Toronto. Tegoroczny program Festiwalu znacznie rozszerzono. Obecnie jest prowadzony w dwóch kategoriach wiekowych: seniorów (14 uczestników w wieku 17 do 29) i juniorów (17 uczestników w wieku 10-16 lat). W międzynarodowym jury zasiadło wiele znakomitości muzycznych, artystów i pedagogów, m.in. Krzysztof Jabłoński, James Parker, Lee Kum Sing, Valerie Tryon i Ling Wang. Podczas trwania Festiwalu zorganizowano wystawy poświęcone kompozytorowi, wykłady i warsztaty mistrzowskie z zakresu pianistyki. W koncercie inauguracyjnym wystąpili pianiści, zdobywcy pierwszych nagród w poprzednich festiwalach.

W dniu urodzin Chopina, 1 marca, podczas lunchu, w pomieszczeniach radiostacji Radio Classical 96.3 FM odbył się specjalny koncert. Licznie zebrani

goście wysłuchali utworów Chopina w wykonaniu Avan Lu, laureata kanadyjskiego konkursu w 2004 r. Po koncercie zorganizowano przyjęcie, na którym serwowano polskie przysmaki. Uroczystość zakończono tradycyjnym urodzinowym torciem i chóralnym śpiewem: „Happy Birthday M. Chopin”.

Punktem kulminacyjnym Festiwalu był Koncert Galowy w Konserwatorium Muzycznym w Toronto połączony z wręczeniem nagród finalistom konkursu. W pierwszej części koncertu wręczono 3 nagrody juniorom. Po przerwie ogłoszono wyniki konkursu w kategorii seniorów. Trzecią nagrodę zdobyła Elisabeth Schumann, drugą przyznano Sijing Ye, zaś laureatem pierwszej nagrody został Leonard Gilbert. Jemu też

przyznano nagrodę za najlepsze wykonanie mazurków i polonezów. Gilbert, dwudziestoletni Kanadyjczyk, brawurowo wykonał *Grande Polonaise* opus 22 oraz *Mazurka* nr 3. Podczas wymaganej konkursowo pierwszej części *I Koncertu fortepianowego* opus 11 wykazał wręcz poetycką wrażliwość. Warto pamiętać to nazwisko podczas Międzynarodowego Konkursu im. Chopina w Warszawie. Trzech głównych laureatów konkursu w kategorii seniorów, oprócz nagrody pieniężnej (10 000, 7 500 i 5 000 dolarów), otrzyma bezpłatny bilet lotniczy oraz opłatę za koszty pobytu w Warszawie podczas eliminacji do Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w październiku br.

Na zakończenie warto zaznaczyć, że Kanada ma długoletnią tradycję chopinowską. Pierwsze Stowarzyszenie im. Fryderyka Chopina (Société Frédéric Chopin au Canada) zostało założone 84 lata temu w mieście Quebec. Podczas II Wojny Światowej przechowywano w Kanadzie skarby królewskie, zawierające m.in. 36 oryginalnych manuskryptów kompozycji wielkiego Polaka oraz 13 listów tegoż kompozytora. Obecnie znajdują się w sponsorowanej przez UNESCO dokumentacji zwanej Pamięć Świata (Memory of the World Registry), stanowiąc bezcenny dorobek dziedzictwa ogólnoswiatowego.

Kazik Jędrzejczak

Wiedź **Wiadomości z Wiednia.** Na początku marca Klub Wiedeński już po raz szósty odwiedził to niezwykle miasto. Fenomenem Wiednia jest to, że kiedykolwiek by się tam nie przyjechało, zawsze znajdzie się interesujący koncert czy spektakl operowy. Przez te 6 lat naszych wizyt mieliśmy szczęście zobaczyć i usłyszeć artystów tej miary co Victoria Mullova, Lang Lang, Riccardo Muti, dwukrotnie Nicolaus Harnoncourt, Thomas Quatshoff, Lorin Maazel w Musikverein, a także Piotr Anderszewski w Konzerthaus oraz Rolando Villazón, Seiji Ozawa, Ramón Vargas w Staatsoper. Przez ten czas nabraliśmy pewnego doświadczenia w doborze koncertów i kupowaniu biletów i zanim podzielę się wrażeniami z koncertów chciałbym przekazać kilka uwag na ten właśnie temat.

W Wiedniu działają dwie opery: Staatsoper, jedna z najlepszych i najbardziej prestiżowych oper na świecie i Volksoper, nie tak znana, angażująca gwiazdy mniejszego kalibru ale prezentująca bardzo przyzwoity poziom. Koncerty odbywają się w Musikverein, w którym znajduje się Złota Sala, znana z koncertów noworocznych i sala Brahmsa przeznaczona dla muzyki kameralnej, oraz w Konzerthaus, z Dużą Salą koncertową i Salą Mozarta. Ponadto koncerty muzyki Straussa i Mozarta odbywają się w pałacach Hofburg i Schoenbrunn jak również w Kursalon, miejscu gdzie Johan Strauss osobiście dyrygował swoimi utworami od pulpitu pierwszego skrzypka. Jeżeli chodzi o kupowanie biletów to w Musikverein i Konzerthaus można to zrobić przez Internet, na trzy tygodnie przed koncertem, logując się na właściwej stronie. Jest też możliwość kupienia biletów miesiąc wcześniej ale wtedy należy wykupić kartę członkowską. W przypadku Musikverein jest to 65 Euro rocznie. Klub Wiedeński taką kartę posiada i niejednokrotnie okazywało się, że gdybyśmy jej nie mieli, nie daloby się kupić biletów na niektóre koncerty. Można też skorzystać z pośrednictwa agencji Vienna Classical Concerts czy Vienna Ticket Online, ale trzeba się liczyć z tym, że za 1 bilet zapłacimy prowizję 10-30 Euro w zależności od kategorii biletu. Jeżeli chodzi o Staatsoper to sytuacja jest trochę inna. Bilety możemy wstępnie zarezerwować podając przedział cenowy i w momencie rozpoczęcia sprzedaży dostajemy informację czy zostały przydzielone. Nie wiem jakie są kryteria tego przydziału ale do tej pory trzy razy udało nam się bilety dostać, w tym raz na premierę. Prawdopodobnie jest to kwestia możliwie jak najwcześniejszej rezerwacji. W Staatsoper jest 5 kategorii biletów B, A, N, P (premiery) i C (balet). Najdroższa jest kategoria P, potem N, A i B. W każdej kategorii jest 8 grup cenowych oraz miejsca stojące za 4 Euro. Plan widowni i kategorie biletów można znaleźć na stronie Staatsoper. Od siebie dodam tylko, że na przykład w kategorii B wystarczy kupić bilety w grupie 5-3 (57 do 100 Euro). Są to bilety w łozach, w drugim i pierwszym rzędzie i widoczność stamtąd jest bardzo dobra. 5 lat temu byliśmy w Staatsoper na *Romeo i Julii* Gounoda z Rolando Villazónem (jeszcze wtedy nie tak znanym), siedzieliśmy w trzecim rzędzie w łoży (bilety za 36 Euro) i widać było pół sceny. W La Scali, dla odmiany, w drugim rzędzie łoży nie widać nic. Można zatem trochę zaoszczędzić nie kupując najdroższych biletów ale z najtańszymi też należy uważać.

Filharmonicy Wiedeńscy w Musikverein. Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że zdobycie biletów na koncert Filharmoników Wiedeńskich graniczy z cudem. Jeżeli organizatorem koncertu jest Musikverein lub Konzerthaus, co zdarza się rzadziej, wówczas obowiązują zasady, o których wcześniej napisałem, czyli w praktyce wykupienie karty członkowskiej. W przypadku gdy jest nim sama orkiestra, wtedy pierwszeństwo mają posiadacze abonamentu. Na stronie internetowej Wiener Philharmoniker znajdziemy informację, że czas oczekiwania na abonament na cykle 10 koncertów wieczornych i weekendowych wynosi od 6 do 13 lat! Jedyną możliwością jest przyjscie na tydzień przed koncertem do kasy Filharmoników i czekanie na ewentualne zwroty ale szanse są niewielkie. Nie wiem jak mi się udało zrobić to przez Internet, być może zadziałała magia Klubu Wiedeńskiego. Wielokrotnie zastanawiałem się nad fenomenem tej założonej w roku 1842 orkiestry, i co jest w niej takiego, że nawet ludzie nie interesujący się muzyką poważną wymieniają ją w pierwszej



Lorin Maazel
 fot. Terry Linke

kolejności. Jest to rzeczywiście znakomita orkiestra, ale bez problemu można by znaleźć kilkanaście dorównujących jej poziomem wykonawczym, jak na przykład Concertgebouw z Amsterdamu, Londyńska Orkiestra Symfoniczna, Filharmonicy Berlińscy czy niektóre orkiestry amerykańskie. Być może dzieje się tak dlatego, że Wiedeńczyków oglądają miliony telewizorów na całym świecie w mającym wieloletnią tradycję koncercie noworocznym, który także jest wielkim wyróżnieniem dla dyrygenta prowadzącego koncert. Co ciekawe orkiestra nie ma stałego dyrygenta, a najwięksi mistrzowie batuty, tacy jak Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Georg Solti, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Leonard Bernstein, Carlos Kleiber, Zubin Mehta, Lorin Maazel i wielu innych występowali jako dyrygenci gościnni. Formalną siedzibą orkiestry jest Musikverein ale rzadko można ją tam zastać. W Złotej Sali orkiestra pod batutą Lorina Maazela wykonała suitę symfoniczną z opery *Rok 1984* skomponowanej przez samego dyrygenta, nawiązującej do powieści Georga Orwella, 3 skłkie symfoniczne *La Mer* Claude'a Debussy'ego oraz suitę nr 2 *Daphnis et Chloe* Ravela. Koncert ten był częścią tournée w 8 krajach w Europie i w Emiratach Arabskich. Orkiestra uznała ten występ, przypadający dokładnie w 80 rocznicę urodzin Maazela jako pewien rodzaj uznania i hołdu dla dyrygenta. Sama postać Lorina Maazela jest dość kontrowersyjna, chociaż trudno jednoznacznie stwierdzić dlaczego tak się dzieje. Panuje opinia, że jego sposób odczytania niektórych partytur jest dość ekscentryczny. Spektakularną porażkę poniósł, gdy orkiestra Filharmoników Berlińskich nie

wybrała go na swojego szefa, chociaż był prawie pewien, że otrzyma to stanowisko. Z drugiej strony jednak, kiedy po 25 latach Willi Boskovski zrzekł się prowadzenia koncertów noworocznych w Wiedniu w roku 1980, zastąpił go właśnie Lorin Maazel. Dyrygował tymi koncertami w latach 1980-86 oraz 1994, 1996, 1999 i 2005, najwięcej ze wszystkich dyrygentów po „erze” Boskovskiego. Pierwszy raz poprowadził Wiedeńczyków w 1962 r., gdy poproszono go o zastępstwo Herberta von Karajana, a w roku 2002 został członkiem honorowym orkiestry. Okresem najtrudniejszym w karierze Maazela była niewątpliwie jego dyrekcja w Staatsoper w Wiedniu w latach 1982-84. Liczne konflikty dyrygenta z

prawie wirtuozerskich. *La Mer* Claude’a Debussy’ego jest jednym z najpopularniejszych dzieł symfonicznych w muzyce francuskiej. Jak pisał Harold Schonberg „jest to seria tonalnych impresji, w których nie widzimy fal ale je czujemy, seria impresji, w których obrazy są raczej ukryte niż szczegółowe”. Zadaniem orkiestry jest ukazanie mieniących się różnymi barwami wiatru i morza. Pierwsza część *Od świtu do południa na morzu* rozpoczynająca się od dialogu skrzypiec i instrumentów dętych drewnianych nabiera stopniowo tempa i w punkcie kulminacyjnym słyszymy 16 podzielonych na cztery grupy wiolonczel. Na koniec wchodzą instrumenty dęte blaszane tworząc jeden z najpiękniejszych

że „... na końcu 5/4 taktu ekstazy *Danse Generale* Filharmonicy nie mieli już skrpułów i harowali jak woły”. Te dosadne określenia dowodzą, że koncert był czymś wyjątkowym. Według wspomnianych już krytyków, Maazel jest jednym z niewielu dyrygentów na świecie, którzy nie boją się prowadzenia orkiestry radykalnie na granicy ciszy. Parafrazując tytuł wielkiego przeboju Simona i Garnfunkela, w kilku fragmentach obydwu utworów usłyszeliśmy rzeczywiście to symboliczne „brzmienie ciszy”. Jeżeli chodzi o wspomniane wcześniej kontrowersje wokół osoby Maazela to przestały być one dla mnie istotne po sobotnim koncercie. Jest on na pewno wybitnym muzykiem, a ludzie wybitni często są

G. Verdi – *Simon Boccanegra* • Olga Guryakova
 fot. Axel Zeiningen/Wiener Staatsopera



G. Verdi – *Simon Boccanegra*
 Massimiliano Pisapia i Ain Anger
 fot. Axel Zeiningen/Wiener Staatsopera



władzami, a także niechęć wiedeńskiej opinii publicznej doprowadziły w końcu do jego rezygnacji.

Sam koncert był wielkim wydarzeniem, chociaż na temat wykonanej w pierwszej części suity symfonicznej z opery *Rok 1984* nie mogę wiele powiedzieć z tego względu, że ten rodzaj muzyki nie jest mi bliski. Dodam tylko, że suita na orkiestrę i mezzosopran jest skróconą wersją opery przeznaczoną do wykonania w salach koncertowych. Solistką była Mary Lloyd-Davies. Opera miała swoją premierę 3 maja 2005 r. w Covent Garden, a 3 lata później 7 razy była wystawiana w mediolańskiej La Scali. Orkiestra została dodatkowo wyposażona w organy, syntezator i syrenę, a krytycy wiedeńscy pisali o konflikcie ciszy i rytmu aż do krzyków strachu. Dla mnie jak i zapewne dla większości publiczności w Musikverein, właściwy koncert rozpoczął się po przerwie. Utwory francuskich impresjonistów są zawsze prawdziwym wyzwaniem dla orkiestry. Zmienność tempa, duża ilość partii solowych, szczególnie na instrumentach dętych, to wszystko sprawia, że od muzyków wymaga się umiejętności

fragmentów w historii muzyki. Część druga *Gra Fal* to forma wielobarwnego scherza a ostatnia część *Rozmowa wiatru z morzem* to punkt szczytowy dzieła w formie efektownej kody w tonacji chmur współgrających ze wzburzonymi falami. *Daphnis i Chloe* Ravel uważał za swoje najważniejsze dzieło, określając je jako symfonię choreograficzną w trzech częściach i ogromny fresk muzyczny. Napisane zostało na zamówienie baletów Diaghilewa ale jako balet nie odniosło sukcesu. Akcja była zbyt statyczna a choreografia Wacława Niżyńskiego zbyt trudna. Za to druga suita orkiestrowa z baletu stała się jednym z najbardziej popularnych dzieł orkiestrowych XX w. Orkiestra znakomicie sprostała zadaniu, a prawdziwy popis nastąpił w ostatniej części *Danse Generale* przedstawiającej żywiołową scenę bachanalii kończącą balet *Daphnis et Chloe*. W wykonaniu Filharmoników Wiedeńskich była tak porywająca, że wywołała żywiołową reakcję publiczności zadumanej jeszcze w przepięknym malarstwie dźwiękowym poprzednich części. Krytycy pisali dość kolokwialnym językiem,

kontrowersyjni. Przeciętność może jest dobra w życiu codziennym ale na pewno nie w muzyce. Publiczność nagrodziła koncert owacją na stojąco, która trwała jeszcze jakiś czas po wyjściu orkiestry co skłoniło Maazela do powrotu na scenę. Zapewne nie mógł sobie wyobrazić lepszego uczczenia swoich osiemdziesiątych urodzin.

Simon Boccanegra w Staatsoper. 7 marca w Staatsoper odbyło się przedstawienie wciąż mało jeszcze znanej opery Giuseppe Verdiego *Simon Boccanegra*. Była to piąta opera tego kompozytora, wystawiona po raz pierwszy 12 marca 1857 r. w Teatro La Fenice w Wenecji. Nie odniosła jednak sukcesu ze względu na zbyt skomplikowaną, zdaniem publiczności operowej i krytyków, formę muzyczną jak i dość zawile libretto. Opera wkrótce została zdjęta ze sceny i dopiero po 20 latach Verdi postanowił dokonać pewnych poprawek takich jak nowa uwertura i wprowadzenie zupełnie nowej sceny, w której doża Boccanegra apeluje do senatu Genui o zawarcie pokoju z

Wenecją. Poprawieniem libretta zajęł się znany kompozytor i librecista Arrigo Boito, autor *Mefistofelesa*. Poprawione dzieło miało swoją premierę 24 marca 1881 r. w La Scali i zostało owacyjnie przyjęte. Taką właśnie wersję zna dzisiejsza publiczność. Verdi początkowo nie był do końca przekonany do poprawienia libretta i partytury, chociaż zdawał sobie sprawę, że w pierwotnej wersji opera nigdy nie zdobędzie popularności. W listopadzie 1880 r. pisał do swojego wydawcy Giulio Ricordiego: „Partytura jest w obecnej wersji nie do przyjęcia (...) Jest zbyt ponura, zbyt przygnębiająca”. Panuje powszechna opinia, że to właśnie Ricordi namówił Verdiego do tego kroku. Przez wiele lat jednak nie była to opera bardzo popularna, dopiero w ostatnich latach budzi

partię Gabriele Adorno kreował urodzony w Turynie włoski tenor Massimiliano Pisapia, uczeń Franco Corellego, a jako Amelię mieliśmy przyjemność podziwiać rosyjski sopran Olę Guryakową. Zastępstwa okazały się „strzałem w 10”. Zeljko Lucic jako Simon Boccanegra zaprezentował piękny, wyrównany w dolnym i górnym rejestrze głos jak również bardzo ciekawą interpretację dramatyczną roli. Dyrygent Fabio Luisi, którego miałem okazję podziwiać wcześniej w repertuarze symfonicznym znakomicie poprowadził orkiestrę Staatsoper, udowadniając, że świetnie czuje muzykę Verdiego. Pozostali wykonawcy również na bardzo dobrym poziomie, szczególnie odtwarzająca partię Amelii Olga Guryakowa. Wprawdzie na początku górne dźwięki

Po raz kolejny Klub Wiedeński wziął udział w ważnych wydarzeniach muzycznych Wiednia. Na potwierdzenie pierwszych słów mojej relacji dodam, że w ten właśnie weekend mieliśmy jeszcze do wyboru *Carmen* i *Zemstę Nietoperza* w Volksoper, Symfoniów Wiedeńskich w Musikverein oraz koncerty muzyki Straussa i Mozarta. Wydaje się jednak, że nasz wybór podobnie zresztą jak w latach ubiegłych był przemyślany i okazał się najtrafniejszy.

W imieniu Klubu Wiedeńskiego
Mariusz Trojanowski

G. Verdi – Simon Boccanegra
Zeljko Lucic
fot. Axel Zeiningen/Wiener Staatsopera



coraz większe zainteresowanie i częściej pojawia się na scenach. Jeżeli chodzi o ilość nagrań *Simona Boccanegry* to zdecydowanie ustępuje ona innym, bardziej znanym operom Verdiego. Za najlepsze uważana jest wersja z La Scali z 1977 r. pod dyktando Claudii Abbado z Pierro Cappuccillim. Są jeszcze nagrania Gabriele Santiniego z Tito Gobbin, Giandomenico Gavazzeni również z Cappuccillim, Jamesa Levine'a z Chemovem oraz Georga Solti'ego z La Scali z Leo Nuccim w roli tytułowej. I to właśnie Nucci miał być największą gwiazdą wiedeńskiego spektaklu. Jednak pod koniec lutego na stronie z obsadą pojawiła się informacja, że zamiast niego partię Simona Boccanegry będzie śpiewał serbski baryton Zeljko Lucic, dla którego rola ta miała być debiutem w Staatsoper w przedstawieniu 2 marca. Kierownictwo muzyczne objął znakomity dyrygent włoski Fabio Luisi, chociaż jeszcze 2 tygodnie wcześniej w zapowiedziach pojawiała się nazwisko Paolo Carignaniego. W biurze prasowym opery dowiedziałem się, że zarówno Carignani jak i Nucci są chorzy i nie będą mogli wystąpić. W roli Jacopo Fiesco wystąpił estoński bas Ain Anger,

jej sopranu wydawały się trochę siłowe ale z biegiem czasu jej śpiew stał się bardziej płynny a głos nabrał przepięknej barwy i blasku. Zasłużonymi oklaskami publiczność nagrodziła również Aina Angera i Massimiliano Pisapie. Reżyserem spektaklu był uznany przez krytyków niemiecki reżyser teatralny i operowy Petr Stein, a autorem scenografii Stefan Mayer. W dobie kryzysu normą stają się oszczędne inscenizacje i chociaż odchodzi się już powoli od monumentalnych produkcji Viscontiego czy Zeffirellego, to nie robią one najlepszego wrażenia. Scenografia to kilka przesuwanych dekoracji przedstawiających ulice i place Genui oraz wnętrza Pałacu Dożów, a w pierwszym akcie ławeczka na zupełnie pustej scenie, co miało przedstawiać ogród pałacu Grimaldich. Pójście na łatwiznę to chyba łagodne określenie dla tej inscenizacji. Dobrze przynajmniej, że kostiumy przypominały trochę epokę z czasów konfliktu Genui z Wenecją. W sumie jednak eksperymenty reżyserskie nie zepsuły bardzo udanego spektaklu w Staatsoper. To muzyka ma być magnesem przyciągającym publiczność operową i tak też było w niedzielnym wieczór w Operze Wiedeńskiej.

Sankt Petersburg Migawki z Sankt Petersburga. Trzecia dekada marca. Jadę na 6 dni do północnej stolicy dawnego imperium carów. Jest to już szósta moja wizyta w tym mieście – pierwsza po przemianach lat 90. i narodzinach rosyjskiego kapitalizmu.

Dwie godziny lotu i oto jestem na miejscu. Przedtem w samolocie nieoczekiwanie spotkanie z pianistą Edziem Wolaninem i jego trzema studentami – udawali się dalej na wschód do Pietrozawodsk na koncert chopinowski. Ja natomiast miałem zaplanowany pobyt w Petersburgu jako gość tamtejszego Związku Kompozytorów i jednocześnie jako członek jury konkursu chóralnego odbywającego się w miejscowości Gatczina, znanej z ogromnego pałacu Pawła I, przed którym urządził niegdyś swoje słynne musztry wojskowe. To wtedy właśnie rozgonywany niedokładnym wykonaniem swego rozkazu rzucił w stronę pułku Priobrażeńskiego: „w prawo zwrot, na Sybir marsz!”. Dziś pałac udostępniony dla zwiedzających budzi respekt bogactwem swych wnętrz, czego atoli nie można powiedzieć o jego kształcie zewnętrznym – jest nader surowy, i w odróżnieniu na przykład od Pawłowska, pozbawiony wdzięku i lekkości.

Konkurs (Gatczyńska Tęcza XIII), o którym wspominałem, odbywał się władnym pałacyku, siedzibie Gatczyńskiej szkoły muzycznej. Inspiratorka tego przedsięwzięcia i jednocześnie pedagog tejże szkoły pani Irina Roganowa, ściągnęła z całej Rosji około 40 młodzieżowych chórów produkujących się zarówno w repertuarze świeckim jak i cerkiewnym. Poziom wszystkich zespołów był niezwykle wyrównany – stąd duża trudność w rozdysonowaniu nagród i wyróżnień. W składzie jury, poza mną, znalazł się ponadto jeszcze jeden przedstawiciel Polski, mianowicie pan Marcin Cmiel, dyrygent, wychowanek warszawskiej Akademii Muzycznej i aktualnie kierownik artystyczny i dyrygent młodzieżowego chóru męskiego Lira. Ponadto wśród jurorów odkryłem mego dawnego przyjaciela, znanego mi jeszcze z występów na hajnowskim Festiwalu, Aleksandra Brandowa (vel Brandovsa). Pelen energii i pomysłów prowadzi nadal w Rydze kilka chórów, jednocześnie robiąc pieniądze (niemal!) jako szef poważnej firmy transportowej. Podczas obiadu postawił wszystkim szampa.

Ponieważ mój udział w konkursie ograniczył się tylko do jednego dnia (ciąg dalszy nastąpił po jednodniowej przerwie), przeto na zapoznanie się z życiem kulturalnym Petersburga zostało mi pięć dni. Było to strasznie mało uwzględniając ogrom tego, co ma do zaoferowania to miasto. Kilkadziesiąt muzeów, niezliczona ilość teatrów, sal koncertowych, wnętrz pałacowych, zabytkowych cerkwi – wszystko to wymagało selekcji i to dość radykalnej. „Nie objąć nieobjątnego” – jak mawiał niegdyś słynny wymyślony przez grono dowcipnych literatów, Kuźma Prutkow.



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

G. Puccini – *Bohème*
Piotr Beczala i Anna Netrebko
for. Marty Sohl/MET

BOHEME **B**ohème. Ta uwielbiana przez wielu opera Pucciniego doczekała się w tym sezonie szalenie atrakcyjnej obsady wokalne. Z 9 zaplanowanych spektakli widziałam dwa: 2 i 10 III oraz słyszałam transmisję radiową 27 II.

Anna Netrebko, czego co prawda nie podano oficjalnie do wiadomości, ale co już dość wyraźnie da się zauważyć w zmianach w jej figurze, jest ponownie w ciąży z Erwinem Schrottem. Schrott nadal nie rozwiódł się z pierwszą żoną, ale widać postanowił nie bacząc na formalności prawne założyć z Anną nową rodzinę. „Na oko” ich nowe dziecko powinno pojawić się na świecie prawdopodobnie latem. Netrebko planuje przecież w przyszłym sezonie występy jako Norina w *Don Pasquale* pod koniec października. „Nierówna” jakość wykonania wokalnych w *Bohème* w tym sezonie mogła więc być uzależniona od jej samopoczucia danego wieczoru. Śpiewała Mimi pięknie dźwięcznym, lirycznym głosem, który jednak nie podołał wymaganiom roli. Zbyt „silnie zdrowo” brzmiący głos kwestionował treść libretta. Nie wrzeszczała choć czarowała piękną barwą. Nie był to jednak głos bezbłędny. Czasem brak precyzji intonacyjnych, trochę indywidualnych, „ekspresyjnych” dodatków do wokalne partytury – a to przedłużanie nadmierne linii wokalnych, a to ich skracanie wedle uznania w tempach, do których starał się dostosować prowadzący orkiestrę Marco Armiliato. Było też trochę słyszalnej „zmiany biegów” pomiędzy rejestrami, a interpretacyjnie Netrebko postawiła głównie na własną urodę i samą swą obecność na scenie. Tej Mimi brakuje

sporego dopracowania interpretacyjnego. Netrebko ma znakomity głos do Mimi, ale ją śpiewa i nią nie jest na scenie i to jest to, co sprawia, że nie zaliczam jej do wielkiej klasy śpiewaczek. Prawdziwie dobrze, choć nie doskonale, wokalnie wypadła 10 III i był to jeden z najlepszych jej spektakli w MET od momentu jej debiutu w *Wojnie i pokoju*. W akcie I nareszcie dały się słyszeć liryczne, miękkie frazy i cieniowanie barw. Nagrodzonego wieloma brawami *Addio senza rancore* nie zakończyła jednak piano. Umierała też najlepiej jak dotąd i choć nadal nie wrzeszczała była subtelniejsza, delikatniejsza, zwracała większą uwagę na detale i niuansy, ale niestety znów bez piano, by nie wspomnieć o pianissimo. Problem z Mimi w MET jest taki, że słyszano tu zbyt wiele prawdziwie znakomitych wykonania śpiewanych przez największe wokalne legendy świata opery, których nagrania istnieją od wielu lat i są dostępne dla wszystkich melomanów. Tak więc sam, nawet najpiękniejszy w brzmieniu i barwie głos nie wystarcza. A bez piano i pianissimo nie wyobrażam sobie dobrze zaśpiewanej Mimi. No i pozostał jeszcze problem koncentracji na samej sobie. W obu widzianych przeze mnie na żywo spektaklach w MET nie zauważyłam, aby Mimi np. postarała się o kontakt wzrokowy z Rodolffem nawet w tych najbardziej romantycznie intymnych scenach opery. Podobnie też, w akcie ostatnim, gdy zwraca się do obecnych Collina, Marcella i Schanuarda, nie kieruje w ich stronę głowy. Netrebko cały czas śpiewa do widowni w przeciwieństwie do Piotra Beczala, jej Rodolfa, który śpiewa do Mimi.

I to właśnie Piotr Beczala był według mnie

największą rewelacją spektakli *Bohème* w tym sezonie i bez reszty podbił widownię MET. Od wielu lat obnizano rolę Rodolfa w *Bohème* dla wielu wykonujących ją tenorów i tak już się przyzwyczailiśmy do tego zabiegu, że rzadko kto pamięta w niej wysokie C. Tym razem Piotr Beczala przywrócił pierwotne brzmienie roli w oryginalnym kluczu właśnie z owym wysokim C. To prawdziwie piękny w barwie i dźwięczności liryczny tenor, idealnie wręcz dopasowany do roli. Wspaniale zaśpiewana *Che gelida la mattina* – miękko ciepła, pełna lirycznej słodyczy i płynności. Cała zresztą rola wycieniowana była wspaniałą paletą barw, no i podziwialiśmy też „szlachetnie” brzmiący głos w intensywności emocjonalnej charakteru, że wspaniała, silną górą.

Głos Piotra Beczala moim zdaniem lepiej brzmi na żywo niż z nagrania. Słyszałam bowiem jego Rodolfa w tym sezonie dwa razy w sali MET i raz podczas transmisji. W historii opery zdarzały się takie głosy, które nie specjalnie „lubiły” nagrywanie nawet na żywo i dopiero w „prawdziwej” akustyce sali demonstrowały swe fascynujące piękno. Słuchając i oglądając go na żywo prawdziwie dałam się ponieść jego czarowi i sprawił, że w pełni uwierzyłam w wiarygodność jego postaci scenicznej. Wrzeszczał mnie więc tak, jakbym nieco bezradnie obserwowała z boku cierpienia prawdziwego, a nie operowego młodego zakochanego człowieka, którego tragedii nie jestem w stanie zaradzić czy choć pomóc. Jego *Che guardate...* już na końcu opery sprawiło, że zakreślił mi się łzy w oczach. To on, a nie Netrebko tym razem wycisnął mi łzy z oczu.

Myszę, że jest to nie byle jaki komplement pod jego adresem.

Znakomitym wieczorem mógł też się poszczycić Gerald Finley 2 III (kanadyjski baryton, debiut w MET jako Papageno w 1998 r., a potem Don Giovanni i tytułowa rola w *Doktorze Atomicu*) w doskonale zaśpiewanej partii Marcella. Jego duety z Rodolfem należały do tych najlepszych fragmentów opery. Piękny w barwie baryton potrafił kiedy wymagała rola, krzyknąć w stronę Musetty: *Strega!*, czarował ogromną kulturą śpiewu, wielką uczciwością i inteligencją w interpretacji roli zaśpiewanej bardzo wyraziście poprawnym włoskim.

10 III nieźle zadebiutował w tej roli rumuński baryton George Petean, ale jego Marcello nie był już tak wiarygodny.

Musetta amerykańskiego sopranu Nicole Cabell (2 III) ujęła mnie dużym wyczuciem roli – od pełnej wigoru i radości życia paryskiej gryzетки w walcu aktu II do wrażliwej, zatroskanej i współczującej młodej kobiety. Ale prawdziwą ucztę sprawiła mi dopiero 10 III Ruth Ann Swenson. O ile w akcie II nie wybiła się niezwykle ponad inne wykonawczynie tej roli w MET, to w akcie ostatnim dała prawdziwy popis. Była to tak znakomicie wykonana rola, że polecałabym ją do dokładnego przestudiowania wszystkim adeptkom wokalistyki, które w przyszłości chciałyby się jej podjąć. Nie było frazy bez modulacji barw, nie było pustego gestu, a wyrazistość z jaką zaprezentowała ową „zmienioną” Musettę godna jest by wejść do panteonu tych najlepszych z wielkich wykonań tej roli w ogóle. Zaśpiewała nam też przepiękne piano w momencie gdy pochyla się nad umierającą Mimi i wkłada jej zimne ręce do muffki. Tak więc jednak doczekałam się w końcu w *Boheme* tego sezonu piano tyle, że w wykonaniu Musetty, a nie Mimi.

Oren Gradus (nowojorski bas, debiut w MET 2002 r.) jako filozof Colline z godnym podziwu niuansiem i ogromną kulturą muzyczną wykonał *Vecchia zimarra*, a Massimo Cavalletti (Schaunard) 2 III bardzo dobrze zadebiutował w MET. Włoski baryton był członkiem programu szkolącego młodych śpiewaków w La Scali, gdzie śpiewał Figara w *Cyryliku sewilskim*, Enrica w *Lucji z Lammermoor* i Schaunarda w *Boheme*. Poza Włochami występował już w Amsterdamzie i Zurychu. Nie zginął w tle, ale w wyrazisty sposób zaznaczał swą obecność m.in. podczas opowieści o zdobytych pieniądzach w akcie I. 10 III słyszałam w tej roli Patricka Carfizziego, nowojorskiego bas-barytona, który pojawił się w MET już w ponad 250 spektaklach w 27 rolach, a który moim zdaniem zasłużył na wiele braw.

Marco Armiliato niespecjalnie mnie zachwycił. Trochę za głośno i momentami za szybko. Zabrakło mi czarui i lirycznej płynności partytury. Bywał też niekiedy zbyt głośny w proporcji do mocy głosów wokalistów choć starał się dopasować do wymogów przede wszystkim Anny Netrebko. Nie był to jednak dobrze zagrany Puccini.

Boheme tego sezonu zapamiętam przede wszystkim dzięki wzruszeniu, którego dane było mi doznać za sprawą głosów Piotra Beczały, Geralda Finley i Ruth Ann Swenson. 12

G. Rossini – *Cyrylik sewilski*
Lawrence Brownlee
fot. Marty Sohl/MET



CYRYLIK SEWILSKI

Cyrulik sewilski. Ostatni w tym sezonie spektakl tej opery (4 III) okazał się być ucztą wokalnno-muzyczną. Prawdziwy spektakl ansambłu – jak chciał tego Rossini. Tym razem Maestro Maurizio Benini poprowadził orkiestrę z wigorem, w dobrych tempach i zaferował nam czarujące melodie partytury w lekkim, szampańsko musującym stylu. Diana Damrau, bardzo wszechstronny niemiecki sopran, powróciła jako Rosina i ku wielkiemu aplauzowi widowni zaserwowała nam bezbłędne koloraturowe pasaże roli. *Un voce poco fa* było jednak wedle mnie nieco niepotrzebnie „przyozdobione” i zaśpiewane w jej własnym tempie. Zawsze podziwiam artystyczny, indywidualny wkład wokalne interpretacji, ale nie lubię zbyt wielkich ingerencji w partyturę. Wolalabym też nieco mniej „hiper aktywnego” ruchu scenicznego, który moim zdaniem nie służy postaci operowej. Wolę nieco bardziej elegancką i stonowaną w ruchu arystokratyczną młodą pannę niż rozpieszczone do niemal pełnego zepsucia dziecko, które nie zna ograniczeń w manierach.

Jej ukochanym Lindorem/Hrabią Almagiva był tego wieczoru młody, bardzo obiecujący amerykański lekki tenor, Lawrence Brownlee, który debiutował w MET w tej samej roli w 2007 r., a później śpiewał w *Kopciuszk*u partię Don Ramira. Jego welwetowo miękki „gładki” głos udowodnił po raz kolejny, że jest jednym z niewielu współczesnych tenorów idealnie interpretujących opery Rossiego i bel canto. Piękne, długie, znakomicie wytrzymałe linie legato pierwszej serenady *Eco ridente in cielo* zabrzmiały z prawdziwą lekkością i uczuciem, ale to ta ostania, wielka aria *Cessa di piu resistere* zaskarbiła mu ogromny aplauz widowni, który przerwał spektakl – i słusznie. Przez wiele lat widownie operowe pozbawione były owej brawurowej arii uważanej przez wielu tenorów za niemożliwą do zaśpiewania. Lawrence Brownlee jest jednym spośród nielicznych współczesnych tenorów, którzy zadali kłam owemu twierdzeniu pewnymi w wykonaniu górnymi tonami, pięknymi w barwie koloraturowymi pasażami, wielką dbałością o detale i niuans.

Wielkim aplauzem przywitała też widownia Samuela Rameya, którego Don Basilio wywarł niezwykle wrażenie wokalną i artystyczną prezencją sceniczną. Jego mistrzowskie wykonanie *La calunia* nie ma sobie obecnie równych choć głos nie jest już tak „świeży” i stabilny.

Włoski baryton, Franco Vassallo był całkiem kompetentnym i zabawnym Figarem, a Maurizio Muraro, włoski bas-baryton dobrym dr Bartolem. Zresztą cała reszta wspomagającej obsady była również satysfakcjonująca i był to prawdziwie znakomity wieczór w MET. 12



G. Verdi – *Attila*
Ildar Abdrazakow
fot. Ken Howard/MET

ATTILA **A**ttila. Aż trudno uwierzyć, ale dopiero w bieżącym sezonie *Attila* miał swą prapremierę w MET. Dziewiąta z 28 oper Verdiego powstała, gdy kompozytor miał 32 lata i muzycznie była jeszcze dość głęboko osadzona w tradycjach włoskiego bel canto i lirycznego dramatu. Należy ona do tzw. Risorgimento operas czyli „rewolucyjnych oper”, które zawierały w treści wiele odniesień do aktualnej sytuacji Włoch i w pełni były doceniane przez patriotycznie nastrojoną publiczność. Zamówiona i wystawiona po raz pierwszy w Wenecji 17 III 1846 r. nie zyskała przychylności krytyków, ale dzięki narodowo-wyzwoleńcym podtekstem stała się natychmiast popularna wśród widzów. Autorami libretta byli Temistocle Solera (1815-1878, również autor libretta do *Oberto*, *Nabucco*, *I Lombardi* i *Giovanna d'Arco*) i Francesco Maria Piave, a powstało ono w oparciu o sztukę Zachariasza Werenera (1808) *Attila, König der Hunnen*. W ciągu 5 lat słyszano *Attilę* nie tylko we Włoszech, ale w Europie i w Nowym Jorku. Popadła później w lekkie zapomnienie i dopiero od lat 70. XX w. zaczęto ją wystawiać ponownie w teatrach operowych.

Muzyka *Attili* obfituje w spektakularne arie i cabalety, duety, wiele ansambli, kilka znakomitych scen z udziałem chóru, a partia Odebelli jest jedną z owych osławionych morderczych

ról. Już na samym początku musi pokonać głosem skok o całą oktawę, a i dalej nie jest szczególnie łatwo – jak to we wczesnych operach chciał słyszeć w partiach dla sopranów Verdi.

Attila jest operą w trzech aktach z prologiem, której akcję umieszczono w czasach najazdu Hunów na Włochy. Nie koncentruje się jednak na bohaterskich bataliach lecz na konfliktach wewnętrznych bohaterów i ich wzajemnych interakcjach emocjonalnych. *Attila*, osławiony wódz Hunów, musi podjąć decyzję czy „walczyć” z duchowym obrońcą Rzymu, Chrześcijaństwem, uosobionym przez postać Leona, który pojawia się w jego śnie. Odabella, której ojca zabił *Attila*, poprzysięga mu zemstę i wzorem biblijnej Judyty chce by zginął z jej rąk. Pomimo iż kocha Foresta, wyjawia *Attili* fakt, iż Foresto zatrul wino, które wódz Hunów wznosi do toastu. Udaremnia więc jego śmierć, ale wyprasza od wdzięcznego *Attili* życie ukochanego. Zakochany w Odabelli *Attila* postanawia ją poślubić i podczas nocy poślubnej ginie od ciosu miecza, który wcześniej sam jej podarował w uznaniu jej waleczności w walce przeciw jego wojskom. Ezio, dowódca wojsk rzymskich, proponuje *Attili* układ na mocy którego niech *Attila* podbija i włada całym światem, byle tylko zostawił mu Włochy. Odrzucenie owej propozycji powoduje jego wrogość i ponowne zwrócenie się przeciwko najeźdźcy. No i jest jeszcze narzeczony

Odabelli, Foresto, który usiłuje pogodzić swe uczucia do niej z pozorną jej zdradą ich miłości i stara się zrozumieć motywy, które nią kierują.

Każdy z głosów owych operowych bohaterów ma coś spektakularnego do zaprezentowania, tak więc potrzebna jest doprawdy wspaniała obsada śpiewaków by podobać wymaganiom ról skomponowanych na bas, baryton, tenor i sopran. Nie dziwi więc, że mając do dyspozycji takich wokalistów teatry operowe nie wybierały *Attili* tylko inną, bardziej popularną operę Verdiego.

