

TYLKO U NAS RELACJE Z METROPOLITAN OPERA

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 6 (119)
czerwiec 2010
ROK XI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Romuald
Twardowski**
na urodziny Mistrza

**Patricia
Petibon**
w żywiolo
barokowych arii

**Gustavo
Dudamel**
nowa gwiazda
dyrygentury

Juliusz Łuciuk
muzyka fortepianowa



ANNE-SOPHIE MUTTER
znakomity powrót do Brahmsa

ANNE-SOPHIE MUTTER

Brahms *The Violin Sonatas*

Nowy album znakomitej skrzypaczki
z kompletem *Sonat skrzypcowych* Johannes Brahmsa.
Przy fortepianie Lambert Orkis.
Album dostępny w Polskiej Cenie!



www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/mutter-brahms
www.anne-sophie-mutter.com



foto: Tina Tahir/DG • prof. grafic: Studio Jeremi [Muzyka21]

Album poleca:

RMF

Classic



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

JUŻ W SPRZEDAŻY



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.

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Łódź • Koszalin • Lublin • Katowice • Białystok
 10 **MET okiem i uchem Basi Jakubowskiej:** *Hamlet* • Levine • *Traviata* • Luisi
 • Nos

CZŁOWIEK

- 20 **Przyjaciele o Brahmsie**
rozmowa Anne-Sophie Mutter i Lamberta Orkisa
 22 **Rzecz o Romualdzie Twardowskim (5)**
Między życiem a sztuką
Alicja Twardowska
 24 **Legendy polskiej wokalistyki (3)**
Ada Sari
Adam Czopek
 26 **MaerzMusik**
z Matthiasem Osterwoldem rozmawia Aleksandra Hołownia
 27 **Patricia Petibon – Wirtuozeria i emocje we włoskich ariach barokowych**
Stefan Banasiak
 29 **Gustavo Dudamel podbija Los Angeles**
Stefan Banasiak
 30 **Ta orkiestra ma naprawdę rytm we krwi**
Guido Fischer rozmawia z Gustavo Dudamelem
 31 **Śnieżycy i Osvaldo Golijov w Toronto**
z kompozytorem rozmawia Kazik Jedrzejczak
 33 **Measha Brueggergosman – Lubię śnić**
Arkadiusz Jedrasik

DZIEŁO

- 34 **O muzyce Juliusza Łuciuka uwag kilka (1)**
Muzyka fortepianowa (1)
Grzegorz Majka

PŁYTOTEKA

- 37 **Krzyżówka nr 2**
Antoni Rojewski
 38 **Palcem po płycie – La Pasión según San Marcos**
Arkadiusz Jedrasik
 39 **Recenzje**
 54 **Konkursy płytowe:**
 – Universal Music Polska – Anne-Sophie Mutter

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 Czapliński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek Krząkała, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszewicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
 Anne-Sophie Mutter
 fot. Lillian Birnbaum/DG

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

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

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

Rok Chopinowski zapewnia nam niebywale emocje przez cały rok. Tylko instytucja państwowa, finansowana z pieniędzy podatnika, nie uzależniająca poborów swych managerów i pracowników od osiągniętych rezultatów, może pozwolić sobie na to, by rok poświęcony Chopinowi rozpocząć nie pierwszego stycznia, jak kalendarz sugeruje, ale z poślizgiem dwumiesięcznym, bo tak wynika z daty urodzenia kompozytora. Żadna prywatna instytucja, której los zależy od powodzenia imprezy, nie pozwoliłaby sobie na takie zaniedbania, jak NIFC. Po raz kolejny NIFC nie wywiązał się z własnych ustaleń: choć otwarcie Żelazowej Woli było wyznaczone na 23 kwietnia a nie na 1 stycznia, przez co pozbawiono się przychodów z 1/3 roku działania tej placówki w nowej szacie. W ostatniej chwili przesunięto termin otwarcia o co najmniej 2 tygodnie. Ponieważ w całej tej imprezie zwanej „Rokiem Chopinowskim” istotne są tylko pobory decydentów, oraz medale jakie sami sobie nadadzą na jej zakończenie, więc powodów do zdziwienia nie ma.

Okrzyknięty przez część polskiego środowiska muzycznego geniuszem kompozytorskim średniego pokolenia Paweł Szymański wciąż nie pozwolił nam się zapoznać ze swoim najnowszym dziełem. Od lat czekaliśmy na premierę jego opery *Qudsja Zaher*, jednakże znów obesłaliśmy się smakiem. Dzieło wciąż nie powstało. Oto komunikat zamieszczony na stronie TW-ON 5 maja podpisany przez pana dyrektora Waldemara Dąbrowskiego i kompozytora: „Kierując się poczuciem odpowiedzialności za poziom artystyczny spektaklu, wspólnie doszliśmy do wniosku, iż – by osiągnąć w pełni zadowalający nas kształt sceniczny *Qudsji Zaher* – potrzebujemy jeszcze dłuższej perspektywy czasowej.

Wierzymy, że spektakl stanie się źródłem naszej wspólnej satysfakcji, a jednocześnie zyska miarę właściwą prapremierze nowego dzieła operowego. Nowy termin prapremiery *Qudsji Zaher* zostanie podany niebawem po przeanalizowaniu kalendarza artystycznego wszystkich twórców zaangażowanych w realizację tego artystycznego projektu”.

Marzą się czasy Haydna, kiedy to sponsor bezwzględnie wymagał posłuszeństwa i terminowości, a kompozytor i tak tworzył arcydzieła.

W czerwcu zawita do Polski na swój pierwszy koncert młody wenezuelski dyrygent Gustavo Dudamel, wychowanek specjalnego systemu kształcenia muzycznego w Wenezueli *El Sistema*. Ma zagrać ze swoją wenezuelską orkiestrą Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar na zaproszenie Elżbiety Pendereckiej. Swego czasu dyrygował w Wenezueli koncertami urodzinowymi ku czci Krzysztofa Pendereckiego. Występ tego dyrygenta jest zapowiadany w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej na 20 czerwca w ramach skandynawskiego i rosyjskiego tournée. W repertuarze będzie muzyka południowoamerykańska i rosyjska (Ginastera, Strawiński). Tak na marginesie, szkoda, że po raz kolejny polscy organizatorzy zapomnieli o polskich kompozytorach. Niestety, na stronie artysty nie ma informacji o jego warszawskim koncercie (stan na 25 maja br.). Wenezuelczyk jest na absolutnym dyrygenckim topie: kontrakt płytowy z Deutsche Grammophon, prowadzenie własnej wenezuelskiej orkiestry, a oprócz tego jest obecnie dyrektorem muzycznym Los Angeles Philharmonic i orkiestry w Goeteborgu. Prowadził też koncert urodzinowy dla papieża Benedykta XVI.