Prapremiera *Attili* w MET wybrana jednak została nie przez dyrekcję, ale przez dyrygenta, którego od dłuższego już czasu zapraszano do debiutu w MET. 68-letni Riccardo Muti, osławiony dyrygent i muzyczny „władca” La Scali od 1986 do 2005 r. odszedł z mediolańskiej opery w atmosferze skandalu i nagromadzonych przez lata wzajemnych niechęci. Do dziś nie chce się o tym wypowiadać publicznie. Od około dwóch lat MET usiłowała go nakłonić do występów pozostawiając mu wolną rękę w wyborze opery debiutu. Muti wybrał *Attilę*, operę, której championem jest od lat. Po raz pierwszy wykonał ją w wersji koncertowej w 1970 r. dla Radio Italiana, a pierwsze pełne sceniczne jej wystawienie poprowadził w La Scali w 1991 r. z udziałem Samuela Rameya i Cheryl Studer.

Muti dokonał też wyboru śpiewaków do

dwóch najważniejszych ról *Attili*: do wykonania partii Odabelli zaprosił Violetę Urmanę, a Ildara Abdrazakova jako tytułowego bohatera.

33-letni Abdrazakov nie po raz pierwszy współpracował z Mutim. W wywiadach podkreślał, ile zawdzięcza Maestro, który wziął go swego czasu pod swe skrzydła i pracował z nim przy fortepianie ucząc i szlifując wiele ról, które później wykonywał na scenie. Najpierw był to Banquo w *Makbecie* (Los Angeles 2001), a potem Mojżesz w *Mojżeszu i faraonie* Rossiniego w La Scali w 2004 r.

Wykreowanie produkcji prapremiery *Attili* w MET powierzono urodzonemu w Bejrucie Pierre'owi Audiemu, artystycznemu dyrektorowi opery w Holandii od 1988 r. Znany i podziwiany od lat, obdarowany wieloma prestiżowymi nagrodami i medalami zasług, m.in. Legią Honorową, Audi zaprosił do współpracy włoską projektantkę Miuccię Pradę (to jej pierwszy projekt dla opery), Szwajcarów Jacquesa Herzoga i Pierre'a de Meurouna i Holendra Robby'ego Duivemana (kostiumy i scenografia) oraz Francuza Jeana Kalmana (światło). Cała powyżej wspomniana ekipa debiutowała tym projektem w MET. Spodziewać się więc można było czegoś doprawdy wyjątkowo kreatywnego. Kreatywnie było tyle, że gdyby obejrzeć tylko zdjęcia projektów nikt zapewne by się nie domyślił, że chodzi o *Attilę* Verdiego. Ich projekt istniał dokładnie równoległe do tego co dobiegało z kanału orkiestry i ze sceny. Ogromna stylizacja kostiumów i symboliczna umowność ocierała się o wizje filmowe science fiction, której jednym z przykładów może być uczesanie Odabelli przypominające wielki ul pszczeli. Ubrany w szarawe podkoszulki i spodnie chór nie odbiegał wyglądem od przechodniów współczesnej ulicy. Attila (czarny kostium) miał na głowie helm ozdobiony błyszczącymi „diamentami” i piórami; Ezia okrywała brązowa, skórzana peleryna, na ramionach której przyszyto czarne „epolety” generalskie z sięgającymi kolan „powiewającymi” przy ruchu paskami czarnej błyszczącej sztywnej lamy (?). Na przodzie ramion miał „diamentowe napy” – coś à la ozdoba kurtek motocyklistów Hell Angels. Podczas ucty Odabellę odziano w złotą, błyszczącą suknię, a Attilę w złotą tunikę pod czarną peleryną. Reszta – głównie szaroczarą poza Leonem ubranym w biało-srebrną lekko błyszczącą szatę, czerwona z satynowym połyskiem infule biskupia i czerwone buty. Nie sądzę, aby Prada zechciała wpisać projekty owych kostiumów jako sukces w swoim „resumé”.

Kolorystycznie, artystycznie i estetycznie – „nie z tej bajki”. Prolog umieszczono na betonowych ruinach, które po uniesieniu ukazywały wąski pas czarnego prześwitu, na którym pojawiali się kolejni uczestnicy opery. Stanowiąca główne tło do dalszej części akcji dżungla mogła być uznana jako symboliczne odniesienie do laguny, na której w przyszłości powstała Wenecja i jej teatr operowy (hołd jaki Verdi złożył tym, którzy zamówili u niego operę). Tylko skąd we Włoszech dżungla? Oba obozy wojskowe, Attili i Ezia, ukazano jako „koła księżycowe” stanowiące dwa „prześwity” po przeciwległych stronach sceny w owej płataninie listowia. Zmiana miejsca akcji polegała głównie na ruchomym przesuwaniu mechanizmu sceny w górę i w dół dzieląc w ten sposób „poziomy” czy „płaszczyzny” rozgrywanej akcji. Uctwa w obozie Attili była podzieloną na dwie części dżunglą. Mniej więcej po jej środku zawieszono niebieską płachtę tła (namiot Attili?), na te której ustawiono bardzo długi stół przykryty jaskrawo

żółtym (złotym?) obrusem. Całości można by nadać tytuł: *Zagubieni w dżungli* (albo jak kto woli literackie odniesienie: *Księga dżungli*). Ogólnie sprawiało to wrażenie wersji koncertowej opery na tle wielkiej płachty będącej stylizacją obrazu dżungli Rousseau.

Mając do dyspozycji największą scenę operową świata, projektanci zupełnie jej nie wykorzystali. Płaskie obrazy poruszały się w pionie zupełnie nie uwzględniając trzeciego wymiaru. Bardzo statycznie i z ogromnym ograniczeniem wszelakiego ruchu śpiewaków. Projekt światła podkreślał soczystość dominujących barw – zieleni, żółci i niekiedy błękitu, a w akcie ostatnim dodał czerwieni krwi na liściach dżungli. Nie dziwi więc, że po prapremierze, wedle doniesień prasy, owych osławionych producentów przywitały anemiczne grzechotności brawa i spora porcja „Bu...”. Nie tego oczekiwali widzownia MET w *Attili* Verdiego.

Wedle wcześniejszych wypowiedzi jej autorem chodziło o przekazanie momentu w historii, kiedy to wali się stary świat (w tym przypadku Rzym), na ruinach którego ma powstać nowy. Skontrastowali betonowe zgłiszcząca z pierwotną, hyper realistyczną, symboliczną dżunglą, która miała pełnić podobną funkcję jak ta pokazana w *Czasie Apokalipsy* Coppoli. No cóż, myślę że świetnie obylibyśmy się bez owego „filozoficznego” komentarza w wykonaniu projektantów na korzyść bardziej dosłownej prezentacji akcji scenicznej w lepszej harmonii z muzyką Verdiego.

Wokalnie było bardzo różnie, w zależności od wieczoru. Podczas transmisji (6 III) w zasadzie wszyscy wypadli korzystnie. 3 III Urmana zupełnie nie poradziła sobie z dwoma pierwszymi, najbardziej spektakularnymi ale i najbardziej wymagającymi ariami – fałszywe tony, napięty siłowo i krzykliwy w górze głos. 15 III było lepiej choć też nie bez wyraźnie słyszalnych uchybień. 22 III też niestety nie popisała się precyzją intonacyjną w dwóch pierwszych ariach, a i później nie budziła zachwytów. To prawda, że ma wymagany zasięg rejestru i w zasadzie może pokonywać owe mordercze skoki w obrębie oktawy, ale ogólna jakość i barwa jej głosu nie pozostawiła najmilszych wrażeń w uszach widzowi.

Abdrazakov śpiewał Attilę pewnym głosem, ale nie udało mu się do końca uchwycić interpretacyjnie jego postać. Zabrakło dynamiczności, intensywności dramatycznej, charyzmy i „soczystego”, głębokiego dołu wielkiego wodza Hunów. Ładny w barwie głos z wielkim wyczuciem muzycznym stylu prowadził linie wokalne Verdiego, tak więc od strony kultury muzycznej było znakomicie, ale pośród owej wyrafinowanej elegancji i legato, gdzieś przepadł zwycięski wódz.

Partię Ezia miał wedle zapowiedzi śpiewać hiszpański baryton Carlos Alvarez. Rozchorował się jednak i rolę przejął na dzień przed prapremierą włoski baryton Giovanni Meoni, który zadebiutował w ten sposób w MET. Znany jest właśnie z wykonywania ról w weneckim teatrze operowym i w Teatro dell'Opera w Rzymie, a rolę Ezia śpiewał już w Bari. Ładna, „ciemno-bohatera” barwa. Dobrze wykonana rola. Zebrał od publiczności sporą porcję zasłużonych braw.

Ramón Vargas, któremu powierzono partię zakochanego w Odabelli Foresta postawił na ekspresję emocjonalną. W niektórych fragmentach jego głos „nie czuł się” w tej tessiturze najlepiej, ale jak zwykle wypełnił śpiewane linie wokalne wielką elegancją.

Pojawił się też na scenie Samuel Ramey, Attila z La Scali, który tym razem wykonał niewielką rolę Leona. Gdy tylko otworzył usta i wydobyl z gardła pierwsze tony, można było tylko żałować, że na obecnym etapie kariery nie może już niestety podjąć się wykonania roli tytułowego bohatera.

Nowy Jork jednak przede wszystkim powitał przed kurtyną jak bohatera Riccarda Mutiego. Długa stojąca owacja. Ale też Maestro zasłużył sobie na owe brawa. „Wyśpiewał” nam prawdziwie owe wczesne dzieło Verdiego poczynając od „symfonicznie” zagranej uwertury. Najbardziej dramatyczne momenty nie byłyby agresywne, ale zawsze wykonane pełnym ekspresji legato. Elegancko rzeźbił wręcz każdą frazę i nadał całości wspaniałą płynność wydobywając każdy możliwy odcień barwy z partytury. Krytycy rozplywali się w zachwytach pisząc, że orkiestra MET grała „jak natchniona”. Były to w istocie znakomicie zagrane spektakle, ale nie sądzę, żeby lepiej niż mógłby je poprowadzić James Levine.

23 III prasa doniosła, że Maestro Levine znów niestety ma kłopoty z kręgosłupem i zmuszony był odwołać kolejne trzy tygodnie występów z Boston Symphony Orchestra i z Berlin Staatskapelle. Lekarze w ramach dalszej terapii, po wcześniejszym zabiegu chirurgicznym dysku, dokonują obecnie modyfikacji leków i wedle ich sugestii Maestro Levine nie powinien w tym czasie podróżować.

A Maestro Muti, wedle kulaarowych pogłosek, „obrazil” się na MET. Za co? Dokładnie nie wiadomo, ale ponoć wypowiedział się, że nigdy więcej tu już nie wystąpi, oraz że nie weźmie udziału w planowanym filmowaniu *Attili*. Problemem jest ponoć „poziom” MET? No cóż – dano mu dokładnie to czego sobie zażyczył: obsadę, którą albo sam wybrał albo zaakceptował, nową produkcję, na którą też wyraził zgodę i najlepszą obecnie na świecie orkiestrę w teatrze operowym. Co ma więc MET za złe? „Humorzasty” Maestro chyba nie sądzi, że znajdzie obecnie lepszy „poziom” artystyczny w jakimkolwiek teatrze operowym na świecie, a jeśli tak – to życzyć szczęścia w poszukiwaniach. Zamkną już sobie drzwi do La Scali, więc chyba nie chce zantagonizować również MET.

MET zaplanowała w tym sezonie 10 spektakli *Attili*, z których widziałam 3 (3, 15 i 22 III) i słyszałam transmisję (6 III). 22 III orkiestrę wedle wcześniejszych planów poprowadził Marco Armiliato i moim zdaniem nie odbiegał aż tak drastycznie od „poziomu” wykonania Mutiego, a zachwycona widzownia obdarzyła go prawdziwie wielką i całkowicie zasłużoną owacją.

No i jeszcze jedna „ploteczka”. 15 III na sali MET pojawił się Plácido Domingo, którego ogromnie gorąco witali wszyscy zgromadzeni. Bardzo się cieszymy, że Domingo szybko powraca do zdrowia, i że wkrótce znów zapewne ujrzemy go na scenie lub na podium dyrygentkim. 12

Kolejna operacja Maestro Levine'a. 5 IV MET podała do wiadomości, że Maestro James Levine musi niestety poddać się kolejnej operacji dolnej części kręgosłupa. Odwołano więc jego planowany udział w spektaklach *Toski* i *Lulu*. Batutę w *Tosce* przejmie od niego 14, 17, 20 i 24 IV Fabio Luisi, a Philippe Augin poprowadzi jak wcześniej planowano spektakle 29 IV oraz 5, 8 i 13 V. Zyczymy Maestro szybkiego powrotu do zdrowia. 12

Love never dies

Miłość nie umiera nigdy

rozmowa z Andrew Lloydem Webberem o jego najnowszym musicalu

Jak rozwija się historia bohaterów *Upióra w operze*?

Muszę być bardzo uważny odpowiadając na to pytanie. Sporo się dzieje, a nie chcę zdradzać całej fabuły. Mogę powiedzieć, że akcja dzieje się po około dziesięciu latach od czasu oryginalnego *Upióra* i że rozgrywa się na Coney Island. A to fantastyczne miejsce – Zygmunt Freud powiedział nawet, że to „jedyne powód, dla którego warto odwiedzić Stany Zjednoczone”. W owym czasie przekraczało wyobrażenia zwykłych ludzi, było ósmym cudem świata. Stało się skupiskiem wszelkich dziwotłów i bez wątpienia Upiór znalazłby tam swoje miejsce i mógłby się stopić z otoczeniem. W naszej nowej opowieści znajdujemy go właśnie na Coney Island po 10 latach. Jest z nim Madame Giry i jej córka Meg, a on sam stał się wielkim impresariem i włada całą Coney Island. To właśnie w tym momencie rozpoczyna się nasza historia.

Dlaczego postanowił pan kontynuować *Upióra w operze* i dlaczego teraz?

Zawsze uważałem, że oryginalny *Upiór* kończy się ekscytującym niedopowiedzeniem i dosłownie prosi się o kontynuację. Zastanawiałem się więc już dawno nad sequelem, ale pomysł rodził się bardzo długo. Dosłownie. Myślałem o tym już 15 lat temu, może nawet wcześniej. Przyszło mi do głowy, że Upiór powinien wyjechać do Ameryki i rozmawiałem na ten temat z Freddyem Forsythem, pisarzem, który miał w dorobku tak udane książki, jak choćby *Dzień Szakala*. Był bardzo dobrym i uznanym pisarzem. Na kanwie naszych rozmów napisał i opublikował książkę *Upiór Manhattanu* (*The Phantom of Manhattan*). Ale jej fabuła nie przemówiła do mnie, nie przekonywała mnie dostatecznie jako kanwa musicalu. I na tym się skończyło. Jedyne, co warte było dla mnie ocalenia z tej książki, to pomysł, żeby Upiór żył teraz ponad swym królestwem, a nie pod nim – jak było to w przypadku opery. Zrzuciłem jednak pomysł kontynuacji *Upióra* i na jakiś czas zupełnie o nim zapomniałem.

Mniej więcej trzy lata temu pomysł powrócił do mnie i zdałem sobie sprawę, że jest w nim jednak załączek czegoś dobrego. Pochyliłem się nad nim z kilkoma autorami, ale ponownie nic z tego nie wyszło. Lecz później pracowałem z Benem (Eltonem) nad innym projektem, a Ben to znakomity opowiadacz. I powiedział mi tak: „To wszystko jest do niczego. Masz kapitalną bazę do historii, w której Upiór jedzie do Ameryki, założył, że łąduje na Coney Island. Wszystko bardzo ładnie, ale brakuje bohaterów z oryginalnej opowieści, dlaczego ich też nie zabrałeś? Powymyślałeś nowe postacie, ja natomiast zaproponowałbym historię, w której oni wszyscy by się tam znaleźli”.

I tak mamy tu całą piątkę: Christine i Raoula, Madame Giry i Meg oraz Upióra. Jest tylko jeden nowy bohater, dziesięcioletni syn Christine i



A. L. Webber – *Love never dies*
Ramin Karimloo jako Fantom
fot. Catherine Ashmore

Raoula o imieniu Gustave. Nie będę zdradzać całej fabuły, ale to Ben odblokował ten projekt. Opowieść jest dla mnie najważniejsza, piszę muzykę do opowieści i uważam, że tak właśnie powinno się tworzyć dla teatru muzycznego. Nie mogłem więc komponować, dopóki historia nie nabrała odpowiedniego kształtu. Stało się to nieco więcej niż osiemnaście miesięcy temu i od razu zacząłem się zastanawiać nad autorem tekstów. Kto byłby najlepszym twórcą piosenek? Wszyscy wymieniali Glenna Slatera, który pracował przy *Małej Syrence* (*The Little Mermaid*) i napisał *Sister act*. Od razu zaskoczyliśmy.

A jak pan obsadził dwie główne role w nowym musicalu?

Główną rolę gra nasz obecny Upiór z londyńskiej inscenizacji *Upióra w operze*. Występuje w tej roli dosyć długo, jest bardzo popularny, jego Upiór jest bardzo seksy. Nazywa się Ramin Karimloo i naprawdę jest wspaniały. Właśnie ukończyliśmy nagrywanie albumu z całą muzyką ze spektaklu – to raczej nietypowe, aby pełne wydanie powstało tak szybko. Drugą główną rolę gra Sierra Boggess, która dała się poznać w roli Małej Syrenki w Nowym Jorku. Znamy się od pewnego czasu. Była bardzo młoda – oczywiście nadal jest młoda – miała zaledwie 21 lat, kiedy zagrała Christine w wersji *Upióra w operze* wystawianej w Las Vegas. Jest znakomitą aktorką i teraz, po nagraniu całego materiału, wiem, że zostali oboje doskonale dobrani. Wyzwała się między nimi niewiarygodna napiętość, bardzo silna.

A jak wyglądają międzynarodowe plany dotyczące *Love never dies*?

Początkowo chcieliśmy wypuścić *Love never dies* bardzo szybko, do tego stopnia, że rozważaliśmy przygotowanie trzech produkcji jednocześnie. Wycofałem się z tego pomysłu z obawy o to, czy uda nam się odpowiednio obsadzić tyle inscenizacji. Na początek chciałem się upewnić, że nasza premierowa obsada będzie idealna – do tego stopnia, że nagraliśmy z nią cały album jeszcze przed premierą, co jak sądzę zdarzyło się po raz pierwszy. Otwieramy w Londynie w marcu i w listopadzie w Nowym Jorku. Poważnie zaawansowane są także plany dotyczące Dalekiego Wschodu i Kanady. Mam nadzieję, że *Love never dies* zostanie wystawione w innych krajach szybciej niż to zwykle miało miejsce. Ale wszystko zależeć będzie od obsady.

Czy bardzo się pan denerwuje tym, jak *Love never dies* zostanie przyjęte?

To jasne, że bardzo się denerwuję. Stworzyłem kontynuację mojego największego sukcesu i napięcie jest olbrzymie. W końcu *Upiór w operze* to największa rzecz, jaką kiedykolwiek skomponowałem, przerosła nawet *Koty*, a nie przypuszczałem, że kiedykolwiek będzie to w ogóle możliwe. Ale muszę powiedzieć, że jestem bardzo dumny z nowego musicalu. Uważam, że jest głębszy, bardziej wielowymiarowy niż oryginał, który był wariacją na temat *Pięknej i Bestii*. Zakrecona, ale jednak. Tu jednak główne postacie rozwijają się w sposób, który nie był możliwy w starym wydaniu. Bardzo mnie to inspirowało muzycznie. Tak więc denerwuję się, ale też jestem bardzo dumny i nie mogę się doczekać obejrzenia gotowej inscenizacji.

A więc nie spodziewał się pan, że oryginalny *Upiór* odniesie aż taki sukces?

Muszę przyznać, że kiedy napisałem *Koty* i stały się one najdłuższym grany musical w historii Broadwayu, nie przypuszczałem, że zdołam się w ogóle zbliżyć do takiego wyniku. Nikt zresztą nie wróżył *Upiowski* aż takiego powodzenia. Pamiętam, że kiedy *Upiór* miał premierę w Londynie, nie był nawet przebojem sezonu – prym wiodło *Chess* i wszyscy byli przekonani, że to jest wielki, ponadczasowy hit. Nasz *Upiór* nie był więc faworytem. Oglądając spektakle przedpremierowe mieliśmy wrażenie, że to jednak coś wyjątkowego, ale dalszych sukcesów nikt nawet nie przeczuwał. Tymczasem rodziło się coś w rodzaju kultu, kobiety oficjalnie zmieniały imiona na Christine Daaé. Nie było jeszcze Internetu, tymczasem na całym świecie powstawały fancluby *Upióra* – jak to w ogóle było możliwe? Ci ludzie recenzowali każde przedstawienie, trudno sobie wyobrazić, co by się działo, gdyby mieli wtedy dostęp do sieci. Z pewnością więc jest to bardzo trudny temat do kontynuowania, szczególnie, kiedy dotyczy to takiego sukcesu, jakim był oryginalny *Upiór*.

Jakie są plany wydawnicze związane z albumem ze spektaklu?

Album jest gotowy, całkowicie ukończony. Zamierzamy wypuścić kilka piosenek przed premierą, ale z całością wstrzymam się do chwili, kiedy przedstawienie będzie grane. Płyty powinny znaleźć się w sprzedaży wkrótce po premierze musicalu, a chociaż nie jest to zwykłą praktyką, nie widzę też powodu, by z tym zwlekać. Album już czeka.

Na koniec kilka słów o międzynarodowej ekipie realizatorów *Love never dies*.

Jak już powiedziałem, to Ben Elton „odblokował” temat i napisał cudowne synopsis – gdyby

nie on, nie rozmawialibyśmy dzisiaj. Glenn Slater to młody autor tekstów i jak sądzę najzdolniejszy ze wszystkich. Niedługo znowu będziemy razem pracować – nad *Czarnoksiężnikiem z krainy Oz (The Wizard of Oz)*, ale to osobna historia. Naszym reżyserem jest Jack O'Brien, jedyny w swoim rodzaju twórca-legenda z Broadwayu. Byłem pod ogromnym wrażeniem jego inscenizacji musicalu *Hairspray*, jak również wersji *Tryptyku (Il trittico)* Pucciniego w MET w jego reżyserii, bo jest to niesłychanie trudne do wystawienia. Reżyserował też *Wybrzeże Utopii (The Coast of Utopia)* Toma Stopparda. Tak naprawdę, to poznaliśmy się przez przyjaciela Toma, który był bardzo zadowolony z jego pracy reżyserskiej.

Jack O'Brien wniósł wiele entuzjazmu i humoru i stał się bazą, na której wsparliśmy całą produkcję. Nasz scenograf, Bob Crowley, jest dziś – jak sądzę – najlepszym brytyjskim scenografem. Smutkiem napawa mnie tylko fakt, że Maria Björnson, która stworzyła scenografię oryginalnego *Upiora*, zmarła nieoczekiwanie kilka lat temu. Oczywiście z nią także rozmawiałem o nowym *Upiorze*, a Bob był jej bardzo bliskim przyjacielem – nawet kimś w rodzaju mentora. Nowa produkcja dedykowana jest więc jej pamięci.

© [Universal Music, 2010]
Love never dies

Andrew Lloyd Webber opowiada o powstaniu najnowszego musicalu

Musical *Love never dies* powstawał – z przerwami – przez 20 lat. Około 1990 r. wpadłem na pomysł, aby kontynuować opowieść o *Upiorze* i Christine i umiejscowić ją w Nowym Jorku na początku XX w. Pamiętam gorącą dyskusję z nieżyjącą już Marią Björnson, która stworzyła fantastyczną scenografię do oryginalnego *Upiora* – rozmawialiśmy w dziwnej restauracji na terenie klubu piłkarskiego Chelsea. Bardzo ją ekscytowało przeniesienie historii do Nowego Świata. Wydawało nam się, że kluczem do całej historii będzie umiejscowienie akcji w Nowym Jorku i że tym razem *Upiór* zamieszka ponad swoim królestwem, na przykład w luksusowym apartamencie na ostatnim piętrze wieżowca. Byłby to więc pierwszy *penthouse* na Manhattanie. Ale dokąd *Upiór* skierowałby pierwsze kroki w Ameryce? Gdzie mógłby pozostać nierozpoznany, stając się jednak częścią nowego otoczenia?

Obejrzałem film dokumentalny o Coney Island. Oto nowy dom dla *Upiora* – pomiędzy dziwłogami i tajemniczymi atrakcjami, które stały się częścią tej dzielnicy Brooklynu. Przyszło mi też na myśl, że Christine mogłaby przyjechać do Ameryki ze swoim synem. I wydawało mi się, że wiem, jak historia powinna się zakończyć.

Jeszcze przed przedwczesnym odejściem Marii rozmawiałem o moich pomysłach z powieściopisarzem, Frederickiem Forsythem, który rozwinął je i opublikował własną wersję tej historii w książce *Upiór Manhattanu (The Phantom of Manhattan)*. Ja sam zająłem się wówczas innymi projektami. Czulem, że ziarna przyszłego musicalu zostały posiane, chociaż nie było to wystarczające tworzywo dla kompozytora. A jed-

nak nie porzuciłem zupełnie planów związanych z nową opowieścią.

W roku 2006 postanowiłem wrócić do tematu i rozmawiałem z wieloma autorami i reżyserami. Lecz i tym razem nic z tego nie wynikało, dopóki nie przedstawiłem problemu mojemu staremu przyjacielowi i koledze, Benowi Eltonowi.

To on pomógł mi przełamać

postaci. Jesienią 2007 r. Ben miał historię, do której mogłem pisać muzykę.

Sam proces powstawania libretta musicalu, takiego jak ten, polega na współpracy. Dokąd sięga librecista, w którym miejscu wkracza autor piosenek? Na ile ja sam, jako kompozytor, nadaję kształt całemu musicalowi? Oczywiście nasze

zać okazjonalnie do oryginalnego przedstawienia. Lecz tylko okazjonalnie. Postanowiłem, że żadna z głównych melodii *Upiora* w operze nie pojawi się w *Love never dies*. Jakby nie było, przenosimy się w czasie o około dziesięć lat, więc – poza jednym krótkim wyjątkiem – wytrwałem w swoim postanowieniu.

Jest jednak nowa melodia, której historię powinienem wyjaśnić, zanim uczyni to ktoś inny – tytułowa *Love Never Dies*. Jest to bowiem jedyny utwór, jaki stworzyłem, gdy po raz pierwszy pomyślałem o kontynuowaniu opowieści o *Upiorze* i Christine.

Kiri Te Kanawa nagrała tę kompozycję pod tytułem *The Heart Is Slow To Learn*. A chociaż porzuciłem wtedy myśl o „nowym *Upiorze*”, wewnętrzny głos podszeptnął mi, aby nie wydawać tego nagrania. Ukazało się ono jedynie na limitowanej edycji antologii z różnymi utworami z repertuaru Kiri Te Kanawy.

A jednak – całkowicie porzucając (w swoim przekonaniu) projekt „dalszego ciągu *Upiora*” – zastosowałem refren tej melodii w musicalu *The beautiful game*, napisanym wspólnie z Benem Eltonem. Niestety, czulem, że zupełnie nie pasuje do całej partytury i został wyjęty i zastąpiony utworem *The Boys In The Photograph*, który dał zresztą nowy tytuł całemu musicalowi w postaci, w jakiej jest wznawiany. Dramatyczny kontekst sytuacji w *Love never dies* jest dokładnie taki sam, do jakiego powstała melodia, z której zawsze byłbym dumny. Kiedy narodziła się więc nowa opowieść przywróciłem ją na właściwie – mam nadzieję – miejsce.

Wszystkie pozostałe melodie skomponowałem w ciągu ostatnich dwóch lat do opowieści, którą Ben tak skutecznie odblokował.

Andrew Lloyd Webber, 2010
© Universal Music Polska
[Adelphi Theatre – premierowy program teatralny]



A. L. Webber – *Love never dies*
Ramin Karimloo jako Fantom i Sierra Boggess jako Christine
fot. Catherine Ashmore

blokade. Zwrócił uwagę, że niepotrzebnie wprowadziłem do historii nowych bohaterów. Ben nalegał, że kontynuacja powinna się opierać na protagonistach oryginalnego musicalu. A więc zrezygnowaliśmy z nowych bohaterów i poznajemy właściwie tylko Gustava, syna Christine, jedyną z głównych nowych

domeny pokrywają się, wspieramy się nawzajem. Libretto jest więc owocem współpracy Bena, mojej, autora tekstów Glenna Slatera i naszego reżysera, którym jest Jack O'Brien.

Kiedy miałem już wreszcie historię, podjąłem ważną decyzję. Byłoby nieuzasadnione nie nawią-

Początek Drogi Choć 20 lat minęło...

XX-lecie pracy artystycznej i scenicznej
znakomitej postaci muzycznej – Mariusza Klimka

Mariusz Klimek – piosenkarz, śpiewak, kompozytor, autor tekstów, znakomity pedagog Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, specjalista od emisji głosu, znawca muzyki musicalowej, popowej i jazzu, a także jedna z trzech osób w Polsce posiadająca stopień naukowy doktora sztuki w dziedzinie wokalistyki na gruncie muzyki rozrywkowej. W swoim dorobku artystycznym posiada osiem płyt kompaktowych o statusie międzynarodowym i platynowym, wiele nagród fonograficznych, a Jego nazwisko pojawia się w licznych publikacjach książkowych i czasopismach muzycznych w Polsce i za granicą. Od kilku tygodni jestem obserwatorką przygotowań do wielkiego koncertu pt.: *Początek Drogi*, który odbędzie się 28 maja 2010 r. w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Dwadzieścia lat – dokładnie tyle trwa już twórczy proces działalności muzycznej Mariusza Klimka. Patrząc na Jego zdjęcie aż trudno uwierzyć, że ten młodzieńczy i pełen dynamizmu wygląd niesie ze sobą tak wielki bagaż doświadczeń. Z ogromnym zaciekawieniem obserwuję jego pasję, pracowitość i profesjonalizm.

Mariusz Klimek
fot. Marek Hanyżewski

Jak to wszystko zaczęło się? – Początki pracy artystycznej.

Minęło sporo czasu, a ja wciąż pamiętam pierwszy dzień mojego koncertu... Tak sobie myślę, że początku należy szukać kiedy miałem kilka lat. Już wtedy wiedziałem, że będę piosenkarzem. Moi rodzice wcale nie zabraniali mi śpiewać, przebiegać się, organizować koncerty osiedlowe. Robiłem spektakle, w których grałem główne role i, o dziwo, miałem publiczność, także tę dorosłą. Wciąż wspominają mnie jako małego chłopca, który śpiewał wszędzie, gdzie się dało... a potem liceum muzyczne w Gdańsku – moja śp. pedagog Renata Gleinert, która dała mi nieźle w kość..., Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Wydział Wokalno-Aktorski w Bydgoszczy i kolejne szlify u prof. Piotra Kusiewicza. I wreszcie pierwsza płyta *Wierzę Tylko w Nas* wydana przez Polskie Nagrania. To było wielkie wyzwanie i sprawdzenie moich umiejętności wokalnych u boku bydgoskiego wibrafonisty Karola Szymanowskiego. Bardzo ciężka praca.

Jakie były przełomowe momenty w Twojej twórczości?

Wszystkie wydarzenia muzyczne były dla mnie przełomowe. W szczególności nagranie mojej debiutanckiej, solowej płyty *Wierzę tylko w nas* w roku 2002, od której wszystko się zaczęło. Mam do niej wielki sentyment. Mogę jednak powiedzieć, że każda z moich płyt jest dla mnie przełomowa i wyjątkowa, bo niesie ze sobą wspaniałe wspomnienia: 2004 r. – *Ponad cza-*

sem nagrana wspólnie z moim profesorem, co było nie lada wyzwaniem z uwagi na różnice w skali głosu; 2005 r. – *Derwid* – *Lutosławski Concealed Portrait* – trudny temat ale warty poświęcenia uwagi, płyta zyskała sympatię i posiada status platynowej; 2007 – *The Drift Like That* – moje nowe, popowe oblicze, kolejna platyna; 2008 – *Gdy Ziemię Cichym Snem...* – długo zwlekałem z nagraniem płyty kolędowej. Człowiek musi do tego dorosnąć, spotkać na swej drodze odpowiednich ludzi. Jestem z niej dumny – po miesiącu sprzedaży otrzymała nagrodę fonograficzną *Kryształowa Gwiazda*, na którą z dumą spoglądam każdego dnia. W 2010 r. otrzymałem stopień naukowy doktora sztuki, który przeszedł moje najśmielsze oczekiwania. Bardzo się cieszę i doceniam jego wartość – to spełnienie wszystkich dotychczasowych marzeń i udokumentowanie moich umiejętności.

Jakie postacie wywarły największy wpływ na kształtowanie się Twojej osobowości muzycznej?

Renata Gleinert – mój pierwszy pedagog śpiewu, prof. Piotr Kusiewicz – pedagog Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, ale przede wszystkim moi idole Michael Jackson – którego próbowałem naśladować..., Tina Turner i wielu innych, których musiałbym podać całą listę...

Dlaczego zdecydowałeś się tworzyć muzykę kierowaną do wąskiego grona odbiorców?

Nie bawią mnie proste piosenki, których nikt

za moment nie będzie pamiętał. Lubię pokazać głębię, wyrazić siebie, pokazać kolor. Uważam, że gdyby w ludziach zaszczyć piękno muzyki, na pewno zrezygnowaliby z prostoty i banalności. To wina mediów, które kreują gusta słuchaczy. Moja muzyka nie jest nijaka, a koncerty są czymś w rodzaju opowieści. Nie ma tu przypadkowości i powiem Ci, że grono adresatów mojej muzyki wcale nie jest wąskie. Wystarczy przyjść na jeden z koncertów i zobaczyć reakcję ludzi. To fani pytają kiedy będzie następny koncert, a to oznacza, że chcą słuchać tego co tworzę i to jest najcenniejsze. Ich słowa sprawiają, że mam w sobie siłę. Idę przed siebie...

Ewolucja Twojej twórczości – jakie były Twoje dzieła na początku kariery, jak zmieniły się na przestrzeni lat, w jakim kierunku idą te zmiany? Czy twórczość dojrzewa wraz z autorem?

Kiedy pracowałem nad swoją pierwszą płytą, nie posiadałem doświadczenia muzycznego. Chciałem stworzyć coś oryginalnego, ciekawego i innego. Od razu wiedziałem, że nie ma to być prosta płyta. Zdałem się na doświadczenie Karola Szymanowskiego, który napisał dla mnie muzykę. Muszę powiedzieć, że przeraził mnie ogrom instrumentacji oraz trudności wokalne i techniczne jakie czekały na mnie podczas nagrania w studio, ale dałem sobie radę. To była dobra lekcja... Nie jestem muzykiem jednostajnym. Z wiekiem przychodzą nowe pomysły, szukanie barw, bawienie się głosem, muzykowanie. Nie szukam materiału

po to tylko żeby wydać nowy album, ale po to by dać ludziom swoje wnętrze i głębię. Myślę, że to samo przychodzi i jest czas na to żeby zrozumieć i odnaleźć siebie. Chciałbym, aby płyta CD i DVD z koncertu *Początek Drogi*, która ukaże się pod koniec września 2010 r. była esencją mojej kariery muzycznej. Choć nie będzie to nic nowego, poza kilkoma specjalnie napisanymi przeze mnie utworami, to nowe aranżacje, które pod moim kierunkiem i z moimi wskazówkami pisze Karol Szymanowski będą odpowiedzią na Twoje pytanie.

Zmieniły się Twoje dzieła, więc zmieniły się również koncerty. Jakie były na począt-

ku? I tak też się stało – debiutancka płyta *Wierzę tylko w nas* była moim pierwszym dziełem. Koncerty były ustawiane. Bałem się decydować. Bezpieczniej czułem się kiedy inni decydowali za mnie. Teraz, z perspektywy czasu, widzę to inaczej. Dzisiejsze koncerty są reżyserowane przeze mnie i mojego menadżera Rafała Zmudzkiego – człowieka, który sprowadza mnie na ziemię.

Co to znaczy?

Jest on osobą, która wysłucha moich wizji i nie patrzy z mojego punktu widzenia, czyli artysty, wokalisty i śpiewaka, tylko patrzy z punktu widzenia widza. Pomimo, iż mamy czasami

muzykiem, a uwierz mi – im większa gwiazda tym rozmowa jest łatwiejsza i to mi się podoba.

Jak sam powiedziałeś Twoje projekty są swego rodzaju „dziełami”. Skąd pozyskujesz dofinansowania na tak ogromne przedsięwzięcia?

To jest ciężka, mroźcza praca, która bardzo często nie przynosi efektów. Pisanie listów do sponsorów, do urzędów, liczne spotkania przynoszą często mierny wynik. Odechciewa się wtedy wszystkiemu. Zapał do pracy stygnie. Ale nigdy nie poddaję się. Czasami czuję się jak żebrak, ale rzeczywistość zmusza Nas – muzyków do takich właśnie działań, abyśmy mogli osiągnąć



Mariusz Klimek
fot. Marek Hanyżewski

ku, w jakim stopniu stanowiły Twoją własną wizję, jak jest teraz?

Kiedy po raz pierwszy stanąłem na scenie, a mówię tu już o profesjonalnym koncercie, który odbył się w Lubecie w Niemczech dawno, dawno temu pod kierunkiem Renaty Gleinert, cieszyłem się, że śpiewam, choć nie był to mój własny koncert, gdyż występowałem z innymi świetnie śpiewającymi osobami. Emocje, które towarzyszyły mi wówczas, były ogromne do tego stopnia, że pierwszą piosenkę zaśpiewałem myśląc kolejność zwrotek, ale brawa i tak były ogromne. Wiedziałem od razu, że to mój świat. Dlatego dążyłem do stworzenia własnego wizerunku, który mam nadzieję, jest widoczny.

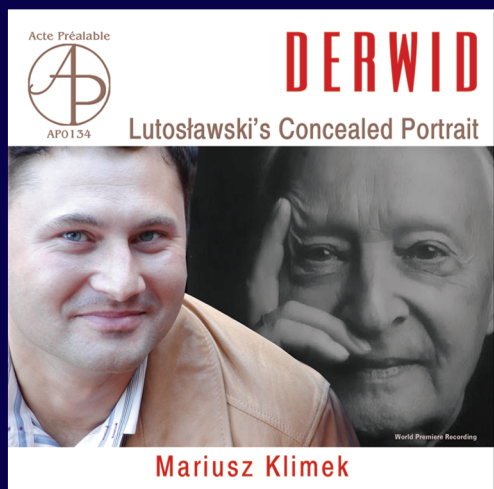
ostrą wymianę poglądów, efekt jest imponujący. Koncerty są chwilą, którą chciałoby się zatrzymać. Dlatego teraz jest tak, że wybieram sobie jaki koncert zaśpiewam i wtedy przygotowujemy go, dopracowując każdy szczegół. Dziś mam wyselekcjonowanych muzyków, z którymi współpracuję. Są to ciekawe postacie między innymi: Krzysztof Herdzin, Artur Grudziński, Karol Szymanowski, Wojciech Rynduch... Każdy z nich ma swój projekt i swoich muzyków, a ja jestem szczęśliwy, że nie muszę szukać, pytać, tylko wybieram. Czasami zdumiewa mnie fakt, że niektórzy nie potrafią docenić tego, że w danym momencie nie liczą się pieniądze... wtedy mówię stop i podejmuję rozmowy z kolejnym

cel. Naturalnie znam swoje granice i wiem kiedy skończyć to „zebranie”. W dzisiejszej dobie pseudo-muzyków jest za dużo i siłą rzeczy rozdaje się pieniądze nie na konkretne cele. Pomaga się jedynie znajomym po fachu, liczy się pozycja urzędnicza i... Takich przykładów mogę mnożyć wiele, ale co to da?! W Polsce w ogóle nie dba się o kulturę. Ważniejsze są bezsensowne inwestycje. Uważam to za skandal. Ciągłe brakuje pieniędzy – takie otrzymuję odpowiedzi: pismo wpłynęło za wcześnie, pismo napisane zbyt późno, gdyż już rozdzielono pieniądze, choć to początek roku itd., itp. Kiedy otrzymuję kolejne pismo z podobną odpowiedzią, nasuwa mi się pytanie, kiedy jest właściwy moment.



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

DYSKOGRAFIA MARIUSZA KLIMKA



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl
Nasze płyty są dystrybuowane w następujących krajach: Argentyna, Australia, Belgia, Czechy, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Szwajcaria, Wielka Brytania, Włochy, USA.

Bydgoszcz organizuje różnego rodzaju festiwale muzyczne. Dlaczego nie można Cię na nich zobaczyć?

To pytanie poniekąd wiąże się z poprzednim. Znajomości – tak w skrócie odpowiem. Aczkolwiek aby uzyskać pełną odpowiedź, pytanie to należałoby zadać Dyrekcji Wydziału Kultury Urzędu Miasta w Bydgoszczy. Urzędnicy wiedzą o tym, że jest w Bydgoszczy ktoś taki jak ja, szczytując się moimi osiągnięciami i na tym koniec. Trochę to boli, bo reprezentuję swoje miasto na wielu scenach polskiej estrady i za granicą. Nie mogę jednak powiedzieć, że działa to w dwie strony, i nie jest to kwestia finansów,

jak wiesz, lubię wyzwania, więc zdecydowałem się bez wahania. Praca magisterska była właśnie na ten temat. Praca naukowa, której temat brzmi: *Druga twarz Witolda Lutosławskiego. Struktura melodyczna piosenek Derwida jako czynnik hamujący proces ich poznawania oraz popularyzacji przez piosenkarzy* była jej kontynuacją. W pisaniu pracy wykorzystałem koncert, który odbył się w styczniu 2008 r. w Filharmonii i Operze Podlaskiej w Białymstoku i był na żywo transmitowany drogą internetową na całym świecie. Udało się – udowodniłem, że piosenki Derwida są i powinny być publikowane i popularyzowane przez śpiewaków, piosenkarzy. Notabene nie każdy może je wyko-

pięknę. Przecież kiedyś tylko pozostanie mi ta praca. Szanuję ją.

Zaczęłeś karierę jako młody chłopak. Czy po 20 latach ciężkiej pracy nie czujesz się wypalony zawodowo?

Nadal czuję się młodo. Uważam, że dopiero teraz zaczyna się moja kariera. To jest ten moment i czas w którym myślenie jest inne. Stąd tytuł mojego show *Początek Drogi*, na który zapraszam 28 maja do Teatru Polskiego w Bydgoszczy.

Przygotowujesz nową płytę. Jak wynika z moich informacji będzie brzmiała nieco inaczej, niż poprzednie. Czym tym razem nas zaskoczysz?

Właściwie pracuję nad dwoma projektami muzycznymi. Mówimy tu o płytach studyjnych. Jeden projekt to płyta jazzowa, ale nie ze standardami już istniejącymi, tylko własne, autorskie pomysły, do których muzykę tworzy Karol Szymanowski. Pracujemy nad tą płytą już drugi rok. Chcę żeby miała bardzo wysublimowane brzmienie. Na pewno będzie ciekawym projektem. Być może już w przyszłym roku będzie można ją kupić w sklepach muzycznych. Drugi projekt jest bardzo popowy. Płyta balladowa, do której muzykę piszę osobiście... Z pewnością będzie ona miłą niespodzianką dla moich fanów. Ta płyta ukaże moje nowe oblicze... a pomysły same się rodzą. Tylko potrzebna jest pomoc finansowa od sponsorów w ich realizowaniu. Na to liczę.

Na zakończenie chciałabym się dowiedzieć, i myślę, że Twój fani również, co zobaczymy i czym tym razem zaskoczysz nas podczas jubileuszowego koncertu?

Tak jak już wspominałem koncert ten to podsumowanie 20 lat mojej pracy scenicznej i artystycznej – sporo czasu, wiele wydarzeń. Zagrałem przez ten czas niezliczoną ilość koncertów, nagrałem kilka bardzo dobrych płyt ze znakomitymi muzykami, a koncert ten będzie esencją wszystkiego co zrobiłem. Utwory przygotowane zostaną w nowych aranżacjach, w nowym brzmieniu, z udziałem wspaniałych tancerzy. Będzie bardzo dynamicznie, ale będą także momenty akustyczne, balladowe. Mam nadzieję, że nie zawiodę mojej publiczności, tak jak oni nie zawiodą mnie przez tyle lat. Trasa koncertowa planowana jest w całej Europie między innymi we Francji, Wielkiej Brytanii, Holandii, w Niemczech i Czechach.

Dziękuję za rozmowę. Niech *Początek Drogi* będzie dla Ciebie początkiem nowego życia.

rozmawiała: **Monika Kwasigroch**



Mariusz Klimek
fot. Marek Hanyżewski

tylko pamięci. Zresztą nie tylko Bydgoszcz tak się zachowuje, również inne miasta naszego województwa, a także urząd marszałkowski, prezydenci itp. Ciągłe to samo...


Niedawno nadano Ci stopień naukowy doktora sztuki. Opowiedz mi, co skłoniło Cię do stworzenia pracy doktorskiej i jak wyglądało jej przygotowanie?

Wszystko zaczęło się pięć lat temu. Wtedy po raz pierwszy zetknąłem się z twórczością piosenkarzki znakomitego mistrza XX w. Witolda Lutosławskiego, którą skrzętnie ukrywał pod pseudonimem Derwid. Tematykę tę zaszczepił we mnie mój profesor śpiewu Piotr Kusiewicz. A,

nać ze względu na trudności wokalne i techniczne. Nie są to piosenki, które można ot tak zaśpiewać. Przygotowanie się do obrony doktoratu i egzaminów zajęło mi dwa lata życia.

Komponujesz, piszesz teksty, organizujesz koncerty – jak znajdujesz czas na pracę w uczelni?

Może wyda Ci się to dziwne, ale moja praca jest bardzo związana z tym co robię na co dzień. Kiedy nie ma studentów na zajęciach, siadam do fortepianu i piszę, myślę, tworzę coś nowego. Sam też ćwiczę głos. Studentom przekazuję to, co potrafię, ale też uczę się od nich. Czasami jest to proces długi, ale przynosi efekty. I to jest

Mariusz Klimek uchodzi za osobę niedostępną, z którą ciężko umówić się na rozmowę. Jednak warto było zabiegać o spotkanie z nim, gdyż okazał się bardzo miłym, a zarazem skromnym człowiekiem z niezwykłą osobowością. Miałam to szczęście widzieć Go w pracy. Przeglądałam się Jego pasji, życiu twórczemu. Podziwiałam to, co robi i sposób, w jaki o tym mówi. Niewątpliwie posiada ogromny talent, który w pełni wykorzystuje tworząc swoje dzieła. Utwory, które usłyszałam przedpremierowo będą wielką niespodzianką dla Jego fanów, do których od dziś należę również Ja. 

Pasja Markowa Golijova

Stefan Banasiak

Oswaldo Golijov
 fot. Anahid Nazarian



Ostatnie dni Jezusa na ziemi relacjonowane były w różny sposób przez czterech ewangelistów. Od tego czasu wydarzenia te były opowiedziane i napisano do nich muzykę setki razy. Dwie kompozycje Jana Sebastiana Bacha napisane do dwóch z czterech tekstów *Pasji* są wspaniałymi zabytkami, ale w 2000 r., dwieście pięćdziesiąt lat po śmierci Bacha, International Bach Academy w Stuttgarcie odważyła się zamówić nowe dzieła do relacji tych wydarzeń czterech ewangelistów, transponując ducha Bacha – jednak niekoniecznie jego muzyczny styl – do naszej epoki. Zadanie zostało powierzone Niemcowi Wolfgangowi Rihmowi, Rosjance Sofii Gubajdulinie, Chińczykowi Tan Dunowi i Oswaldo Golijowowi, który urodził się w Argentynie w 1960 r., w 1983 r. zamieszkał w Izraelu, a trzy lata później wyemigrował do USA. Te cztery dzieła (każde z nich trwa 80 minut) spotkały się z wielkim uznaniem, ale prawdziwy sukces odniosła *Pasja według św. Marka* Golijova podczas jej wystawienia w Stuttgarcie w 2000 r. pod batutą Marii Guinand, której dzieło to było dedykowane. Wydarzenie to spotkało się z ponad półgodzinną owacją,

Następne wykonania, wszystkie z oryginalnym zespołem muzyków z Ameryki Łacińskiej, wzbudziły podobne reakcje; pierwsze wykonanie amerykańskie, zaprezentowane przez Bostońską Orkiestrę Symfoniczną pod dyrekcją Roberta Spano w lutym 2001 r.; nowojorska premiera w wykonaniu Filharmoników Brooklyńskich także pod dyrekcją Spano w październiku 2002 r. Zaś wykonanie tej muzyki tak cudownie obrazowej zaprezentowane na Festiwalu w Holandii zostało w tym miesiącu wydane na DVD wraz z podwójnym albumem płytowym, a było sfilmowane na żywo w Teatrze Carré w Amsterdamie w czerwcu 2008 r., ponownie pod dyrekcją Roberta Spano wraz z wenezuelską Schola Cantorum Marii Guinand.

Dlaczego *Pasja* Golijova wzbudza tak euforyczne reakcje wszędzie tam, gdzie jest prezentowana? Pięć minut tej płomiennej partytury, przeszywanej słyszalnymi błyskawicami wystarczy, aby odpowiedzieć na to pytanie. Golijov proponuje nam zupełnie nową perspektywę – odmienną od tej, jaką poznaliśmy w wielkich pasjach Bacha, ze wzniosłymi relacjami Mate-

usza i Jana, przeplecionymi krótkimi słowami Jezusa umieszczonymi w aureoli instrumentów strunowych, komentarzem chóru i głosami solowymi. Golijov pisze wielki dramat, niemal inscenizację wydarzeń, które niejako zmuszają zarówno wykonawcę jak i publiczność do wzięcia w nim udziału.

Golijov, syn Żydów z Europy Wschodniej, nie posiadał nawet egzemplarza Nowego Testamentu, kiedy nadeszło zamówienie z Bach Akademy. W rzeczywistości przemawiało to na jego korzyść. Golijov, nie będąc niewolnikiem znanych wyobrażeń, miał swobodę postrzegania Jezusa i jego otoczenia wychodząc od swego własnego doświadczenia. Jego *Passión según San Marcos* dzieje się w dzisiejszej Ameryce Południowej. Jest wierna relacji Marka, jeżeli chodzi o proces, zdradę i ukrzyżowanie, jednak te znane epizody są odmiennie od naszych tradycyjnych wyobrażeń. „Najistotniejsze w tej *Pasji* jest to, aby przedstawić Jezusa ogorzałego, nie błędnego Jezusa europejskiego, opowiada Golijov. Chodzi o ostatnie dni Jezusa na ziemi widziane poprzez doświadczenie latynoamerykańskie”.



3-11 VII 2010

BUSKIE SAMORZĄDOWE CENTRUM KULTURY
W BUSKU ZDRÓJU
(WOJ. ŚWIĘTEOKRZYSKIE)

Ta *Pasja* według św. Marka dzieje się na ulicach; wydobywa jej dźwięki, akcenty, wydobywa rytmy ulicy jakiegoś brazylijskiego, czy też kubańskiego miasteczka. Język hiszpański jest językiem dominującym dzieła, ale został on niejako „zaafrykanizowany”, używając określenia samego Golijova: rytmy są tworzone zarówno przez perkusję jak i przez słowa; słycać to, na przykład w ciężkim akcencie rytmicznym nad niektórymi wyrazami. Inne języki pojawiają się czasami: łacina, gdy na początku cytowane są Lamentacje Jeremiasza; aramejski, będący językiem samego Jezusa, pojawia się w Kadiszu, urzekającej modlitwie za zmarłych. Żeby podkreślić lzy żalu Piotra, kiedy ten uświadamia sobie swoje poczucie winy wynikające z wyrzeczenia się Jezusa, Golijov dodaje wiersz w języku galicyjskim: *Lúa descolorida (Bezbarwny księżyc)* Rosalia Castro, redukując akompaniament do niemal milczącego kwartetu smyczkowego. Ta prawie cisza tej chwili, bolesny bezruch śpiewaczki, tworzą rodzaj pustki, stanowiący punkt kulminacyjny całego dzieła, pustki o takim napięciu, że można przestać oddychać.

Orkiestracja posługuje się wyłącznie głosami i perkusją. „Na Kubie i w Brazylii, a więc

w geograficznych ośrodkach łacińskich mojej *Pasji*, istnieje silna tradycja, opowiada Golijov, aby to głosy i perkusje opowiadały wydarzenia. Jak wiecie, ta tradycja pochodzi z Afryki, i w taki właśnie sposób jest opowiedziana *Pasja*. Głosy przedstawiają lud, który nie rozumie, kto się boi – sam Jezus, który rozumie, ale który także się boi – a potem, kto już się nie boi. Jest solista, solistka i chór. Głos Jezusa zamierzałem powierzyć najczęściej chórowi, ponieważ według mnie Jezus prezentuje głos ludu, przekształcony w zbiorowego ducha. Mam trzy sekcje, w których są trzy chóry – dzielą się one na trzy – ponieważ duża część mojego dzieła ma wiele wspólnego z procesjami. Wyobrażam sobie chóry z trzech małych miasteczek, schodzące ze szczytów gór; opiera się to na paschalnej tradycji Ameryki Południowej. W odróżnieniu od *Pasji* protestanckiej, złożonej z medytacji i komentarzy, ta *pasja* stworzona jest z teatru i rytuału. Jest to synteza tradycji latynoamerykańskich, katolicyzmu i religii joruba, przyniesionej przez niewolników amerykańskich. A więc jest to przedsięwzięcie zupełnie odmienne”.

„Dzieło jest poruszane instrumentami perkusyjnymi i specyficznymi rytмами, kontynuuje

Golijov. W niektórych fragmentach sprawy przybierają całkowicie szalony obrót, jak na przykład rumba. Jednak każda sekcja posiada swój punkt ciężkości, wyrażony jednym instrumentem perkusyjnym, lub grupą tych instrumentów. Tak więc perkusista zagra na berimbau, żeby akompaniować tancerzowi capoiery. Capoiery, to sztuka wojenna Brazylii, którą z Afryki sprowadzili niewolnicy, i jest to coś pięknego. Trzy tańce Capoiery wyrażają trzy sekcje *Pasji*. Pierwszy z nich, to taniec ofiarny przedstawiający pierwsze pojawienie się Jezusa na ziemi jako człowieka. Drugi taniec ma miejsce, gdy Jezus zostaje zatrzymany, po tym, jak Judasz przyszedł z żołnierzami i pocałował go. Marek opowiada ten dziwny epizod w postaci młodego nieznanego, ubranego jedynie w sukno, jest to bez wątpienia sam św. Marek. Tylko on, zamiast pospiesznie się oddalić, podąża za Jezusem aż do czasu, gdy spostrzeżenie to żołnierz i zdziera z niego sukno – wtedy ucieka zupełnie nagi – drugi taniec odbywa się w białym płótnie. Trzeci taniec znajduje się na samym końcu, przy ukrzyżowaniu, gdy żołnierze dają Jezusowi purpurową szatę, aby się z niego wyśmiewać. Ten płaszcz staje się świętym całunem”.

Oswaldo Golijov
fot. Anahid Nazarian



Poszukiwanie równowagi

rozmowa ze skrzypkiem i dyrygentem, Thomasem Zehetmair

Występuje pan na całym świecie. Czy ma pan jakieś szczególne miejsca lub sale koncertowe, do których lubi pan wracać?

Bardzo często wracałem do znanych mi miejsc, gdzie podczas mojej nieobecności zachodziły nieoczekiwane zmiany. Zawsze więc oczekuję jakiejś niespodzianki. Oczywiście wspaniale jest podczas powrotów spotkać starych przyjaciół!

się z Ruth Killius, Ursulą Smith czy Kubą Jakowiczem, moimi partnerami z kwartetu, którzy są doskonałymi, pełnymi wrażliwości i wycucia muzykami. Każdy z nich otwiera przede mną nowe perspektywy w naszej wspólnej pracy. Moimi partnerami muzycznymi z długoletnim stażem a zarazem przyjaciółmi są też Heinz Holliger, Frans Bruggen, Nikolaus Harnoncourt i Pierre Laurant Aimard, którzy od wielu lat niezwykle wzbogacają moje życie muzyczne.

współczesnych kompozytorów, którzy często dedykują panu swoje utwory?

Niestety dużo za późno, ale teraz to nadrabiam!

Czy uważa Pan, że wykonywanie muzyki naszych czasów jest potrzebne i ważne?

Dla podtrzymywania życia muzycznego – niezbędne!



Thomas Zehetmair

Wiele z pańskich nagrań zdobyło międzynarodowe nagrody, są one znane i cenione na całym świecie. Czy w pańskiej dyskografii znajdują się płyty szczególnie dla pana ważne, z których jest pan najbardziej zadowolony?

Dziękuję, to naprawdę miły komplement. Wspaniałym doświadczeniem było dla mnie nagranie kaprysów Paganiniego – na kilka dni zupełnie oderwałem się od codzienności i przeniosłem do małej kaplicy, gdzie rejestrowaliśmy CD. Kwartety Bartoka i Hindemitha to kolejna ważna dla mnie płyta – muzyka pełna jest harmonii i spontaniczności, gdyż taka atmosfera panowała pomiędzy muzykami w trakcie nagrania! Jako dyrygent jestem bardzo usatysfakcjonowany z nagrania *VI i VII Symfonii* Sibeliusa i *Koncertu skrzypcowego* Strawińskiego.

Z jakimi orkiestrami i artystami najbardziej lubi pan występować? Z kim najlepiej się panu współpracowało?

Mam zaszczyt występować z wieloma znakomitymi artystami. Wspaniale współpracuje mi

Oprócz występów solo i z kwartetem jest pan dyrygentem. Co skłoniło pana by sięgnąć po batutę?

Na początku prowadziłem orkiestrę kameralną „od pulpitu”. Zaczął mnie jednak interesować repertuar na większy skład. Zacząłem więc brać lekcje dyrygowania. Zacząłem od kursu mistrzowskiego w Aspen pod kierunkiem Davida Zinmanna, było to bardzo pomocne. Kolejni moi nauczyciele to Michael Schoenwandt, Sir Neville Marriner, Michael Gielen.

Czy dyrygowanie jest dla pana ważne? Oczywiście!

Wykonuje pan muzykę wszystkich epok. Czy ma pan swojego ulubionego kompozytora lub utwór? Może jakieś szczególne upodobania do wybranego okresu muzycznego?

To się zmienia. Od zawsze bardzo lubię dwie ostatnie symfonie Schuberta, *IV i V Kwartet* Bartóka. I każdą nutę napisaną przez Bacha.

Kiedy zainteresował się pan muzyką

Często prowadzi pan orkiestrę od pulpitu, dyryguje pan i gra równocześnie – i to nie tylko koncerty z orkiestrą kameralną, ale również monumentalne dzieła, jak np. *Koncert skrzypcowy* Brahmsa (co dla większości skrzypków byłoby niemożliwe). Jakiego napotkał pan trudności podczas wykonywania partii solowej wielkich koncertów skrzypcowych przy równoczesnym dyrygowaniu orkiestrą?

Istnieje sporo trudności: praca nad koordynacją, szczególnie w salach, gdzie muzycy nie słyszą się dobrze nawzajem. Często potrzeba też więcej czasu na próby niż przy klasycznym składzie z dyrygentem i solistą.

Ale zalety przeważają nad trudnościami: solista i orkiestra lepiej się wyczuwają, kontakt jest bardzo bezpośredni, każdy muzyk jest skoncentrowany i czujny. Gdy te wszystkie rzeczy zaistnieją – ma się podczas grania niesamowitą wolność!

Jak panuje pan nad koncentracją potrzebną do wykonywania partii solowej przy równoczesnym kontrolowaniu orkiestry?

Taką koncentrację mam tylko podczas wykonywania utworów, które bardzo dobrze znam i często wykonywałem. To na pewno pomaga.

Czy może podać pan jakieś rady dotyczące ćwiczenia i nauki nowych utworów?

Zacząć ćwiczyć odpowiednio wcześniej! Mieć dość czasu na studiowanie utworu, by być pewnym każdego taktu!

15 lat temu założył pan Zehetmair Quartet. Jak narodził się ten pomysł?

Zawsze lubiłem grać w kwartecie smyczkowym – repertuar na kwartet jest przecież wspaniały i różnorodny! Największą trudnością było

znalezienie odpowiednich partnerów (co zajęło mi około dziesięć lat!...).

Dlaczego zdecydował pan, by repertuar wykonywany z kwartetem grać z pamięci? Czy uważa pan, że podczas wykonywania utworu w ten sposób, komunikacja pomiędzy muzykami i publicznością jest łatwiejsza? Jakie, z pańskiego punktu widzenia, są inne zalety grania muzyki kameralnej z pamięci?

Jest wiele powodów by w ten sposób wykonywać kameralistykę: odczucia i komunikacja są bardziej bezpośrednie, fantazja z szybkością światła wędruje od jednego muzyka do drugiego. Nic nie przeszkadza skupieniu: nie ma pulpitów, nie ma nieprzyjemnego przewracania kartek itp.

Nie lubi pan rozmawiać podczas prób. Czy uważa pan, że marnuje się wiele czasu podczas niepotrzebnej wymiany zdań na próbach? Czy wszystko może być wyćwiczone i zdecydowane tylko poprzez granie?

Wszyscy bardzo lubimy ze sobą rozmawiać – ale poza próbami. Podczas prób kameralistyką bardzo często używa się słów, by ustanawiać nowy porządek lub zmieniać stary – to zabija muzykę.

Gra pan na Stradivariusie. Czy mogłabym poznać jego historię? Skąd wybór właśnie tych skrzypiec?

To jeden z bardzo rzadkich, późnych Stradivariusów (1730), zbudował go w całości Stradivarius, bez pomocy synów. 86-letni mistrz przekazał temu instrumentowi całą swą wiedzę. Nie mogę wyobrazić sobie lepszych skrzypiec!

Na czym w dzisiejszych czasach powinni skoncentrować się młodzi skrzypkowie? Czy uważa pan, że przywiązuje się tak dużą wagę do technicznej perfekcji, że cierpi na tym muzyczna strona wykonywanych utworów? Czy zaobserwował pan jeszcze jakieś inne negatywne tendencje?

Nie mam nic przeciwko rozwijaniu techniki.

Nie powinno się jedynie nigdy zapominać czemu ona służy! Jest ona tylko środkiem do osiągnięcia celu. Tylko wtedy można osiągnąć wymarzony efekt jeśli ma się wolność ekspresji.

Jaką radę może Pan dać młodym artystom stojącym na początku kariery. Jakie powinni mieć podejście do gry i do zawodu muzyka?

Każdy jest inny i powinien znaleźć odpowiednie osoby, od których może się czegoś nauczyć. Im większe sukcesy się osiąga, tym więcej pracy powinno się jeszcze przed sobą widzieć. Nie należy spoczywać na laurach. Bardzo ważne jest, by znaleźć dobrą równowagę pomiędzy osobistymi przekonaniem a otwartością na nowe, inne idee. Najgorszym wrogiem sztuki jest arogancja.

Dziękuję za rozmowę.

rozmawiała *Agnieszka Marucha*

Rzecz o Romualdzie Twardowskim (4)

Między życiem a sztuką

Alicja Twardowska

Rewolucje w życiu dorosłego człowieka. W maju 1989 r. otrzymaliśmy wiadomość z Częstochowy, że matka Romualda upadła w łazience i potłukła się. Sąsiadka, która do nas zadzwoniła, powiedziała, że powinniśmy natychmiast przyjechać. Mój mąż ze smutkiem przyjął tę wiadomość, ale niezbyt śpieszył się, by jak najszybciej znaleźć się przy matce. Wiedział bowiem, co może zastać i po prostu bał się, że to już koniec. Nie chciał przyjąć do wiadomości, że lada chwila może umrzeć najbliższa mu na świecie osoba. Matka Romualda spędziła na Litwie ponad 50 lat. Gdy oboje przyjechali do Warszawy jako repatrianci, nie sądziła, że w Polsce przeżyje jeszcze ponad 30 kolejnych lat. Po przyjeździe z Wilna zamieszkała na stałe w Częstochowie, czuła więc bliskość Matki Boskiej Częstochowskiej tak jak dawniej w Wilnie – Matki Boskiej Ostrobramskiej.

Następnego dnia po otrzymaniu wiadomości telefonicznej, mąż pojechał do Częstochowy, nie chciał, żebym jechała z nim, chciał ze swoim bólem być sam. Zastał matkę w szpitalu, miała wylew, poznawała go, ale mowy już nie odzyskała. Po kilku dniach zmarła w wieku 89 lat. Jeszcze tego samego dnia pojechałam do Częstochowy. Romuald był cierpiący, przeziębiony i nerwowy. Trzeba było załatwić formalności pogrzebowe. W kościele w Częstochowie odbyła się msza, na którą przybyli sąsiedzi i znajomi – głównie repatrianci, czyli nieliczna grupka znajomych z dawnych lat. Potem z trumną przyjechaliśmy do Warszawy. Pochowaliśmy ją w Warszawie na cmentarzu prawosławnym na Woli, w części dla katolików. Romuald nie mógł pogodzić się z tą stratą. Nigdy nie zapomnę takiego zdarzenia: w dniu pogrzebu dość wcześnie przybyliśmy na

cmentarz. Poszliśmy do kaplicy, gdzie spoczywało ciało zmarłej. Mój mąż otworzył drzwi kaplicy i kazał mi wraz z nim zdjąć wieko trumny, bo chciał zrobić zdjęcie matki leżącej w trumnie na pamiątkę. Kiedy zaprotestowałam, nakrzyczał na mnie i... zrobiłam to ze strachu, doznając najpierw jakiegoś gwałtu psychicznego, potem szoku. Otrząsnęłam się dopiero wtedy, gdy wróciliśmy do domu po pogrzebie i wypiliśmy dwa duże kieliszki wódki (czego nigdy nie robiłam). Wtedy byłam zła na Romualda za ten postępek, tym bardziej, że przyszedł jakiś człowiek – przedstawiciel zarządu cmentarza i bardzo nas zrugał. Mówił, że tak nie wolno robić, że kościół zabrania itp. Ale potem uświadomiłam sobie, że Romuald prawie chciał wyrwać matkę śmierci, może chciał zajrzeć do trumny licząc, że ona żyje, że może jeszcze przemówi, poruszy się; cierpiał i nie potrafił pogodzić się z odejściem części jakiegoś ważnego dla niego świata. Lata dzieciństwa i młodości – mimo okrucieństw wojny i stalinizmu, to dla Romualda czas jednak ciepły i szczęśliwy, bo przeżyty w ukochanym mieście, w bliskości z matką, siostrą i innymi życzliwymi osobami. Nigdy potem już nie zaznał z nikim tak zainteresowanych i nasyconych serdeczną życzliwością stosunków (nota bene każdy z nas w jakiejś części swej duszy pragnie ocalić coś z dzieciństwa, odrobinę szczęścia bycia dzieckiem, każdy przechowuje i zapamiętuje najlepsze wspomnienia, by móc na starość do nich powrócić. Taka jest natura ludzka). Nigdy też nie miał czasu dla matki, chociaż bardzo się starał. Kiedy w jakiś czas po jej śmierci porządkowałam pozostałe po niej rzeczy – wzruszyła mnie nieprawdopodobna liczba znalezionych kartek pocztowych, zapisanych drobnym macz-

kiem, jakie mój mąż wysyłał do matki każdego tygodnia. Wyobrażam sobie, jak bardzo ona na te karteczki czekała...

Romuald długo nie mógł otrząsnąć się z bólu; była to niemal rewolucja w jego życiu. Czułam to i było mi przykro, bo nie mogłam mu pomóc. Staralam się nie narzucać, bo w takich chwilach czasem jest to najlepsze wyjście. Pewnego dnia powiedział, że będzie mógł zadedykować matce cykl pieśni pt. *Znad Wilii* do tekstów Heleny Kotłackowskiej-Massalskiej, bo właśnie je wydaje. Chciał coś dla niej zrobić, zostawić jakiś trwały jej ślad. Myślę, że miał świadomość, iż matka żyła tylko jego życiem i jego sprawami. Nigdy nie narzekała, nie żaliła się na swój los, bo – wydaje mi się – w porównaniu z wcześniejszym okresem życia w Wilnie – w Polsce miała nieporównanie lepszą sytuację. Od wczesnej młodości, osierocona przez matkę, ciężko pracowała. W życiu małżeńskim też nie zaznała szczęścia, mąż zostawił ją z dwójką kilkuletnich dzieci i tak już pozostało. Ledwo uporała się z trudnym i pełnym biedy okresem wojny, a już kolejne nieszczęście, w 1949 r. umiera nagle w wieku 18 lat Zosia, młodsza o rok siostra Romualda. Wyobrażam sobie, co przeżywała matka! Nie potrafię zrozumieć do dziś, jak można przeżyć śmierć własnego dziecka.

W Wilnie byłam kilkanaście razy, poznałam to piękne, pełne polskich śladów miasto, wielu wspaniałych ludzi, a dzięki swoim wędrowkom po starych wileńskich cmentarzach – odnalazłam grób ojca mojego męża na Nowej Rossie. Nie dziwiłam się też, że matka Romualda była osobą bardzo religijną – jakże mogłoby być inaczej w tym mieście, pełnym unikatowych pod względem architektury i wystroju kościołów! Szkoła,

że mama nie doczekała się kolejnej rewolucji w naszym życiu, czyli narodzin naszego syna Adama, a jej wnuka.


Ale zanim o tym napiszę, wspomnę, że w 1988 r. w kraju było nadal biednie, smutno i beznadziejnie. Wciąż w całej Polsce odbywały się strajki tłumione przez ZOMO, wciąż niepewność. Jedynym pozytywnym wydarzeniem były uroczyste i piękne obchody 70. rocznicy odzyskania niepodległości. Nie wiem czy był to umizg oficjalnych władz do Solidarności, w każdym razie defiladom, odznaczeniom i pieszczonom nie było końca. A tych, których nazwisk jeszcze przed rokiem nie wolno było wymawiać, zrehabilitowano. Park na Polach Mokotowskich nazwano im. Józefa Piłsudskiego, a do Sulejówka przeniosły się córki marszałka. W dawnym domu Piłsudskich zaplanowano zorganizowanie muzeum. W naszym osiedlowym kościele na zakończenie mszy lud odśpiewał pełną pierśią hymn *Boże, coś Polskę* z wymownym zakończeniem: „Ojczyznę wolną racz nam zwrócić Panie”.

Tego lata pojechaliśmy do Włoch: Wenecja, Lago di Garda, cudownie skąpana w słońcu Ravenna i ciepły, choć brudny Adriatyk. Owocem tej i wcześniejszych podróży do Italii było skomponowanie przez Romualda pięknej, pełnej blasku suity *Album włoski* na orkiestrę. Myślę, że w tym utworze zawarł nie tylko indywidualny klimat poszczególnych regionów Włoch, ale pokazał swoje możliwości kompozytorskie oraz doskonałą warsztat; dzieło to bowiem jest znakomicie zinstrumentowane, zarówno w żywiołowych częściach, jak i w częściach lirycznych, kontemplacyjnych. Suita została nagrana przez orkiestrę radiową pod dyktando Jana Prusaka.

W niedługim odstępie czasu byłam dwukrotnie w Wilnie. Zwiedziłam prawie wszystko. Poznałam wielu Polaków, którzy żyją tak, jakby od czasów II wojny światowej czas się zatrzymał. Gdy ktoś pyta Władysława Korkucia – gorącego patriotę i założyciela większości zespołów chóralno-tanecznych w Wilnie – kiedy przyjedzie do Polski, zawsze odpowiada: „ja nigdy z Polski nie wyjeżdżałem”. Wilno jest przepiękne, choć wciąż zniszczone, ale w tym zniszczeniu było tyle śladów polskości. A teraz – po restauracji zabytków, tablice z napisami polskimi zamalowane, zamurowane. Popiersie Moniuszki dopiero w zeszłym roku wróciło na chór do kościoła św. Jana, pomnik Moniuszki przed kościołem św. Katarzyny jest systematycznie niszczone przez „wandali”. I tylko te opuszczone, zrujnowane cmentarze mówią dziś jeszcze, że tu kiedyś była Polska. Odkąd dobrze poznałam Wilno, zawsze potem w Krakowie czułam się tak jak w Wilnie. Natomiast brzydkie miasteczko Soleczniki, odległe od Wilna o około 50 kilometrów, było właściwie w całości polskie, ale tu panowała bieda i okropne zaniedbania: szkolna toaleta wyglądała jak chlew w najgorszym wydaniu, mimo że budynek szkolny był normalnym, nowym obiektem.

Tymczasem w Europie, w ślad za naszym solidarnościowym „pospolitym ruszeniem” poszli Niemcy, Węgrzy, Czesi oraz Rumuni, którzy swojego komunistycznego przywódcę i ciemniźcydła – Nicolae Ceaușescu – zastrzelili wraz z małżonką. W Berlinie rozwalono sławetny mur, a u nas zburzono pomnik Dzierżyńskiego na Placu Bankowym, zaś rozmowy przy okrągłym stole podobno zbliżyły nas do wolnej Polski.

Przez 8 lat naszego małżeństwa nie mieliśmy dziecka. Latem 1989 r. ponad wszelką wątpliwość okazało się, że jestem w ciąży. Oprócz



Acte Preamble
AP0195

Romuald Twardowski

Liturgy of St. John Chrysostom

Chamber Choir "Kyiv"
Mykola Hobbelych



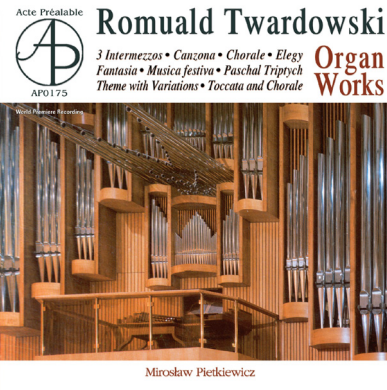
Acte Preamble
AP0179

Romuald Twardowski

Violin concerto • Hebraic melodies
Piano concerto no 1 • Naked Prince

World Premiere Recording

Andrzej Gębski • Romuald Gołębski • Joanna Lawrynowicz



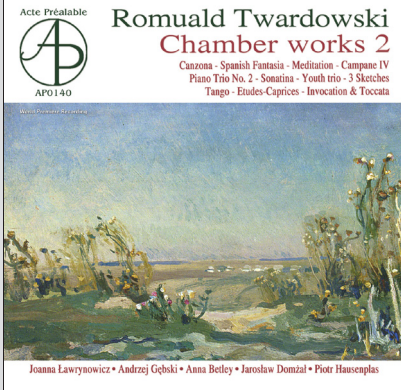
Acte Preamble
AP0175

Romuald Twardowski

3 Intermezcos • Canzona • Chorale • Elegy
Fantasia • Musica festiva • Paschal Triptych
Theme with Variations • Toccata and Chorale

Organ Works

Miroslaw Pietkiewicz




Acte Preamble
AP0140

Romuald Twardowski

Chamber works 2

Canzona • Spanish Fantasia • Meditation • Campana IV
Piano Trio No. 2 • Sonata • Youth trio • 3 Sketches
Tango • Etudes-Caprices • Invocation & Toccata

Joanna Lawrynowicz • Andrzej Gębski • Anna Beley • Jarosław Domzał • Piotr Hausenplas



Acte Preamble
AP0120

Romuald Twardowski

Works for string orchestra

Edward Wolanin • Andrzej Gębski • The Z. Brzewski Warsaw String Orchestra



Acte Preamble
AP0110

Romuald Twardowski

Piano concerto no 2 • Cello concerto
Small concerto • Old Polish concerto

World Premiere Recording

Tomasz Strahl • Edward Wolanin • The Chopin Youth Orchestra • Sławek Wróblewski



Muzyka Polska
AP0090

ROMUALD TWARDOWSKI

Missa Regina caeli & choral works

World Premiere Recording



MUZYKA POLSKA
AP0099

ROMUALD TWARDOWSKI

Works for Violin and Piano

Andrzej Gębski – Joanna Lawrynowicz

World Premiere Recording



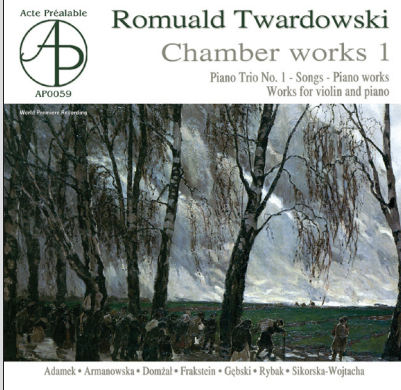
Acte Preamble
AP0066

Romuald Twardowski

Complete Piano Works

Joanna Lawrynowicz • Edward Wolanin

World Premiere Recording



Acte Preamble
AP0059

Romuald Twardowski

Chamber works 1

Piano Trio No. 1 • Songs • Piano works
Works for violin and piano

World Premiere Recording

Adamek • Armanowska • Domzał • Frakstein • Gębski • Rybak • Sikorska-Wojciucha

ogromnej radości, miałam dużo obaw i wątpliwości. Po pierwsze – nie byłam już tak młoda i obawiałam się, czy dam sobie rady, po drugie – przez osiem lat naszego wspólnego życia poznałam dobrze mojego męża i wiedziałam, czego mogę się spodziewać. Po trzecie – Romuald był ode mnie sporo starszy, więc nie mogłam siebie oszukiwać, że będziemy we dwoje ponosić trudy wychowania dziecka. Bałam się. Były to zresztą obawy typowe dla każdej rozsądnej i odpowiedzialnej kobiety. Swoimi wątpliwościami podzieliłam się z Romualdem, ale on – w swoim stylu – natychmiast mnie podsumował: ty po prostu nie chcesz mieć dziecka. Życie jednak pokazało, że moje pytania i wątpliwości były znacznie bardziej uzasadnione niż moje przypuszczenia.

Ciąża przebiegała nadszpiegowanie dobrze. Byłam zdrowa i pełna energii, wychowana w naturalnym, czystym środowisku, w domu spokojnym, pełnym ciepła i miłości. Dlatego zawsze trudno było mi zrozumieć dziwne reakcje mojego męża na wszystko, reakcje wynikające stąd, że on tego normalnego domu nigdy nie miał. Już wtedy opiekował się mną niezbyt troskliwie, a jak postąpił np. do kina, po filmie zostawił mnie przed kinem twierdząc, że ja będę się wlec, a on się spieszy na „dziennik”. I pobiegł do autobusu. Nie mówiąc już o tym, że niezwykle rzadko używał samochodu, co dla mnie było niezrozumiałe. Ja uwielbiałam jeździć swoim samochodem.

Tymczasem zbliżał się mój poród. Był to czas wielkiej biedy w kraju. W szpitalu trzeba było mieć wszystko swoje: podpaski, pieluchy, oliwki dla dziecka, środki przeciwbólowe i wiele innych rzeczy, których już nie pamiętam. Romuald zawiózł mnie do szpitala o szóstej rano. Leżałam do 23.00 i nie mogłam urodzić dziecka, chociaż pchało się na świat. Potem, kiedy już byłam w szoku i nie miałam sił – wreszcie zdecydowano się na cesarskie cięcie. Ból fizyczny się zapomina, ale tego, że byłam sama, że nikt do mnie nie dzwonił przez cały dzień, nikt się nie denerwował razem ze mną, że nikt nie był w szpitalu i nie zmusił lekarzy do szybszego przeprowadzenia operacji, by dziecko było zdrowe – tego się nie zapomina. Chwała tym, którzy wynaleźli telefony komórkowe! Ja nie mogłam wtedy z nikim się skontaktować. Może jeden telefon uchroniłby mnie i moje dziecko od skutków ówczesnych warunków porodu.

Kiedy wreszcie ujrzałam mojego synka, doznałam uczucia tkliwości i szczęścia. Taka mała kruszyna... Był śniady, a nie różowy jak inne dzieci, miał kruczo czarne włoski i był śliczny. Gdy podeszłam do łóżeczka – spał. Długo stałam i patrzyłam na to maleństwo, mając nadzieję, że będzie to dziecko szczęścia. Potem leżałam na szpitalnym łóżku i rozmyślałam: „może teraz, kiedy mamy dziecko i jesteśmy prawdziwą rodziną Romuald, jak wielu tatusiów oszaleje z radości, że ma syna.”... Ale w dniu powrotu ze szpitala przekonałam się, jak bardzo nasze myśli szły w różnych kierunkach.

Tymczasem byłam oszołomiona radością, że wróciłam z tego koszmarnego szpitala do domu i nic nie mogło zmać mojego szczęśliwego macierzyństwa. Tym bardziej, że zbliżała się Wielkanoc, czuło się wokół zapach wiosny. Mogłam dotknąć kwitnących białych kwiatów na drzewach, kwiatów przyprószonych śniegiem, mogłam stanąć na zielonej trawie i przede wszystkim być z moim synkiem cały czas. Adaś był pogodny, grzeczny i słodki. Wzruszało mnie to, że prawie pół Warszawy znajomych, przyjaciół, znajomych Romualda pamiętało o mnie – otrzymywałam karteczki i liściki z gratulacjami.