Wspominamy o tym dyrygencie i jego karierze w aktualnym numerze, bowiem ukazujący się od dziesięciu lat nasz miesięcznik *Muzyka21* – swoisty ewenement na polskim rynku muzycznym – rozpoczął działalność stawiając na młodych i obiecujących artystów. Zagrali oni dla nas koncert promocyjny złożony wyłącznie z muzyki polskiej (Lessel, Kurpiński) i nagrali go na płycie znajdującej się w katalogu Acte Préalable (AP0055). Promując nasz miesięcznik daliśmy kredyt zaufania młodemu, świetnie się zapowiadającemu artyście, Łukaszowi Borowiczowi. Był to nasz strzał w dziesiątkę. Obecnie, ten równie utalentowany i odnoszący podobne sukcesy co Gustavo Dudamel, artysta jest szefem Polskiej Orkiestry Radiowej. Prawie każda jego płyta, poczynając od wspomnianej debiutanckiej z muzyką Lessla i Kurpińskiego, poprzez *Koncerty skrzypcowe* i operę radiową *Król Artur Bacewicz*, dzieła orkiestrowe Panufnika, opery Cherubini i Spohra, a kończąc na długo wyczekiwanej *Marii* Statkowskiego, okazuje się dużym osiągnięciem artystycznym. Po kolejnych sukcesach Łukasza Borowicza, tych koncertowych (operę Laksa, Rathausa) i płytowych, widać że jest to dyrygent z pasją, mający niestandardowy plan dla swojej kariery. Jego wykonania są pełne energii, stanowią prawdziwą kreację muzyczną. Świetnie prowadzi zarówno dzieła z kanonu muzycznego, jak i repertuar odkrywany. Warto pamiętać o Łukaszu Borowiczu, gdy przyjdzie pora, by obsadzić np. Filharmonię Narodową. Dzięki temu wzrosną szanse na częstsze prezentowanie repertuaru narodowego na tej najważniejszej w Polsce scenie muzycznej – Łukasz Borowicz wie, gdzie szukać partytur dzieł polskich. Cieszymy się, że mamy swój udział w początkach, dziś świetnie się zapowiadającej, kariery Łukasza Borowicza. Gratulujemy dyrygentowi kolejnych sukcesów i trzymamy kciuki za dalsze osiągnięcia. A wszystkim polecamy koncert pt. *Muzyka zapomniana*, który odbędzie się 13 czerwca w Studiu im. Lutosławskiego w Polskim Radio, podczas którego Łukasz Borowicz poprowadzi dzieła Karola Rathausa – *Prelude* na orkiestrę i suitę baletową *Zakończony lew* – oraz Szymona Laksa – wersja koncertowa jednoaktowej opery *Bezdomna jaskółka* (koncert będzie też transmitowała radiowa Dwójka).¹²

TOMASZ KAMIENIAK

LAUREAT IV EDYCJI KONKURSU *ZAPOMNIANA MUZYKA POLSKA*
ZAPRASZA NA KONCERT

W programie:

Chopin/Godowski – *Etiuda es-moll na lewą rękę wg etudy op. 10 nr 6*

T. Kamieniak – *Sonata op. 39 (pierwsze wykonanie w Polsce)*

F. Chopin – *Scherzo b-moll op. 31*

S. Thalberg – *Kaprys na tematach z opery Lunaticzka Belliniego op. 48*

J. Wieniawski – *Etiuda E-dur op. 44 nr 9*

Ch. V. Alkan – *Allegretto alla barbaresca op. 39 nr 10*

WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE • MORSKIE OKO 2 • WARSZAWA

24 Czerwca (Czwartek) • godz. 19⁰⁰



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

www.acteprealable.com

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

Q
U
g
e



P. Czajkowski – *Dama pikowa*
scena z I aktu
fot. Ch. Zieliński

Łódź **D**ama pikowa w Łodzi. To arcydzieło opery romantycznej jest dramatem ludzi ogarniętych silnymi namiętnościami, nie potrafiących pod ich wpływem rozecznać własnego postępowania. I to ich gubi! Libretto oparto na pierwszorzędnym materiale literackim – noweli Puszkina, opowieści o miłości, obłędnej ambicji, hazardzie, tajemnicy i zemście zza grobu. Trójka, siódemka, as – ta zapewniająca wygraną sekwencja kart staje się obsesją i motorem napędowym działań Hermana, który za wszelką cenę musi poznać sekret trzech kart starej Hrabiny. I tylko to się liczy! To one mają mu zapewnić zwycięstwo w grze i bogactwo. Wszystko to sprawia, że Herman coraz bardziej pogrąża się w nałogu hazardu aż do całkowitego unicestwienia siebie.

Tej obsesji podporządkował Mariusz Treliński swoją trzecią już realizację tej opery. Wcześniej był Berlin (2004) i Warszawa (2005). Łódzka *Dama pikowa* jest bez wątpienia przedstawieniem pozostawiającym duże wrażenie pod względem rozmachu inscenizacyjnego i urody plastycznej scenografii, której autorem jest Boris F. Kudlicka. Klimat, jak zawsze w przypadku

tego duetu realizatorów, buduje wyrazista kolorystyka; czerwień kasyna gry, biel Lizy, czerń kostiumów w scenie balu i szarość sceny nad Nową. Niestety, nie zawsze można to powiedzieć o reżyserii Trelińskiego. I chociaż są w tym przedstawieniu momenty godne uwagi i pięknie skonstruowane sceny, to nie brakuje tych nie do końca konsekwentnych i czytelnych. Najgorzej na tym wyszedł II akt (najbardziej przebudowany w stosunku do realizacji warszawskiej). Bal, który jest kontrapunktem dla toczącego się na scenie dramatu Księcia Jeleckiego, Lizy, Hermana i Hrabiny ulokowany został z tyłu sceny przez co staje się jedynie tłem dla wątej akcji bliżej proscenium. Zapowiedź przybycia na bal carycy Katarzyny jest tylko zapowiedzią, po której nic się nie dzieje. Na dodatek relacje między bohaterami dramatu są niezbyt wyraziście zarysowane i chwilami brakuje im psychologicznej prawdy. Podobnie ma się rzecz ze sceną w sypialni Hrabiny, gdzie głównym atrybutem jest wielki ekran rentgenowski pokazujący pracującą w rytm oddechu kłatkę piersiową (zatrzyma się w chwili śmierci Hrabiny), a cień serca gdzie? chciałoby się zapytać reżysera. Na dodatek pani

usiłująca wcielić się w postać starej Hrabiny, pod żadnym względem do tej roli się nie nadawała ani wokalnie ani aktorsko, przez co dramat trójkąta: Hrabina, Liza, Herman nie do końca był wiarygodny. Równie niekonsekwentnie ustawiona została scena, w której ukazuje się duch Hrabiny. Herman przodem do widowni śpiewa swój rozdzierający monolog, a duch Hrabiny ukazuje się gdzieś z tyłu daleko za nim. Jak on go zobaczył pozostanie słodką tajemnicą reżysera. Natomiast podobały mi się efektowna scena burzy w końcówce I aktu, poruszający widok zawieszzonego w przestrzeni między szarym, pełnym fruujących ptaków, niebem a odbijającą je sceną-rzeką mostem, z którego Liza skacze, oraz scena finałowa ostatniego aktu.

Z obsadą miała tym razem dyrekcja niemałe kłopoty. Najpierw choroba Małgorzaty Walewskiej, która miała śpiewać partię starej Hrabiny zmusiła dyrekcję do poszukiwań jej następczyni, znaleziono ją w Sankt Petersburgu. Później choroba wykluczyła łódzkiego tenora Krzysztofa Bednarka z partii Hermana. Wreszcie żaloba narodowa spowodowała dwukrotne przesunięcie premiery. Kiedy wydawało się, że wszystkie

przeszkody są już pokonane, okazało się, że po pierwszej próbie zachorował tenor mający, w zastępstwie Bednarka, zaśpiewać partię Hermana. Znowu groziło kolejne przesunięcie terminu premiery, na szczęście pojawiła się możliwość sprowadzenia śpiewaka (Viktor Lutsiuk) z Hanoweru. Kiedy to się wreszcie stało (dojechał samochodem, bo samoloty nie latały), to okazało się, że czasu jest tyle, że można z nim odbyć jedną próbę. No cóż, raz jeszcze potwierdziła się pokutująca w operowej tradycji opinia o tym, że *Dama pikowa* jest dziełem przynoszącym pecha wszystkim którzy się biorą do jej realizacji. I tak pierwotnie zaplanowana na 16 kwietnia premiera odbyła się w końcu we wtorek 20 dając publiczności niemałą satysfakcję.