Po paru miesiącach nasze życie się powoli normowało. Romuald zajmował się swoimi sprawami i zachowywał się tak, jakby naprawdę nic się w jego życiu nie zmieniło, to w moim życiu nastąpiła rewolucja. Ja zajmowałam się wszystkim w domu. Jednak fakt, że ja całe dni wraz z dzieckiem przesiadywałam w domu, mężczyło Romualda. Czułam, że dusi się, nie może komponować, popada w depresję i złość. Zrobiło mu się za ciasno, nie tylko w sensie fizycznym, lecz przede wszystkim w sensie psychicznym.

Zbliżyły się wakacje. Mój mąż zaproponował mi wyjazd nad jezioro. Oświadczył mi, że rodzice jednej z jego dawnych uczennic zapraszają nas na Mazury, gdzieś w okolicie Olsztyń. Pojechaliśmy. Miejsce piękne, nad samym jeziorkiem, ale chatka skromna. W dodatku przebywali tam dziadkowie tej uczennicy, więc krępowało mnie przygotowanie jedzenia dla dziecka, czynności fizjologiczne itp. Ogarnęło mnie przerażenie już pierwszego dnia, bo były kłopoty z wodą pitną i bieżącą, a ja z dzieckiem trzymiesięcznym i bez jednorazowych pieluch... W nocy myślałam, że moje dziecko umrze. Adasia strasznie bolał brzusek, gdyż przed przyjazdem na wieś zatrzymaliśmy się w Olsztynie u rodziców owej uczennicy na obiedzie. Ja chciałam nakarmić dziecko mlekiem, ale pani domu powiedziała, że mogę dać mu troszkę zupki, bo to same „świeże warzywka”. Jako niedoświadczona matka skusiłam się na zupkę. Na skutek tego całą noc płakałam i masowałam dziecku brzusek... Już na drugi dzień miałam dość tych warunków, a po kilku dniach postawiłam sprawę jasno: albo wyjeżdżamy razem do domu, albo wyjeżdżam sama z dzieckiem. Wyjechaliśmy razem do Warszawy. To były pierwsze i ostatnie wakacje, jakie Adam spędził ze swoim ojcem.

Romuald próbował się włączyć do pomocy przy dziecku. Chodził z nim na spacer, a ja w tym czasie pisałam artykuły lub robiłam coś w domu. Pomoc ta wyglądała jednak tak, że mój mąż siedział na ławce i czytał książkę, a dzieci z podwórka woziły wózek z dzieckiem po osiedlu. Kiedy sąsiedzi zaczęli mi o tym mówić – byłam przerażona i zrezygnowałam nawet i z takiej „pomocy” mojego męża. Opieka nad dzieckiem najlepiej wychodziła mojemu mężowi, gdy Adam spał.

Tymczasem mój śliczny synek nie sprawiał mi żadnych kłopotów, kiedy zasnął, wieczorami dużo czytałam, pisałam, słuchałam muzyki. Wkrótce zmieniłam pracę, zrobiłam kurs prawa jazdy, kurs komputerowy. Moje życie powoli wracało do równowagi, czułam, że muszę wziąć wszystko w swoje ręce. Potem coraz bardziej rozumiałam mojego męża i nawet mu współczułam, bo każdego dnia widziałam, jak się męczył, jak nienawidził mnie za to, że nie może się skupić na komponowaniu, wszystko go przerosło.

Pewnego dnia Romuald wrócił z miasta bardzo zły, bo musiał po coś stać w kolejce dla Adasia. Doszło do wymiany zdań. W końcu mój mąż powiedział: tobie on się kiedyś odwzajemni, a ja nie doczekam tego. Zrobiło mi się bardzo przykro. Romuald na każdym kroku, nawet w wigilijny wieczór nie omieszczał dawać mi odczuć, że Adam wprowadził w jego życie ogromny zamęt, a on poczuł się odrzucony przeze mnie, dlatego na każdym kroku stawał się nieprzyjemny i arogancki. Czułam się osaczona, bo nie wiedziałam, co ja takiego złego zrobiłam. Zresztą humorzysta natura mojego męża często przyprawiała mnie o trzęsienie się ze strachu. Pewnego razu nasi sąsiedzi, z którymi przez dzieci w podobnym

wieku byliśmy zżyci, przyszedł z jakimś alkoholem uczcić zaległe imieniny Romualda. Ale tego dnia mój mąż był z złym nastroju. Ja zrobiłam jakąś sałatkę, ciasto, ale Romuald cały czas był tak nieprzyjemny, że ja marzyłam tylko o tym, żeby oni już poszli, bo za chwilę wybuchną.


Jak ja to wszystko mogłam znieść?! Chyba tylko dzięki Adasiowi, który mnie rozbrajał. Pewnego razu zapytał: skąd ja się wzięłam? Odpowiedziałam, że był u mnie w brzuszku, a potem urosł i się urodził, a on na to: to ty mnie zjadłaś?

Latem 1993 r. wyjechałam z Adasiem do Zakopanego. Cudowna przyroda i spokój dawały mi wytchnienie.

W tej części moich wnurzeń więcej uwagi poświęcam naszemu życiu, ponieważ wszystko to w dużym stopniu wpłynęło zarówno na dalsze życie artystyczne mojego męża, jak i na moje. Gdybym pisała tylko o radościach, których także nie brakowało, byłoby to nieprawdziwe i nieuczciwe. Nie chodzi tu przecież o wystawianie laurki, lecz o ukazanie barwnego i nietuzinkowego życia dwojga ludzi, którzy mimo różnic i zgrzytów, jakie niesie życie każdemu związkowi, znaleźli klucz do porozumienia i wzajemnej sympatii.

W pierwszych latach po urodzeniu się naszego synka, Romuald przechodził jakiś kryzys. Mało komponował, wieczornego o wszystko miał do mnie pretensje, jak rozkapryszone dziecko. Na przykład wszyscy moi przyjaciele wiedzą, że prowadzę dom, potrafię wiele potraw przygotować. A mój mąż wiele razy obrażał się na to, że zły obiad, albo że nie ma obiadu, albo że to najsmutniejsza Wigilia w jego życiu. Obrażał się i wychodził. Do dziś tak robi, a ja nadal nie wiem, dlaczego.

W naszym życiu działa się coraz gorzej. Po świętach Bożego Narodzenia zaplanowaliśmy, że ja z Adasiem wyjadę do Śródbrowna na dwa tygodnie, a mój mąż do Konstancina. Pech sprawił, że dzień przed wyjazdem strasznie się rozchorowałam. To był jedyny taki przypadek w moim życiu, kiedy myślałam, że umrę. Miałam bardzo wysoką temperaturę i nie byłam w stanie wstać z łóżka. Mój mąż, zamiast współczucia i pomocy, oświadczył mi, że on nie ma zamiaru zmieniać swoich planów. Wyjechał do Konstancina, a do mnie przyjechała moja mama. Po tym wydarzeniu zaczęłam myśleć o ucieczce na koniec świata. I jak zawsze przyszedł mi z pomocą mój „szczęśliwy pech” (tak mówiła ciocia Amelia). Oznaczało to, że wszystkie złe wydarzenia w moim życiu kończyły się nadszpiegowaniem dobrymi rozwiązaniami. Otóż sąsiadka na naszym piętrze, sprzedawała kawalerkę. Najpierw więc przenieśliśmy się z synem do tej kawalerki, a potem, znów nadarzyła się okazja kupienia większego mieszkania nad mieszkaniem Romualda. W ten sposób mamy dwa identyczne mieszkania, kontaktujemy się, gdy chcemy i mamy święty spokój.

Po naszym „zniknięciu” z oczu Romualda, mój mąż zaczął znów komponować. Odetchnął z ulgą. Ja też. Odtąd w naszym życiu dokonał się kolejny, pokojowy zwrot. Zaczęliśmy budować dobrosąsiedzkie stosunki. Nadal jeździliśmy razem do moich rodziców, spędzaliśmy razem święta, wspólnie przyjmowaliśmy gości. Kiedy latem mój mąż pojechał na dwa tygodnie na wypoczynek do Konstancina – zaprosił nas na cały dzień. Pokazywał dumnie Adasia Lodzie Halamie, Janinie Sempolińskiej oraz Tadeuszowi Konwickiemu. Dzięki temu Adaś ma historyczne zdjęcie: na rękach u przeuroczej Pani Sempolińskiej. Czego można chcieć więcej? 

Arcanto Quartett i więcej



rozmowa z niemieckim skrzypkiem Danielem Sepecem

Arcanto Quartett – czworo indywidualistów o bogatym solowym dorobku, którzy postanowili Azjednoczyć swoje siły w kameralnym repertuarze i latem 2004 r. jako kwartet smyczkowy odnieśli sukces na koncercie w Stuttgarcie. Trzy lata temu w barwach Harmonia Mundi ukazało się ich pierwsze studyjne nagranie kwartetów Beii Bartóka, w ubiegłym roku razem z pianistką Silke Avenhaus sięgnęli po dzieła Johanna Brahmsa, a teraz – po zakończonym sukcesem tournée w Japonii – planują album z utworami Ravela, Dutilleuxa i Debussy'ego. Z Danielem Sepecem, członkiem Arcanto Quartett i liderem Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, którzy zaprezentowali wszystkie symfonie Beethovena podczas tegorocznej edycji Wielkanocnego Festiwalu w Warszawie, rozmawiała Dorota Staszkiwicz.

Jakie były początki Arcanto Quartett?

Antje Weithaas, Tabea Zimmermann i Jean-Guihen Queyras spotkali się w 2000 r. podczas trasy koncertowej w Japonii. Właśnie tam odkryli, że uwielbiają wykonywać utwory przeznaczone na kwartet smyczkowy. Był to dość ambitny i karkołomny pomysł, zważywszy że muzykom do grania w kwartecie potrzebne są zazwyczaj regularne i stałe spotkania. Pomimo tego zadzwonili do mnie z pytaniem, czy nie chciałbym się do nich przyłączyć. Wszyscy znaleźliśmy się z dawnych czasów: Jean-Guihen i Tabea studiowali na tym samym uniwersytecie we Fryburgu Bryzgowijskim, Antje i Tabea znaly się z organizowanego przez pianistę Larsa Vogta festiwalu w Heimbach, Tabea i ja graliśmy razem w 1981 r. w młodzieżowej orkiestrze w Niemczech, a z Jeanem-Guihenem należeliśmy jakiś czas temu do tego samego kwartetu. Po raz pierwszy wszyscy spotkaliśmy się w 2002 r. na kursie muzyki kameralnej w Prowansji, zaproszeni do Francji przez Jeana-Guihena. Tylko raz. Potem spokojnie kontynuowaliśmy wspólne muzykowanie podczas nieplanowanych spotkań na koncertach lub w domu Tabei, gdzie graliśmy sobie dla zabawy. Kiedy spostrzegliśmy, że wychodzi nam całkiem dobrze, zapragnęliśmy robić to bardziej profesjonalnie i dwa lata później oficjalnie zadebiutowaliśmy jako kwartet w Stuttgarcie.

W skład Arcanto Quartett wchodzi czworo muzyków, którzy znani są przede wszystkim jako soliści – tak jak pan, koncertmistrz Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Sprzeżacie się o to, kto ma być szefem zespołu? Staramy się bardzo dbać o demokrację.

Każdy z nas może zaproponować swój pomysł. Z jednej strony jest miejsce na indywidualność i wolność, z drugiej – współpracujemy w imię jak najlepszej interpretacji. Mamy poważne podejście do kwartetu, ale oprócz tego ćwiczymy także swoje poczucie humoru!

Czy poza muzyką macie jakieś wspólne zainteresowania?

Gdy się spotykamy, spędzamy ze sobą cały wieczór, rozmawiając. Dyskusje z moimi kolegami są zawsze bardzo ciekawe, ale tak samo interesujące jest zwykłe przebywanie ze sobą. Wybieramy się na dobry obiad, a jeśli mamy trochę czasu – krążymy po mieście i podziwiamy turystyczne atrakcje. Niestety, takie sytuacje zdarzają się rzadko.

Wasze pierwsze nagranie – płyta z kwartetami Bartóka, wzbudziła duże zainteresowanie słuchaczy, którzy tak jak ja nabrali ochoty na więcej! Będzie kontynuacja cyklu?

Niestety, muszę Panią rozczarować... Ale nagrywamy inne piękne utwory; dwa lata temu *Kwartet smyczkowy c-moll* i *Kwintet fortepianowy f-moll* Brahmsa z Silke Avenhaus, a ostatnio zarejestrowaliśmy francuskie dzieła Debussy'ego, Ravela i Dutilleuxa. Staramy się rozszerzać nasz repertuar i chociaż wszyscy pokochaliśmy kwartety Bartóka, chcemy także odkrywać inne utwory.

W takim razie polecam dzieła polskich kompozytorów XX w. – Góreckiego, Pendereckiego, Lutosławskiego, Mykietyna... Zna pan tę muzykę?

Uwielbiam Lutosławskiego, grałem muzykę Pendereckiego i wiem coś na temat Góreckiego, ale chciałbym poznać więcej utworów polskich kompozytorów; jestem zawsze bardzo ciekawy! Poza Dutilleuxem, o którym wspominałem przed chwilą, graliśmy jeszcze *Six Moments Musicaux* Györgya Kurtaga.

Pierwszy kwartet Brahmsa czekał kilka lat, zanim kompozytor był gotowy pokazać go światu. Jak długo przygotowywaliście nagranie i jakie trudności napotykaliście w pracy nad jego muzyką?

Utwory Brahmsa mają dla naszego zespołu pewien urok, inaczej nie chcielibyśmy wydać tej płyty – ale wydaje mi się, że poświęciliśmy im tyle samo czasu, co innym dziełom. Graliśmy Brahmsa na długo przed tym, zanim zdecydowaliśmy się to nagrać. Taki odpoczynek po intensywnej pracy nad utworami był bardzo korzystny, pomógł odnaleźć właściwy dźwięk i odpowiednie tempa. Myślę, że najtrudniejszą rzeczą w muzyce Brahmsa jest osiągnięcie prostego, naturalnego brzmienia. Oczywiście nie wiem, jak on sam je sobie wyobrażał. Według mnie miał dosyć złożoną osobowość – przynajmniej taka jest jego muzyka, zwłaszcza jeśli chodzi o kwartety. Powinny one jednak brzmieć naturalnie i prosto; być złożone, ale nie zagmatwane. Ostatecznie chodzi pokazanie tego, czego Brahms dokonał w swoich oszłamiających kompozycjach: pięknych, wybitnych i na wskroś złożonych dziełach. Dla mnie ważne jest odnalezienie głębokiego, a jednocześnie wystarczająco lekkiego brzmienia i temp, które z jednej strony będą nośnikiem owej złożoności, a z drugiej – prostoty i bezpośredniości.

Jest pan uniwersalnym muzykiem, który realizuje się zarówno w muzyce współczesnej, jak i dawnej – od *Czterech pór roku* Vivaldiego, przez premierowe wykonanie *Intermezzi* Johannesa Harneita, po współpracę z Balthasar Neumann Ensemble. Co jest panu najbliższe?

Gram więcej muzyki dawnej; powiedzmy, że jest mi odrobinę bliższa od współczesnej. Ale uwielbiam nowoczesną muzykę i sztukę! Dla mnie osobiście utrzymywanie kontaktu z kulturą

onatori, cieszyła mnie zarówno wspólna praca, jak spędzanie z nimi czasu. To cudowni ludzie, u których muzyka płynie prosto z serca – i bardzo dobrzy instrumentalści. Jeśli chodzi o mnie, współpraca układała się cudownie. Nie było co prawda planów na nagranie razem płyty, ale jeśli pojawiłaby się taka możliwość, na pewno nie odmówiłbym... Podobają mi się w Polsce – czułem, że jestem w środku Europy! Z Arte dei Suonatori zagrałem w pięknym Poznaniu. To urzekające miasto, a polska publiczność jest

Właśnie nagrałem *Sonaty Różańcowe* Heinricha Ignaza Bibera z Hille Perl, Lee Santaną i Michaeliem Behringerem. Mam nadzieję, że to będzie dobra płyta, ponieważ bardzo zależy mi na tym projekcie – naprawdę uwielbiam ten cykl sonat skrzypcowych! Nagrałem także sonaty skrzypcowe Schumanna z Andreasem Staierem, z którym grało mi się tak dobrze, że mam nadzieję na więcej. Oczywiście będę kontynuował współpracę z moim cudownym kwartetem, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen i Balthasar



Arcanto Quartett

czasów, w których żyję, jest bardzo ważne – dlatego pomiędzy tymi wszystkimi dawnymi epokami staram się przemyścić także nową muzykę. Potrzebuję wariacji na różne tematy.

Poprzednio odwiedził pan Polskę przy okazji koncertów z Arte dei Suonatori. Jak przebiegała współpraca i co pan sądzi o polskiej publiczności?

Bardzo polubiłem muzyków z Arte dei Su-

onatori, bardzo sympatyczna i entuzjastycznie przyjmuje muzykę; byłem pod wrażeniem! Cieszę się, że znowu mam możliwość występów w Polsce, tym razem w Warszawie – z wszystkimi symfoniami Beethovena i moją orkiestrą Deutsche Kammerphilharmonie Bremen pod batutą Paava Järvięgo.

W jakich jeszcze projektach uczestniczy pan w najbliższych miesiącach?

Neumann Ensemble, bardzo dobrym niemieckim zespołem pod batutą Thomasa Hengelbrocka. Jak Pani widzi, lubię przerzucać się ze skrzypiec współczesnych na barokowe; lubię i potrzebuję obu tych płaszczyzn do zdefiniowania osobistej sfery artystycznej i własnego świata.

Dziękuję za rozmowę. 

Teresa Żylis-Gara

Adam Czopek

Byla pierwszą polską śpiewaczką, która po II wojnie światowej zrobiła międzynarodową karierę. Można powiedzieć, że jej sukcesy przetrwały drogę kolejnym polskim artystom, którzy zaczęli się pojawiać na renomowanych scenach operowych Europy i Ameryki. Tak było w przypadku Opery Paryskiej, Festiwalu Operowego w Glyndebourne, nowojorskiej Metropolitan Opera, Festiwalu w Salzburgu i Opery Wiedeńskiej. Jej wspaniały, pełen ekspresji, sopran liryczny o niezwykłej barwie i dramatycznych możliwościach docenia publiczność wszystkich najważniejszych teatrów operowych. „Terenia potrafi malować głosem. Przepiękne piana, cudowne mezza voce, a potem takie jak trzeba forte. A przy tym to taka wszechstronna śpiewaczka, że może zaśpiewać prawie każdą partię” – to opinia Wiesława Ochmana, jej wieloletniego partnera scenicznego i wielkiego przyjaciela. Entuzjastycznie oklaskiwano pamiętne kreacje na niemal wszystkich prestiżowych scenach operowych. Jednak początki kariery Teresy Żylis-Gary najbardziej związane były z partią Donny Elviry w *Don Giovannim*, którą debiutowała na większości scen, z którymi podejmowała współpracę.

Teresa Żylis-Gara, uczennica Olgi Olginy debiutowała w 1956 r. w Operze Krakowskiej jako tytułowa Madama Butterfly. Później śpiewała na tej scenie tytułową Halkę, i Giuliettę w *Opowieściach Hoffmanna*, czasami wyjeżdżała na występy gościnne do innych teatrów operowych m.in. w Bydgoszczy. Po dwóch latach pracy bez większych sukcesów, zdecydowała się na udział w Konkursie Wokalnym w Tuluzie, gdzie została laureatką jednej z głównych nagród. To okazało się zachętą do wystartowania w 1960 r. na konkursie wokalnym w Monachium, który wygrała. Dopiero ten sukces otworzył młodej śpiewaczce drogę na niemieckie sceny, z czego zresztą skwapliwie skorzystała. Najpierw Opera w Oberhausen, później w Dortmundzie, którą po trzech sezonach zmieniła na Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie. Te teatry były jednocześnie miejscem pracy nad rozbudową repertuaru, szlifowania techniki śpiewu i operowania głosem. Momentem przełomowym w jej karierze było nagłe zaproszenie do Théâtre National de l'Opéra – Palais Garnier, czyli Wielkiej Opery Paryskiej, gdzie z wielkim sukcesem zaśpiewała partię Donny Elviry. Ten sukces wręcz uskrzydlił młodą śpiewaczkę i otworzył drzwi do międzynarodowej kariery. Nagle propozycje występów zaczęły się pojawiać w takiej ilości, że nie była w stanie wszystkich przyjąć. O jej występy dobijali się dyrektorzy oper w Monachium, Berlinie Zachodnim, Wenecji, Londynie, Hamburgu, Tokio. Do tego należy dodać te największe festiwale w: Salzburgu, (zaproszenie nadeszło od samego von Karajana) Orange, Glyndebo-

Teresa Żylis-Gara
fot. P. Kaleta

urne. Na tym ostatnim festiwalu pojawiała się w 1965 r. jako Oktawian w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa pod dyktando Johna Pritcharda. Dwa lata później wróciła jako jedna z najlepszych w tym czasie na świecie wykonawczyń partii Donny Elviry w *Don Giovannim* Mozarta.

Wreszcie na początku 1968 r. nadchodziła propozycja występów na scenie nowojorskiej

Metropolitan Opera. Pojawia się tam 17 listopada 1968 r. i jest pierwszą Polką, która wystąpiła na tej prestiżowej scenie po II wojnie światowej. Zaczyna oczywiście... partię mozartowskiej Donny Elviry pod batutą Silvia Varvisa. Od tego momentu przez 16 sezonów była czołową solistką MET. Podziwiano jej kreacje w *Fauście* (Małgorzata), *Traviacie* (Violetta), *Otellu* (Desdemona), *Weselu Figara* (Hrabina), *Eugeniuszu Onieginie* (Tatiana), *Tannhäuserze* (Elzbieta), *Lohengrinie* (Elza), *Balu maskowym* (Amelia). Ponadto występowała jako tytułowa Madama Butterfly, Tosca, Manon Lescaut. Pojawiała się często pod wytrawną batutą Karla Böhma, Josefa Kripsa i Jamesa Levine'a, w towarzystwie największych wokalnych sław z: Cesarem Sierpim, Franco Corellim, Carlo Bergonzim, Placido Domingo i Luciano Pavarottim na czele. Ostatni raz stanęła na tej scenie 31 marca 1984 r. jako tytułowa Manon Lescaut w operze Pucciniego. W sumie zaśpiewała 20 partii w 233 przedstawieniach i koncertach (powojenny polski rekord do dzisiaj nie pobity), zdobywając pozycję jednej z wielkich i podziwianych gwiazd MET. Jednym z dowodów na to było zaproszenie, jakie otrzymała od Rudolfa Binga, ustępującego dyrektora MET, do wzięcia udziału w specjalnej gali, jaką zegnął się z teatrem, którym kierował 22 lata. Teresa Żylis-Gara zaśpiewała tego wieczoru z Franco Corellim duet miłosny *Già nella notte* z I aktu *Otella*.

Jednocześnie jako solistka MET współpracuje z czołowymi teatrami Europy. W 1967 r. pojawia się Teresa Żylis-Gara w Wiener Staatsoper i na dwanaście sezonów staje się ulubienicą

www.muzyka21.com

bywalców tego teatru. Wiedeńscy będą mogli podziwiać jej wokalny i aktorski kunszt do 1979 r. Debiutuje 1 maja 1967 r. jako Leonora w *Trubadurze*, zakończy współpracę 21 stycznia 1979 r. Donną Elvirą w *Don Giovannim*. Jej wspaniałą sopran liryczny o niezwyklej barwie i dramatycznych możliwościach docenia wiedeńska publiczność entuzjastycznie oklaskując jej pamiętne kreacje tytułowej Madame Butterfly, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Violetty w *Traviacie*, Desdemony w *Otellu*. W sumie zaśpiewała 12 partii w 70 przedstawieniach.


Jednocześnie współpracuje też z teatrami operowymi w Monachium Londynie, San Francisco (występy w tym mieście to jej amerykański debiut), Brukseli, Berlinie, Chicago, Turynie, Neapolu, Monte Carlo, Tokio, Mediolanie, Buenos Aires, wszędzie budząc podziw dla swojej sztuki.

Sukces jaki odniosła partią Donny Elwiry w *Don Giovannim* w Palais Garnier okazał się przełomem i otworzył jej szeroko drzwi do wielkiej

międzynarodowej kariery. W 1978 r. wróciła na scenę Palais Garnier by dać pamiętną kreację tytułowej bohaterki w *Madama Butterfly* Pucciniego w reżyserii Jorge Lavellima, z Granco Taglavinim jako Pinkertonem. Podkreślano wtedy jej wokalny kunszt polegający na mistrzowskim władaniu nie tylko głosem, ale także wszystkimi możliwymi środkami ekspresji wokalne. Jesienią 1986 r., dwadzieścia lat po paryskim debiucie, Teresa Żylis-Gara, już jako znana i podziwiana śpiewaczka, wróciła do Paryża by zaśpiewać, po raz pierwszy w swojej karierze, partię Zygliny w koncertowym wykonaniu *Walkirii* Wagnera, pod dyrekcją Marka Jankowskiego.

I tylko jedno jest zastanawiające - nie występuje na krajowych scenach. Do historii przeszedł koncert *Solisci Metropolitan w Operze Poznańskiej*, gdzie wystąpiła w towarzystwie Wiesława Ochmana. Na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie debiutuje jako Tosca dopiero 11 grudnia 1976 r. Był to pierwszy i ostatni występ

Teresy Żylis-Gary na tej scenie. Publiczność przyjmowała artystkę niezwykle żywiołowo i serdecznie. Zupełnie inaczej postąpiły ówczesne warszawskie primadonny, reakcja których Teresę Żylis-Gara na długo zraziła. Więcej w Teatrze Wielkim nie wystąpiła. W Filharmonii Narodowej debiutowała jeszcze później bo dopiero 18 lutego 1987 r. Raz jeszcze sprawdziło się powiedzenie, że najtrudniej być prorokiem we własnym kraju. Dopiero ostatnie dziesięć lat przyniosło korzystne zmiany w tym względzie. Kunszt naszej największej śpiewaczki mogli podziwiać bywalcy Festiwalu w Łąńcucie, Busku Zdroju, Jędrzejowie. Ten okres to jednocześnie częste kontakty Maestry z młodymi adeptami wokalistyki biorącymi udział w organizowanych przez nią kursach mistrzowskich. Prowadzi je od 1991 r.

W 2004 r. Akademia Muzyczna we Wrocławiu nadała Teresie Żylis-Gara tytuł Doktora Honoris Causa. Wcześniej otrzymała tytuł profesora wokalistyki. 

Odszedł Wolfgang Wagner

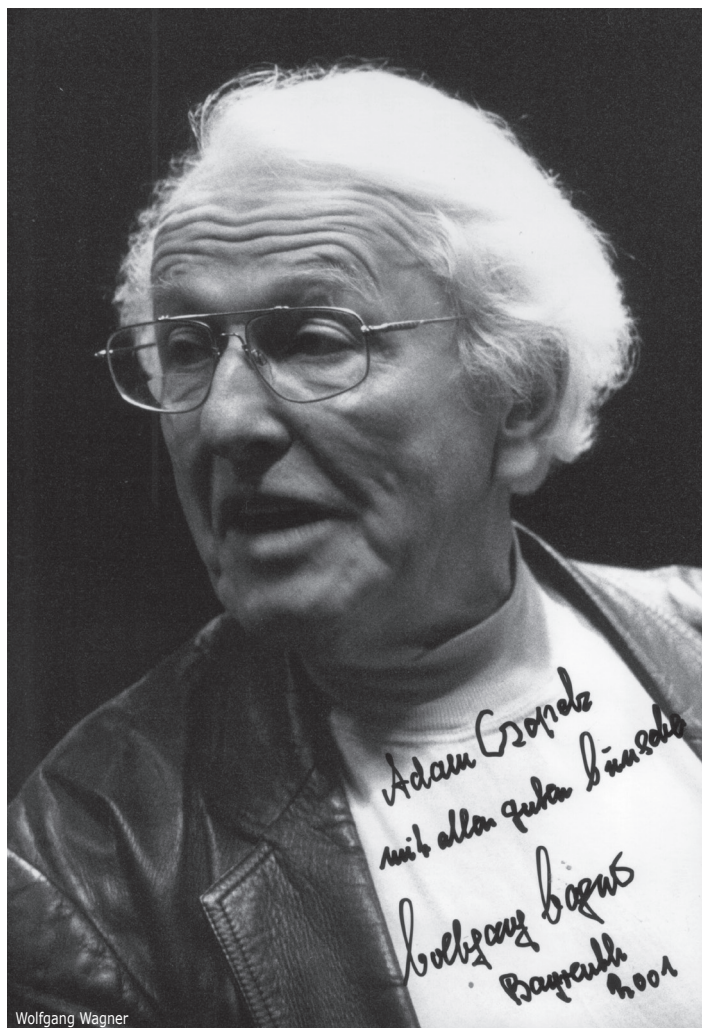
Adam Czopek

W niedzielę – 21 marca, w wieku 90 lat, zmarł w Bayreuth Wolfgang Wagner, wnuk słynnego niemieckiego kompozytora Ryszarda Wagnera, wieloletni dyrektor Festiwalu Wagnerowskiego w Bayreuth. W wydany przez Festiwal komunikacie napisano, że „Całe swoje życie poświęcił spuściznie swojego słynnego dziadka”. Urodził się 30 sierpnia 1919 r. i był drugim synem Siegfrieda, jedynego syna Ryszarda Wagnera i jego drugiej żony Cosimy, córki Franza Liszta.

Matką Wolfganga była Winifred Wagner, która po wojnie, jako fanatyczna zwolenniczka Hitlera, stała przed sądem. Oskarżono ją o wciągnięcie Festiwalu Wagnerowskiego w tryb faszystowskiej propagandy. Wyrok nakazuje jej rezygnację z kierowania festiwalem na rzecz dwóch synów: Wolfganga i starszego od niego o dwa lata Wielanda, który już przed wojną podejmował próby reżyserii i tworzenia scenografii. To im przypada zaszczyt reaktywowania w 1951 r. festiwalu po II Wojnie Światowej. Dokonali też samoistnego podziału kompetencji. Wolfgang wziął na swoje barki sprawy organizacyjno-administracyjne i finansowe oraz kwestie kontaktów i kontraktów z artystami zapraszany na festiwal. Oczywiście w kręgu jego zainteresowań leżała również reżyseria. Domeną Wielanda było kierownictwo artystyczne i reżyseria. W tej drugiej kwestii dał się szybko poznać jako natchniony i w pełni oryginalny interpretator dzieł wielkiego dziadka. Wystawiony na pierwszym powojennym festiwalu *Pierścień Nibelunga* i *Parsifal* były reżyserowane przez Wielanda, który zrywając z kultywowaną przez lata tradycją wprowadził na scenę Bayreuth nowoczesność chwilami nawet szokującą. „Uwolniliśmy dzieła Ryszarda Wagnera od ciężaru poprzedniej epoki” – powiedział w jednym z wywiadów.

Obaj bracia kierują festiwalem do 1966 r. Nagle, 17 października 1966 r. w monachijskiej klinice w wieku zaledwie 49 lat umiera Wieland. Od tego momentu Wolfgang staje się na wiele lat jedynym dyrektorem festiwalu wagnerowskich. Rządzi twardą ręką aż do 31 sierpnia 2008 r., kiedy po 57 latach dyrektorowania przechodzi na emeryturę przekazując ster rządów w ręce swoich dwóch córek: Kathariny Wagner i Ewy Wagner-Pasquier, prawnuczek Ryszarda Wagnera. Zachowując żelazną zasadę, że festiwalem kierują członkowie rodziny Wagnerów.

Wolfgang przejmując dyrekcję festiwalu przejął jednocześnie idee inscenizacyjne swojego brata. Za jego sprawą zaczęli się w



Wolfgang Wagner

Bayreuth pojawiać reżyserzy, którzy zupełnie zmieniają sposób postrzegania dzieł Ryszarda Wagnera. Sam Wolfgang również wielokrotnie staje za reżyserskim pulpitem starając się nadać prezentowanych dziełom uniwersalne i ponadczasowe treści i wymiar. Jego inscenizacje byłyby dotychczasowe kanony wystawiania dzieł Wagnera i wywoływały gorące dyskusje. Pierwszym dziełem jakie wystawił w Bayreuth był *Lohengrin*, zrealizowany w 1953 r., do którego zaprojektował również scenografię. Dwa lata później wystawił *Holendra tulacza*, po kolejnych dwóch latach wchodzi na festiwalową scenę *Tristan i Izolda* z Birgit Nilsson i Wolfgangiem Windgassenem w głównych partiach.. Pierwszy „swój” *Pierścień* zrealizował w 1960 r., drugi dziesięć lat później. Ostatnie dwie inscenizacje jakie zrealizował w Bayreuth to *Parsifal* – 1989 r. i *Śpiewacy norymberscy* – 1997 r. Swojej reżyserskiej działalności nie ograniczał tylko do kierowanego przez siebie teatru festiwalowego. Jego prace podziwiano w Monachium, Sztokholmie, Wiedniu, Berlinie, Helsinkach.

Zawsze dbał o najwyższy poziom realizatorów i wykonawców spektakli festiwalowych, wśród których w ostatnim ćwierćwieczu byli tak znakomici artyści, by wymienić reżyserów: Augusta Everdinga, Patrice Chereau, który był reżyserem szokującego *Pierścienia Nibelunga* wystawionego na stulecie Festiwalu w 1976 r., Götz Friedricha, Harrego Kupfera, Petera Halla oraz Jean-Pierre'a Ponnelle'a, któremu zawdzięczamy pamiętną inscenizację *Tristana i Izoldy* z 1981 r. Równie efektownie wygląda lista dyrygentów jacy tutaj wystąpili: Karl Böhm, James Levine, Pierre Boulez, Georg Solti, Peter Schneider i Daniel Barenboim, a ostatnio Christian Thielemann, uznawany za wagnerowskie objawienie. Za jego dyrekcji przewinęła się przez festiwalową scenę cała czołówka śpiewaków specjalizujących się w morderczych wagnerowskich partiach, od Marty Mödl, Hansa Hottera, Wolfganga Windgassena i Ramona Vinay'a poczynając przez Birgit Nilsson, Grace Bumbry, Leonie Rysanek i Petera Hofmanna na Johannu Meier, Deborah Polaski, Lindzie Watson, Waltraud Meier i Ninie Stemme kończąc. Na specjalne zaproszenie Wolfganga Wagnera pojawił się dwukrotnie na festiwalowej scenie Plácido Domingo. Rządowi Wolfganga Wagnera zawdzięcza festiwal swoją wyjątkową pozycję nie tylko w niemieckiej, ale również światowej kulturze.

W październiku 2003 r. przyjechał do Wrocławia. Okazją ku temu była premiera *Złota Renu* w Hali Stulecia, co było początkiem pełnej wrocławskiej realizacji *Pierścienia Nibelunga*. Na popremierowym spotkaniu wysoko ocenili obejrzone przedstawienie, a potem długo gratulował wykonawcom poszczególnych partii.

Na początku nowego wieku rozpoczęły się w Bayreuth dyskusje na temat zmiany dyrekcji, które na wiele lat zdominowały relacje prasowe z kolejnych festiwalu. Czasami wręcz żądano ustąpienia Wolfganga Wagnera wysuwając co rusz nowych kandydatów do dyrektorskiego fotela. Sama rodzina Wagnerów też dbała o to by co rusz ktoś z nich wypływał jako kandydat do rządów. A było ich wielu, by według oficjalnych plotek wymienić: Wielanda Lafferentza, Wolfa Siegfrieda Wagnera i Nike Wagner (syn i córka Wielanda), Gottfrieda Wagnera (syn Wolfganga z pierwszego małżeństwa, który wywołał skandal ujawniając rodzinne tajemnice o romansie babki Winifred z Hitlerem). Sam Wagner widział swojego następcę w żonie Gudrun (urodzona w 1944 r. w Olsztynie), która niestety zmarła nagle w 2007 r. Wreszcie przed festiwalu w 2008 r. Wolfgang Wagner oświadczył, że to jego ostatni festiwal i z dniem 31 sierpnia przekazuje ster rządów na „Zielonym wzgórzu” dwóm swoim córkom: Katharinie Wagner i Evie Wanger-Pasquier. Pierwsza z pań zadebiutowała na festiwalu reżyserując w 2007 r. *Śpiewaków norymberskich*. Wcześniej reżyserowała w Operze Budapesztańskiej *Lohengrina*, i *Holendra tulacza* w Würzburgu, który był jej reżyserskim debiutem.⁴²



Wolfgang Wagner
fot. M. Czopek

Chóralne pieśni kurpiowskie po Szymanowskim

Katarzyna Łabuś

Jest to próba kompilacji dokonań wybranych polskich kompozytorów na polu pieśni kurpiowskiej z perspektywy poszczególnych elementów dzieła muzycznego. Każdy z tych współczynników omówiony zostaje osobno, a w nim odniesienia do wszystkich analizowanych cykli *Pieśni kurpiowskich*. Punktem wyjścia są tutaj dokonania Karola Szymanowskiego i jego spojrzenie na oryginały pieśni w zbiorze ks. Skierkowskiego.

Melodyka. Jest ona punktem wyjścia i załącznikiem każdej kompozycji. Kompozytorzy korzystają tutaj z oryginalnych modeli kurpiowskich ujętych w zbiorze ks. Skierkowskiego. Tak było również przypadku cyklu Karola Szymanowskiego. Wszystkie pieśni

kompozytora przejmują schematy ze zbioru jednak jedna wyraźnie się różni – jest to utwór „Panie muzykancie”, w którym kompozytor zmienia tryb (na durowy) oraz modyfikuje rytmikę oryginału.

Wzorce, z których korzystają omawiani tutaj kompozytorzy stają się podstawą do kompozytorskich twórczych opracowań, bądź zostają dosłownie zacytowane. W omawianych cyklach znajdujemy przykłady obu zjawisk. Pierwszy z nich – *Pieśni kurpiowskie* Romana Maciejewskiego to dzieło, które jedynie czerpie inspirację z oryginałów Skierkowskiego, jednak samodzielnie kreuje z nich nowe jakości estetyczne, rozwijając podjęte schematy. Wzorce kurpiowskie zostają zacytowane dosłownie w początkowych

fazach pieśni, stają się jednak przyczynkiem do wariacyjnych wizji Maciejewskiego. Cykl Romualda Twardowskiego prezentuje podobny model w stosunku do zbioru ks. Skierkowskiego, z tym, że zauważalne są tu linearne odniesienia do skal modalnych (lidyjskiej, frgijskiej) co dodatkowo zabarwia koloryt melodyczny. Dwa kolejne omawiane zbiory pieśni to całkowite podporządkowanie współczynnika melodycznego oryginałom kurpiowskim. Cykl Stanisława Moryty nie tylko przejmuje czynnik melodyczny ze źródła lecz także przypisaną mu tam dynamikę, artykulację a nawet dokładną regulację czasową. Z kolei ascetyczne, introwertyczne w wymowie *Pieśni kurpiowskie* Henryka Mikolaj Góreckiego koncentrują się w zasadzie

na prezentacji oryginalnych schematów poprzez ograniczenia fakturalne i warsztatowe.

Harmonika. Harmonika to współczynnik silnie zintegrowany z warstwą melodyczną jednak, w sposób oczywisty, pozbawiony odniesień do zbioru ks. Skierkowskiego. Ten element dzieła przede wszystkim ma zadanie zabarwiający koloryt pieśni i charakter wymowy treści ujętych w retoryce. U Szymanowskiego harmonika jest medium wynikającym niejako z symbiozy wzorców kurpiowskich i zastosowanych zabiegów fakturalnych (korespondencje w głosach, dialogi, imitacje, efekty ilustracyjne).

Pieśni... Maciejewskiego są przykładem zjawiska, gdzie harmonika uzupełnia linię melodyczną, nie ingerując w jej charakter. Uwypukleniu warstwy słownej utworów służy ponadto częsta zmiana tonacji czy też trybu w pieśniach. W cyklu Romualda Twardowskiego element harmoniczny ma podobne zadanie z tym, że najbardziej charakterystyczne są dla kompozytora kadencje, stanowiące oryginalne zamknięcia muzycznych wypowiedzi (równoległe przesuwania akordów o sekundę, zastosowania równoległych kwint, zabarwiający dźwięki dodane-seksty, septymy...). W *Pieśniach...* Moryto często korzysta z modeli interwałowych (np. zastosowaniu dwóch naprzemiennych sekund lub uporczywie powtarzanej sekundy) czy też nakłada na siebie dwa akordy w odstępstwie sekundy. Zdarza się, że każda nowa zwrotka w pieśni generuje nową warstwę tonalną. Cykl Góreckiego nie dostarcza tutaj nowatorskich przykładów, bowiem harmonika pozostaje cały czas niezwykle tradycyjna i zachowawcza. Zastosowana faktura chorałowa wraz z powtarzającymi się fazami materiału nie generuje tu większych dramatów czy napięć.