W obsadzie wspomniany już Viktor Lutsiuk zaprezentował interesujący w barwie i miękko brzmiący głos. Szkoda tylko, że często miałem wrażenie, że bardziej markuje śpiewanie niż śpiewa pełnym głosem. Na szczęście w finale zrehabilitował się i pokazał na co go stać. Jednak pamiętać należy, że „wskoczył” w przedstawienie z marszu i nawet dobrze się w nim odnalazł. Mielśmy też okazję podziwiać sopran Iry Bertman, której nie zawsze udawało się opanować nadmierną wibrację w pierwszym akcie, a która później pokazała pełnię swoich wokalnych możliwości tworząc kreację Lizy bardziej dramatyczną niż liryczną. Elena Sommer w partii Hrabiny była, w moim odczuciu, nieporozumieniem. Zabrakło nie tylko właściwej charakterystyki, ale również altowego brzmienia, szczególnie w niskim rejestrze. Interesującą kreację księcia Jeleckiego stworzył Adam Szerszeń. Agnieszka Makówka była świetną Poliną, przyjaciółką Lizy.

Tadeusz Kozłowski przy dyrygenckim pulpicie tym razem nie wzbudził jakoś mojego szczególnego entuzjazmu ani sposobem prowadzenia orkiestry, ani przeprowadzenia narastającego w muzyce dramatu.

Adam Czopek

P. Czajkowski – *Dama pikowa*
scena z I aktu
fot. Ch. Zieliński



Koszalin **Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. Ostatni piątek kwietnia (23 IV) rozbrzmiewał w filharmonii echemi kamnawatu, dano bowiem koncert, któremu przyświecała czysta muzyczna rozrywka powierzona orkiestrze, oraz Katarzynie i Natanowi Dondalskim – muzycznemu rodzeństwu muzyków doskonale znanych koszalińskiej publiczności od najlepszej strony. Dyrygował Tomasz Tokarczyk. Natomiast zupełnie nieznaną była muzyczna materia tego koncertu złożona z utworów jednego tylko kompozytora niemieckiego, Franza Grothe, żyjącego w latach 1908-1982, w Niemczech bardzo popularnego, wybitnego przedstawiciela muzyki rozrywkowej i filmowej, działającego tam niezwykle aktywnie od lat dwudziestych do samej śmierci. Twórca niezwykle płodnego w dziedzinie piosenki, operetki, musicalu, a nade wszystko filmu – bije tu wszelkie rekordy liczbą filmów ozdobionych przezeń muzyką: 170.

Znakomici soliści koncertu, świetny dyrygent i świetnie grająca orkiestra dali bardzo atrakcyjny obraz sympatycznej sztuki Franza Grothe, choć początkowo narzucały się w niej jakieś echa, resztki z dokonań Straussów, Lehára, Kálmána, dość zręcznie, acz bezosobowo skomplikowanych i nudnawych. Ale dotyczyło to nielicznych kompozycji, większość z nich – już z pewnymi symptomami wpływów muzyki amerykańskiej –

przy wielkim talencie, doskonałym warsztacie i kolorystycznej wyobraźni Grotheo, brzmiała świetnie, dając powabną szatę dźwiękową jego bogatej inwencji melodycznej. To jedna strona walorów tego wieczoru, drugą była strona wykonawcza. Błyszczała tu Katarzyna Dondalska, dysponująca wspaniałym sopranem koloraturowym. W znakomicie śpiewanych piosenkach, ozdabianych wycieczkami w najwyższe regiony koloratury (aż do „a” trzykreślonego!), czarowała słuchaczy swym wielkiej urody głosem. Równie znakomicie grał na skrzypcach rozbudowane partie solowe jej brat, Natan, koncertmistrz naszej orkiestry. Artystyczne walory sztuki wszystkich wykonawców jednoczył Tomasz Tokarczyk – dyrygent znakomity.

Mimo bardzo gęstej faktury i bardzo bogatej instrumentacji Grotheo, orkiestra dzięki dobremu wyważeniu proporcji jej grup, brzmiała przejrzysto, grała z wyraźną przyjemnością i polotem. Dyrygent scalał komponenty utworów – a miał co, gdyż wszyscy byli świetni, drzewo, wiolonczele, harfa – wspaniali, zaś przebieg całego koncertu scalał również znakomicie swym słowem wiążącym Andrzej Zborowski, celnie wyluskując rzeczy i problemy istotne dla odbioru wykonywanych „kawałków”. Melodyjne kompozycje, barwna, efektowna instrumentacja, wirtuozowskie popisy solowe – podbiły zupełnie słuchaczy, koncert w stylu bardzo retro przyjęto

entuzjastycznie, z długimi owacjami na stojąco – i bisami. Poznaliśmy ciekawy obszar kulturalnej, wysmakowanej rozrywki muzycznej.

Sytuacja, kiedy dyrektor artystyczny filharmonii wychowany jest w kręgu kultury iberyjskiej – jak w Koszalinie Ruben Silva – gwarantuje, że w repertuarze koncertowym przynajmniej raz w sezonie pojawi się program z muzyką tego kręgu. Taki też program przygotowała filharmonia na piątek 7 V – a był to koncert niezwykle, poprzedziło go bowiem wydarzenie historyczne dla filharmonii i dla miasta: podpisanie umowy między Marszałkiem Województwa Władysławem Husejką, a wiceprezydentem Koszalina Andrzejem Jakubowskim – na finansowanie budowy gmachu filharmonii. Wstępne prace już trwają. Kilka ujęć wizualizacji projektu pokazano na ekranie. Jest piękny. To nagroda za tak długie oczekiwanie. Powstanie obiekt nobilitujący miasto, region, jego mieszkańców, a nade wszystko orkiestrę, jaka, w warunkach dla pracy i dla muzyki okropnych, przez ponad pół wieku darzyła koszalińską publiczność tworami najwyższych lotów ludzkiego ducha.

Warstwa muzyczna koncertu należała do Tomasza Tokarczyka, dyrygenta znanego już, od najlepszej strony, z poprzedniego występu w Koszalinie. Program rozpoczął *Kaprys hiszpański* Rimskiego-Korsakowa – muzyka bardzo misternie i barwnie tkana przez rosyjskiego mi-

strza instrumentacji. Dyrygent i orkiestra świetnie ożywiają jej gorący nurt, obrazy przebiegały jak w kalejdoskopie, ale temperatura i emocje były właściwie raczej etiudzie orkiestrowej, niż namiętym frazom hiszpańskich tańców. Dyrygent bowiem szybkimi tempami ograniczał możliwości ekspozycji wyrazowej kompozycji, zaś orkiestra dbała przede wszystkim o zsynchronizowane granie swych partii, zresztą z pełnym powodzeniem.

Wiele obiecywał utwór Joaquina Rodrigo *Concierto de Aranjuez* na gitarę i orkiestrę – szlagier symfoniczny ostatnich dziesiątków lat, w Koszalinie grany wielokrotnie – obiecywał,

i nie sprawił zawodu. Satysfakcja artystyczna była pełna dzięki perfekcyjnej grze solisty, Adama Wocha, wybitnego już artysty, choć dopiero tegorocznego dyplomanta koszalińskiej szkoły muzycznej. Tak doskonale granego dzieła Rodriga jeszcze nie słyszałem, ale była to gra chyba zbyt introwertyczna, kameralna. Wymakowana, wypieszczona, pozostawała zimną – w zetknięciu z dużą salą o fatalnej akustyce. Sala koncertowa ma swoje wymogi akustyczne, delikatny instrument trzeba dostatecznie wzmacniać. Owe akustyczne braki wynagradzała zadziwiająco mistrzowska gra młodego artysty – jednak dostatecznie słyszalna.

Walorem wykonania był także subtelny akompaniament niewielkiej w tym utworze orkiestry.

Po przerwie popisowała się orkiestra i dyrygent – skłonny do temp bardzo szybkich – w suicie tańców z *Carmen* Bizeta, a zwłaszcza w brawurowo granym *Kaprysie włoskim* Czajkowskiego. Ta krwista muzyka Południa, drugiego wielkiego Rosjanina, świetnie wpisała się w hiszpański nurt wieczoru i była jego olśniewającym zakończeniem. Ostatni człon utworu bisowano.

Kazimierz Rozbicki

Lublin **Hrabia Luksemburg** w Lublinie. Mimo, że wiedeńska premiera *Hrabiego Luksemburg* w 1909 r. stała się drugim po *Wesolej wdówce* sukcesem w karierze Franza Lehara to jednak nigdy nie dorównała jej popularnością. Zresztą ustępuje nią również *Krainie uśmiechu* i *Cygańskiej miłości*. Dzisiaj jest to rzadko grywane dzieło, na naszych scenach również. Na palcach jednej ręki można policzyć jego powojenne realizacje: Łódź (1947 i 1957),

Allo, Allo. Jednak przyznać trzeba, że reżyser jest w swoich działaniach konsekwentny, a unikając w nich jakichkolwiek dosłowności traktuje całość z dużym dystansem, przymrużeniem oka i dobrym humorem. Przez scenę maszeruje, dosłownie i w przenośni, galeria kolorowych typów czasami nieco przerysowanych w stronę farsy, przez co bardziej śmiesznych niż strasznych. Operetkowa intryga zawiązana i przeprowadzona zostaje czytelnie i z właściwą dynamiką. Akcja toczy się wartko, a sceny zmieniają się jak w kalejdoskopie ujmując pogodną i beztroską atmosferę. Na dodatek, co niestety nadal jest rzadkością, wszystkie elementy przedstawienia świetnie ze sobą współgrają. I tak wysoka temperaturę przedstawienia podnoszą dodatkowo zgrabnie skonstruowane scenki baletowe. Urody spektaklowi dodają

pomocnicy i ochroniarze. Temperament hrabiny Berty Kokozow (Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak) wręcz rozsadza scenę w III akcie, gdzie dochodzi do rozwiązania operetkowej intrygi i szczęśliwego zakończenia, co w tym gatunku teatru muzycznego jest życiową koniecznością. W finale wszyscy muszą być szczęśliwi, oczywiście najbardziej dwie zakochane pary: hrabia Rene Luksemburg (Adam Wiśniewski) i Angèle Didier (Dorota Laskowiecka) oraz Julia Vermont (Karolina Gorgol-Zaborniak) i Armand Brissard (Jarosław Cisowski). Całkiem nieoczekiwanie dla samego siebie stanie na ślubnym kobiercu również książę Engerling, który przed laty dał słowo honoru, że ożeni się z hrabiną Kokozow, z czego ta nie ma zamiaru rezygnować.

Pod względem muzycznym premierę przygotował Jacek Boniecki. Muzyka pod jego batutą płynęła wartkim strumieniem ujmując przy tym wdziękiem i beztroskim urokiem. Szkoda tylko, że w przedstawieniu, które

F. Lehar - *Hrabia Luksemburg*
scena zbiorowa
fot. Emilia Kaczanowska



F. Lehar - *Hrabia Luksemburg*
Adam Wiśniewski
fot. Emilia Kaczanowska



Szczecin (1998), Poznań (1999). W 1974 r. wystawiono *Hrabiego* w lubelskim Teatrze Muzycznym.

Myszę więc, że z uznaniem należy przyjąć decyzję o ponownym jego wystawieniu na tej scenie. Tym większym, że zrobiono to ze smakiem i w dobrym guście tak pod względem kształtu scenicznego jak i muzycznego zapewniając widzom dobrą zabawę i chwilę autentycznego relaksu. Inscenizacja z woli reżysera Tomasza Janczaka została przeniesiona z początku XX w. w czas okupacji niemieckiej Francji podczas II Wojny Światowej z wszelkimi tego konsekwencjami tak w zachowaniach, kostiumach jak i scenografii autorstwa Małgorzaty Stoniowskiej. Wszystko to razem wzięte pozabawiło ją operetkowej sztampy.

Pierwowzorem wielu scenicznych sytuacji stał się popularny brytyjski serial komediowy

bogate barwne kostiumy i prosta, ale efektowna scenografia.

Książę Rudi Engerling (Andrzej Witlowski) wykreowany został na zramolatego urzędasza w charakterystycznym czarnym płaszczu, towarzyszą mu trzej umundurowani panowie

oglądałem (sobota, 8 maja) soliści nie zawsze w pełnym wymiarze radzili sobie z wokalnymi wymaganiami swoich partii.

Adam Czopek

Katowice

Kwiecień w NOSPR. Pierwszy koncert tego miesiąca, który odbył się 16 kwietnia, z racji okoliczności, odbył się w kościele pod wezwaniem św. Piotra i Pawła w Katowicach, a poprowadził go planowo Alexander Liebreich. Gościnnie wystąpił także Chór Filharmonii Krakowskiej. Dyrygent ten występował już kilkakrotnie z katowicką orkiestrą, za każdym razem pozostawiając po sobie nadzwyczaj ciekawe interpretacje. Tak samo było i tym razem, gdzie w niezwykle poruszający sposób wykonał dwa dzieła: *Polskie Requiem – Lacrimosa* Krzysztofa Pendereckiego oraz *Niemieckie Requiem* Johannesa Brahmsa.