Rytmika. Rytm i linia melodyczna są to czynniki o sposób oczywisty wysnute z kurpiowskiego wzorca. Tak jest w przypadku cyklu Szymanowskiego, który czerpie pierwowzór melodyczny i rytmiczny ze zbioru ks. Skierkowskiego. Niekiedy jednak, jak w cyklu Maciejewskiego, rytmika wymyka się owym schematom i stanowi samodzielne medium kreujące przebieg i napędzające jego ruchliwość. Przykłady dostarczają przede wszystkim dwa ostatnie utwory: *Powolniak* i *Kozak kurpiowski*, które niejako rytmowi nadają cały ciężar kreowania formy i jej podporządkowują pozostałe współczynniki. W cyklu Maciejewskiego rytm jest najbardziej wyzwolełym czynnikiem w stosunku do pozostałych kompozytorów. Twardowski z kolei pojmuje rytm w swych utworach nieco inaczej. Służy on bowiem jako element uzupełnienia jednolitego ruchu w głosach (np. ćwierćnotowy, ósemkowy) i zachowania go w całym przebiegu. Stąd częste zastosowanie imitacji czy rytmiki uzupełniającej. W *Pieśniach...* Moryty rytmika służy jako element uwypuklenia głosu oryginału pieśni. Kompozytor zachowuje tradycyjną rytmikę pieśni w głosie melodycznym a pozostałe głosy opatrzone są rytmem stonowanym z długimi wartościami tak, aby naczelny motyw melodyczny był czytelny i zrozumiały. U Góreckiego, poprzez zastosowanie faktury chorałowej rytmika traci swą samodzielność i nie jest już medium generującym nastrój czy ruch w przebiegu. Jednolite pionu eksponują jedynie kurpiowski wzorec melodyczny.

Agogika. W *Pieśniach kurpiowskich* agogika odgrywa istotną rolę, bowiem jest zespolona z oryginałem w sposób pierwotny. W oryginałach ks. Skierkowskiego agogika wyznaczona jest dokładnie określeniem włoskim i metrycznym. Szymanowski przejmując i respektując te wyznaczniki i w swych utworach je realizuje.

Kompozytorzy w swych cyklach przejmując zazwyczaj całkowicie oznaczenia agogiczne z oryginału ks. Skierkowskiego. Nie są w żaden sposób modyfikowane aby zachować aurę i poetykę narracji kurpiowskiej. Agogika pozostaje współczynnikiem nie podlegającym przekształceniom z punktu widzenia warsztatu kompozytorskiego twórców. Pieśni konstruowane są na bazie określonej na początku regulacji czasowej. Aby podkreślić dramaturgię przebiegu często obecne jest zjawisko rubata w postaci przyspieszeń lub zwolnień, co jest widoczne w kulminacjach i w kadencjach. Najbardziej podatne na zmiany tempa w trakcie utworu są *Pieśni...* Maciejewskiego, które stosują kilka rodzajów tempa w jednej pieśni, w zależności od retoryki w danym momencie. W pozostałych cyklach kompozytorzy często stosują oznaczenia: *piu mosso*, *allargando*, *animato* czy *morendo*, aby zwiększyć płynność, potoczność narracji.

Dynamika. Decyduje ona o jakości i właściwościach brzmieniowych każdego dźwięku. Dynamika w *Pieśniach...* jest ściśle zespolona z dramaturgią narracji i służy jej zaprezentowaniu. U Szymanowskiego dynamika to jeden z podstawowych środków wyrazu. Kompozytor operuje nieraz skrajnymi kategoriami dynamicznymi na bardzo krótkich odcinkach przebiegu.

Dynamika w omawianych cyklach realizowana jest na dwa sposoby: jako efekt budowania ekspresji na dłuższych odcinkach lub rezultat szybkich, gwałtownych zmian narracyjnych. Przykładem pierwszego sposobu organizacji warstwy dynamicznej jest cykl Twardowskiego oraz Moryty. Dynamika rozpoznaje się tam na szerokich odcinkach i jest kreowana w sposób tradycyjny, jako nośnik ładunku dramaturgicznego. Cykl Maciejewskiego stanowi przykład „dynamiki tarasowej”, pozbawionej kontynuacji i nie podlegającej rozwojowi. Współczynnik ten zestawiany zostaje z różnych kategorii nieprzystających do siebie-co ma często znaczenie ilustracyjne i znacznie potęguje jakości kolorystyczne. Na kategorie dynamiczne najbardziej wyczulony pozostaje Górecki. Można wykazać to na przykładzie odmian dynamiki piano, które stosuje: *piu piano*, *quasi piano* czy *pochissimo*. Każda z nich roztacza inną aurę brzmieniową, co dla kompozytora ma fundamentalne znaczenie.

Artkulacja. Jako element „dźwięko-twórczy” jest silnie spowinowacona z dynamiką i działa z nią w nieustannej symbiozie. Jest to kategoria, która ma również silne wyrazowe znaczenie, jako nośnik treści i sensów w konkretnym dźwiękowym kształcie.

Szymanowski, zdając sobie z tego sprawę, stosował w *Pieśniach...* wiele różnorodnych kategorii artykulacyjnych: najczęściej widoczne jest to w jednoczesnym prowadzeniu kilku głosów *legato* (jako kolor harmoniczny) i *staccato* (jako przełącznik konkretnych tekstów).

Pod względem artykulacyjnym najbardziej różnicowane pozostają *Pieśni...* Maciejewskiego, który czerpie z tego elementu wszelkie jakości ilustracyjne i ekspresyjne. Operuje on

niezwykle wystrzonymi kategoriami aby wzmocnić charakter i klimat dzieła w danym momencie przebiegu. Pozostałe omawiane cykle są o wiele mniej różnicowane pod tym względem. Nasuwa się tutaj wniosek, że historycznie najbliższy Szymanowskiemu Maciejewski inspirowany jest jego dokonaniem w zakresie stosowania środków artykulacyjnych. *Pieśni kurpiowskie* Twardowskiego, Moryty czy Góreckiego charakteryzują się dużo mniejszą różnorodnością w tym zakresie. Artkulacja nie bierze u nich większego udziału w generowaniu ekspresji przebiegu. Jej kategorie najczęściej nie wychodzą poza *legato*.

U niektórych kompozytorów (np. Maciejewski) można wykazać pewną współzależność pomiędzy dynamiką i artkulacją. Polega ona na realizacji stonowanej dynamiki (*p-mp*) wraz z artkulacją *legato*, natomiast często wzrastający wolumen brzmienia powoduje wyostrenie artkulacji.


Często współczynniki te (artkulacja i dynamika) realizują wspólnie zabiegi ilustracyjne, jak przywołanie dźwięków ludowej kapeli, korowodu weselnego czy odgłosów kukułki. Zatem są to dwie zespolone jakości determinujące walory dźwięku a także generujące nastroje, klimaty i cały kształt narracji.

Kolorystyka dźwiękowa. Kolorystyka jest konsekwencją stosowania omówionych elementów i ich współzależności. Wiąże się z tego typu twórczością w sposób elementarny. Stanowi o zastosowanych środkach wyrazu, elementach przywołujących wszelkie pozamuzyczne skojarzenia. Kolorystyka w sposób istotny określa też opanowanie przez kompozytorów faktury chorałowej. Cykl Maciejewskiego to prawdziwy festiwal dźwiękowej kolorystyki. Widoczne jest to w operowaniu rytmiami tanecznymi (*Powolniak*, *Kozak kurpiowski*), poprzez co narracja wydaje się wyjątkowo porywająca i potoczna. U Maciejewskiego widoczna jest tendencja podporządkowania wszystkich elementów dzieła idei ilustracyjnej.

Twardowski prezentuje typ kolorystyki związany z plastycznością faktury chorałowej. Zatem przebieg jest bardziej jednolity i stonowany i eksponuje głównie walor dźwiękowy ujęty w symbiozie melodyki i harmonii, a zatem na plan pierwszy wysuwają się głównie jakości brzmieniowe. Częste imitacje w głosach cieniuja przebieg wzbogacając aspekt kolorystyczny.

Kolorystyka ma u Moryty inny wymiar poprzez dźwiękonaśladowictwo ujęte w pierwszej pieśni cyklu. Pojawia się tam odgłos kukułki umieszczony w jednym z głosów i ciekawie wyeksponowany. Poza tym rozmieszczenie fakturalne wszystkich pieśni w dwóch chórach żeńskich wyraźnie podkreśla aspekt kolorystyczny i ogólną wrażliwość kompozytora na walory brzmieniowe. Pojawia się to bowiem jeszcze kategoria przestrzenności, wymiarowości przebiegu.

Pod względem kolorystyki najmniej elementów charakterystycznych znajdziemy w cyklu Góreckiego. Jest on bowiem specjalnie konstruowany w sposób archaiczny i zachowawczy. Tradycyjne w brzmieniu pionu chorałowe mają za zadanie głównie eksponować tekst i oprawę harmoniczną pieśni.

Zatem, podsumowując, pierwszy omawiany cykl można uznać za najbardziej reprezentatywny pod tym względem. Zarówno pod kątem bogactwa fakturalnego, jak też zastosowanych elementów dzieła muzycznego *Pieśni kurpiowskie* Maciejewskiego są utworem wyjątkowym. 

Ratujmy nasze zbiory

Jan A. Jarnicki

Pisałem już o niezwykle opornie idącym digitalizowaniu polskich zbiorów bibliotecznych. W innych krajach, nigdy nie doświadczonych takimi zniszczeniami jak nasz, prace w tej materii wręcz. My natomiast nie potrafimy przemóc odwiecznego pseudo problemu – braku pieniędzy. Już wcześniej sugerowałem, że prawdziwą przyczyną takiego stanu rzeczy jest brak zainteresowania szerszych rzesz tą problematyką, niechęć do inicjatyw, które nie przyniosą doraźnych korzyści. Zamieszczenie zbiorów naszej kultury w sieci to najlepsze z możliwych zabezpieczeń, a jednocześnie najlepsza z możliwych promocja. Oczywiście, takie zabezpieczenie nie zapewni przetrwania postaci materialnej zbiorów. Lepiej jednak, w przypadku jakiegoś kataklizmu, wiedzieć chociaż jak nasze zabytki wyglądały niż nie wiedzieć nic. W przypadku dóbr niematerialnych jak literatura czy muzyka, pozbawione swojej materialnej postaci w dalszym ciągu zachowają to co najważniejsze – treść.

Oto na stronie internetowej Biblioteki Narodowej można niedawno – 31 marca – przeczytać, że „w związku z zalaniem magazynów Zakładu Zbiorów Ikonograficznych i koniecznością podjęcia działań zabezpieczających zbiory oraz wykonania niezbędnego remontu pomieszczeń siedziba Zakładu zostanie przeniesiona z Pałacu

Rzeczypospolitej do głównego gmachu BN przy al. Niepodległości 213”. Aż ciśnie się pytanie na usta: dlaczego Państwo zmusza obywatela dołożenia niemałych kwot na biblioteki czy muzea, a jednocześnie nie dokłada należytej staranności by zgromadzone tam zbiory przetrwały? Niedawny raport NIK-u nie pozostawił suchej nitki na muzeach, których zabezpieczenia są takie, że prosty człowiek mógł ukraść Moneta, a pracownik biblioteki wyniósł wiele drogocennych ksiąg, w tym Kopernika. O ironio losu, po kradzieży *De Revolutionibus* w Bibliotece Jagiellońskiej, Biblioteka Narodowa wprowadziła ograniczenia przy wnoszeniu przez czytelników toreb, a przecież to nie czytelnik ale pracownik okazał się złodziejem!

W czasie kolejnych wojen kultura polska straciła niewyobrażalną ilość zabytków. Czy naprawdę jakiś kataklizm musi nam uzmysłowić, że gdybyśmy wcześniej zdigitalizowali nasze zbiory, nasza spuścizna by przetrwała. Niedawna katastrofa samolotu prezydenckiego uzmysłowiła wszystkim, że coś było nie tak z procedurami dotyczącymi podróżowania VIP-ów, a także z wyborem ich środków transportu. Na dodatek okazało się, że przez nas opracowane procedury nie nakładały obowiązku ubezpieczenia samolotu i ludzi nim podróżujących. I tak, przypadek sprawił, że wraz

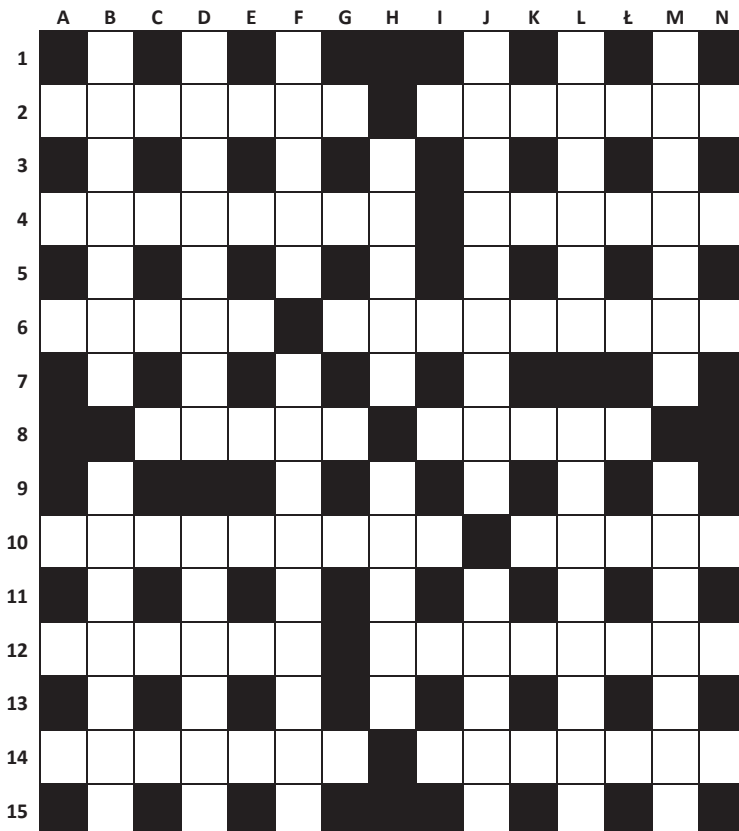
z kolosalnymi konsekwencjami moralnymi śmierci tych ludzi musimy jeszcze pokryć ogromne koszty z tą tragedią związane.

Czy naprawdę musimy czekać, aż niewyobrażalne stanie się możliwym, aż jakiś kataklizm zniszczy zbiory tej czy innej biblioteki, tego czy innego muzeum, te czy inne zabytki? Chodzi o naprawdę niewielkie pieniądze w porównaniu do strat jakie ponieśliśmy!

Niedawno przeszukiwałem zbiory Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, które w sporej części znajdują się na mikrofilmach w Bibliotece Narodowej. Niestety, nie wszystkie. Dlaczego? Czy naprawdę nie pamiętamy, co się stało z tymi zbiorami podczas ostatniej wojny? Uważna lektura haseł Encyklopedii Muzycznej dotyczących muzyki polskiej nastraja pesymistycznie. Wielokrotnie czytając spis dzieł naszych twórców zauważamy adnotację „rękp. zag. (do 1939 w Bibl. WTM)”. Nie wiem jakie były możliwości archiwizowania dokumentów przed wojną więc nie wiem, czy to z powodu zaniedbania. Ale wiem, że teraz jest to proceder niezwykle tani, szybki i łatwy. Czy zaciemniemy dopiero rozzierać szaty, gdy prasa poda, że bezcenne zbiory WTM, albo innej instytucji, uległy zniszczeniu, gdyż pękła rura piętrowej?

Krzyżówka nr 1/maj 2010

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 2-A) tytuł opery R. Statkowskiego. 2-I) niemiecki kompozytor, twórca opery *Wesołe kumoszki z Windsoru*. 4-A) aria wykonywana pod oknem ukochanej. 4-J) Józef – kompozytor inauczyciel Chopina. 6-A) imię Berga – twórcy opery *Wozzeck*. 6-G) dęty, blaszany instrument muzyczny; rodzaj tuby basowej. 8-C) „Ognisty” w tytule opery S. Prokofiewa. 8-I) tytuł opery S. Prokofiewa. 10-A) nuty dla zespołu. 10-K) imię pазia królowej z opery Meyerbeera *Hugenoci*. 12-A) uwertura Bizeta, lub słynny pensjonat w Krynicy-Zdroju kojarzący się z J. Kiepurą. 12-H) uczeń I. Paderewskiego, twórca oper *Król Gór*, *Święty ogień*. 14-A) w jazzie muzyk nie występujący stale w danym zespole, lecz grający z nim gościnnie. 14-I) w tytule baletu P. Czajkowskiego (skojarz z orzechami).

Pionowo: B-1) balet A. Adama. B-9) francuski taniec z XVI w wykonywany przez tancerzy w zbrojach. D-1) niem. kompozytor okresu baroku, przyjaciel G. F. Haendla i J. S. Bacha. D-10) Tina – słynna piosenkarka. F-1) ostatnia część cyklu sonatowego. F-7) największy instrument smyczkowy. H-3) imię twórcy opery *Król Roger*. H-9) Jan – współczesny polski dyrygent i kompozytor. J-1) Grzegorz – polski dyrygent i kompozytor przedstawiciel Młodej Polski, uczeń Z. Noskowskiego. J-11) śpiew wielu ptaków, wysoki dźwięk. L-1) szwajcarski muzykolog, krytyk muzyczny (1876-1969) propagator najnowszych kierunków w muzyce. L-8) uwertura Beethovena. M-1) gramofon o napędzie sprężynowym. M-9) mistrz gry na cymbałach z *Pana Tadeusza*.

Litery z pól o współrzędnych: (6-D, 6-E, 4-E, 2-M) (12-H, 14-D, 10-D, 6-L, 4-M, 13-F, 3-H, 3-L) utworzą rozwiązanie – imię i nazwisko gwiazdy światowej opery.

Pałcem po płycie

Günther Becker i jego muzyka organowa



GÜNTHER BECKER

Komplet dzieł organowych

Martin Schmeding, organy

Cybele SACD 060.701 • w. 2009, n. 2009 • 50'14"

Muzyka21
płyta miesiąca

W swojej monografii *Zeitgenössische Orgelmusik* Joachim Dorfmueller określił rok 1960 *godziną zero*. Istotnie był to początek dużych zmian na gruncie muzyki organowej. Całokształt przemian odnosił się przede wszystkim do języka muzycznego, warsztatu kompozytorskiego i estetyki, która nie mogła dłużej pozostać obojętna na nowe trendy jakie pojawiły się w muzyce. Wynikały one między innymi z nowych możliwości barwowych instrumentu (preparacja, klastery), nowych środków wykonawczych (np. uderzenia w klawiaturę dłonią – Mauricio Kagel *Improvisation ajoutée*), oraz nowych rozwiązań konstrukcyjnych, jakie zaproponowała ówczesna awangarda. Niewątpliwie wpływ na kształt muzyki miały również osiągnięcia z zakresu innych dziedzin nauki, które do tej pory nie odgrywały znaczącej roli w twórczości kompozytorskiej m.in.: fizyka, elektronika, ornitologia (Oliver Messiaen).

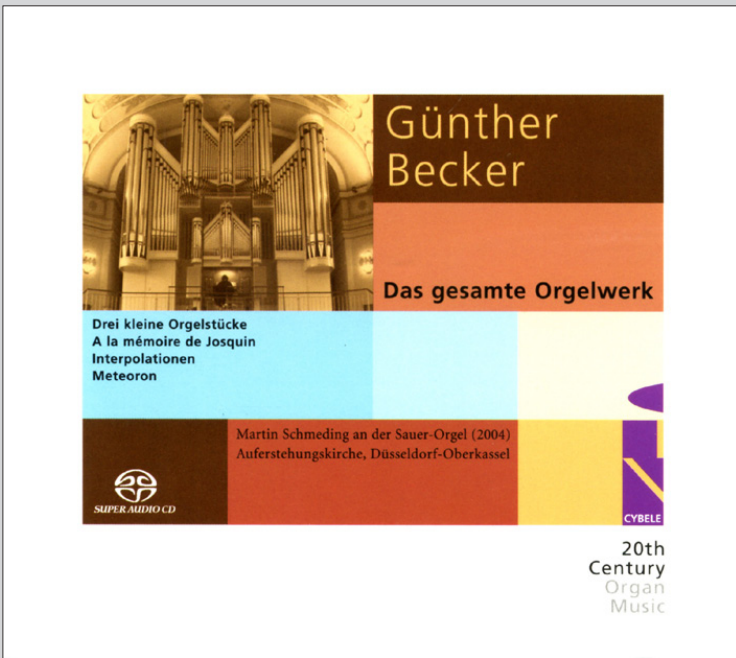
Możliwości, jakie wówczas zaproponowali na gruncie muzyki organowej Messiaen, Kagel i Ligeti, bardzo szybko zyskały zwolenników wśród tych kompozytorów, dla których dawne środki stały się zbyt ciasne, by zapewnić pełnię artystycznej wypowiedzi. Jednym z kompozytorów, których zainspirowała twórczość ówczesnej awangardy, był Günther Becker (1924-2007). Jego dzieła pomimo dość nowatorskiego języka nie odcinały się jednak radykalnie od tradycji muzycznej, jak miało to miejsce w wielu ówczesnych kompozycjach. Wspaniały przykład stanowi kompozycja *A la mémoire de Josquin*, napisana w 1975 r., która jest hołdem złożonym wielkiemu mistrzowi renesansowej polifonii. Becker zastosował tutaj szereg cytatów z mszy Josquina, które pełnią rolę interludium rozdzielających i wprowadzających w poszczególne części improwizacyjne dzieła. Utwór rozpoczyna

rozwojem kompozycji jest wyzwany ze swojej początkowej statycznej struktury. Dramatyzm osiągany jest tutaj poprzez gęstość i intensywność występowania poszczególnych struktur sonorystycznych, w których dość znaczącą funkcję pełni kolorystyka, uzyskana za pomocą odpowiedniego zestawienia głosów organowych. W zakresie rejestracji kompozytor w większej części zdał się na wyczucie samego wykonawcy, który staje się tym samym współtwórcą dzieła, decydując o odpowiednim kolorystyce poszczególnych jego fragmentów. Martin Schmeding (wykonawca) stosuje dość różnorodne zestawy głosów, wykorzystując całą paletę barw düsseldorfskiego instrumentu, poczynając od delikatnej fletowej barwy przypisanej dla większości josqu-

dinga tchnie niezwykle precyzją, która w bardzo dokładny sposób oddaje ducha tego niezwykle skomplikowanego pod względem wykonawczym i interpretacyjnym dzieła.

A la mémoire de Josquin, to nie jedyne dzieło, w którym iskrą inspiracji stała się tradycja muzyczna. W kompozycji *Meteoron* (1969) na organy, perkusję i taśmę, Becker połączył trzy różne elementy: bizantyjski śpiew greckiego kościoła ortodoksyjnego będący pierwotnym źródłem inspiracji tegoż utworu, zachodnio-europejską muzykę organową i najnowszą zdobyczą awangardy – muzykę elektroniczną. Podstawową strukturę brzmieniową tworzy tutaj przekształcony elektronicznie bizantyjski śpiew, przerywany przez organy i perkusję. Ten niezwy-

kły pomysł kompozytorski jest dość oryginalny, a jego końcowy wynik – zaręczam Państwu – jest dość zaskakujący. Patrząc jednak na całokształt twórczości Beckera można dostrzec pewną prawidłowość lub – jak kto woli – nieprawidłowość, wynikającą z braku jednolitej stylistyki, która ulega pewnej degradacji na rzecz ekspozycji problemów estetycznych, za każdym razem innych w nowej kompozycji. Dlatego też tym z Państwa, których przekonałem do nabycia tego albumu, radzę, aby przed słuchaniem danego dzieła bardzo dogłębnie przestudiowali kontekst powstania, problemy estetyczne i inne uwagi odnoszące się do konstrukcji czy też wykorzystania środków techniki kompozytorskiej, które dość



precyzyjnie przedstawił w nocie o dziełach Dominik Susteck. Wiedza ta zapewni głębszy odbiór dzieł Beckera.

Album *Günther Becker-Das gesamte Orgelwerk*, wydany przez firmę *Cybelerecords* specjalizującą się w wydaniach muzyki organowej XX i XXI w., to niezwykle cenna pozycja na rynku fonograficznym, którą warto nabyć nie tylko po to, aby poznać dzieła Beckera, czy też zrewidować swoje osobiste odczucia estetyczne, ale również po to, aby usłyszeć dźwięk 65-głosowego sauerowskiego instrumentu (wybudowanego w roku 2004), *Felix Mendelssohn*, dodatkowo zwanego także *Europa-Orgel*, o którym każdy szanujący się meloman muzyki organowej powinien co nieco wiedzieć.

Gożąco zachęcam.

Rafał Grabiszewski

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ • bubel

LUDWIG VAN BEETHOVEN
VI Symfonia F-dur op. 68 „Pastoralna”

Polska Orkiestra Kameralna • Wojciech Rajski, dyrygent

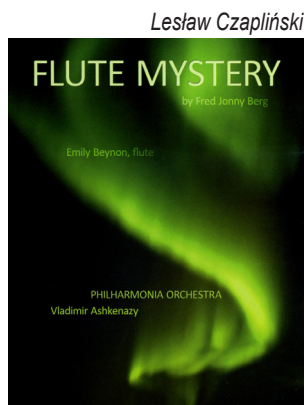
Tacet L.984 • w. 2009, n. 2008 • LP. 51'33"
☆☆☆☆☆

Nagrana dwa lata temu, a wydana w roku ubiegłym przez firmę Tacet analogowa płyta z VI Symfonią F-dur „Pastoralną” op. 68 Ludwiga van Beethovena stanowi swego rodzaju podróż sentymentalną do czasów sprzed istnienia metody cyfrowej i kompaktów. Do dnia dzisiejszego trwa wśród kolekcjonerów spór o wyższość czarnego krążka nad srebrnym. Faktem jest, że te pierwsze odznaczają się większą przestrzennością i głębią brzmienia, bardziej „płytkiego” i „powierzchnowego” w przypadku zapisów cyfrowych, co szczególnie daje się uchwycić w przypadku posiadania nagrań archiwalnych i ich wersji przeniesionych na kompakt. Krystian Zimmermann utrzymywał nawet, iż te ostatnie wykazują tendencję do sztucznego podwyższania wysokości dźwięku, stąd – niczym w przypadku entazis, czyli wyrzuseń antycznych kolumn, zapewniających w ten sposób optyczne złudzenie ich strzelistości – w wysokim rejestrze tonów dynamikę, by dodatkowo nie powiększać tego odczucia.

Beethovenowska Szósta Symfonia zapoczątkowała nurt programowych symfonii „pastoralno-fantastycznych”, kontynuowany następnie w dobie Romantyzmu przez Berliozę, Schumanna, Czajkowskiego i Brucknera, z naturą w tle, której odgłosy występowały już o wiele wcześniej, jeśli wspomni się onomatopieczne symfonie Leopolda Mozarta (ojca Wolfganga Amadeusza), a nawet niektóre Josepha Haydna (w omawianym dziele jest to naśladowanie odgłosów kukulki pod koniec drugiego ogniwa).

Pod batutą Wojciecha Rajskiego muzyczna narracja zrazu toczy się nieśpiesznie, niczym wody strumienia, nad którym rozgrywa się druga część, oznaczona, co prawda, jako „kroczenie bardzo ruchliwe” (*Andante molto moto*). W interpretacji tego ucznia Jana Krenza więcej jest w muzyce trzeciego wiedeńskiego klasyka powściągliwości wyrazu i związłów z epoką, z której wyrósł i której zawdzięcza swe miano, nadając jej formom ostateczną kodyfikację, niż kielkujących w jego utworach zapowiedzi romantycznego rozwiczenia i skłonności do ilustracyjności. Wszystko pozostaje

w granicach umiaru i dobrego smaku, zarówno *Scherzo*, czyli wiejska zabawa, bardziej w stylu „fêtes champêtres”, jak też „Temporale”, przypadające mniej więcej w punkcie tzw. złotego podziału. Poza tym, w tej właśnie części, wbrew temu, co zostało na początku powiedziane, imitujące odgłosy burzy wzmienione kotłów sprawia wrażenie nieco splaszczonego i po prostu dudniącego. Swoją wizję jeszcze bardzo klasycystycznej, a więc konwencjonalnej i harmonijnej natury, Wojciech Rajski zrealizował z założoną przez siebie Polską Filharmonią Kameralną z Sopotu, występującą mniej więcej w składzie ilościowym z epoki, choć grająca na współczesnych instrumentach (mimo to w *Scherzu* udało się odtworzyć brzmienie dawnych rogów), a nagrania dokonano w kościele Stella Maris w tymże nadbałtyckim mieście, którego akustyka być może też się przyczyniła do konieczności większego wyważenia temp i dynamiki.



Lesław Czapiński

FRED JONNY BERG

Flute Mystery

Emily Beynon, flet; Catherine Beynon, harfa • Philharmonia Orchestra • Vladimir Ashkenazy, dyrygent
2L 2L58SABD • w. 2009, n. 2008 • SACD, BD, 56'27"
☆☆☆☆☆

Flute Mystery to pięć utworów orkiestrowych norweskiego kompozytora Freda Jonny'ego Berga (ur. 1973).

Nagranie zostało wykonane w bardzo wyjątkowy sposób i zapisane zarówno na płycie SACD jak i Blue Ray we wszystkich chyba możliwych formatach od stereo do dźwięku surround 7.1. Jest to oczywiście robione na wyrost, o czym już wcześniej wspominałem przy innych recenzjach wydawnictwa 2L i można przypuszczać, że zanim odzwierciedli typ blue ray rozposzechni się wśród melomanów

płyta kompaktowa i jej pochodne nośniki fizyczne znikną.

Znakomita Philharmonia Orchestra, flectistka Emily i harfistka Catherine Beynon pod dyktando światowej sławy Władimira Aszkenazego dokonali pięknego nagrania porywającej muzyki młodego Norwega.

Wszystkie jego kompozycje wyróżnia oryginalność, każda jest inna, a jednocześnie słuchając tego nagrania wie się, że mają wspólnego autora. Piękne melodie, humor, głęboka melancholia, a jednocześnie łatwość w odbiorze, oto co wyróżnia tę muzykę. Można śmiało wyrokować, że w przeciwieństwie do większości utworów współczesnych, nie są to kompozycje jednego wykonania.

Mam nadzieję, że ten niezwykle interesujący kompozytor, a także pisarz, śpiewak i reżyser filmowy, zainteresuje polskich melomanów.

Stanisław Lubliński



ANTON BRUCKNER

Symfonia nr 8

Orchestre Métropolitain • Yannick Nézet-Séguin, dyrygent
Atma Classique ACD2 2513 • w. 2009, n. 2006/9 • 94'15"
☆☆☆☆☆

Monumentalna, jak bez mała większość dzieł Antona Brucknera, VIII Symfonia c-moll, chciałoby się powiedzieć majestatyczna i dostojna, jak przystało na adresata jej dedykacji – cesarza Franciszka Józefa – ale to nie do końca prawda, oddająca jej złożony charakter. Austriacki twórca, z ducha organista, kontynuuje istotę Beethovenowskiej symfoniki, obdarzającej muzyczny przebieg głębszym wewnętrznym sensem, nawet wtedy, jeśli nie odwołuje się wprost do jakichkolwiek treści programowych. Zarazem jest to właściwie łabędzi śpiew kompozytora, gdyż, jak się okaże, będzie to jego ostatnia, w pełni ukończona symfonia.

Yannick Nézet-Séguin, kanadyjski kapelmistrz młodszej generacji (urodzony w Montrealu w 1975 r.), umiejętnie odsłania tematyczny

korpus dzieła, zwłaszcza spójne pod tym względem skrajne ogniwa, nieomal rzeźbiąc je w orkiestrowej materii, a także, zgodnie z prawami brucknerowskiej dramaturgii muzycznej, modeluje dłuższe ustępy narracyjne w oparciu o efekt crescendo. W *Andante*, stanowiącym rodzaj rozległego fresku z własnymi kulminacjami, zgrabnie wyekspozował burzliwy epizod, przywołany później przez Mahlera w wizji Sądu Ostatecznego z piątej części jego *Symfonii Zmartwychwstania*. Mimo potężnych rozmiarów czasowych dzieła, trwającego prawie półtorej godziny, udaje mu się wywołać wrażenie formalnej zwartości, choć, kiedy trzeba, pozwala frazom spokojnie płynąć i nieśpiesznie wybrzmiewać (zakończenie pierwszej części). Poza tym wydobywa właściwy tej kompozycji ciemny koloryt brzmieniowy, odpowiadający jej zdecydowanie posępnemu klimatowi, ustępującemu jedynie na przeciąg zwiewnego i roztańczonego *Scherza*.

Stosunkowo świeżej daty, bo założoną w 1981 r. Miejską Orkiestrą (Orchestre Métropolitain) z Québecu, stolicy frankofońskiej prowincji o tej samej nazwie, Yannick Nézet-Séguin kieruje od dziesięciu lat (od września 2008 r. pozostaje równocześnie szefem Filharmonii w Rotterdamie, stale współpracując z nowojorską MET).

Uzupełnieniem dwupłytyowego albumu jest *Adagio* z poprzedniej, *Siódmej Symfonii E-dur*, posiadające własną historię, niezależną od całości dzieła i życia koncertowego, albowiem towarzyszyły w niemieckich rozgłośniach radiowych komunikatom o śmierci Hitlera, a i wcześniej, na obszarze tamtejszej kultury wykorzystywane było w ramach uroczystości żałobnych, na podobieństwo *Marsza* z *Sonaty b-moll* op. 35 Chopina gdzie indziej. Ponadto stanowiło ono wzór dla mahlerowskich ogniw tego typu. Oparte jest na naprzemiennym rozwoju dwóch przeciwstawnych tematów: powolnego o elegijnej naturze i rozkołysanego, nieomal tańecznego (sic!). I w tym przypadku dyrygentowi – pomimo rozmiarów i licznych repetycji – udało się zachować wewnętrzną zwartość, nie rezygnując przy tym z czynnika wyrazowego.

Paweł Chmielowski



FRYDERYK CHOPIN
Un concert de Chopin à Paris
Alain Planès, fortepian

Harmonia Mundi HMC 902052 • w. 2009, n. 2009 • 80'02"

★★★★★

Recital chopinowski w formie rekonstrukcji koncertu, który sam kompozytor dał 21 lutego 1842 r. w salonie Pleyela. Koncertu, który nie tylko przyniósł znaczący dochód (George Sand wspominała o 5000 franków), ale przede wszystkim był wyczekany i entuzjastycznie przyjętym wydarzeniem artystycznym. Wyczekany, ponieważ kompozytor publicznie występował niechętnie, preferując raczej kameralne grono odbiorców.

Artysta w swojej ekspresji jest równie oszczędny i powściągliwy. Nie próbuje słuchaczy bawić swą wirtuozerią i popoliłym efekciarstwem. Każdy dźwięk jest starannie wytrzymany i wysłuchany, a artysta gra, jakby poza czasem – spokojnie i bez pośpiechu. Pianista nie nadużywa gry rubato, Chopin grany przez niego jest przede wszystkim równy, dzięki czemu delikatne odchylenia tempa w kluczowych miejscach doskonale podkreślają rozwój dramatyczny utworów – i tak być powinno. Artykulacja jest bardzo klarowna i selektywna, a jednocześnie niezwykle wyrównana. Dynamika opiera się na bardzo delikatnych zmianach. Dzięki temu powstały interpretacje mądre i przemyślane trzymające w napięciu od pierwszych dźwięków *Andante spianato* po ostatnie *Grande Valse* op. 42. Głębokie i ciemne brzmienie, jakie Planès wydobywa z fortepianu w połączeniu z tak dojrzałymi interpretacjami, sprawia, że słyszymy muzykę Chopina prawdziwie męskiego, przeżywającego realne problemy i poważne zmartwienia, a nie „cierpienia młodego Wertera”. I choć może akurat *Etiuda* op. 25 nr 12 jest w tym wykonaniu nie dość dynamiczna i nieco rozmarzana, to przejmujący *Nokturn* op. 48 nr 1, czy krótkie, a treściwe preludia i mazurki znakomicie rekompensują ten niedostatek.

Płyta jest rekonstrukcją koncertu nie tylko pod względem repertuarowym. Pianista próbuje jak najwierniej oddać styl gry samego kompozytora, według najnowszych ustaleń muzykologów. Ponadto gra

na fortepianie Pleyela z roku 1836. Instrument ten, z bardzo głębokim i bogatym rezonansem oraz niezwykle bogactwem rejestrów, swoją szczególną barwą odciska głębokie piętno na tym nagraniu. Choć ten album nie jest jedyną próbą rekonstrukcji koncertu Chopina na płycie, to ma szansę zająć ważne miejsce nie tylko wśród podobnych wydawnictw, ale także wśród chopinowskich nowości fonograficznych roku jubileuszowego.

Krzysztof Stefański



JERZY FRYDERYK HAENDEL

Arie operowe

Rolando Villazón, tenor • Gabrieli Players • Paul McCreesh, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 8056 • w. 2009, n. 2008 • 59'26"

★★★★★

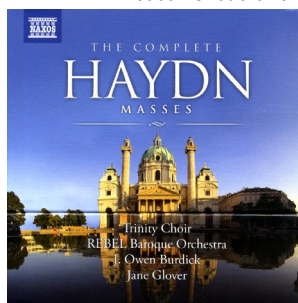
Opery J. F. Haendla cechuje swoisty kosmopolityzm: jako Saksowiec pisał w duchu muzyki niemieckiej, będąc we Włoszech tworzył w stylu starej szkoły neapolitańskiej, a osiedlwszy się w Anglii swą twórczością dowiódł, iż uznanie go za „narodowego angielskiego kompozytora” było uzasadnione. Prezentowana płyta przynosi nagrania fragmentów oper komponowanych w latach 20. i 30. XVIII w. (poza oratorium *La Resurrezione*, które powstało w roku 1708). Choć więc te wszystkie opery pisane były w czasie pobytu kompozytora w Anglii, choć różnica czasu ich powstania wynosi skrajnie 14 lat, to przecie wszystkie mankamenty szkoły komponowania (m.in. sztuczność uczuć bohaterów, „marionetkowość” postaci, traktowanie arii jako popisu wirtuozowskiego – by wymienić choćby te główne). I wszystkich tych arii słucha się z nieklamną przyjemnością. Tym bardziej, iż wykonawcą jest czołowy dziś tenor scen światowych, Meksykanczyk Rolando Villazón, dla którego różnorodność interpretacji oraz sztuka belcanta nie tworzą żadnych problemów. Jego wykonawstwo jest pełne blasku i swobody, a głos śpiewaka ukazuje całe piękno melodii i jest nieskazitelnie czysty w brzmieniu. W jego wykonaniu ornamentyka haendelskich arii nie ma charakteru wyłączone „kaprysu pustego wirtuozostwa”, jest przemyślana i

wpisana w koncepcję muzyczną całej opery. Wszeczhronność wokalna artysty budzi uznanie i podziw. Z taką samą lekkością śpiewa omawiany repertuar haendelski, jak wcześniej nagrane arie z oper kompozytorów romantycznych francuskich i włoskich. Jego interpretacje są pełne żaru i namietności, bardzo ekspresyjne w wyrazie.

Omawiana płyta przynosi fragmenty z 4 oper i jednego oratorium. Więziony przez Tamerlana sultan turecki Bajazet jest w operze *Tamerlan* ośrodkiem intrygi, ale także odzwierciedleniem miłości ojca do córki. Z kilku arii, które ta postać ma w operze, artysta śpiewa dwie oraz końcowy tercet z córką i Tamerlanem, a także kilka recitativo i accompagnato. Okrutny, pełny wewnętrznych sprzeczności, choć w końcu szlachetny tyran i uzurpator Grimoaldo, to jeden z głównych bohaterów *Rodelindy, królowej Longobardii*. Villazón śpiewa jego arie i recitativo z III aktu. Partia Ariodante zwykle bywa wykonywana przez alt (kastrata). Płyta zawiera dwie arie tego szlachetnego i walecznego rycerza (w tym jedną z najpiękniejszych arii w dziejach opery w ogóle, lamento *Scherza, infida – Szydercza, wiarołomna*). Z czterech fragmentów *Kserksesa* wspaniale wykonane jest słynne haendelskie *Largo (Ombra mai fu – Nigdy nie ginący cień)*. Płytę zamykają dwie arie z oratorium *Zmartwychwstanie*. „U Haendla nic nie można ukryć, wszystko musi być bardzo klarowne” – powiedział w jednym z wywiadów Villazón. I tę opinię potwierdził w swych nagraniach arii tego kompozytora.

Śpiewakowi we wszystkich fragmentach towarzyszy zespół Gabrieli Players, którym kieruje Paul McCreesh.

Jacek Chodorowski



JÓZEF HAYDN

Komplet Mszy i Stabat Mater

Ann Hoyt, Julie Liston, Sharla Nafziger, Nacole Palmer, Nina Faia, sopran; Luthien Brakett, Kirsten Sollek, Hai-Ting Chinn, alto; Stephen Sands, Matthew Hughes, Daniel Mutlu, Nathan Davis, Daniel Neer, Matthew Hensrud, tenory; Richard Lippold, Bert K. Johnson, Andrew Nollan, basy; Dongsok Shin, organy • Trinity Choir; Rebel Baroque Orchestra

que Orchestra • J. Owen Burdick, Jane Glover, dyrygenci

Naxos 8.508009 • w. 2009, n. 2001-2008 • 489'21"

★★★★★

W 200. rocznicę śmierci Józefa Haydna wydawnictwo Naxos postanowiło zebrać w jednym albumie wszystkie jego msze oraz *Stabat Mater*. Niestety, choć ośmiopłytowy album nazywa się *The Complete Masses*, pominięto wiele wcześniejsze: *Missa Sunt bona mixta malis* (Hob. XXII:2) i *Missa Rorate coeli desuper* (Hob. XXII:3). W książeczce wyjaśniono, że powodem tego było niejasne pochodzenie utworów oraz to, że są niekompletne. Jest to niewątpliwie jakieś wytłumaczenie, zważywszy jednak, że na płytach można było zmieścić jeszcze sporo muzyki, a podobne przedsięwzięcie nieprędko ktoś powtórzy, pewnie niedosyt pozostaje.

Gdyby rozpatrywać każdy zawarty w tym komplecie utwór z osobna, na pewno można by znaleźć nagranie lepsze. Jest to jednak nagranie jubileuszowe i jako takie nie ma sobie równych. Żadna z prezentowanych mszy nie ma słabych punktów. Intencje kompozytora zostały w moim odczuciu nagrzane prawidłowo. Biorąc w nagraniach udział amerykańscy artyści są mało, albo wcale, znani a jednak ich interpretacja jest ponadprzeciętna, miejscami nawet wzorowa. Za przykład może posłużyć wyjątkowo piękna *Nikolaimesse*, w której znakomicie uchwycono jej pastoralny charakter. Niezbyt ciekawe *Stabat Mater* dzięki wykonawcom stało się nagle zupełnie innym, porównywalnym utworem.

Prawdziwe brawa należą się dyrygentowi. J. Owen Burdick, dyrektor muzyczny Trinity Church w latach 1990-2008 stworzył bardzo dobre nagrania, niezwykle spójne interpretacje. Warto mieć ten album, tym bardziej, że jak zawsze w przypadku Naxos, nie nadwyręży naszych finansów.

Stanisław Lubliński

JÓZEF HAYDN

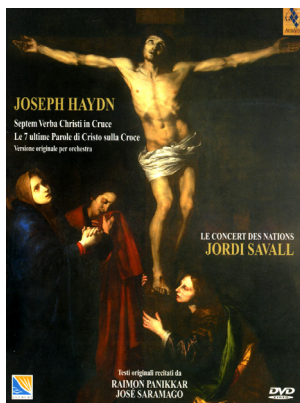
7 ostatnich słów Chrystusa na krzyżu

Le concert des nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVDVD 9868 • w. 2009, n. 2006 • DVD-V, 68'00"

★★★★★

Rok dwusetnej rocznicy śmierci Haydna uczcił Jordi Savall wydaniem na płycie DVD koncertu, na którym zaprezentowano orkiestrą wersję *Siedmiu słów*. Tego samego koncertu, który już w roku 2007 został wydany zarówno na płycie CD, jak i w formacie Super



Audio CD. Dlatego samą muzyką zajmę się tylko pobieżnie, głównie analizując wszystkie „za” i „przeciw” właśnie takiej wersji wydania.

Muzyce tak naprawdę nie ma nic do zarzucenia. Mimo niełatwej akustyki kościoła Santa Cueva w Kadyksie, muzykom udało się osiągnąć nasycone brzmienie i grać wyrafinowaną artykulacją. Szczególnie zapamiętałem wspaniałe sola skrzypcowe z sonaty czwartej oraz sonatę piątą, niezwykle dramatyczną, ale i bogatą w różne odcienie kolorystyczne. Finałowe *Terremoto* nie jest tu może najdynamiczniejsze, ale w tych warunkach szybsze tempo by po prostu nie zabrzmiało.

Sama rejestracja koncertu wypadła dość nieciekawie. Realizatorzy musieli sobie zdawać z tego sprawę, bo przemieszczały fragmenty z koncertu z migawkami z uroczystej procesji. Estetyka tej uroczystości, prawdopodobnie wynikała z hiszpańskiej tradycji, mniej osobiście razi odpuštěwością (albo szopką dla turystów). Niezbyt podoba mi się również powtarzane podczas każdej sonaty ujęcie leżącego krzyżem księdza, choć wynika z opisu prawykonania utworu. Czeemu w takim razie nie zamieścić też rejestracji Mszy, która również była integralną częścią premiery dzieła? Z zarzutów czysto technicznych – miejscami dość zaburzone są proporcje brzmienia, szczególnie na korzyść skrzypiec. Czasami prowadzi to do zabawnych sytuacji, gdy na filmie pojawia się zbliżenie na grającego muzyka, którego jednak w ogóle nie słycać.

Znacznie ciekawiej od samego koncertu wypadają tzw. dodatki. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na aż dwie wersje rozważań do każdego z ewangelicznych fragmentów. Autorami tych przemysłów są Raimon Panikkar – duchowny i teolog, oraz Jose Sarmago – laureat literackiej Nagrody Nobla z 1998 r. Istnieje możliwość wysłuchania koncertu z komentarzami pomiędzy poszczególnymi częściami. Ciekawe są też wywiady – Jordi Savall opowiada swoje impresje o utworze, a ojciec Leonsegui – o specyfice kościoła,

tworzącej go wspólnoty i okolicznościach zamówienia utworu. Materiały te są najwyższej jakości i mogą zamienić zwykłe słuchanie utworu w głębokie przeżycie intelektualne i duchowe, ze względu na tematykę, szczególnie godną polecenia w okresie Wielkiego Postu. Ostrzegam jednak, iż koniecznym warunkiem jest znajomość języków. Jednak osoby zainteresowane wyłącznie muzyką, powinny raczej sięgnąć do wydania płytowego.

Krzysztof Stefański



JOHN IRELAND

Tria fortepianowe
Gould Piano Trio

Naxos 8.570507 • w. 2009, n. 2008 • 60'34"
★★★★

Kontynuując naszą muzyczną przygodę z Irlandem Naxos wydało kolejną kompilację, tym razem fortepianowych trio oraz kilku okazjonalnych utworów na skrzypce i fortepian.

Płyta rozpoczyna się od *Phantasie Trio in A Minor* (1908). Jest to pierwszy, napisany na konkurs, utwór Johna Irelanda, który przybliżył jego twórczość szerszej publiczności. Piękna konstrukcja dzieła ciągnie się przez cztery sekcje, by w końcu skondensować swoją strukturę w sonacie. *Phantasie Trio* jest faktycznie najbardziej popularnym utworem Irelanda, rozpoznawanym głównie dzięki swojej harmonijnej konstrukcji, sekwencjom niemal lirycznym, w których do uszu słuchacza dociera tylko spokój partytury granej przez skrzypka i pianistę. Dobrze, że właśnie ten utwór otwiera płytę z kompilacją dzieł Irelanda. Każdy inny mógłby wydawać się cięższy. Zresztą, zachowując chronologię tworzenia Naxos przedstawił nam pełną charakterystykę kompozytora.

Tak więc w dalszej części możemy posłuchać *Piano Trio No. 2 in E* z 1917 r., utworu ewokującego niezwykłą ekspresję, intensywne emocje, świadczącego o niesamowitej wewnętrznej wrażliwości kompozytora. Ten opus jest autentycznym zestawieniem różnych narracji muzycznych, będących przejawem indywidualnej uczuciowości autora. Ireland wprowadza nas jednocześnie w kilka krain muzycznych: tych spokojnych, w których sielankowość

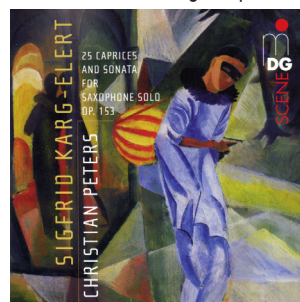
nie tylko nacechowana jest naiwnością, przez te intensywne, gdzie spotykamy tylko i wyłącznie dynamicznej dźwięku, aż do tych melancholijnych, z których przebijają smutek i nostalgia. Wszystko to przeplata się nadzwyczaj płynnie tworząc unikalną kompozycję. Pełny jednak ogład tej syntezy sprzeczności (jednak wielce harmonijnej) daje nam *Piano Trio No. 3 in E* z 1939 r. Składa się z trzech odmiennych części. Pierwsza, allegro moderato to projekcja wojennych niepokojów, które Ireland próbował jak widać wtłoczyć w wesołą z założenia kompozycję allegro. Spokój jest tu tylko pozorny, bo układ dźwięków zapowiada kolejne mocne uderzenia, które pojawiają się poprzedzając żartobliwe fragmenty. Idealne wprowadzenie dla scherzo, kolejnej części o nieco dworskim charakterze kompozycji. Scherzo mające być gatunkowo utworem zabawnym, lekkim, humorystycznym, w tym przypadku ewoluuje stając się emocjonalną historią acz żartobliwie zabarwioną. Później, po przebicciu się przed niezwykle nastrojowe andante cantabile docieramy do con molto, pełnego akcentów typowych dla czasów niepokojów, w których utwór powstał. I na tym kończy się ta dłuższa kompozycyjnie część płyty.

Ponieważ krótkość następnych utworów nie jest przypadkowa, warto pamiętać iż nie było to zależne od kompozytora, popytu czy podaży, ale od raczkującego przemysłu fonograficznego, który determinował długość utworów. Można było na jednej stronie płyty nagrać utwór właśnie do trzech minut. Zmienia się zatem forma czterech kolejnych utworów, gdzie Ireland daje się poznać jako utalentowany kompozytor, który z łatwością układał melodyjne, salonowe niemal, fragmenty. Tak jest w przypadku *Berceuse* i *Cavatina*. Jednak w całym tym zestawie najbardziej intryguje prosta, końcowa melodyjka: *The Holy Boy*. Utwór, wokół którego rozrosły się wątki interpretacyjne. Czy to sam Ireland? Czy może inspiracją był wiersz Harolda Monro *Children of love* rozpoczynający się słowami: „The holy boy/went from his mother out In the cool of the day” i opowiadający historię jak ze snu, w której spotykają się Jezus z Kupidynem. Cóż, można i tak, choć mnie bliższa jest interpretacja, w której na kompozytorze większe wrażenie wywarł niepowtarzalny klimat świąt 1913 r., zimowa, niesamowita biel polaci dookoła inspirująca do tworzenia.

Wszystkie te utwory na płycie wykonuje Gould Piano Trio w składzie: Lucy Gould – skrzypce, Alice Nearly – wiolonczela i Benjamin Firth – klawisz. Ich wykonanie jest niewątpliwie dobre. Potrafilich uchwycić wszystkie wpływy od Beethove-

na do Debussy'ego, które obecne są w całej twórczości kompozytora. Jedwabistość dźwięku strun, dobrze zaakcentowany fortepian. Dzięki temu płyta staje się idealnym krążkiem pełnym niesamowitej i dobrze zagranej muzyki.

Olga Filipowska



SIGFRIED KARG-ELERT

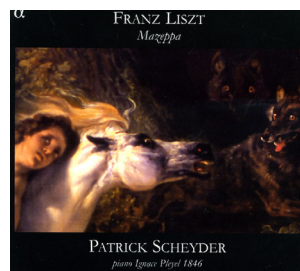
25 Kaprysów na saksofon solo; Sonata na saksofon altowy op. 153

Christian Peters saksofon
MDG 603 1506-2 • w. 2009, n. 2007/8
•73'52"
★★★★

Prezentowaną płytę rozpoczyna *25 Kaprysów* na saksofon solo Sigfrieda Karg-Elerta (1877-1933), które prawie od wieku uznawane były za utwór dydaktyczny. I tak by pewnie pozostało, gdyby nie znakomity saksofonista, Christian Peters, który postanowił z tych, wydawać by się mogło, nudnych ćwiczeń, zrobić małe arcydzieło. I co najważniejsze, cel został osiągnięty. Okazało się, że nawet utwory dydaktyczne mogą pojawiać się na salach koncertowych, pod warunkiem jednak, że artysta podejrze poważnie do ich interpretacji. Uzupełniająca album *Sonata* świetnie demonstruje kunszt kompozytorski Karg-Elerta i pozwala solidnie na zaprezentowanie swoich umiejętności.

Bardzo ciekawa płyta, przeznaczona głównie dla bezwarunkowych wielbicieli saksofonu.

Stanisław Lubliński



FRANZ LISZT

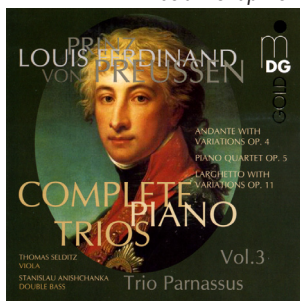
Mazepa
Patric Scheyder, fortepian
Alpha 119 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 59'58"
★★★★★

Okladkę albumu z utworami fortepianowymi Ferencza (Franza) Liszta zdobi reprodukcja obrazu

Émile'a Jeana Horace'a Verneta z Mazepą przywiązany do grzbietu rumaka, pognanego następnie w step. Tę jego eskapadę ilustruje dźwiękowo tak zatytułowana *Etüda nr 4 d-moll* z 1837 r. (dała ona nazwę całej płycie), do której program stanowił wiersz Victora Hugo z cyklu *Les Orientales*. Główny temat w przetworzeniu poprzez zawrotne pasaże i ościnowy rytm ilustruje tętent szalonego cwału konia, dopóki nie padnie on ze zmęczenia, a co świetnie oddają onomatopieczne wersy powstałej dziewięćdziesiąt lat później ballady Bertolda Brechta: „Już nad stepem dzikiego rżenia słycać granie/Naprzeciw nocy zaczyna się błędne granie/Im bardziej naognon jazgotem go przeraża/Tym bardziej wraże pęta w ciało jeźdźca wraża”. W ustępie tym pojawiają się też reminiscencje motywu walki z arcypopularnej *II Rapsodii węgierskiej cis-moll* tegoż kompozytora. Rozbudowana koda, przyjmująca formę apoteozy, jakby wprost oddaje zamykające poemat Hugo wersy: „biegnie, wzdłata, upada,/I królem powstaje!”. Z czasem jej materiał tematyczny wykorzystał Liszt przy komponowaniu poematu symfonicznego, poświęconego tej postaci. A na polu tego nowego gatunku był on jednym z nowych twórców muzyki programowej. Nie bez powodu więc płytę opatrzone dodatkowo łacińskim mottem: „ut pictura musica” (muzyka niczym malarstwo), stanowiącym trawestację Horacjańskiego „ut pictura poesis” (jak malarstwo poezja), albowiem znalazły się na niej transpozycje dźwiękowe obrazu Rafaela Santi *Zaślubiny Najświętszej Panny (Sposalizio)* oraz alegorycznej figury Zamyślonego z florenckiego nagrobka Wawrzyńca Wspaniałego Medyceusza, autorstwa Michelangelo Buonarrotiego – *Il Penseroso* z cyklu *Lata pielgrzymstwa, rok drugi, Włochy*. A także *Krajobraz*, trzecia z cyklu *Etюд transcendentalnych*. Podobny nastrój kontemplacji odnaleźć można w dwóch *Marzeniach miłosnych* nr 2 i 3. Fenomen kompozytora-wirtuoza znajduje dodatkowo wyraz poprzez wskrzeszenie przez Patricka Scheydera popularnego niegdyś obyczajowo improwizowania przez pianistę na zadawane mu podczas koncertu tematy, w tym przypadku Lisztowskie, czego próbka zamyka album. Płyta mogłaby też nosić tytuł *Liszt i Chopin*, ponieważ otwierają ją *Funérailles* z cyklu *Harmonii poetyckich i religijnych*, napisane w związku ze śmiercią tego drugiego, a pobrzmiewają w nich echa jego utworów (m.in. tria z *Poloneza Asdur* op. 53). Ponadto znalazły się też trzy Lisztowskie transkrypcje fortepianowe, a właściwie parafrazy pieśni Fryderyka Chopina: *Wiosny*,

Pierścienia i Hulanki, w które wpleciony został ponadto przetworzony motyw ze *Slicznego chłopca*. Francuski pianista Patrick Scheyder gra na fortepianie Pleyela z 1846 r., instrumencie z drewnianą ramą i mimo młoteczkowego mechanizmu przywodzącego jakby brzmienie szarpanego chordefonu. Grał na nim Chopin (i Janusz Olejniczak w poświęconym mu filmie Andrzeja Żuławskiego *Błękitna nuta*) oraz Liszt, stąd udało się na omawianej płycie przywołać aurę dźwiękową współczesnej im epoki. Wszelako z drugiej strony wyobrażenie o nieomal nadludzkiej, tytanicznej wręcz Lisztowskiej wirtuozerii chyba już na trwałe zrosło się z potężnym dźwiękiem wyposażonego w metalową ramę nowoczesnego Steinwaya.

Lesław Czapiński



PRINZ LOUIS FERDINAND VON PRUSSEN

Complete Piano Trios Vol 3
Trio Parnassus

MDG 303 1549-2 • w. 2009, n. 2008 • 71'49" ★★★★★

Książę pruski Ludwik Ferdynand, bratanek Fryderyka Wielkiego, zginął w czasie wojen napoleońskich w bitwie pod Saalfeld 10 października 1806 r. Generał pruski Carl von Clausewitz określał go, jako posiadającego rozliczne talenty, w szczególności muzyczne. Ludwigi van Beethoven dedykował mu swój *III Koncert fortepianowy* w uznaniu jego wybitnego kunsztu wykonawczego.

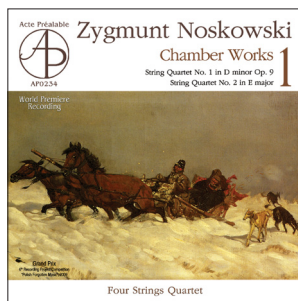
Oto trzeci już album poświęcony muzyce kameralnej tego twórcy. Wprowadzie tytuł serii sugeruje, iż dotyczy ona dzieł na trio fortepianowe, ale na omawianym krążku jest trio, kwartet i kwintet. Rozpoczynające płytę *Andante z wariacjami* op. 4 na trio fortepianowe zapowiada już świat dźwięków Chopina, a szczególności w początkowym „cantabile”. Wydaje mi się, że Luis Ferdynand był prekursorem romantyzmu w muzyce niemieckiej. Kolejny utwór, *Kwartet fortepianowy Es-dur* op. 5 zapowiada już osiągnięcia późniejsze o 20 lat Schuberta i Schumanna. Znakomite, piękne *Adagio* (część druga) jest jednym z najpiękniejszych utworów romantycznych w całej spuściźnie pruskiego księcia.

Zamykające płytę *Larghetto* op. 11 na kwintet fortepianowy to temat z wariacjami i zamykającym rondem. Autor stworzył to dzieło by samemu udowodnić, że jest jedną z niesłychanych talentów wirtuoza.

Trio Parnassus dzięki tej trzeciej płycie poświęconej twórczości księcia Ludwika Ferdynanda nie tylko udowodnia, że jest jedną z najlepszych takich formacji, ale także iż muzyka ta powinna wrócić do łask melomanów i częściej gościć na salach koncertowych.

Polecam.

Stanisław Lubliński



ZYGMUNT NOSKOWSKI
Utwory kameralne wol.1: Kwartety smyczkowe nr 1 i 2
Four Strings Quartett

Acte Préalable AP0234 • w. 2009, n.2009 • 61'10" ★★★★★

Jak to dobrze, że za sprawą firmy Acte Préalable do muzycznego życia powraca twórczość Zygmunta Noskowskiego, błędnie przez Filharmonię Narodową nazywanego Feliksem, do niedawna prawie zupełnie zapomniana. Warszawska wytwórnia, wydawszy rok temu doskonały album z utworami na fortepian, tym razem sięgnęła po dwa pierwsze kwartety smyczkowe, do tej pory w ogóle nienagrane. Prezentowana płyta, poza względami repertuarowymi, zasługuje na uwagę z jeszcze jednego ważnego powodu: to fonograficzny rezultat VI Konkursu „Zapomniana Muzyka Polska”, którego laureatem zostali właśnie członkowie Four Strings Quartet.

Muzyka autora *Stepu* zasługuje na ciągłe odkrywanie, przypomnienie, nagrywanie i świadczy o tym niniejszy krążek. Oba kwartety są kompozycjami napisanymi z wielkim warsztatowym kunsztem, precyzyjnie skonstruowane; imponuje w nich bogactwo śpiewnych i łatwo wpadających w ucho tematów, co w przypadku Noskowskiego w ogóle nie dziwi, jako że był znakomitym melodystą, jak też żywe rytmy polskich tańców i wyraźnie słyszalny narodowy idiom. Przykro się robi, że do tej pory nie można ich było usłyszeć ani na płytach, ani tym bardziej w salach koncertowych. Błyskotliwa i zaangażowana kre-

acja Four Strings Quartet pokazuje najlepsze cechy tej twórczości. Muzycy grają z pasją, blaskiem, zapalem, w pełni przekonani o wartości dzieł naszego rodaka, co skutecznie przenosi się również na słuchacza. Moją szczególną uwagę zwróciły piękne, uduchowione części wolne, pozwalające odbiorcy na prawdziwy zachwy nad utworami i ich muzyczną zawartością, jak też nabranie koniecznego oddechu przed rozczoconymi, tanecznymi finałami.

Muzycy z Four Strings Quartet z pewnością mogą być dumni ze swojego pomysłu i jego płytowej realizacji. Jest to z pewnością udana pozycja, odkrywająca wybitne dokonania Zygmunta Noskowskiego na polu kameralistyki i ważną część naszej muzycznej spuściźnie.

Paweł Chmielowski



MICHAŁ KLEOFAS OGIŃSKI
24 Polonezy

Iwo Zaluski, fortepian
Acte Préalable AP0177 • w. 2008, n. 2007 • DDD, 65'13" ★★★★★

Biorąc w ręce płytę, podobną do tej, zawsze ma się do czynienia z pewnym ryzykiem: na ile imię kompozytora będzie gwarantem jakości prezentowanej muzyki, oraz na ile wykonawca wyjdzie obronną ręką z zapowiedzianego pomysłu. Tym bardziej, gdy chodzi o zbiór samych polonezów doby przedchopinowskiej.

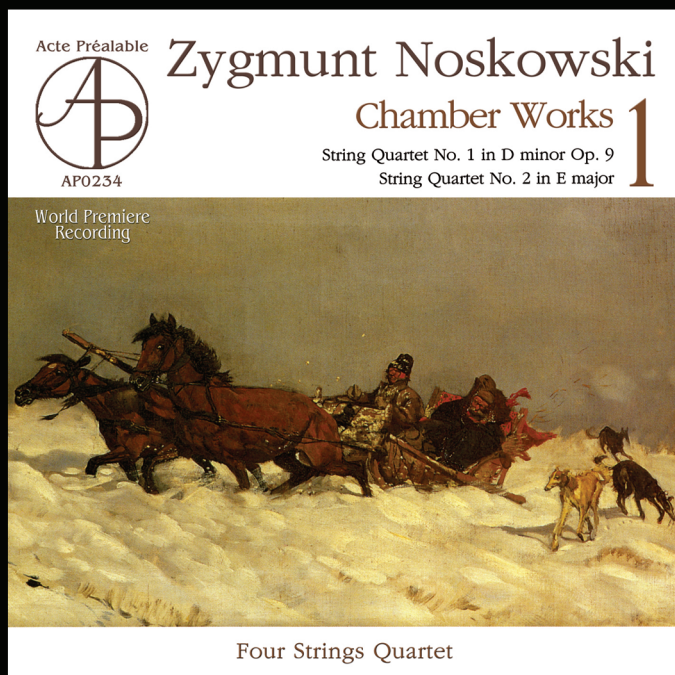
Z drugiej też strony, nazwisko Michała Kleofasa Ogińskiego – przy tym, że jego muzyka w dalszym ciągu pozostaje poza obiegiem koncertowym (jeżeli nie wspominać o *Pożegnaniu Ojczyzny*, wykonywanym na wszelkich możliwych instrumentach z nieprzemijającym powodzeniem) – wręcz winno wzbudzać zainteresowanie w Polsce. Tym bardziej, że sprawy nagrania jego polonezów podjął się wieloletni badacz życia i twórczości kompozytora, dodatkowo spokrewniony z nim pianista Iwo Zaluski.

Przy całym zaangażowaniu potencjalnego odbiorcy, próba wysłuchania płyty w całości może okazać się zadaniem ponad siły. Muzyka, przy wielu jej ciekawostkach, szczegółówkach i „smaczkach” pozostaje zbyt monotonna. Po czę-



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

DWA ZNAKOMITE ALBUMY ŚLĄSKICH ARTYSTÓW



FONOGRAFICZNY DEBIUT ROKU!
Pierwsza płyta z Kwartetami smyczkowymi Zygmunta Noskowskiego zarejestrowana przez **FOUR STRINGS QUARTET**, zdobywcę I nagrody w VI Konkursie Nagraniowym „Zapomniana Muzyka Polska” organizowanym przez Jana A. Jarnickiego i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable.

ŚWIATOWE PREMIERY FONOGRAFICZNE

dla tych, którzy kochają muzykę

KWINTET ŚLĄSKICH KAMERALISTÓW we wspaniałych aranżacjach złotych przebojów lat 60. i 70. z repertuaru takich sław, jak: Procol Harum, Queen, Pink Floyd, Elvis Presley, The Beatles, Abba, Deep Purple czy Czesław Niemen.



www.acteprealable.com

© proj. graf.: Studio Jeremi

Album 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.

ści to wina kompozytora, po części zaś – wykonawcy. Użyty fortepian firmy Estonia, wbrew zapowiedzi w książeczce, przypomina nie tyle „tembr instrumentu, na którym rzeczywiście komponował Ogiński”, ile dźwięk tego, czym jest w swej istocie – szkolnym, w miarę gorzej lub lepiej zachowanym fortepianem tańszej firmy. Jego dźwięk, mimo iż posiada nieco bardziej „klawesynowy” posmak, niż dźwięk zwykłego koncertowego Steinwaya, jest jednak nad wyraz mocny i gruby, by nie powiedzieć ordynary, a więc nie daje się w żaden sposób porównać do „fortepiano” czasów Mozarta czy Schuberta. Drugą sprawą jest to, że, mając do zarejestrowania aż 24 polonezy (notabene, z książeczki nie sposób dowiedzieć się, czy jest to komplet polonezów Ogińskiego, czy jakaś dokonana przez wykonawcę selekcja, czy np. wszystkie obecnie znane utwory tego gatunku), wykonawca nie wiem jak musi pracować nad barwą dźwięku i „voucher”, gdyż takiej ilości bądź co bądź podobnej do siebie muzyki nie sposób wykonać „po prostu”, jak gdyby chodziło o wykonanie jednego-dwóch polonezów w domowym salonie. Tym bardziej, że mamy przed oczami znakomite nagranie utworów (w tym 17 polonezów) Michała Kleofasa Ogińskiego, dokonane wcześniej przez Elżbietę Stefańską wraz z jej studentką. I choć tamta płyta (Acte Préalable AP0139) w całości była wykonana na klawesynie, uczucia monotonii nie miałem, zaś mistrzostwo wykonawczynie sprawiło, iż klawesyn bardziej odpowiadał wykonaniu owej wczesnoromantycznej, z pokazaną nutą sentymentalizmu muzyki, niż fortepian Iwo Żaluskiego. Z kolei widoczne próby „ukoncertowania” muzyki Ogińskiego, mianowicie wzbogacanie faktury za pomocą oktawowych zdwojeń (zwłaszcza takich, które w skale klawiatury współczesnego Ogińskiemu fortepianu z pewnością się nie mieściły) czy też w pełni współczesny sposób pedalizacji, tej muzyce zdecydowanie nie służą, gdyż ani nie czynią jej, wbrew staraniom, bardziej koncertową, ani nie pozwalają na pozostanie w postaci strictly dokumentalnej.

Poddałbym pod dyskusję celowość zaangażowania się w słuchanie tej płyty, tym bardziej, że jej książeczka jest nader skromna w informację, a odsyłanie po „dowiedz się więcej” na rodzinną stronę internetową przypomina zachętę profesora do przeczytania podręcznika jego autorstwa zamiast odbycia wykładu ze studentami.

Rostisław Wygranienko



NICCOLÒ PAGANINI
Utwory na gitarę
 Marco Tamayo, gitara
 Naxos 8.557598 • w. 2006, n. 2004 • 61'04"
 ★★★

Nie zawsze pamięta się, że Niccolò Paganini był nie tylko genialnym skrzypkiem, ale również biegłym wiolistą (na jego zamówienie Hector Berlioz stworzył solową partię dla altówki w swojej programowej symfonii *Harold w Italii*) oraz wprawnym gitarzystą. I jako kompozytor wiele swych utworów przeznaczył właśnie na ten ostatni instrument, choć służył mu on przede wszystkim podręcznie podczas podróży oraz domowych spotkań w gronie przyjaciół.

Na recitalową płytę grającego na instrumencie Guadagniniego z 1837 r. kubańskiego gitarzysty Marca Tamayo złożyły się sonaty, humoreski oraz trzy transkrypcje kaprysów skrzypcowych demonicznego Genuieńczyka.

Co prawda w pełni na to pierwsze miano zasługuje tylko trzyczęściowa *Grande Sonata A-dur*. Pozostałe utwory tak określone stanowią faktycznie jej odmianę neapolitańską, w muzyce fortepianowej uprawianą przez Domenico Scarlatti, a składającą się z dwóch ogniw: w tym przypadku *Menueta*, przeciwstawianego żywszym *Rondom* lub *Walcowi* (w *XIV Sonacie F-dur*).

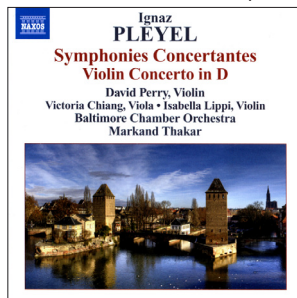
W *Allegro risoluto*, otwierającym *Grande Sonata A-dur*, po ekspozycji pojawiają się w serii przetworzeń charakterystyczne zwroty melodyczne i pasaże, znane z koncertów skrzypcowych tego twórcy. Z kolei po nastrojowej, melancholijnej *Romanszy*, następuje zamknięcie formy tematem *Andantino*, pokrewnym temu z części pierwszej, i sześć wariacji o znacznym ładunku wirtuozowskim, a co za tym idzie i skali trudności technicznych.

Humoreski, czyli *Ghiribizzi*, to miniaturowe fantazje na popularne tematy, głównie operowe. I tak spośród 43 tych bezpretensjonalnych szkiców na omawianej płycie zamieszczono pięć, z czego jedna z nich oparta jest na arii z *Młynarki* Giovanniego Païsiella, inna wykorzystuje w tym celu melodię ze *Sroki złodziejki* Gioacchino Rossiniego. Prezentację gitarową spouścizny

Paganiniego dopełniają trzy transkrypcje jego kaprysów skrzypcowych, w tym arcypopularnego nr 24.

Marco Tamayo bardzo rzetelnie wykonuje utwory Paganiniego o znacznym stopniu trudności technicznych, ale jako laureat konkursu im. Andrésa Segovii nie porywa swą grą jak tamten, czy inny legendarny gitarzysta minionych czasów – Narciso Yepes.

Lesław Czaplński



IGNAZ PLEYEL
Symfonie koncertujące: B-dur i A-dur; Koncert skrzypcowy D-dur
 David Perry, skrzypce; Victoria Chang, altówka; Isabella Lippi, skrzypce • Baltimore Chamber Orchestra • Markland Thakar, dyrygent
 Naxos 8.570320 • w. 2009, n. 2008 • 79'33"
 ★★★★★

Muzyka Ignacego Pleyela czeka wciąż na odkrycie. Pojawiają się co prawda od czasu do czasu nagrania jego dzieł, ale w stosunku do tego, co napisał, stanowią to przysłowiową kroplę w morzu. Z radością więc zapoznałem się z prezentowanym albumem firmy Naxos.

Nagrane tu dwie symfonie koncertujące oraz koncert skrzypcowy pozwolą melomanom bliżej zapoznać się z tym kompozytorem.

Symfonię B-dur można zaklasyfikować jako koncert podwójny, podobnie jak *Symfonię koncertującą* Mozarta. Oczywiście utwór ten nie może się równać kompozycji Mozarta, jest to jednak dziełko urokliwe, pełne radości i wartościowe. Gra zaproszonych do nagrania solistów jest bezpretensjonalna, radosna, podkreśla wszystko co wartościowe w muzyce Pleyela.

Symfonia A-dur to dzieło ambitniejsze, w którym Pleyel dorównuje niemalże Mozartowi.

Oryginalna wersja *Koncertu D-dur* pochodzi z około 1780 r. Z przyczyn nieznanych został bardzo źle przyjęty przez publiczność co zmusiło kompozytora do jego przekomponowania. W rezultacie dwie pierwsze części uległy znacznemu skróceniu, a *Rondo* zostało napisane od nowa. W prezentowanym nagraniu artyści postanowili połączyć dwie pierwsze części z wersji oryginalnej z *Rondem* z wersji drugiej. Na stronie internetowej wydawnictwa znajduje się również

wersja oryginalna części finałowej. Z trzech zawartych na płycie kompozycji koncert jest najciekawszy i wart polecenia. To naprawdę muzyka na bardzo wysokim poziomie dająca jednocześnie wykonawcom pole do zaprezentowania swoich umiejętności.

Artyści biorący udział w nagraniu wykorzystali tę szansę. Dzięki temu mamy album na bardzo wysokim poziomie z ciekawym, wartym poznania repertuarem.

Stanisław Lubliński



EDMUND RUBBRA
Kwartet smyczkowy nr 2; Trio fortepianowe nr 1 op. 68; Amoretti na głos i kwartet smyczkowy op. 43; Ave Maria Gratia Plena
 Maggini Quartet
 Naxos 8.572286 • w. 2009, n. 2009 • 62'53"
 ★★★

Głównym bohaterem tego albumu jest Maggini Quartet, który nagrał dzieła Edmunda Rubry, brytyjskiego kompozytora żyjącego w latach 1901-1986.

Najważniejszym tu utworem jest *II Kwartet smyczkowy*. Maggini Quartet wykonaniem tym dowodzi, że muzyka Rubry nie ma dla nich tajemnic. Poza tym mamy znakomite wykonanie przez Charlesa Danielsa *Amoretti* do średniowiecznych i renesansowych tekstów a także *Trio fortepianowe* wraz ze znanym z wielu nagrań dla firmy Naxos Martinem Roscoe.

Piękna muzyka w znakomitej interpretacji. Polecam.

Stanisław Lubliński



FRANCISZEK SCHUBERT
Fantazja f-moll D 940; Sonata „Grand Duo” op. posth D 812
 Evgeni Koroliov & Ljupka Hadzigeorgiewa, fortepian
 Tacet 134 • w. 2006, n. 2004 • DDD, 65'15"
 ★★★★★

Biorąc do rąk płytę znakomitego rosyjskiego pianisty osiadłego w Niemczech, spodziewałem się prawdziwej uczytu duchowej, uczuciowej i intelektualnej. I nie pomyliłem się. Mażeński duet Evgenija Koroliova i Ljupki Hadżigeorgiewej wykonuje utwory Franza Schuberta – słynną *Fantazję f-moll* op. 103 i *Grand Duo – Sonatę C-dur* op. 140. Schubert – to kompozytor szczególnie. Trudno słuchać czy wykonywać jego utwory bez ogromnego zaangażowania. Z drugiej strony, wykonanie jego dzieł zawsze stwarza swoiste niebezpieczeństwo ze względu na ich plasowanie się na granicy klasyki i romantyzmu. Wykonawca nie może pozwolić sobie na wyrażenie pełni swoich emocji, tak jakby to uczynił w muzyce Liszta czy Rachmaninowa. Musi też oddawać daninę klasycznym proporcjom, ścisłości, przewidywalności i oszczędności środków wykonawczych. A więc przed wykonawcą stoi nie lada wyzwanie: osiągnąć emocjonalne maksimum utworu, korzystając ze znacznie bardziej skromnych zasobów.

Fantazja f-moll, do której mam osobisty stosunek, jest bardzo znanym utworem – na ile utwór na fortepian na cztery ręce może w ogóle być uznany za „bardzo znany”. W naszych czasach, gdy istnieją nagrania, praktyka wspólnego spędzania czasu za fortepianem i wspólnego zanim muzykowania niemalże całkowicie ustąpiła miejsca odtwarzaczom różnych typów. Nie ma czemu się dziwić; nie należy jednak zapominać o tym, iż w XIX w. granie na fortepianie (lub na kilku fortepianach) w 4, 6, 8 lub więcej rąk – czy to w salonie, czy na estradzie – było zjawiskiem niesłychanie popularnym. Świadectwem tego jest pokazna spuścizna wielu kompozytorów, m.in. Carla Czernego, który zresztą skomponował własną czteroręczną *Fantazję f-moll* op. 226, z wielkim prawdopodobieństwem już po zapoznaniu się z *Fantazją* Schuberta. Ale tenże Czerny niewątpliwie antycypował Schuberta swoimi w pełni romantycznymi sonatami na 4 ręce, dobrze wówczas znanymi i lubianymi. Niewątpliwie, godna jest polecenia płyta, na której wykonawcy tej klasy prezentują owe niezbyt często goszczące na estradzie dzieła Schuberta. Ich interpretacja zmusza do myślenia i wspólnia muzyki, gdyż wyraźnie słychać, jak nieobojętnie i nietuzinkowo grający podchodzą do utworów. Brak tu powierzchownego blasku; zwraca na siebie uwagę precyzyjne i skrupulatne dopracowanie szczegółów. Czasami, co prawda, odbija się to na momentach, w których chciałoby się więcej żywiołu czy bezpośredniej emocji. Tak dzieje się zwłaszcza

w częściach skrajnych *Fantazji f-moll*, w których ściśle wytrzymywanie dodatkowo zbyt wolnego jak dla mnie tempa w znacznym stopniu pozbawia tę muzykę dramatyzmu i ogólnie romantyczności, nadaje za to więcej patosu i rygoryzmu narracji, co niekoniecznie akurat temu utworowi służy. Być może wykonawcami zawiadnął charakter pierwszego, niezwykle melancholijnego tematu? Można to zrozumieć, jednak czasem i genialny kompozytor potrzebuje pomocy wykonawcy w wyrażeniu tego, czego być może nie uwzględnił, a więc np. tego, iż obrane tempo jest doskonale dla jednego tematu, zaś jednocześnie grzebie pod sobą dalszy rozwój dzieła. Tak więc już następujące dramatyczne *Largo* staje się nazbyt statycznym. Odczucie rygoryzmu zgadza się w *Scherzo*, choć do żywiołu i tu nie blisko, powraca natomiast w końcówce, gdzie wykonawcy tak jakby zobowiązali siebie do dokładnego powtórzenia nie tylko pierwotnego tempa, ale i pierwotnego, obranego przez siebie afektu. Zatem kiedy rozbrzmiewają ostatnie akordy *Fantazji*, można mieć niedosyt dramatu, który przecież rozegrał się przed chwilą.

Wykonanie *Sonaty* pozostawia zdecydowanie lepsze wrażenie, które dodatkowo rośnie z każdą następną częścią. Pełna trudności, prawie symfoniczna partytura pokazała doskonale zgranie duetu, całkowitą synchronizację w najtrudniejszych nawet momentach. *Sonata* w interpretacji Koroliova i Hadżigeorgiewej jawi się dziełem wybitnym i zostaje w pamięci.

Rostislaw Wygranienko



ROBERT SCHUMANN

Pieśni: Myrthen op. 25, Maria Stuart op. 135, do słów Rückerta Bernarda Fink, mezzosopran; Anthony Spiri, fortepian
Harmonia Mundi HMC 902031 • w. 2009, n. 2008 • 62'56"
★★★★★

Będąc gościem ostatniego festiwalu Wratislavia Cantans Bernarda Fink wystąpiła w dwóch różnych programach koncertowych. W barokowym repertuarze, poświęconym rozpacz Maryi po stracie syna, zaprezentowała niezwykłą siłę wyrazu i głęboką emocjonalność swoich interpretacji. Pod-

czas wieczoru pieśni Schuberta i Dworzaka pokazała, że repertuar romantyczny jest jej również bardzo bliski. Na swojej najnowszej płycie śpiewaczka powraca do twórczości romantycznej i muzyki Schumanna (po albumie z cyklem *Frauenliebe und -Leben*). Wykonuje ją jednak właśnie z tak charakterystycznym dla siebie wyjątkowym ładunkiem dramatyzmu.