Dzieło polskiego kompozytora rozpoczęła grająca zimno i zdecydowanie, jednakże jednocześnie bardzo emocjonalnie orkiestra, z za której niemal mistycznie wylaniał się powoli chór. Po chwili cała masa dźwiękowa była gęsta, mocno brzmiąca, przesywająca uszy ostrością, lecz niezwykle wymowną i idealnie pasującą do tego utworu. Dalsza część była minimalnie cieplejsza w odbiorze, a chór już był na równi z orkiestrą. Było to niezwykle poruszające, i wspaniałe w swoim wyrazie wykonanie. Pozostałą część wypełniło – już tym razem grane niezwykle ciepło, spokojnie i głęboką barwą – *Niemieckie Requiem* Brahmsa, w którym partie solowe wykonali Christiane Oelze oraz Stephan Genz. Pełne kontrastów, nastrojów i przebogate w emocjonalność porywało z każdą chwilą. Nie sposób tutaj nie wymienić drugiej części – *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*, raz porażającej powagą i potęgą, by chwilę później raczyć słuchacza majestatyczną radością gry. Alexander Liebreich ujmował różnorodnością bogactwa emocji, które potrafił wycisnąć z katowickiej orkiestry. Imponowało niezwykle precyzyjne prowadzenie orkiestry – pomimo nie najlepszej akustyki katowickiego kościoła, wyraźnie słychać było tak separację instrumentów, jak i świetnie opracowaną, pełną szczegółów i stale zmieniającą się artykulację, która co rusz przyciągała czymś nowym. Przez większą część utworu dominowało wyraziste i zdecydowane granie, nieraz pełne posępności, czasem do tego stopnia potężne, jakby chciało roznieść mury katowickiej świątyni. Koniec *Requiem* to natomiast radosny chór pośród delikatnych smyczków, spokojnie gaszący całość tego dzieła, dający chwilę odetchnąć po tych wszystkich przeżyciach. Koncert ten, zgodnie z życzeniem dyrektora Joanny Wnuk-Nazarowej zakończył się bez oklasków, natomiast nie wiem czy w obecnym sezonie odbył się koncert, który byłby równie poruszający, równie wstrząsający, niezwykle mocno oddziałujący na emocje, a jednocześnie w żadnym aspekcie nie przesadzony, idealnie wpisujący się w klimat wykonywanego dzieła. To był jeden z tych wieczorów, które się pamięta na bardzo długo.

Drugi koncert miał miejsce 25 kwietnia a poprowadził go Michał Klauza. Ten niedzielny poranek rozpoczął się utworem Petera Warlocka – *Capriol Suite*, składającym się z sześciu krótkich i bardzo chwytliwych miniatur. Zagrany z wielką lekkością, swadą, urokliwy w formie i brzmieniu, utwór ten stanowił świetne otwarcie w to słoneczne przedpołudnie. Następnie na scenę wkroczył Adam Kruszewski, aby wraz z orkiestrą odśpiewać kilka fragmentów z *Potępienia Fausta* op. 24 Hectora Berlioz. Znany baryton wykonał swoją partię w sposób lekki, a zarazem poważny, którego brzmienie świetnie wpisało się w tematykę tego utworu. Na dużą pochwałę zasługują też bardzo dobre proporcje pomiędzy orkiestrą a solistą, dzięki czemu obie partie były równie słyszalne, i żadna nie dominowała nad drugą. Poranek zakończył się *II Suitą „Trójgłaniasty kapelusznik”* Manuela de Falli, chyba najbardziej znanego dzieła tego kompozytora. Było to dość spokojne wykonanie, nie przesadne w swej artykulacji i wyrazistych rytmach, lecz także i nie nudzące. Cały koncert, chociaż ciekawy i niebanalny repertuarowo, poza *Capriol Suite*, był niezwykle stonowany wykonawczo, emanując czasem nadmierną powściągliwością wykonawczą.

Jacek Krząkała

Białystok

80 Urodziny Mi-
strza Twar-
dowskiego.

Vivat Białystok! Vivat Twardowski! Kto by pomyślał jaki piękny wieczór przyjdzie spędzić w białostockiej filharmonii 14 maja? W tym to właśnie dniu odbył się koncert z okazji jubileuszu 80-lecia wspaniałego polskiego kompozytora – Romualda Twardowskiego. Twardowski znany publiczności białostockiej jako przywódca artystyczny Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce (piastuje funkcję od ponad ćwierć wieku), a także z koncertów, które w Białymstoku się odbywały, wystarczy wspomnieć koncert fortepianowy z przed kilku lat – i tym razem nie zawiodł. Kompozytor jeszcze raz ukazał swój wielki kunszt i mistrzowski rozmach.

Na program złożyły się dzieła dużego formatu, pierwszy raz prezentowane w Białymstoku. Koncert rozpoczął *Album włoski*. Dzieło, jak napisane zostało w omówieniu programu, będące „... swoistym dziennikiem podróży kompozytora po słonecznej Italii: trasa wędrówki rozpoczyna się w Wenecji, a kończy w Neapolu z postojami w Tivoli, Rzymie, Sorrento...”. Utwór nieco eklektyczny lecz przyciągający uwagę słuchacza, w moim przekonaniu celnie oddaje elementy sztuki włoskiej i wrażenie jakiemu uległ kompozytor w swoich podróżach.

Drugim utworem był *Koncert skrzypcowy* skomponowany w 2006 r. z inspiracji skrzypka Andrzeja Gębskiego, przez niego prawykonany, nagrany na płytę i jemu dedykowany. Dzieło to, bardzo udane, znakomicie oddaje walory skrzypiec od śpiewnej kantyleny po wirtuozowskie pochody i dającą możliwości popisu wykonawcy w końcowej kadencji. Gra Gębskiego była perfekcyjna. Precyzją wykonania i piękny, słodki dźwięk skrzypiec doskonale eksponowały walory dzieła jak i wykonawcy. Publiczność nagrodziła to wykonanie obfitą owacją zakończoną zabisowaniem końcowego fragmentu koncertu.

Po przerwie zabrzmiało monumentalne oratorium oparte o tekst ody Horacego – *Exegi monumentum*, również dostępne na płytach (Acte Préalable AP0231). Dzieło „potężne”, wykonane z rozmachem jeszcze raz uwiidoczyło możliwości kompozytorskie Twardowskiego. Trzeba przyznać, że zarówno chóry, soliści jak i orkiestra Filharmonii Białostockiej wykonali swoje zadanie tak jak należy. Mimo nieskomplikowanych partii, soliści: Anna Mikołajczyk i Jarosław Bręk udowodnili, że posiadają głosy piękne, subtelne i potrafią doskonale wczuć się w dzieło, które wykonują.

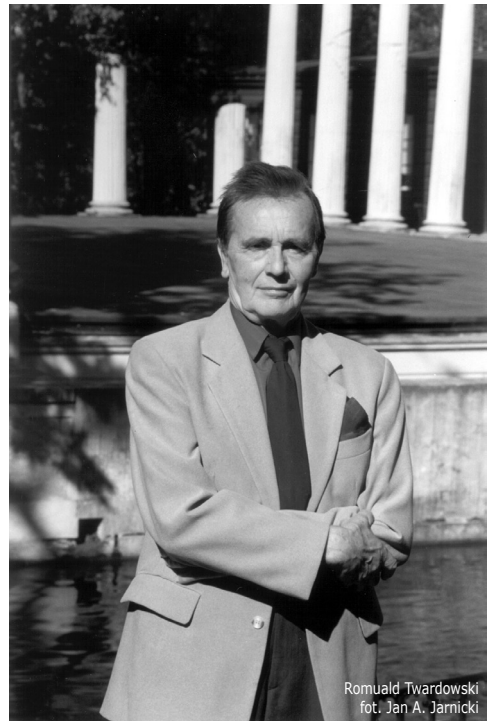
Cały koncert prowadzony był pewną ręką młodego dyrygenta – Przemysława Fiugajskiego, pod którego batutą orkiestra była na europejskim poziomie zarówno pod względem brzmienia jak i intonacji. Wspomnieć muszę o drobnej niezręczności. Otóż plakat tego koncertu przyciągał uwagę głównie nazwiskiem dyrygenta, a nie jubilata. Może warto w przyszłości zastosować korektę nie tylko literową ale także merytoryczną.

Wychodząc z filharmonii tak sobie dumnie pomyślałem jak to dobrze, że Białystok i Dyrekcja Filharmonii potrafił tak wspaniale uczcić jubileusz wielkiego polskiego kompozytora.

Z niecierpliwością będziemy oczekiwać, aż inne muzyczne instytucje na czele z warszawską Narodową – Twardowski od pół wieku żyje i tworzy w Warszawie – wypełniając swoją misję, zgotują taki wzruszający wieczór.

Jan Gałka

PS. Obawiam się jednak, że „wielcy” dyrektorzy „wielkich” instytucji zajęci swoją „wielką” pracą poza urodzinami F. Chopina o innych jubileuszach polskich twórców mogli po prostu nie słyszeć...



Romuald Twardowski
fot. Jan A. Jarnicki



Andrzej Gębski



A. Thomas – *Hamlet*
Marlis Petersen (*Ofelia*)
fot. Marty Sohl/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

HAMLET **Hamlet Ambroise'a Thomasa.** 3 marca prasa podała, że Natalie Dessay wycofała się ze spektakli *Hamleta* w MET z powodu choroby. Rozczarowanie było spore. Zapowiedziano też, że rolę w 6 z 9 przedstawień przejmie niemiecki sopran Marlis Petersen, która wedle planów miała wystąpić jako Ofelia tylko w jednym spektaklu 9 IV. Petersen debiutowała w MET jako Adela w *Zemście nie-toperza* w 2005 r. i była to jak dotąd jedyna rola jaką tu zaprezentowała. Nie mogła niestety wziąć udziału w próbie generalnej w piątek poprzedzający premierę 16 III ponieważ śpiewała wtedy w Wiedniu *Medeę* Aribeta Reimanna. Wysłano więc do Wiednia repetytora by z nią pracował. Przyleciała do Nowego Jorku w sobotę i od tego momentu przeżyła w nieprawdopodobnym wirze kolejnych 30 godzin: dopasowywanie kostiumu, próby na scenie z fortepianem i jedna skrócona próba z orkiestrą.

Hamleta nie słyszano w MET od 113 lat była to więc nowa produkcja w MET, którą zaprojektował dla Genewy w 1996 r. francuski „duet” Patrice Caurier i Moshe Leiser. Współpracują ze sobą od ponad 20 lat i mają na swym koncie projekty do ponad 80 oper wystawionych m.in. w Covent Garden, Maryjskim, Chatelet i podczas festiwalu w Spoleto. Scenografię, kostiumy i światło również wykreowali Francuzi: Christian Fenouillat, który zaczął pracę dla teatrów i opery w 1975 r., Agostino Cavalca, bliski współpracownik Cauriera i Leisera, i Christopher Forey. Dla całej wyżej wymienionej ekipy był to debiut w MET.

Scenografia nie robiła na pierwszy rzut oka

specjalnego wrażenia. Dwie półokrągłe ruchome ściany z czerwonymi „wzorkami” niby to rozpryskanej krwi niby to żyłek marmuru, zmieniające konfigurację przestrzeni scenicznej – i to w zasadzie wszystko. W scenie z Duchem Ojca – trochę murów obronnych zamku i kolumn/wsporników, a w scenie szaleństwa – wewnątrz salonu wypełnione wielkimi wazonami z kwiatami i różową kanapą. Trochę był to ukłon w stronę „ubogiej sceny” teatru Szekspira, a trochę zapewne chęć nie przedstawiania historii dramatu w jakimś konkretnym czasie czy miejscu i pozostawienie przestrzeni sceny śpiewakom.

Kostiumy potwierdziły ową koncepcję. Królewska para miała na sobie stylowe szaty i na szczęście zmieniono po premierze uczesanie Gertrudy, która pierwotnie miała bardzo wysoko umieszczoną, nieschlebliwą twarz linię włosów. Ofelię ubrano w długą, rozszerzającą się ku dołowi białą suknię, którą w scenie szaleństwa zastąpiono również długą, białą koszulą na ramiączkach. Reszta obsady miała kostiumy sugerujące epokę czasu akcji. Jedynie Hamlet wyraźnie zmienił ubiór, co oczywiście miało współgrać z jego stanem psychicznym. W pierwszej scenie pojawia się bosy, w podkoszulku z długimi rękawami, w lekko pogniecionych spodniach z zwisającymi po obu bokach szelkami i nieogolonny. Potem ma już na sobie strój sugerujący czas akcji dramatu.

Krytycy odsądzają od czci i wiary muzykę, którą Thomas skomponował do *Hamleta*. Nie będę się upierać, że jest to wielkopomne arcydzieło, ale nie jest aż tak złe. *Hamleta*, jak zresztą każdej opery, należy posłuchać nie raz

i nie dwa, żeby prawdziwie ocenić jej walory. Główne zastrzeżenia, jak myślę, spowodowane były tym, że libretto nie było dosłowną prezentacją arcydzieła Szekspira znanego każdemu na całym świecie. Przeknęliśmy już jednak w operze niejednego „wariant” znanych powszechnie dramatów, jak choćby *Faust* Goethego. Warto więc chyba bardziej przychylnym uchem posłuchać tego co zaproponował nam Thomas w *Hamlecie*. Oczywiście oryginalne „szczęśliwe” zakończenie było i jest nie do zaakceptowania, ale po zmianie finału na ten skomponowany dla Covent Garden, wycięciu muzyki poprzedzającej scenę szaleństwa Ofelii, mamy w zasadzie cały dramat *Hamleta* skondensowany w „pigulce” z niezwykle atrakcyjną wokalnie i aktorsko rolą dla barytona. Podobnie jednak jak w teatrze, trzeba prawdziwie wielkiego śpiewaka z niecodziennymi umiejętnościami aktorskimi by sprostał roli. Znacznie mniej emocjonalnie „wybuchowa” od włoskiej francuska opera grand wymaga bowiem i wycucia stylu muzyki i znakomitej interpretacji dramatycznej roli. Widzowie muszą mieć przeświadczenie, że mają przed sobą na scenie *Hamleta*, który „opowiada” swym śpiewem historię Szekspira wedle interpretacji muzycznej kompozytora, ma to jednak być bezwzględnie „teatralny” *Hamlet*.

I tu chyłę nisko czoło przed Simonem Keenlysideem, który zachwycał pod każdym względem na scenie. Brytyjski baryton debiutował w MET w 1996 r. jako Belcore w *Eliksirze miłości*, a potem śpiewał Hrabiego Almagivę w *Weselu Figara*, Oliviera w *Capricciu*, Marcella w *Cyganerii* i Papagena w *Czarodziejskim flecie*. To znakomity



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.

śpiewak, który znany jest właściwie na całym świecie, i któremu w 2006 r. przyznano nagrodę Oliviera za wybitne osiągnięcia w operze. Hamlet, którego śpiewa od 1996 r., jest współcześnie jego absolutną własnością.

Głęboko przemyślana interpretacja roli, pełna dramatycznej intensywności, oddająca wszelkie psychologiczne rysy postaci i zawsze w harmonii z muzyką. Fascynował w każdej scenie. Zasłużył na największą owację, której jednak nie otrzymał natychmiast, za scenę monologu „Być, albo nie być” wykonaną z rewelacyjnymi modulacjami barw wokalnych i niuansami na tle wiolonczeli.