Centralną postacią albumu uczyniono szkocką królową Marię Stuart, której kompozytor poświęcił swój późny op. 135, zawierający silnie emocjonalne pieśni o deklamacyjnym charakterze. W zawiłości szkockiej historii wprowadzają słuchacza poprzedzające ten cykl sześć pieśni z *Mirtów* op. 25 do słów Roberta Burns. Z tragicznymi losami władczyni dobrze koresponduje melancholijny *Liederkreis* op. 39, poruszający tematykę samotności i wyobcowania. Pewien przerwany od tych nastrojów stanowi wybór, pochodzących z różnych cykli, pieśni do słów Fridricha Rückerta, na ogół prostych, pogodnych i dość naiwnych.

Artystka i towarzyszący jej przy fortepianie Anthony Spiri (grający z wielkim wyczuciem i delikatnością) przede wszystkim podążają za tekstem poetyckim i genialną muzyką Schumanna. Dzięki tej wnikliwości znakomicie podkreślają wszystkie drobne niuanse słowno-muzyczne, przez co historie opowiedziane w pieśniach ożywają. Szczególnie zapadła mi w pamięć *Die Hochländer-Witwe* z *Mirtów*, której nastrój zmieniają wielokrotnie, choć bardzo płynnie. Na płycie wyróżniają się też pieśni Marii Stuart, pełne bólu i rozpacz. Ich niezwykła emocjonalność została osiągnięta dzięki surowości i powściągliwości brzmienia, oraz pięknej, ciemnej barwie głosu. Spośród pozostałych pieśni porównywalnie brzmią tylko niektóre z cyklu *Liederkreis*, szczególnie *Auf einer Burg*.

Na płycie znalazły się niezwykle mądre, dojrzałe i autentycznie emocjonalne interpretacje pieśni Schumanna. Co więcej, zaprezentowane zostały one na najwyższym poziomie artystycznym, zaśpiewane pięknym, czystym i mocnym głosem. Jeśli ktoś chciałby obcować z prawdziwie wielką sztuką wokalną, ta płyta jest dla niego.

Krzysztof Stefański

HEINRICH SCHÜTZ
Oratorium na Boże Narodzenie; Symphoniae sacrae III
Heinrich Schütz-Ensemble München; Monteverdi-Orchester München • Wolfgang Kelber, dyrygent
Profil PH06028 • w. 2009, n. 1994 • 63'45"
★★★★



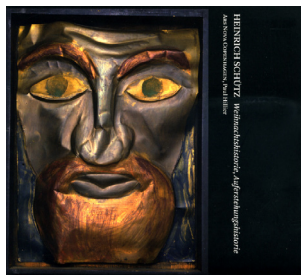
Mistrz dramatycznego koncerta, skrajny introwertyk, subiektywny interpretator i proklamator słowa, to urodzony 100 lat przed Bachem, przedstawiciel wczesnego baroku niemieckiego Heinrich Schütz. Kompozytor przede wszystkim muzyki religijnej. Człowiek wierzący, który swoje credo wypowiada przez muzykę. Ona, niczym homilia w ustach kaznodziei, objaśnia prawdziwą wiarę porywając i poruszając słuchacza; zresztą zgodnie z nauką Lutra, który twierdzi, że umuzyycznione Słowo Boże z większą mocą trafia do ludzkiego serca i umysłu.

Symphoniae sacrae III oraz *Weihnachtshistorie* to dzieła napisane w ostatnich latach życia kompozytora – dojrzałe, ze śmiałymi pomysłami retorycznymi i zindywidualizowanym językiem muzycznym. *Oratorium na Boże Narodzenie* określane jest mianem najbardziej barokowego dzieła Schütza. Poza chóralnym wstępem i zakończeniem, w całości jest oparte na tekstach ewangelii św. Mateusza i św. Łukasza. Narratorem jest ewangelista – śpiewany przez tenora – recytatywna partia z niezwykleymi figurami zdobniczymi; np. w opowieści o rzezi niewiątek słychać wyraźne łkanie. Kolejne postaci charakteryzują konkretne instrumenty koncertujące (np. pastuszerze – flety, aniołowie – skrzypce, Herod – kornet, uczeni w Piśmie – puzyony). Sceny pojawiające się obok opowieści ewangelisty, to osiem intermedii, w których rozgrywa się cała akcja; są to najczęściej bogate od strony wokalne ansamble. Równie niezwykle są *Symphoniae sacrae III*. Na prezentowanej płycie są to cztery biblijne obrazy w języku niemieckim. To bardzo rozbudowane dzieła, zbliżone do dramatycznej kantaty. Charakter utworu zależy od opowiedanego tekstu. To przede wszystkim tu dokonuje się przeniesienie przez Schütza nowego, włoskiego stylu wokalnego na grunt niemiecki.

Bogactwo i zaskakujące pomysły retoryczne, wystawność muzyki Schütza wymagają od wykonawców nie tylko sprawności technicznej, ale przede wszystkim dojrzałości, żarliwości i swoistego służenia owym tekstom. Niestety, firmowane przez Profil wykonanie rozczarowuje. Można je nazwać co najwyżej

poprawnym. U solistów często rażą niedoskonałości warsztatowe, zdarza się bowiem, że np. przy ciekawie prowadzonej frazie „wyskakuje” zupełnie nieudana amplifikacja. Orkiestra grająca na reprodukcjach instrumentów z epoki niekonięcznie zawsze prezentuje jednolitą artykulację i wspólny pomysł interpretacyjny. Najlepiej na tym tle wypada chór, co jednak nie podnosi atrakcyjności tego wykonania...

Emilia Dudkiewicz



HEINRICH SCHÜTZ
Weihnachtshistorie; Auferstehungshistorie

Ars Nova Copenhagen; Concerto Copenhagen; Sirius Viols • Paul Hillier, dyrygent

Da Capo 8.226058 • w. 2009, n. 2009 • 78'49"

★★★★★

Można dyskutować o wyższości świąt Wielkiej Nocy, nad świętami Bożego Narodzenia. Podobnie można by prowadzić spór o wyższości *Historii o Bożym Narodzeniu*, nad *Historią o Zwartwychstaniu* Heinricha Schütza. Można, tylko po co? Choć osobiście wolę pierwszy z wymienionych utworów, to nowa interpretacja obu dzieł pod kierunkiem Paula Hilliera, sprawia, że szkoda marnować czas na zbędne dysputy, gdy można rozkoszować się tak wspaniałym wykonaniem tej znakomitej muzyki.

Paul Hillier należy do ścisłej czołówki chórmistrzów na świecie i efekty jego umiejętności znakomicie słychać. Brzmienie chóru jest niezwykle stopliwe i wyważone. Barwa zespołu jest bardzo piękna, a jednocześnie zmienia się w zależności od treści dzieła. Artykulacja tekstu jest wyraźna i to mimo znacznego pogłosu Kościoła Garnizonowego w Kopenhadze, gdzie dokonano nagrania. Wszystkie fragmenty zespołowe oprócz wymienionych już zalet zachwycały też mistrzostwem w polifonicznym prowadzeniu głosów.

Spośród solistów szczególnie podobał mi się Adam Riis, wykonujący partię ewangelisty w *Weihnachtshistorie*. Zaimponował mi nie tylko piękną barwą głosu, ale też bardzo mądrym śpiewaniem ze starannym uwypuklaniem wszystkich tych zwrotów melodycznych, które kompozytor wprowadził, by wspomagały rozumienie słowa.

Tym inteligentnym wykonaniem artysta zgrabnie spoił dzieło w jedną, logiczną całość. Słowa uznania należą się również Else Torp w roli anioła, której obie pieśni do Józefa we śnie należą do moich ulubionych fragmentów tego albumu. Choć w drugim z utworów żaden z wykonawców nie zrobił na mnie aż takiego wrażenia, to fragment śpiewany przez trzy Marie wykonany jest po prostu niebiańsko, i po raz kolejny potwierdza ogromną klasę chóru, a raczej zespołu solistów. Towarzyszące śpiewakom zespoły Sirius Viols i Concerto Copenhagen wspaniale dobarwiają brzmienie utworów, znakomicie dialogując z głosami ludzkimi, nigdy ich nie zagłuszając.

Jest to druga płyta zespołu z serii nagrań narracyjnych utworów Schütza. Wspaniały poziom wykonawczy zaprezentowany na tym albumie sprawia, że z niecierpliwością będę oczekiwał następnych.

Krzysztof Stefański



SERGIUSZ TANEJEW
Sonata skrzypcowa; Romans op. 26 nr 6; Utwory fortepianowe

Ivan Peshkov, Violin; Olga Solovieva, Piano

Naxos 8.557804 • w. 2009, n. 2005/8

★★★★★

Prezentowany album zawiera nagrane w 2005 r. dzieła na skrzypce i fortepian oraz w 2008 r. dzieła fortepianowe Sergiusza Taniejewa. Jedynym słysznych rozmiarów dziełem jest *Sonata skrzypcowa*, pozostałe, to miniatury fortepianowe i transkrypcja na skrzypce i fortepian *Romansu op. 26 nr 6*.

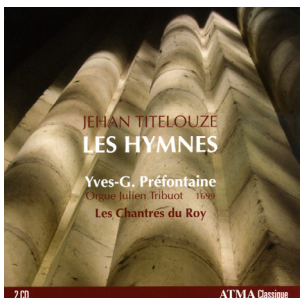
Bedąca w stylu salonowym *Sonata* zdradza wpływy Schumanna i Brahmsa, a nawet Beethovena, zapowiadając jednocześnie w pełnym stopniu, w części trzeciej (*Minuetto: Allegretto*) Szostakowicza.

W trwającym ponad 11 minut *Temacie z wariacjami C-dur* kompozytor nie ustrzegł się wpływów Czajkowskiego. W następujących po sobie walcach, nokturnach, scherzach i marszach odczuwa się pewne aluzje do *Dauidsundler Tänze* Schumanna. Kończąca dzieło fuga oparta jest na finale *Kwartetu op. 22* Czajkowskiego.

Pozostałe drobne utwory to

muzyka salonowa pokrewna twórczości Chopina, Czajkowskiego, Antona Rubinsteina, a nawet Rachmaninowa. Nie jest to niewątpliwie twórczość, która podbije sale koncertowe, należy się jednak uznanie dwójce rosyjskich artystów za ich trud w promocji tych zapomnianych dzieł. A że wydaniem dzieł Taniejewa zajęła się firma Naxos, na pewno dotrą one do melomanów z całego świata. Warto sięgnąć po ten album.

Stanisław Lubliński



JEHAN TITELOUZE
Les Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant

Yves-G. Préfontaine, organy • Les Chantres du Roy

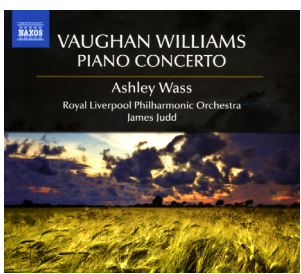
Atma Classique ACD2 2558 • w. 2009, n. 2007/8 • 95'48"

★★★★★

Mało kto zna, poza specjalistami, Jehana Titelouze'a, wybitnego kompozytora, którego muzyka stała się podstawą organowej tradycji we Francji. Prawie 400 lat temu jego 39 utworów zostało wydanych drukiem – był to pierwszy francuski zbiór muzyki klawiszowej poświęcony jednemu autorowi.

Niezwykle uzdolniony organista i klawesynista kanadyjski, Yves-G. Préfontaine, nagrał pochodzące z tego zbioru 12 hymnów. Do nagrania posłużył mu znakomity zabytkowy instrument pochodzący z 1699 r. i znajdujący się w kościele St Martin w Seurre we Francji. Nagranie bardzo interesujące, w większej dawce może być jednak nużące.

Stanisław Lubliński



RALPH VAUGHAN WILLIAMS
Koncert fortepianowy C-dur; Suita The Wasps; Suita angielskich pieśni ludowych; The Running Set

Ashley Wass, fortepian • Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • James Judd, dyrygent

Naxos 8.572304 • w. 2009, n. 2009 • 69'37" ★★★★★

Koncert fortepianowy nagrany na prezentowanej płycie powstał dla Harriet Cohen, brytyjskiej pianistce żyjącej w latach 1895-1967. Kompozytor dedykował swój utwór pianistce i zapewnił jej przez pewien czas wyłączność jego wykonania. Ashley Wass jest zdolnym pianistą, jego interpretacja jest wyrazista, cały czas zachowując równowagę z orkiestrą. W jego osobie ten utwór znalazł znakomitego propagatora.

W dzieła orkiestrowe: *Suita The Wasps* (na ogół wykonywana jest tylko uwertura), *Suita angielskich pieśni ludowych* i *The Running Set* w wykonaniu orkiestry z Liverpoolu pod dyktando Jamesa JuddaJudd są pełne humoru, pogody, radości.

Warto poznać te dzieła, tym bardziej, że oferta firmy Naxos jest jak zwykle trudna do przebicia.

Stanisław Lubliński



ANTONIA VIVALDI
Magdalena Kożena – Vivaldi album

Archiv Produktion 477 8441 • w. 2009, n. 2008 • 77'19"

★★★★★

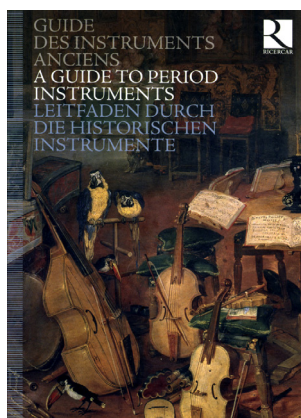
To już druga płyta Magdaleny Kożeny nagrana przy współpracy Andrea Marcona i jego Weneckiej Orkiestry Barokowej (pierwsza poświęcona była muzyce Haendla). Tym razem na pulpity muzyków trafiły arie z oper Antonia Vivaldiego – repertuar tyleż wirtuozowski co mało popularny. Kożena bez zażenowania podjęła się wykonania arii przeznaczonych dla postaci obu płci, bez problemów ukazując ich namietności. Przy tej okazji wzbudza każdorazowo zachwyt swą nienaganną techniką jak i aksamitną barwą głosu. W grze Weneckiej orkiestry słychać zaangażowanie, co zaowocowało tętniącym życiem akompaniamentem zdobionym to burdonowymi brzmieniami (*Solo quella guancia bella* z opery *La verità in cimento*), lub sonorystycznymi efektami (*Gelido in ogni vena* z bardziej znanego dzieła – *Fernace*). W partiach solowych zabłysnęła zaś wirtuozeria i nieprzeciętną muzykalnością Michele Favaro (flet poprzeczny we fragmencie z *Orlanda Szalonego*) i Anna Fusek (flet prosty w *Cara sorte di chi nata*).

Otwierające płytę numery wypadły bardzo obiecująco. *Sonno, se pur sie sonno* (Tito Manlio) swą nastrojowością wprowadza w atmosferę rozmarzenia, z której gwałtownie wyrwa pelen furii fragment z opery *Juditha Triumphans devicta Holofernes barbarie*. Pieśniowa *Solo quella* zaś ujmuje naturalnym pięknem melodii i ludowymi stylizacjami. Hipnotyzująco działa także początek arii *Fernace – Gelido* *In ogni vena*, choć przy kolejnym powtórzeniu otwierającego motywu, można zacząć odczuwać znużenie, z którego nielato wyrwać się w trakcie słuchania następnym numerów. W powtórzonych częściach arii *da capo* brakuje bowiem elementu improwizacji lub kadencyjnych popisów. Dlatego z letargu wybudza dopiero *Nel profondo, cieco mondo* (Orlando furioso), w którym śpiewaczka pokusiła się o szereg cieszących zmysły koloratur, a także zakończone wirtuozowską kadencją *Non mi lusinga* (*L'incoronazione di Dario*). Natomiast zakrojone na kształt sceny fragmenty z *Orlando finto pazzo* pokazują, że prezentowanym ariom dobrze zrobiłby głębszy kontekst sytuacyjny zbudowany choćby w oparciu o pominięte tu recytatywy.

Płyta ukazuje niesłabnący profesjonalizm Magdaleny Kożeny, spod którego tylko miejscami przebija światło pasji artystycznej. Czy to wystarczy by po tę płytę sięgać z tą samą częstotliwością i zainteresowaniem, co po bardziej udane nagrania z udziałem tej uznanej śpiewaczki?

Piotr Wolanin

Różne



A GUIDE TO PERIOD INSTRUMENTS
Ricercar RIC100
★★★★

Powszechna we współczesnym świecie globalizacja i standaryzacja nie ominęła także muzyki. Tysiące artystów na całym świecie gra na takich samych instrumentach i w takim samym stroju A440. Ceną za uniwersalizm wykonywanej w

ten sposób muzyki jest rezygnacja z bogactwa brzmień wielu instrumentów i systemów dźwiękowych. Z tym fascynującym, barwnym światem melomani mogą się wciąż spotkać na koncertach muzyki dawnej. Aby się nie pogubić wśród wielkiej ilości wykorzystywanych tam instrumentów, z których wiele miało tylko lokalny i okresowy zasięg oddziaływania, wytwórnia Ricercar przygotowała przewodnik po dawnych instrumentach.

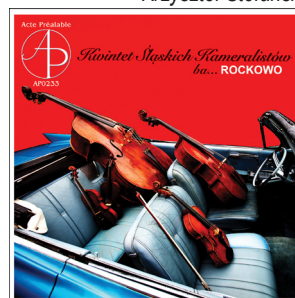
Przewodnik wydany jest z wielkim rozmachem. Składają się na niego dwustronicowa, bogato ilustrowana książka z opisem poszczególnych instrumentów oraz osiem płyt z przykładami muzycznymi. Objętość książki jednak wydatnie się zmniejszy, biorąc pod uwagę, że została napisana w trzech językach – francuskim, angielskim i niemieckim. Przy czym zapewne najbezpieczniejszy do czytania jest francuski oryginał, ponieważ zauważyłem, że niestety w przekładzie zagubiło się kilka zdań. Ze względów objętościowych opisy poszczególnych instrumentów nie są zbyt obszerne, jednak przedstawione w nich informacje zawierają najistotniejsze fakty dotyczące ich historii, budowy i wykorzystania. Pewnym mankamentem jest brak podpisów pod ilustracjami, przez co nie zawsze jest jasne, która dotyczy którego instrumentu.

Przykłady muzyczne w całości pochodzą z literatury muzycznej. Ma to swoje zalety, ponieważ brzmienie instrumentu słyszy się od razu w kontekście historyczno-artystycznym. Niestety, z tego powodu nie wszystkie instrumenty udało się zaprezentować w obszarze solowej. Przykłady muzyczne zostały uporządkowane według kryterium historyczno-geograficznego, co daje wyobrażenie o rozwoju muzyki instrumentalnej od średniowiecza, aż do klasycyzmu. Opisy przykładów muzycznych pozwalają na przeczytanie w książce na temat grających instrumentów. Działają też w drugą stronę – przy opisach w książce podane są odnośniki do przykładów muzycznych. Niestety, nie każdy instrument opisany w książce można usłyszeć na płytach, jak i nie każdy instrument grający w przykładach ma swój opis w książce. Choć takie przypadki są rzadkie, być może dało się jeszcze ściślej powiązać treść książki z przykładami.

Przykłady muzyczne pochodzą przede wszystkim z katalogu wytwórni Ricercar, część została zamieszczona dzięki uprzejmości innych wytwórni, a część powstała specjalnie na potrzeby publikacji. Na płytach występują m.in.: Gutav Leonhardt, Konrad Junghänel, Marc Minkowski, Roger Norrington,

Vincent Dumestre, czy rodzina Kuijkenów. Choć większość utworów wykonana została na bardzo wysokim poziomie, to niektóre fragmenty, np. słynna toccata z *Orfeusza* Monteverdiego, brzmią dość przeciętnie. Niezależnie jednak od paru niedoskonałości, które nadają się do poprawki, jest to publikacja, która może dostarczyć wiele przyjemności i wiedzy.

Krzysztof Stefański



BA...ROCKOWO
Kwintet Śląskich Kameralistów
Acte Préalable AP0233 • w.2009, n.2009
• 58'52"
★★★★

Na ogół nie jestem entuzjastą ani nowocześniejszych opracowań standardów muzyki poważnej, ani tym bardziej przyzwyczajenia kompozycji popularnych w klasyczną stylistykę i instrumentarium, ale od czasu do czasu dają się porwać ciekawości, by utwierdzić się w przekonaniu, że oba te światy nie powinny łączyć się z sobą.

Takie wrażenie odniosłem przy słuchaniu nowej płyty *Acte Préalable* w wykonaniu Kwintetu Śląskich Kameralistów, zawierającej aranżacje hitów lat 60. oraz 70. ubiegłego stulecia, dokonane przez prymariusza grupy, Dariusza Zbocha. Nie ukrywam, że rezultat jest niezmiernie ciekawy, aczkolwiek niekoniecznie udany w każdym przypadku, mimo że nie ulega wątpliwości talent do wszechstronności i atrakcyjnego opracowania na 5 instrumentów smyczkowych utworów słynnych zespołów i wokalistów, takich chociażby jak np. Czesław Niemen, Elvis Presley, Elton John, Abba, Deep Purple, Pink Floyd czy The Doors. Autor przede wszystkim stawia na wyeksponowanie odpowiedniego nastroju, pięknych melodii i ładnego, nasyconego brzmienia kwintetu, ale nie zapomina o tym, by dać się porwać żywiołowi rytmu i ekspresji w niektórych numerach, co trafnie kontrastuje poszczególne części nagrania. Zdecydowanie zaś nie podoba mi się wplatanie w hity muzyki rockowej i pop fragmentów arcydzieł wielkich kompozytorów, wg mnie nie ma to żadnego sensu. W sumie jednak słucha się tych interpretacji z dużą przyjemnością, całość brzmi zgrabnie i przekonują-

co i z pewnością może się podobać zwłaszcza zwolennikom odświeżenia dobrze znanego popularnego i klasycznego repertuaru.

Paweł Chmielowski



M. Haydn – Missa in honorem Sanctae Ursulae „Chiemsee-Mass” • W. A. Mozart – Ave verum corpus KV 618, Regina coeli KV 127

Juliane Banse, sopran; Mechthild Bach, sopran; Gabriele Binder, alt; Karl-Heinz Lampe, tenor; Joachim Gebhardt, bas • Der Münchner MotettenChor • Das Rezidenz/Orchester München • Hans Rudolf Zobeley, dyrygent
Profil PH06026 • w. 2009, n. 1990 • 62'56"
★★★

Missa in honorem Sanctae Ursulae Johanna Michaela Haydna (1737-1806), to jedna z 32 napisanych przez niego łacińskich mszy. Zbieżność nazwisk z Josephem Haydnem nie jest przypadkowa – obaj panowie bowiem, to rodzeni bracia (Michael młodszy o 5 lat) i choć to Joseph widnieje w podręcznikach jako wybitny przedstawiciel klasycyzmu, jego młodszy brat wcale nie miał powodu do kompleksów. Karierę rozpoczął jako chórzysta w wiedeńskiej katedrze św. Szczepana. Tam też uczył się teorii i praktyki muzycznej; solidnego wykształcenia dopełnia w jednym z jezuickich kolegiów. Początkowo pracuje jako kapelmistrz biskupa w Grosswardein, a od 1762 r. przenosi się do Salzburga. Tam, zyskując powszechne uznanie, pozostaje aż do śmierci. We wczesnych latach pobytu w Salzburgu utrzymuje przyjacielskie stosunki z Mozartem, w którego muzyce religijnej tego okresu widoczny jest wpływ Michaela. Zresztą nie tylko Mozart czerpał z niego inspirację, bowiem Michael był nauczycielem takich postaci jak Carl Maria von Weber czy Antonio Diabelli. Podobnie jak Joseph, młodszy Haydn pisał muzykę każdego rodzaju.

Missa in honorem Sanctae Ursulae, z łacińskim tekstem, odbiega od tradycji kantatowej (czyli podziału liturgicznych części na mniejsze odcinki). Jej powstanie związane jest z klasztorem Frauenwörth, położonym na bawarskiej wyspie Chiemsee (stąd funkcjonująca wy-

miennie nazwa *Chiemsee-Mass*). W sierpniu 1783 r. bliska przyjaciółka Michaela, Ursula Oswald, w mieszczącym się tam właśnie opactwie benedyktyńskim składała ślubny zakonny i msza Haydna napisana została, aby uświetnić tę uroczystość. Nie dziwi zatem uroczysty i radosny charakter muzyki. Msza jest dynamiczna, pełna życia, jasna i przestronna. Oprócz mszy Haydna na krążku znalazł się „wizytówkowy” motet Mozarta, *Ave verum* oraz wcześniejsza, pochodząca z 1772 r. kantata *Regina coeli*.

Wykonaniu niemieckich muzyków brakuje niestety owego blasku i wirtuozerii. Kierowani przez zmarłego w 2007 r. (prezentowane nagranie zostało zarejestrowane blisko 10 lat temu, w 1990 r.) Hansa Rudolfa Zobeleya brzmią poprawnie, ale nudno. Pozostaje więc pewnego rodzaju niedosyt...

Emilia Dudkiewicz



RUSSIAN PIANO MUSIC VOL. 1
Utwory Szostakowicza, Kabalewskiego, Miaskowskiego, Szczedrina, Stevensona
 Murray McLachlan, fortepian
 Divine Art dda25080 • w. 2009, n. 2009 • 79'44"
 ★★★★★

Recitalowa płyta szkockiego pianisty Murraya McLachlana (ur. 1965) z rosyjską muzyką fortepianową nosi tytuł *Szostakowicz i towarzysze*.

Dmitrij Szostakowicz reprezentowany jest dwoma utworami. Drapieżnie atonalną *Sonatą* op. 12, pisaną głównie z myślą o sobie (u progu kariery był równocześnie koncertującym pianistą, uczestniczącym i wyróżnionym w I Konkursie Szopenowskim w Warszawie w 1927 r.). Jest to utwór, dla którego, szczególnie w skrajnych ogniwach fortepianowe medium wydaje się niewystarczające i mówić można o jego ukrytej, symfonicznej skali, podczas gdy w środkowym ustępie o impresjonistycznej fakturze brzmieniowej dominuje deletonkowanie się migotliwością ulotnych barw. Szostakowiczowi udało się w ramach odgórnie narzuconej poetyki zachować indywidualność i stworzyć wysoce oryginalny styl, wydający arcydzieła, mimo że będące owocem kompromisów (vide *V Symfonia*), w

przeciwieństwie do Prokofiewa, który, dopóki mógł, nawet w utworach o charakterze propagandowym z sukcesem posługiwał się techniką awangardową (*Kantata na Dwudziestolecie Października*), natomiast później nie potrafił się przystosować do omawianej płyty jest *Sonata b-moll* op. 61, z drugim, z lekką parodystycznym tematem w *Allegretto* oraz dziewięcioma wariacjami w finale.

O tym, że płyta ta stanowi swego rodzaju „homage” jego pamięci świadczy umieszczenie na niej utworu Ronald Stevensona, jedynego cudzoziemca w tym gronie, co znajduje wyraz w temacie opartym na muzycznych inicjałach imienia i nazwiska Szostakowicza: D-S(es)-C-H. Stanowi on podstawę serii występującej w linii melodycznej, prowadzonej przez prawą rękę w *Recytatywie i arii*, pisanych na siedemdziesiątą rocznicę urodzin kompozytora, ale wobec jego śmierci stających się swoistym epitafium (wcześniej powstała w oparciu o ten temat rozbudowana *Passacaglia*).

Dmitrij Kabalewski, wymiennie z Aramem Chaczaturianem (zrusyfikowanym Ormianinem), obok Siergieja Prokofiewa i Dmitrija Szostakowicza dopełniał wielką trójcę dwudziestowiecznej muzyki rosyjskiej, będąc niewątpliwie największym opportunitystą z nich wszystkich (w finale opery *Rodzina Tarasa*, podczas konfrontacji pomiędzy fabryczną załogą i niemieckimi okupantami, wprowadził patetyczną, plakatową apoteozę wokół motywu *Międzynarodówki*). Pozostał w pamięci głównie jako autor pełnej groteskowego humoru opery *Colas Breugnot* według Rollanda, a zwłaszcza uwertury do niej. *III Sonata F-dur* op. 46, mimo że powstała w roku zakończenia wojny, to odznacza się pogodnym nastrojem, na co wskazuje już sama tonacja, a finał przybera nawet zgoła sowiudzalski odcień.

Nikołaj Miaskowski, radziecki symfonik (autor 27 utworów tego gatunku), w których wykorzystywał w charakterze materiału tematycznego również pieśni masowe, jako główny przedstawiciel konserwatywnego akademizmu, pozostawał epigonem rosyjskiego postromantyzmu, a zwłaszcza Siergieja Rachmaninowa. Bardzo często w swej twórczości redukował formy cykliczne do dwóch części. Nie inaczej jest w zamieszczonej na płycie *Pieśni i rapsodii* op. 58, będących w istocie preludium i następującym po nim rondem.

Nieoczekiwanie na jedną z głównych osobowości tej płyty awansował Rodion Szczedrin za sprawą swej błyskotliwej, autorskiej transkrypcji fortepianowej nie mniej efektownego *Koncertu na orkiestrę*

„*Figlarne przyspiewki*” (*Ozornyje czastuszki*). W podejściu do ludowej wokalistyki stanowi on jakby odpowiednik Krzesanego Wojciecha Kilara w odniesieniu do tańca.

Do pewnego stopnia nad sonatami Kabalewskiego i Szostakowicza, zwłaszcza w przypadku ustępów o nasilonej motoryce, unosi się duch wielkiego nieobecnego na tej płycie – Prokofiewa i jego muzyki fortepianowej. Skądinąd, jeszcze przed powrotem do ZSRR, a więc zanim okoliczności uczyniły ich rywalami, docenił on walory młodzieńczej *Pierwszej Sonaty* swojego wielkiego konkurenta.

Wykonanie tych utworów przez Murraya McLachlana odznacza się dużą kompetencją w zakresie uchwycenia charakterystycznych dla nich cech stylistycznych, a przy tym niepozabawione jest pierwiastków popisowej wirtuozerii.

Lesław Czaplński



SONATE E CONCERTI
 utwory: W. Corbetta, J. S. Bacha, G. Fingera, A. Vivaldiego, J. C. Bacha, T. Albiniego
 Leipziger Bach-Collegium
 Carus 83.415 • w. 2008, n. 2007 • 58'33"
 ★★★

W dzisiejszej dobie próby wykonywania muzyki XVIII w. na współczesnych instrumentach wymagają sporej artystycznej odwagi oraz przekonania, że również takie medium jest odpowiednie do prezentacji twórczości baroku czy klasycyzmu. Oczywiście nie można zapomnieć o elementach historycznej praktyki gry, trzeba zwrócić uwagę również na barwę, zróżnicowaną artykulację, elementy retoryki. Takim zespołem jest właśnie powstałe w 1976 r. Lipskie Kolegium Bachowskie, w skład którego wchodzi renomowani i doświadczeni artyści, szczególnie poświęcający się kompozycjom z udziałem instrumentów dętych, zwłaszcza trąbki, co nie dziwi, zwąszywszy na obecność jej wirtuozów Ludwiga Güttlera.

Na płycie wytwórni Carus muzycy sięgnęli po wybrane przykłady muzyki instrumentalnej XVIII w. – sonaty i koncerty różnych autorów, o typowo barokowej formie trzech lub czterech części. Wyjątkiem jest powstały już w okresie klasycyzmu *Kwintet G-dur* Johanna Christiana

Bacha, składający się tylko z dwu ogniw. Są to dzieła oryginalne bądź ich opracowania, co niezbyt mi przypada do gustu z punktu widzenia historycznej i stylistycznej poprawności. Interpretacja lipskich artystów może sprawić satysfakcję nie tylko ze względu na odpowiedni poziom wykonania, ale także walory poznawcze – nieczęsto bowiem znaleźć na płytach czy programach koncertów te właśnie dzieła. Dobra jest też jakość techniczna nagrania, pozwalająca docenić wysiłek wykonawców, jak też zalety samej muzyki: pogodnej, żywej i pełnej uroku.

Nie jest to jednak album z rzędu tych rzucających odbiorcę na kolana po jednorazowym czy wielokrotnym słuchaniu, ale zapoznanie się z nim z pewnością może być cennym doświadczeniem.

Paweł Chmielowski



THE BEST OF CZECH CLASSICS
STRING QUARTETS
 Kwartety smyczkowe Bedricha Smetana, Antoniego Dvoraka, Josefa Suka, Vitezslava Novaka i Leosza Janaczka
Smetana Quartet; Panocha Quartet; Skampa Quartet
 Supraphon SU 4003-2 • w. 2009, n. 1962/1973/1982/1984/1985/2001/2006 • AAD/DDD, 250'14"
 ★★★★★

Oto kolejny już, trzeci, zestaw płyt Supraphonu zatytułowany *The best of Czech Classics*, przedstawiający to, co najlepsze, a zarazem najpopularniejsze, w twórczości naszych sąsiadów, tym razem w wydaniu kameralnym. Prezentowana kompilacja to wybór z bogatego archiwum praskiej wytwórni, nagrania z lat 1962-2006 z udziałem najznamienitszych tamtejszych formacji wsławionych poprzez doskonałe płyty oraz liczne, przyjmowane z uznaniem w kraju i za granicą, koncerty na żywo.

Owe 3 płyty stanowią swoisty elementarz każdego miłośnika kameralistyki, pragnącego poznać najchętniej słuchane czeskie kwartety smyczkowe w referencyjnym wykonaniu. Mamy więc tu utwory Smetana i Janaczka, które według mnie najlepiej grają właśnie rodacy kompozytorów, następnie 3 kompozycje Dvoraka włącznie z hitem tego gatunku – *Kwartetem „Amerykańskim”*, wreszcie rarytasy:

II Kwartet Novaka i Medytację na temat starego czeskiego hymnu Suka. To muzyka pełne ekspresji, szeroko zróżnicowana wyrazowo, obfitująca w żywe, taneczne rytmy, przepełniona piękną melodyką oraz interesującymi pomysłami fakturalnymi czy instrumentacyjnymi. W interpretacjach doświadczonych i renomowanych zespołów pokazujących kunszt wysokiej próby, radość gry i kwintesencję muzykowania: naturalnego, prostego i szczerego, od dawna charakteryzujących styl wykonawczy Czechów, z pewnością mogą sprawić dużą satysfakcję nawet wymagającemu odbiorcy.

Niniejsza kompilacja powinna zainteresować się nie tylko miłośnicy kameralistyki, ale wszyscy słuchacze rozmilowani w twórczości naszych południowych sąsiadów, pragnący poznać ważną część historii wykonawstwa zapisaną we fragmentach bogatego dorobku wytwórni Supraphon.

Paweł Chmielowski



TRIO LG

dzieła J. Ockeghema, Z. Serela, J. Sári, T. Tallisa

Trio Lignum

BMC CD 127 • w. 2008, n. 2006/7 • 62'09" ★★★★★

Węgierskie Trio Lignum (Csaba Klenyán, Lajos Rozmán – klawerty, György Lakatos – fagot) specjalizuje się w dość szerokim repertuarze – poczynając od muzyki dawnej, poprzez dzieła klasyczne, aż po współczesne. To spektrum zainteresowań widoczne jest także na płytach, włącznie z omawianą pozycją. Oczywiście sam skład tria wydaje się nieco ograniczać dobór utworów, w końcu niewiele z nich powstało z myślą o dwóch klawetach i fagocie (aczkolwiek kilka tytułów napisano specjalnie dla tego zespołu). Sami muzycy jednak wzbogacają swój repertuar, chętnie dokonując transkrypcji dzieł pisanych z myślą o innym aparacie wykonawczym.

Johannes Ockeghem uchodzi za jednego z najwybitniejszych kompozytorów wczesnego renesansu. Jego zachowany dorobek jest dość skromny (ilościowo), przy tym autorstwo niektórych dzieł nie jest do końca pewne – w ostatnich latach część z nich przypisano innym autorom. Także precyzyjne datowanie sprawia pewien kłopot,

pamiętajmy jednak, że mówimy o dość odległej epoce. *Missa Sine Nomine* została napisana na trzy głosy, a opublikowane na płycie nagranie jest bezpośrednią transkrypcją na trzy instrumenty dęte. Muzycy zresztą unikają tego określenia, zastępując je terminem (nb. tak nieulubianym przez Igora Strawińskiego) – interpretacja. W istocie bowiem dolożono wszelkich starań, by wszystko odpowiadało zamysłom samego autora. Nie pominięto, czy też zmieniono żadnej nuty. Pewnej pikanterii dodaje świadomość, że zastosowane instrumenty są historycznie młodsze niż sam utwór. Na szczęście wykonanie *Missa Sine Nomine* zachowuje wszystkie cechy oryginału, doskonale oddając ducha muzyki renesansowej. Kompozycja, jak przystało na klasyczną mszę, składa się z pięciu części (choć na dobrą sprawę powinna być jeszcze, jako przedostatnia – *Benedictus*). Klawety i fagot okazują się nadzwyczaj śpiewnymi instrumentami,

Dream drawings Zsolt Sereia należy do zupełnie innej epoki, o czym przekonują nas już pierwsze dźwięki. Zmienia się nie tylko warstwa melodyczna, środki wyrazu, artykulacja – ale także spektrum barw. Więcej jest dźwięków ostrych, zwłaszcza bardzo wysokich tonów w partiach klawetu. Sam utwór zbudowany jest z trzech dość swobodnie prowadzonych warstw, z których każda rządzi się własnymi prawami. Interującym zabiegiem jest bardzo wyraźna separacja przestrzenna samych instrumentów, zwłaszcza prowadzącego klawetu – celowo oddalonego od pozostałych (podczas wykonania na żywo, muzyk ma wręcz znajdować się poza sceną). Mimo, że słuchając nagrania nie mamy świadomości tego dystansu, jest on wyraźnie słyszalny, zwłaszcza w drugiej, spokojniejszej połowie utworu.

Trialog Józsefa Sáriego dedykowany jest, podobnie jak poprzedni tytuł, Trio Lignum, które okazało się idealnym wykonawcą tej, dość trudnej technicznie kompozycji wprowadzającej rzadki w muzyce współczesnej element ludyczny. Utwór jest po prostu wesoły, a chwilami wręcz groteskowy. Autor doskonale wykorzystał potencjał tkwiący w takim właśnie składzie instrumentalnym. *Trialog*, formalnie składający się z trzech części, w istocie brzmi jak rodzaj towarzyskiej pogawędki w gronie starych przyjaciół – „dialogu na trzy głosy”.

Thomas Tallis to kolejny twórca renesansowy, uważany za prominentną postać wczesnej muzyki kościelnej (angielskiej). Jego *Felix namque* powstało raczej z myślą o organach (ale bywa wykonywany także na klawesynie), więc tym razem transkrypcja była znacznie trud-

niejsza niż w przypadku *Missa Sine Nomine* Ockeghema. I nie jest ona w pełni wierna oryginałowi. Wykonanie dodatkowo ubarwia partia cymbałów (w wykonaniu Ildikó Vékony), która istotnie zmienia wymowę i nastrój utworu. Choć tak charakterystyczny klimat epoki udało się zachować.

Płyta interesująca, przede wszystkim ze względu na różnorodność opublikowanych utworów i bardzo dobre, pełne zaangażowania wykonanie. Choć chwilami wydaje się być raczej ciekawostką, niż dziełem o większym ciężarze gatunkowym.

Dariusz Mazurowski



A. Honegger – *Sonatina nr 6* • B. Martino – *Duet nr 3* • J. S. Bach – *Canon alla Duodecima* • M. Pintscher – *Study I for „Treatise on the Veil”* • J. C. Bach – *Canon in Hypodiapason* • M. Ravel – *Sonata* Frank Peter Zimmermann, skrzypce; Heinrich Schiff, wiolonczela

ECM 1912 • w. 2006, n. 2004/5 • 63'31"

Musica21
płyta miesiąca

Rzadko się zdarza, by opinie na temat nagrania były jednomyślne. Najczęściej dana płyta ma swoich wiemych fanów i zagorzałych przeciwników. Nagranie Franka Petera Zimmermanna i Andreasa Schiffa z duetami Honnegera, Martino, Ravela, Pintschera i Bacha to jeden z wyjątków. Przeglądając recenzje internautów i słuchaczy z różnych zakątków świata, nie znalazłam żadnej negatywnej wzmianki o płycie. Same superlatywy. „To może być nagranie życia”, „nie wyobrażam sobie by ktoś mógł być rozczarowany grą Zimmermanna i Schiffa” – to tylko niektóre opinie melomanów o tym nagraniu.

Zgadzam się całkowicie ze słuchaczami – ta płyta jest naprawdę znakomita i godna polecenia. Doskonale dobór repertuaru (być może tylko utwór Mattchiassa Pintschera zamieniłabym na coś bardziej wyrazistego), wykonanie najwyższej próby, wreszcie ciekawa szata graficzna – to cechy nagrania idealnego.

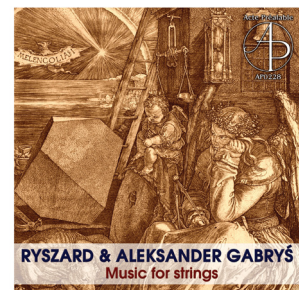
Frank Peter Zimmermann przedstawia intelektualne, przemyślane i pozbawione sentymentalizmu interpretacje. Doskonale wycucie frazy w połączeniu z obiektywizmem – to cechy jego gry. Do tego dodajmy

ciemny głęboki dźwięk wiolonczeli Schiffa – a uzyskamy pasjonującą mieszanekę dźwiękową. Aż trudno uwierzyć, że tyle nastrojów, kolorów i kontrastów można wydobyc przy pomocy tylko dwóch instrumentów smyczkowych.

Repertuar znajdujący się na nagraniu to program ambitny, prawie nigdy nie wykonywany na estradach koncertowych, niekomercyjny. Duet skrzypce-wiolonczela jest składem niezwykle rzadko spotykanym, a utwory pisane na taką grupę instrumentów – na ogół bardzo trudne pod względem technicznym, ciężkie do „zgrania”, nieraz pozbawione fajerwerków- dlatego wykonywane tylko sporadycznie. Tym większe brawa należą się artystom i to artystom tego formatu, że podjęli się trudu ich nagrania. I tym większa satysfakcja dla słuchaczy, że repertuar został przedstawiony tak precyzyjnie, klarownie a równocześnie z dużą dozą fantazji i pewnego rodzaju spontaniczności. Na płycie możemy znaleźć głębię, spokój, wyciszenie połączone z ogromną dawką energii i pasji. Artyści są perfekcyjnie zgrani, można pokusić się o stwierdzenie, „że dosłownie nadają na tych samych falach”. To kameralistyka w najwyższym wydaniu. Mnie zachwyciły przede wszystkim kanony J. S. Bacha oraz *Sonata* M. Ravela. Z całą pewnością wspomniane CD powinny mieć w swych kolekcjach wszyscy instrumentalści.

Płyta zachęca by sięgnąć po inne nagrania Zimmermanna (polecam komplet sonat skrzypcowych E. Ysaye'a) i Schiffa i szukać w programach koncertowych występów duetów smyczkowych.

Agnieszka Marucha



RYSZARD I ALEKSANDER GABRYS
Music for strings

R. Gabrys – *Piccolo prologo per Maestra ed archi; Es muss sein II for string orchestra; Il Cicerone per contrabbasso e 12 strumenti ad arco; Dobranoc for boy soprano, double basse and strings* • A. Gabrys – *Abraaxas for strings and tape* A. Gabrys, kontrabas • *Orkiestra Smyczkowa Camerata Impuls* • Małgorzata Kaniowska, dyrygent Acte Préalable AP0228 • w. 2009, n. 2007 • 76'41" ★★★★★

Na płytę składają się kompozycje związane ze śląskim środowiskiem artystycznym twórcy Ryszarda Gabrysia oraz utwór *Abraxos* jego syna Aleksandra. Repertuar przeznaczony jest na smyczkową orkiestrę kameralną z towarzyszeniem solistów.

Program przedstawiony na CD jest zapisem wieczoru 65. rocznicy urodzin Ryszarda Gabrysia zorganizowanego przez Oddział Kompozytorów Polskich w Katowicach w 2007 r. w ramach Śląskiej Trybuny Kompozytorów.

Zarejestrowany na płycie repertuar daje słuchaczowi możliwość obserwacji relacji pomiędzy muzyką ojca i syna, pod wieloma względami innej, lecz ideologicznie spójnej – skoncentrowanej na poszukiwaniu silnych dramaturgicznie środków wyrazu. Choć twórczość obu kompozytorów różni się pod względem formy (stylistycznie muzyka Gabrysia-seniora jest bardziej tradycyjna, syn sięga zaś po taśmę i podąża w kierunku muzyki komputerowej) łączy ich podobne podejście do treści – „sprzężenie zwrotne w zakresie idei i ekspresji”, z silnie zarysowanym w tle filozoficzno-literackim mitem faustowskim.

Płyta jest bardzo spójna, repertuar ułożony w zwartą i logiczną całość. Otwiera ją *Piccolo Prologo* – swoisty prolog, przedstawiający moment „zestrajania” się muzyków. Kolejne utwory to *Es muss sein II* oraz *II Cicerone* na kontrabas i 12 instrumentów smyczkowych. *II Cicerone* to kompozycja niezwykle wirtuozowska, w pełni wykorzystująca sonorystyczne brzmienia kontrabasu, dająca duże pole do popisu solście, z rozmachem i precyzją zaprezentowana przez jedynego do tej pory wykonawcę – Aleksandra Gabrysia.

Na szczególną uwagę zasługuje *Abraxos*, kolejny utwór na krążku, kompozycja wyróżniona na konkursie kompozytorskim im. Andrzeja Panufnika w Krakowie w 1999 r. Połączenie smyczków i taśmy – nurt zapoczątkowany w Polsce w latach 60. przez pionierów twórczości elektronicznej: Andrzeja Dobrowolskiego, Bogusława Schaeffera i Włodzimierza Kotońskiego – ma tu swoją godną kontynuację. Charakterystyczne, intensywnie narastające brzmienie: gęste vibrato skrzypiec, trzaski smyczków, liczne glissanda tworzą swoistą kulminację która przerywana zostaje przez stłumiony elektroniczny element basowy. Muzyka z taśmą i smyczki przenikają się, „walczą ze sobą”, aż w końcu oddalają wyciszając się nawzajem. W końcowych fragmentach utworu „wieje grozą” a klimat może nawet przywoływać skojarzenia rodem z *Matrixa*.

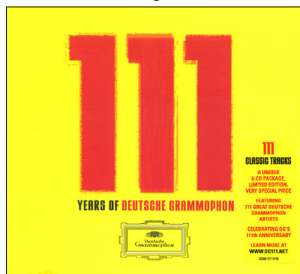
Płytę wieńczy *Dobranoc*, utwór, który zrobił na mnie największe wrażenie, rodzaj mrocznej i niepokojącej pieśni, wykonany przez 11-letniego Juliusza Filipa Czakona z towarzy-

szaniem orkiestry Camerata Impuls pod dyktando Małgorzaty Kaniowskiej. Utwór pełen jest metafor i aluzji do twórczości Berga, Haydna, odnaleźć w nim też można elementy muzyki ludowej.

Warto wspomnieć o samym zespole Camerata Impuls powstałym w 1992 r. z inicjatywy Małgorzaty Kaniowskiej. Orkiestra wykonuje wiele utworów współczesnych, co daje się od razu zauważyć. Ciepłe, pełne a zarazem klarowne brzmienie zespołu, doskonale wycucie stylu i wrażliwość na niuanse wielobarwnej i wielowarstwowej muzyki obu kompozytorów to niewątpliwa zaleta tego nagrania.

Płyta jest bardzo interesująca, a repertuar zróżnicowany i frapujący. CD powinno zainteresować wszystkich wielbicieli muzyki współczesnej. Pozycja obowiązkowa dla kontrabasistów.

Agnieszka Marucha



111 YEARS OF DEUTSCHE GRAMMOPHON

Różne fragmenty najbardziej znanych dzieł symfonicznych i operowych.

Deutsche Grammophon 477 8168 • w. 2009 • 417'34"

★★★★★ - wykonanie
★★★ - pomysł

Obchodząca w ubiegłym roku 111 rocznicę powstania znana wytwórnia Deutsche Grammophon wypuściła z tej okazji sześciopłytowy album, zawartość którego stanowią fragmenty najbardziej znanych i cenionych interpretacji tuzów dyrygentury, wielkich solistów i równie znanych śpiewaków. Bo jedno przynależą, archiwa tej firmy należą do najbogatszych na świecie, a ich półki skrywają często zupełnie już nieosiągalne interpretacje wielkich twórców. Te ponad sto lat działalności Deutsche Grammophon to przecież już nie tylko niemal cała epoka w historii światowej fonografii, ale również taka sama epoka w podejściu do interpretacji. Zasoby archiwalne tej formy to zarazem dowód na rozwój kultury muzycznej.

Omawiany album nie ma jakiegos sensownego podziału na muzykę czysto symfoniczną, koncerty instrumentalne czy fragmenty czysto wokalne. Taki trochę przysłowiowy groch z kapustą. Każda z sześciu płyt ma niewielkie, ściśle wyselekcjonowane, fragmenty każdej z wymienionych form, w okresie od Monteverdiego,

Bacha przez Mozarta, Mendelssohna i Brahmsa do Verdiego, Czajkowskiego i Ryszarda Straussa. Oczywiście nie brakuje też fragmentów dzieł muzyki bardziej współczesnej od Gershwina, Strawińskiego i Bernsteina poczynając, a na Ligetím i Ginasterze kończąc. Nagrania obejmują okres blisko sześćdziesięciu lat. Wyjątek stanowi nagranie Enrica Caruso z 1907 r., którego głosu słuchamy w arii *O paradiso* z *Afrykanki* Giacomo Meyerbeera.

Nieco miejsca poświęcono w tym albumie muzyce Fryderyka Chopina: Rafał Blechacz gra pięknie z wielkim wycuciem formy *Preludium G-dur* op. 28 nr 3, Maurizio Pollini wspaniale *Poloneza As-dur* op. 53, a Marta Argerich zachwyca *Preludium d-moll* op. 28 nr 24. Jest Henryk Wieniawski, którego *Etudy* nr 5 słuchamy w kapitalnej interpretacji Dawida i Igora Ojstrachów. Z polskich wykonawców mamy niestety, tylko Krystiana Zimmermana (światny Schubert i Brahms) i wspomnianego już Rafała Blechacza.

Największą grupę prezentowanych artystów muzyków stanowią dyrygenci, których interpretacji możemy słuchać niestety tylko w króciutkich fragmencikach zupełnie nie dających wyobrażenia o całości. Podobnie ma się rzecz z instrumentalistami prezentującymi tylko kilkuminutowe fragmenty swoich wielkich koncertów. Na szczęście śpiewacy (większość światowej czołówki) popisują się całymi ariami. José Carreras śpiewa *E lucevan le stelle* z III aktu *Tosca* Pucciniego, Plácido Domingo *Di quella pira* z finału III aktu *Trubadura* Verdiego, Teresa Berganza *Habanerę* z I aktu *Carmen* Bizeta, a Luciano Pavarotti swój największy prześwój, arię Nemorina *Una furtiva lagrima* z *Napoju miłosnego* Donizettiego.

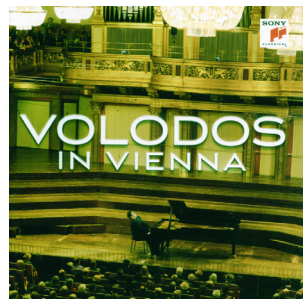
W sumie album nie daje jednak możliwości poznania wartościowych interpretacji największych artystów naszych czasów, które bezpiecznie spoczywają w archiwach Deutsche Grammophon, a które od czasu do czasu pojawiają się na najnowszych nośnikach, i na te należy zwrócić uwagę.

Adam Czopek

Piotr Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 1 • Sergiusz Rachmaninow – Preludium Ges-dur op. 23 nr 10, Moment musical es-moll op. 16 nr 2, Daises op. 38 nr 3, Preludium G-dur op. 32 nr 5, Oriental Sketch, Mélodie op. 3 nr 3 • Sergiusz Rachmaninow/Arkady Wołodos – Parafraza koncertowa na temat Polki włoskiej
Arkady Wołodos, fortepian • Berliner Philharmoniker • Seiji Ozawa, dyrygent

Sony Classical 88697640112 • w. 2009, n.2002/3 • 54'27"

★★★★



VOLODOS IN VIENNA

dzieła: Skriabina, Ravela, Schumann, Liszta, Bacha, Czajkowskiego

Arkady Wołodos, fortepian

Sony Classical 88697568872 • w. 2010, n.2009 • 85'24"

★★★★★

Arkady Wołodos, objęty kontraktem z Sony, stosunkowo rzadko wydaje płyty, ale każdy nowy album tego artysty jest wydarzeniem, wobec którego nie przechodzą obojętnie zarówno krytycy, jak i melomani. Przetawiam tym razem dwie pozycje, wydane na polskim rynku na początku 2010 r.

Pierwszą z nich jest wznowiony album sprzed sześciu lat, zawierający *I Koncert fortepianowy* Piotra Czajkowskiego oraz utwory solowe Sergiusza Rachmaninowa. Wołodosowi towarzyszą na nim Filharmonicy Berlińscy pod dyktando Seiji Ozawy. Niestety, oczekiwania na naprawdę wybitną i doskonałą interpretację jednej z najpopularniejszych kompozycji koncertowego repertuaru nie zostały spełnione. Już we słynnym, przepięknym wstępie, słuchać szybkie tempo i zagłuszenie solisty przez orkiestrę. Jej brzmienie jest dla mnie powodem znacznego dyskomfortu: głuche, ciężkie, masywne, zwłaszcza we fragmentach tutti. Ozawa postawił na prymitywne odczytanie arcydzieła Czajkowskiego, szybkie, błyskotliwe, puste, siłowe, z wyekspozowaniem kulminacji w blasze, udowadniając tym samym albo swoją słabą formę, albo brak wielkiego pojęcia o tej muzyce. Prysłuchując się jego interpretacjom utworów autora *Jeziora łabędziego* zamieszczonych na przykład na portalu You Tube, sądzę, że drugi wariant jest bliższy prawdzie. Oczywiście Wołodos pokazał się ze swojej najlepszej strony jako wybitny wirtuoz, efektywnie prezentując swe imponujące techniczne mistrzostwo, ale również nadzwyczajną muzykalność - bardzo ładnie na przykład wypadła liryczna część wolna *Koncertu*. Żywy finał zwieńczony zasłużoną owacją publiczności, brzmi doprawdy imponująco; jest rozpedzony i roztańczony jak należy i gdyby nie ułomności koncepcji dyrygenta oraz niezadowolającej jakości dźwiękowej nagrania, byłaby to naprawdę porywające wykonanie. Niestety, zaprzeczono tę szansę, a ja

VIII Gdyniński Festiwal Muzyki Dawnej ANIMA MUSICA

Koncert zespołu **Alla Francesca** - 22 maja 2010 r. godz. 19.00

Koncert zespołu **La Morra** - 23 maja 2010 r. godz. 19.00

Koncert **Młodych Wykonawców** - zespół **Concitato** - 28 maja 2010 r. godz. 19.00

Koncert zespołu **Silva Rerum** - 29 maja 2010 r. godz. 19.00

Recital **Katarzyny Drogosz (pianoforte)** i **Krzysztofa Stencla (róg)** - 30 maja 2010 r. godz. 20.00

Miejsce: Muzeum Miasta Gdyni ul. Zawiszy Czarnego 1

Organizator: **Polskie Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki Dawnej**

<http://pspmid.ovh.org> barokmusik@wp.pl

wciąż wolę słuchać rodaka Wołososa – Jiewgienija Kissina z tą samą orkiestrą pod dyktando Herberta von Karajana (Deutsche Grammophon 1989 r., Muzyka21 nr 10/2007). Zupełnie inne wrażenie wywarły na mnie miniatury Sergiusza Rachmaninowa. Z jednej strony liryczne, skupione, wyciszone, z drugiej zaś zachwycają odbiorcę siłą, ekspresją i wirtuozowskim blaskiem, zwłaszcza w opracowaniu *Polki włoskiej*, a więc kolejnej fenomenalnej transkrypcji pianisty, którymi Rosjanin wzbudził światową sensację na początku swej międzynarodowej kariery.

Krażek ten jest z pewnością interesującą pozycją w jego dorobku, ale jego wadą jest niezbyt kreatywny udział dyrygenta i orkiestry w *Koncertie Czajkowskiego* oraz niedostatki techniczne i edytorskie (brak np. podania czasu trwania poszczególnych ścieżek).

Zdecydowanie lepsze wrażenie wywarł na mnie natomiast podwójny album z zapisem recitalu Wołososa w Złotej Sali Towarzystwa Muzycznego w Wiedniu wiosną 2009 r. Znalazły się na nim dzieła Skriabina (kilka miniatur oraz *VII Sonata*), *Walce szlachetne i sentymentalne* Ravela, *Sceny leśne* Schumanna oraz *Sonata Dantejska* Liszta. W kompozycjach każdego z tych twórców pianista pokazał coś innego i nie był to wyłącznie zapierający dech w piersiach rys wirtuozowski, fenomenalna kontrola nad instrumentem i potężna dawka emocji, widoczne chociażby w efektywnej *Sonacie* Liszta. Bardziej liryczną i nastrojową stronę swojej osobowości pięknie udało się artyście zaprezentować w *Walcach* Ravela, ujmujących barwą, wyciszeniem, powściągniętą ekspresją, podobnie jak w cyklu miniatur Schumanna, gdzie niespodziewanie uderzył mnie ich przejmujący wyraz. Utwory Skriabina z kolei zaskakują muzycznym wyrafinowaniem i bogactwem ekspresji z jednej strony, z drugiej zaś delikatnym nastrojem i intymnością. Nie mogło oczywiście zabraknąć bisów: *Siciliany* Bacha, autorskiej transkrypcji *Kołysanki*

podczas burzy Czajkowskiego oraz króciutkiej *Kartki* z albumu Skriabina.

Nielatwo jest zachwycić odbiorcę swoją sztuką wykonawczą w utworach zróżnicowanych wyrazowo, fakturalnie, formalnie i niezbyt łatwych w odbiorze. Wołososowi się to udało, potrafił każdemu z nich nadać przekonujące, właściwe rysy, udowadniając swoją wyśmienitą artystyczną formę. Niniejszy album z pewnością można uznać za kolejne wybitnie fonograficzne osiągnięcie rosyjskiego artysty. Zasluguje zatem na zainteresowanie wszystkich wielbicieli pianisty nie tylko ze względu na najwyższy poziom wykonania, ale również z powodu starannej edycji i bardzo dobrej jakości dźwięku.

Paweł Chmielowski



STING
If on a winter's night...

Deutsche Grammophon 272 0977 • w. 2009, n. 2009 • 50'54"
★★★

Płyta Gordona Sumnera, której premiera odbyła się 23 października 2009 r. miała być ciepłym prezentem na zimowe wieczory. Sting chciał powrócić do czasów dzieciństwa, zakosztować owego klimatu beztrojski, magii świątecznych rytuałów. Dla niego, człowieka niewierzącego, praca nad muzyką mówiącą o wydarzeniach religijnych stała się – jak to sam podkreślał – niesamowitym przeżyciem metafizycznym. I rzeczywiście, dobierając utwory do zimowego krażka dał się ponieść fantazji... Album rozpoczyna się od baskijskiej koledy, *Gabriel's Message*

i nie jest to jedyny, bożonarodzeniowy utwór, ale oprócz tego repertuaru znajdują się również kołysanki, pieśń żebra, piosenka halloweenowa, czy ballada na Boże Ciało. Powstała swoista mieszanka gatunków i stylów, gdzie przeplatają się ze sobą brytyjski barok i późny niemiecki romantyzm, chrześcijańskie podania z pogańskimi wierzeniami.

Na album ten fani Stinga czekali trzy lata. Do współpracy zostali zaproszeni znakomici muzycy, m.in. Chris Botti, Daniel Hope, Kenny Garrett. Główne przesłanie Sumnera brzmiało: „Temat zimy jest niezwykle inspirujący. Postanowiliśmy wykorzystać przy jego produkcji różnorodne style i formy, aby stworzyć coś zupełnie nowego i ożywcze”. Pierwsze dwa utwory rzeczywiście wprowadziły w czarujący, refleksyjny nastrój, bliski baśniowym opowieściom przy błyskającym w kominku ogniu. Niestety, z każdą kolejną kompozycją czar coraz bardziej pryskał. Aranżacje coraz bardziej monotonne, jednakowe. Do tego, szczególnie w kompozycjach dawnych mistrzów (np. Purcella) rażą wokalne zabiegi – nienaturalnie modulowany, tubowany głos zakrawa wręcz o karykaturę. Owszem, są momenty bardziej absorbujące uwagę, jak np. *The Burning Babe*, czy *The Hounds Of Winter*, ale nie są w stanie przeważać wszechobecnej nudy.

Album niestety rozczarowuje. Zapewne znajdują się zagorzali fani Stinga, obrońcy bajkowego, refleksyjnego nastroju, jednak mnie ten krażek wprawiał raczej w senność niż refleksyjność. Choć po wiele płyt Stinga sięgam z przyjemnością, ta niestety, będzie raczej zbierać kurz na mojej półce.

Emilia Dudkiewicz

BASSOON & PIANO
dzieła: **Hindemitha, Berga, Schoeck, Nussia, Yuna, Schoofa**
Dag Jensen, fagot; Midori Kitagawa, fortepian
MDG 603 0831-2 • w. 2009, n. 1997 • 71'00"
★★★★★



Fagot powstał już w okresie renesansu i nawet w dawnym repertuarze znajduje się sporo utworów solowych przeznaczonych na ten instrument, m.in. koncerty Vivaldiego i Mozarta. Prawdziwy przypływ literatury fagotowej, podobnie jak w przypadku innych, mniej popularnych instrumentów, nastąpił w XX w. Dag Jensen (ur. 1964) zabiera słuchacza w już drugą podróż (na pierwszym z albumów znalazły się m.in. utwory Aleksandra Tansmana) po świecie muzyki z ubiegłego stulecia, przeznaczoną na fagot.

Utwory, które znalazły się na płycie należą do różnych okresów i stylów, od wciąż czytelnej związanej z estetyką romantyzmu sonaty Othmara Schoecka, poprzez popularną sonatę Paula Hindemitha, igrającą z przeszłością wariacje na temat Pergolesiego Otmara Nussia, po jazzujące impromptusy Manfreda Schoofa oraz sięgające po nowe techniki gry utwory Olava Berga i Isanga Yuna. W tak różnorodnym repertuarze solista prezentuje się bardzo równo, odsłaniając to, co najlepsze z każdego utworu. Poruszanie się w różnych stylach to dla tego artysty codzienność, zwyczaj, że wykonuje utwory od baroku po współczesność.

W grze Jensena zachwyca ciepłe i miękkie brzmienie, które wydobywa ze swojego instrumentu. Szczególnie atrakcyjnie brzmią wyższe rejestry. Fagocista gra odważnie, do przodu i szeroką frazą, co najlepiej wypada w sonacie Hindemitha. Nie brakuje w tych utworach też błyskotliwych przebiegów, które artysta pewnie realizuje, choć może przydałaby się w nich

jeszcze selektywniejsza artykulacja. Bardzo ciekawie wypadły impromptus Schoofa, w których solista popisał się nie tylko kunsztem technicznym, lecz także grą swobodną i elektryzującą zarazem. Przy fortepianie artyście towarzyszy Midori Kaitagawa, prywatnie jego żona. Akompaniament prowadzony jest z wdziękiem, choć może trochę za bardzo pasywnie. Daje się odczuć szczególnie w wariacjach Nussia, gdzie dobarwiająca na przekór tonalnej melodii fagotu partia fortepianu jest zbyt ukryta w tle, przez co bez dokładniejszego wsluchania się, utwór może zrobić wrażenie banalnego. Ogólnie jednak jest to interesujące wykonanie mało znanego repertuaru, na, być może, nie najpopularniejszy instrument. Ta płyta stanowi znakomitą okazję, aby uzupełnić wiedzę w tym zakresie.

Krzysztof Stefański



LA MAGDALENA

Kult Mari Magdaleny w początkach XVI w.

Graindelavoix • Björn Schmelzer, dyrygent

Glossa GCD P32104 • w. 2009, n. 2008 • 76'27"

☆☆☆☆

Podwójna natura Marii Magdaleny – świętej i nierządniccy zarazem – wpłynęła na układ tego starannie zaplanowanego albumu. Najpierw zaprezentowany jest cały cykl mszalny wraz z częściami zmiennymi, potem na płycie umieszczono dużo bardziej swobodne w charakterze pieśni i tańce mniej lub bardziej związane z osobą świętej. W części pierwszej na koneserów czeka prawdziwa gratka – *Missa da Sancta Maria Magdalena* Nicolasa Championa. Jest to wspaniały polifoniczny utwór niemal zupełnie nieznanego kompozytora. O jego wielkim kunszcie świadczyć może fakt, że słynne *De profundis* Josquina Desprez, uznane niemal za wyznacznik jego stylu, w rzeczywistości jest dziełem zapomnianego mistrza z Burgundii.

Zespół *Graindelavoix* jest zafascynowany niedokładnością dawnego zapisu, która zostawiała wykonawcom sporo miejsca na improwizację. Śpiewacy kunsztownie ozdabiają dzieło wywodzące się z wciąż jeszcze wtedy żywej tradycji chorałowej według reguł pochodzących z dawnych traktatów. Ten specyficzny styl budzi oczywiste

skojarzenia z tak charakterystyczną manierą wykonawczą zespołów prowadzonych przez Marcela Peresa. Kolejną wyrazistą cechą tego wykonania jest śpiewanie białym, surowym głosem. Estetyka zespołu zakłada wyrażenie w głosie całej ekspresji i instynktu wokalisty. Przynosi to jednak taki skutek, że poszczególne głosy, zupełnie różne od siebie, nie zgrzywają się ze sobą nawzajem. Niektórzy wokaliści, z upodobaniem forsujący dźwięk, kontrastują z tymi, którzy mimo wszystko śpiewają dźwiękiem bardziej okrągłym. Tworzy to bardzo wyrazisty efekt, który jednak zupełnie do mnie nie przemawia. W bardzo czytelnie przedstawionej tu fakturze polifonicznej poszczególne głosy czasem się nieznośnie wybijają, potęgując uczucie pewnej niestosowności tej interpretacji.

W drugiej części, do zespołu wokalnego dołączają instrumentalni, którzy nie tylko wzbogacają brzmienie, ale także umiejętnie stapiają barwę zespołu w całość. Przewaga w pieśniach partii solowych nad choralnymi sprawia, że z prawdziwą przyjemnością słucho się owej „czystej ekspresji” głosów. Szczególnie brawurowo została zaśpiewana pieśń *Se j'ayme mon amy*. Niestety, nie mogę podać nazwiska wokalistki, gdyż w książeczce nie wypisano wykonawców partii solowych. Zespół instrumentalny w dwóch fragmentach tanecznych gra z olbrzymią energią i swadą, która przywodzi na myśl najlepsze wykonania takiej muzyki choćby przez Hesperion XXI. Ogółem płyta stoi na bardzo wysokim poziomie zarówno wykonawczym, jak i merytorycznym. Gdyby tylko nie ten brak stopiowości brzmienia chóru...

Krzysztof Stefański

Christian Wolff – Bratislava • Allison Cameron – Rainsnout • Thomas Boros – Anava • Richard Ayres – No. 15 • Daniel Matej – Make love, not art!

Veni Ensemble
Hevhetia HV 0027-2-331 • w. 2008, n. 1999 • 66'08"
☆☆☆☆

Veni Ensemble jest najstarszym z obecnie istniejących na Słowacji zespołów, których specjalnością jest muzyka współczesna. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że jego repertuar obejmuje też dzieła nieco starsze, jak choćby Ivesa, czy Satiego. Materiał płyty wypełnia jednak materiał liczący sobie nie więcej niż kilkanaście lat i napisany przede wszystkim z myślą o tej właśnie formacji.

Bratislava Christiana Wolffa wydaje się być muzycznym portretem miasta i jego okolic. Napisany specjalnie dla Veni Ensemble, do-

skonale wykorzystuje jego skład instrumentalny, eksponując wszystkie instrumenty. Każdy ma chwilę dla siebie, gdy zabrzmi na pierwszym planie, ale nie brak też fragmentów, gdy ich dźwięki stapiają się ze sobą. Kompozytor chętnie stosuje różne zestawienia barw (instrumentów), które płynnie zmieniają się w miarę upływu czasu. Pozostawia też wykonawcom istotny margines swobody, dając szansę by ich inwencja odbiła się na ostatecznym kształcie dzieła. Interesujące jest to, że Wolff posłużył się tu także materiałem tradycyjnym, wykorzystując jako punkt wyjścia ludowe melodie – przede wszystkim słowackie. W takich razach należy zachować szczególną ostrożność, zwłaszcza gdy sięga się po świadectwa – jakby nie było – innej kultury. Na szczęście autor wyszedł z tej próby obronną ręką.

Allison Cameron zaprezentowała w swoim utworze *Rainsnout* intrygujące zestawienia barw, sięgając po zabiegi nieczęsto spotykane nawet w nowszych dokonaniach. W tle dość monolitycznych partii smyczków i instrumentów dętych słyszymy charakterystyczne partie gitary elektrycznej – dodajmy, że raczej nietypowo nastrojonej.

Kompozycja *Anava* wyszła spod pióra Tomáša Boroša, najmłodszego wiekiem spośród obecnych na płycie autorów (urodził się w 1971 r.). Napisana na zespół kameralny, a właściwie z myślą właśnie o Veni Ensemble, składa się z wielu żywych, rytmicznych pasaży, poprzątkanych znacznie bardziej nastrojowymi, lekko nostalgicznymi fragmentami. Cyklicznie powracają mocno akcentowane tony fortepianu, mocny rytm perkusji i fragmenty przywodzący na myśl ludowe zabawy.

Kolejnym „gościem” słowackich artystów jest Richard Ayers, autor *No. 15 (child in a garden of surprises)*. Utwór zbudowano na bazie ostrych kontrastów – rytmicznych, brzmieniowych – można wręcz odnieść wrażenie, że jest to rodzaj kolażu. Zmieniają się nastroje, nie pozwalając słuchaczowi na chwilę wytchnienia. Spokojniejsze pasaże przerywane są gwałtownymi interwencjami, niekiedy granymi unisono przez całe grupy instrumentów. Gdzieś w tym zgiełku snuje się subtelna partia sopranu, zaśpiewana przez Janę Pastorkovą. Kompozytor szukał odniesień własnej twórczości do malarstwa Joana Miro, stąd zresztą wziął się nieco osobliwy tytuł.

Daniel Matej, pełniący zresztą funkcję kierownika artystycznego Veni Ensemble, zaproponował *Make love, not art!* (*Lucy's Diamonds Are Forever*). Już sam, nieco żartobliwy tytuł zdaje się sugerować oczywiste odniesienia. Z jednej strony parafrazując hippisowski slogan, a z drugiej odwołując do ikon tamtych lat

– zespołu The Beatles (w warstwie melodycznej i rytmicznej można się wyraźnie doszukać się odległych nawiązań do kompozycji spółki Lennon/McCartney), ale także klasycznego już filmu z niezniszczalnym agentem 007 (granym przez Seana Connery). Utwór nawiązuje do muzyki filmowej, jej prostoty i pewnej ilustracyjności, ale także do rocka lat 60. Nie bójmy się tego słowa – do liverpoolskiej czwórki. Co jakiś czas powraca charakterystyczna wstawka perkusyjna, żywcem wzięta właśnie z *Lucy in the Sky with Diamonds*. Dla dobrze zorientowanego słuchacza jest to zatem rodzaj quizu, bo może sam odnajdywać źródła inspiracji autora i przy okazji sprawdzić swoją znajomość muzyki XX w. A efekt? Nieco kolażowy, eklektyczny i zapewne o niezbyt dużym ciężarze gatunkowym, ale całkiem sympatyczny. Zaslugujemy przecież na chwilę rozluźnienia.

Płyte nagrano w studiach Radia Słowackiego, ale sam materiał przeleżał na półce niemal 10 lat zanim trafił na krążek. Chwilami nieco raczej pewne niedoskonałości techniczne samej realizacji, ale samemu wykonaniu nie można niczego zarzucić.

Dariusz Mazurowski

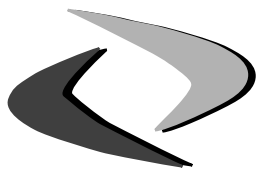
Katarzyna Iga Gawęcka – Halina Mickiewiczówna. Ciepło głosu i serca

wyd. DJ Gdańsk, wyd. I, 2009 str. 457 + płyta CD

Znakomity polski współczesny śpiewak i pedagog, prof. Piotr Kusiewicz, na pytanie dlaczego Mickiewiczówna warta jest książki, odpowiedział: „przede wszystkim dlatego, że jest to osoba, która zasługuje na to, ażeby jak najdłużej funkcjonować w świadomości pokoleń”. Była osobą bardzo kolorową, interesującą. Przybliżenie jej wnętrza, pewnej filozofii życia, jej sposobu życia, może niejednemu pomóc. Ona swoją sztuką i maestrią zaasfaltowała na to, aby przedłużyć jej życie”.

Wyzwanie podjęła Katarzyna Iga Gawęcka, scenarzystka, pisarka, dokumentalistka. Mickiewiczówna starannie dokumentowała swoje życie. Jej więc wspomnienia, a także relacje naocznych świadków jej działalności artystycznej oraz lektura bogatego materiału publicystycznego stanowiły obfitą kanwę książki. Biografia artystki została zaprezentowana w trzech częściach: *Urodzona śpiewaczka*, *Urodzony pedagog* i *We wspomnieniach*. Bardzo atrakcyjny jest też rozdział zatytułowany *Dodatki*.

Część pierwsza opisuje barwne, ciekawe i nie zawsze łatwe i spokojne życie artystki, od dzieciństwa do momentu podjęcia przez nią pracy pedagogicznej. Część druga sta-



FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ

STRONY JUŻ ZA
1000 PLN
NETTO

WYSOKIEJ JAKOŚCI STRONY I SKLEPY INTERNETOWE

INFOLINIA: 0 801 003 187 TEL.: (032) 760 70 67 E-MAIL: INFO@FINECMS.PL

nowią informację o jej dokonaniach nauczycielskich. Ale pojawiają się w niej także i wiadomości o codziennym życiu artystki, o ważnych dla niej sprawach i wydarzeniach w tym okresie. I wreszcie część trzecia, zgodnie z tytułem, zawiera wspomnienia o śpiewaczce, wspomnienia osób powiązanych z nią rodzinnie, przyjacielsko, towarzysko i zawodowo, w tym także i jej uczniów, z których wielu to dzisiaj znani i cenieni wokaliści. Dokładnie, ale też subtelnie i delikatnie, ujawnia życie prywatne śpiewaczki. Przedstawia

jej sposób życia i bycia, jej stosunek do rodziny, środowiska i uczniów, nie wyobcowując jej z rzeczywistości, w której żyła i działała. Niezwykle cenne są starannie wyselekcjonowane wypowiedzi wspominających ją osób. Zwłaszcza te dotyczące nigdy nie opublikowanych metod uczenia śpiewu. A wszyscy jej absolwenci i uczniowie zgodnie podkreślają, iż merytorycznie najwięcej właśnie jej zawdzięczają. Była niezwykle osobowością. Prof. Ryszard Karczykowski, znakomity śpiewak i pedagog, też zaliczający się do jej uczniów,

tak ją zapamiętał: „taka kochana kuleczka, w której wszystko było zawarte – temperament, wdzięk, ogromne ciepło, słodycz głosu”.

Bezcenne, szczególnie dla badacza dokumentalisty historii wokalistyki są informacje zawarte w części książki, zatytułowanej *Dodatki*. Obejmują one: kalendarium koncertów (symfonicznych i recitali organizowanych przez instytucje filharmoniczne), wykaz archiwalnych nagrań radiowych z Gdańska i Warszawy, pełną dyskografię artystki (oba zestawy nagrań opracował

Piotr Kusiewicz), wykaz dyplomantów i uczniów, ważniejsze nagrody i odznaczenia.

Do książki dołączona jest także płyta CD z dotychczas niepublikowanymi (na CD) nagraniami (80-minutowy recital!).

Choć książka jest właściwie pomyślana jako dokument, erudycja autorki, umiejętność doboru informacji i sposób prowadzenia narracji powodują, iż staje się ona lekturą pasjonującą!

Jacek Chodorowski

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Arts Music	5	Cypres	2	Iris	2	Oehms Classics	5	Satirino	2
Accent	5	Atma Classique	5	Da Capo	2	Jubal	5	Olive Music	5	Sketch	2
Acte Préalable	1	Avie Records	5	Decca	4	K617	2	Opera D'Oro	5	Solal	5
Aeolus	5	Bayer Records	5	DG	4	Label Bleu	2	Opus Arte / BBC	2	Soli Deo Gloria	2
Aeon	2	Bel Air	2	ECM	4	Ligia	2	Orfeo	5	Sterling	5
Alia Vox	2	Berliner Philh.	2	Eloquentia	2	Long Distance	2	Pan Classics	5	Symphonia	2
Alpha	2	Bis	5	Etccetera	5	Mandala	2	Passacaille	5	Tacet	6
Ambrosie	2	Calliope	2	Euroarts	2	Marc Aurel	5	Pentatone	5	Tahra	2
Ambronay	2	Carus	5	Fuga Libera	2	Marco Polo	2	Philips	4	Talent Classic	1
Analekta	5	Challenge Classics	5	Gimell	5	MDG	2	Pneuma	5	TDK	2
Appian Recordings	5	Chandos	5	Globe	5	Mirare	2	Praga Digitalis	2	Tempéraments	2
Arcana	2	Channel Classics	2	Glossa	2	Musique en Wallonie	5	Querstand	5	Verve	4
Archiv Produktion	4	Christophorus	5	Glydenourne	2	Naxos Audiobooks	2	Ramee	5	Vox Lucida	2
Armide	2	Classica D'Oro	5	Haenssler Classic	5	Naxos	2	Raumklang	5	Wigmore Hall	5
Arthaus	2	Coro & The Sixteen	5	Harmonia Mundi	2	New Classical Adventure	5	Relief	5		
Ars Musici	5	Coviello Classics	5	Hat Art	2	O+ Music	2	Ricercar	2		
Ars Produktion	5	CPO	2	Hyperion	5	Ocora	2	Rondeau	5		

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

② CMD Classical Music Distribution
ul. Światowida 5-7
45-325 Opole
tel./fax: 0 - 77 457 60 63
www.cmd.pl
e-mail: cmd@cmd.pl

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

⑤ Music Island
ul. Napoleńska 17
61-671 Poznań
e-mail: info@music-island.com.pl
www.music-island.com.pl
tel. 0 - 61 828 80 63
tel. kom. 604 136 383

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 festiwali.

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

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja folkowe i muzyka świata i okolic

Jedynе 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

Rozstrzygnięcie konkursu z marca 2010 r.

UNIVERSAL – KAMA GROTT – Andrzej Bąk, Warszawa; **Beata Borowska**, Szczecin; **Karol Czarnecki**, Warszawa; **Teresa Filipian**, Kalisz; **Zofia Hulewicz**, Legnica; **Tadeusz Marczak**, Iława; **Krzysztof Oldak**, Piotrków Trybunalski; **Jan Pawłowski**, Lublin; **Joanna Rawska**, Kielce; **Stanisław Zaremba**, Kraków.

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

Konkurs płyty Universal Music Polska *Love never dies*

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

Kiedy i gdzie odbyła się premiera *Love never dies*?



Love never dies
Universal Music Polska

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

Olga Kern

HMU 907402

HMU 907336

HMU 907392

HMU 907464

Alexandre Tharaud

HMC 901982

HMC 901871

HMC 901956

HMX 2901927

Andreas Staier

HMC 902058

HMC 901960

HMC 901898

HMC 901989

Andreas Scholl

HMC 901685

HMC 901957

HMC 901993

HMC 902051



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

JUŻ WKRÓTCE



Flute Friends

Antonio Vivaldi – *Concerto in C op. 47, No. 2*
Anton Stamitz – *Konzertante Sinfonie in D-dur*
Domenico Cimarosa – *Concertante pour deux flûtes et orchestre à cordes*
Franz and Karl Doppler – *Rigoletto Fantaisie op. 38*
Martial Nardeau – *Comme cinq flûtes qui bourdinent*

flety:

Ewa Murawska

Gro Sandvik

Guðrún Sigríður Birgisdóttir

Áshildur Haraldsdóttir

Martial Nardeau

Andrzej Łęgowski

Chamber Orchestra Collegium F

Marcin Sompoliński, dyrygent

Ewa Murawska • Gro Sandvik • Áshildur Haraldsdóttir • Guðrún Sigríður Birgisdóttir
Andrzej Łęgowski • Martial Nardeau • Collegium F • Marcin Sompoliński



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

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

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