Najbardziej wstrząsającym i spektakularnym momentem była scena kończąca akt II, kiedy to Hamlet po odegraniu podczas biesiady przez zaangażowaną przez niego wędrowną trupę aktorską pantomimy o morderstwie Gonzagi (wykonywaną na scenie przy dźwiękach solo saksofonu – po raz pierwszy wykorzystanego

partnerką. Prawdziwie mrożące krew w żyłach momenty i oboje zasłużyli na huraganowe brawo po tej scenie. Po Keenlyside, Larmore była najlepsza wokalnie – co w pełni doceniła widownia. Znakomity, dramatycznie silny i pięknie dźwięczny głos z doskonałą górą oraz świetna prezencja sceniczna. Amerykański mezzosopran, Jennifer Larmore debiutowała w MET w 1995 r. jako Rosina w *Cyruliku sewilskim* i od tego czasu pojawiła się tu jako m.in. Elisabeth Griffith w światowej premierze *Amerykańskiej tragedii* Pickera, jako Orłowski w *Zemście nietoperza*, Jaś w *Jasiu i Małgosi*, Izabella we *Włoszce w Algierze*, w tytułowej partii *Juliusza Cezara*, jako Angelina w *Kopiuszku* i Giulietta w *Opowieściach Hoffmana*. „Jej rolą”, z którą objechała praktycznie cały świat, jest Rosina, którą wykonała już w swej karierze ponad 500 razy.

Dobrze też wypadła scena spotkania Hamleta z Duchem Ojca atrakcyjnie zaśpiewanym gło-

No i jej francuski nie był tak doskonały jak Keenlyside'a czy Larmore. Zresztą w jej ujęciu bardzo rozbudowana scena szaleństwa jakoś się nie kleiła i nie winiłabym za to kompozytora tylko wykonawczynię i dyrygenta. Białam jej jednak brawo po zakończeniu spektakli ponieważ jest jednym z nielicznych współcześnie sopranów, które w ogóle mogą podjąć się tej arcytrudnej roli, a w całości spektaklu było doprawdy wiele fragmentów zasługujących na uznanie.

Reszta obsady wypadła różnie. Śpiewający Laertesa brytyjski tenor Toby Spence (debiut w MET) zbyt „bohatersko” podszedł do roli i pozbawił ją należytego liryzmu.

Występ Jamesa Morrisa w partii Klaudiusza należał niestety do tych najgorszych jakie ostatnio słyszałam w jego wykonaniu. Lekko „chropowaty” rozwibrowany głos nie poddawał się kontroli, nie radził sobie ani z górą ani z dołem, a intonacja była doprawdy daleka od precyzji.

A. Thomas – Hamlet
Simon Keenlyside (Hamlet) i David Pittsinger (duch ojca)
fot. Marty Sohl/MET



w operze właśnie przez Tomasa) upewnia się o słuszności swych podejrzeń. Keenlyside wskakuje na zastawiony stół pary królewskiej i chcąc potwierdzić przeświadczenie, iż jest prawdziwie szalony, oblewa sobie głowę czerwonym winem, owija się poplamionym obrusem, który sugeruje całun żałobny splamiony krwią zamordowanego ojca i śpiewa fragmenty poprzednio już wykonanego w całości szyderczo radosnego brindisi. Zresztą przez cały czas trwania tej 5-aktowej opery Keenlyside dominował, fascynował i skupiał na sobie absolutnie całą uwagę – elegancją wokalna połączona z intensywnością dramatu zaśpiewana znakomitym, szalenie atrakcyjnym w barwie, dźwięcznym barytonem.

Utkwi też zapewne w pamięci widzów jeden z najatrakcyjniejszych fragmentów opery – konfrontacja z Gertrudą, matką Hamleta. Jennifer Larmore, świetna zresztą w tej roli od początku do końca, była aktorsko i wokalnie wymarzoną

bokim bas-barytonem przez Davida Pittsingera. Pittsinger jest pierwszym w historii śpiewakiem, który jednego dnia wykonywał dwie role w różnych teatrach – wczesnym popołudniem był Emilem de Becque w *South Pacific*, broadwayowskim musicalu wznowionym w teatrze w Lincoln Center usytuowanym jakieś sto metrów od MET, a wieczorem „robił” za okutanego w lekko gnijący całun Ducha Ojca Hamleta.

Marlis Petersen jako Ofelia zasługiwała na uznanie, ale nie wzbudziła moich większych zachwytów. Ładny w barwie, młodo brzmiący i dźwięczny głos w zasadzie radził sobie z rolą. Było jednak trochę nieprecyzyjnie intonacyjnych i nie zaśpiewała oczekiwanego wysokiego E na końcu sceny szaleństwa. W zależności też od wieczoru pasażę koloraturowe wypadły lepiej lub gorzej. W samej górze dźwięk stawał się zbyt szklisto ostry i napięty. Zabrakło mi pewności wykonawczej i elegancji w prowadzeniu linii wokalnych.

Na wiele braw natomiast zasłużyli dwaj grabarze baryton i tenor, Richard Bernstein i Mark Schowalter (a szczególnie baryton), którzy zabrzmieli znakomicie (ich francuski też) w tej krótkiej, epizodycznej scenie.

Dyrygent, Louis Langree nie oddał sprawiedliwości partyturze Thomasa. Całość nie była zbyt wyrazista muzycznie i jakoś tak ogólnie „bez serca”. Znacznie więcej można wydobyc z tej partytury o czym zresztą zaświadcza jej nagrania na CD i na DVD, które Państwu bardzo polecam – szczególnie DVD z Keenlyside i Dessay pod batutą Bertranda de Billy.

Widziałam i słyszałam w MET 3 spektakle: 16 III (premiera sezonu) 24 i 27 III – transmisja radiowa. Warto moim zdaniem poświęcić trochę czasu na „przyswojenie” sobie tej muzyki i tej opery. Należy tylko słuchać jej bez uprzedzeń i przyznać kompozytorowi prawo do licencja poetica. ☺

LEVINE James Levine. Stan zdrowia Maestro Levine'a nie jest najlepszy, a w ciągu ostatnich kilku lat uległ znacznemu pogorszeniu. Informacje bieżące podaje na ten temat prasa. 4 IV poinformowano o kolejnej operacji kręgosłupa i zastępstwach, które musiano zaplanować pod nieobecność Levine'a. 13 IV zaczęto spekulować o tym, jakie praktyczne decyzje będzie musiał z konieczności podjąć w związku z przebiegiem swej dalszej kariery. Choroby, interwencje chirurgiczne i długie okresy nieobecności na podium dyrygenckim związane z rekonwalescencją ciągną się od 2006 r.

Maestro Levine jest od 6 lat muzycznym dyrektorem Boston Symphony Orchestra, a w MET będzie obchodził w nadchodzącym sezonie 40-lecie swej pracy. Brakowało go więc nie tylko jako dyrygenta w Nowym Jorku i Bostonie, ale również podczas planowanych międzynarodowych tournée. Obie placówki ucierpiały z powodu jego nieobecności, braku inicjatyw czy podejmowania artystycznych i muzycznych decyzji. Levine opuścił 3 z 4 wstępów podczas planowanego tournée bostońskiej orkiestry, włączając w to prestiżową galę otwierającą sezon, a ostatnio wykonanie oratoria Medelssohna *Eljasz*. 66-letni James Levine jest bezsprzecznie geniuszem i bez jego „ręki” muzycy obu orkiestr próbują kontynuować plany grając z „zastępcami”, ale to nie to samo.

Tak więc Peter Gelb i Mark Volpe, menadżer i dyrektor orkiestry w Bostonie, zmuszeni zostali do przedyskutowania i przemyślenia realistycznych możliwości pracy i zobowiązań Maestro. Funkcja dyrektora związana jest niestety z fizyczną obecnością i fizyczną możliwością pracy przy układaniu planów artystycznych i ich realizacji. Jak wiadomo, od dłuższego już czasu Maestro dyryguje siedząc na krześle dyrygenckim z podparciem dla pleców, co oczywiście nikomu nie przeszkadzało. W 2006 r. opuścił wiele miesięcy po wypadku jaki wydarzył się na scenie po wykonaniu *IX Symfonii* Beethovena, kiedy to potknął się i przewrócił. Na początku nie wyglądało to groźnie, ale później niestety okazało się, że musi poddać się zabiegowi chirurgicznemu ramienia. Walczy też od lat z nadwagą, która nie sprzyja polepszeniu stanu kręgosłupa. W 2008 r. operowano cystę rakową jaka uformowała się na nerce i zmuszony był opuścić bardzo prestiżowy dla niego Festiwal w Tanglewood, który w całości poświęcony był muzyce Elliota Cartera. Zaplanował wykonanie 47 jego dzieł w 10 koncertach podczas 5 dni i niestety nie mógł w tych wykonaniach uczestniczyć, podobnie jak i w innych występach tego lata. Nigdy tak naprawdę nie odzyskał w pełni sił. Jesienią ubiegłego roku miał dyrygować serią koncertów wykonując wszystkie symfonie Beethovena, czego jeszcze w swej karierze nie dokonał. Planowano nagranie na żywo i wydanie kompletu jego interpretacyjnego podejścia do owych dzieł. Projekt niestety nie do doszedł do skutku ponieważ Maestro Levine musiał poddać się operacji kręgosłupa. W sezonie 2010/11 w MET zaplanowany jest jego występ podczas gali otwierającej sezon, którą ma rozpocząć pierwsza część „nowego” *Ringu*, *Złoto Renu* w produkcji Roberta Lepage'a. Bez jego „ręki” z pewnością cały projekt straciłby tak na prestiżu jak i wykonaniu.

Strona prawno-kontraktowa nie jest specjalnie skomplikowana. W MET ma długoletni angaż, a w Bostonie pracuje „od dzieła” czyli od wykonania, bez podpisania stałego kontraktu.

Jego pierwszy, 5-letni kontrakt już wygasł, Boston więc płaci mu uzgodnioną wcześniej sumę za pełnienie funkcji muzycznego dyrektora, a poza tym „od koncertu”. W roku fiskalnym, który zakończył się w sierpniu 2008 r., Levine zarobił w Bostonie około 1,7 miliona dolarów. MET wypłaciła mu mniej więcej tyle samo, ale nie podano do wiadomości publicznej innych uzgodnień

coraz to wspanialszymi interpretacjami dzieł symfonicznych i operowych. Może jednak wszystko będzie miało szczęśliwe zakończenie, ponieważ 25 IV podano do wiadomości publicznej bardzo optymistyczne oświadczenie jego menadżera, Ronalda Wilforda. 21 IV Maestro Levine opuścił szpital i ponoć nie czuł się tak znakomicie od lat. Operacja dysku dolnej części kręgosłupa okazała



James Levine
 fot. Koichi Miura

kontraktowych. Również w 2008 r. Levine przyjął, jak zresztą reszta muzyków, cięcia płac.

Ale poza finansowo-organizacyjną stroną jest oczywiście strona artystyczna. Jego liczni wielbiciele, do których grona oczywiście się zaliczam, zamartwiają się przede wszystkim o stan jego zdrowia. Chcemy bowiem by geniusz Maestro jak najdłużej błyszczał na podium zachwycając nas

się niezwykle udana, a James Levine już planuje swą obecność podczas letniego Festiwalu w Tanglewood. Jak zwykle jest optymistą i chce jak najszybciej wrócić na podium, będzie jednak musiał słuchać zaleceń lekarzy. Wszyscy jego wielbiciele odetchnęli z ulgą. Jest więc więcej niż nadzieja, że znów będziemy świadkami regularnych, genialnych występów Maestro Levine MET. ☺

TRAVIATA

T*Traviata* Verdiego. „Nieszczęścia” 9 spektakli tej opery w MET w bieżącym sezonie zaczęły się od powierzenia batuty Leonardowi Slatkinowi. Zaproszono go ponownie po 12-letniej nieobecności do MET, ale zaproponowano mu *Duchy Wersalu*, czyli operę, której championem jest od lat. Slatkin jest muzycznym dyrektorem Detroit Symphony Orchestra i najbliższy jest mu repertuar muzyki amerykańskiej, którą niestrudzenie propaguje. Niestety, trudności finansowe zmusiły MET do odwołania kosztownych planów wznowienia *Duchów Wersalu* i zaproponowano Maestro *Traviatę*. Slatkin propozycję przyjął. Wedle doniesień prasowych (i nie tylko) pojawił się na próby nie znając partytury. Zresztą pisał o tym na swej stronie internetowej: „Dyrygowałem niewieloma operami, ale ponieważ każdy w tym domu operowym ją [*Traviatę*] zna, nauczę się wiele od mistrzów”. Uczenie się partytury podczas kilku prób w MET nie jest, jak sądzę, najlepszym pomysłem, nawet jeśli Slatkin miał na myśli „weteranów” *Traviaty* – Angelę Gheorghiu i Thomasa Hampsona. No i nieszczęście było gotowe. Nie widziałam tego spektaklu, ale doniesienia prasowe po premierze sezonu (29 III) były absolutnie miażdżące dla Slatkina. „Rzadko słyszałem tak złą koordynację pomiędzy dyrygentem i obsadą w MET” – pisano w *New York Times* 31 III. Wytykano kompletny brak stylu, dominujący rytmiczny akompaniament „um-pa-pa” w całości spektaklu. Na obronę Maestra pisano jedynie, że nie łatwo podążać za Angelą Gheorghiu, i że jej ujęcie interpretacyjne Violetty jest kwestią gustu. Thomas Hampson natomiast jest doskonałym muzykiem, z którym żaden dyrygent nie powinien mieć problemu, a podczas akurat tego spektaklu bez przerwy patrzył na dyrygenta koncentrując się na tym, co on robi na podium, a nie na swym wykonaniu. Wedle doniesień, po zakończeniu przedstawienia przywitały Slatkina przed kurtyną grzecznościowe, ale dość „mdłe” brawa.

3 IV podano do wiadomości publicznej, że Slatkin „wycofał się” z pozostałych przedstawień *Traviaty* „z powodów osobistych” – jak sformułowało to biuro prasowe MET. Jego reprezentant prasowy z Columbia Artists, R. Douglas Sheldon, napisał w oficjalnym oświadczeniu, że Slatkin uczynił to ponieważ „jest przekonany, że jego artystyczny wkład, który został dogłębnie przygotowany, był w rozbieżności z muzycznymi ideami ansamblu. Życzy więc członkom orkiestry i kolegom muzykom wszystkiego co najlepsze w pozostałych przedstawieniach”. Natomiast wedle doniesień „kularowych” – wyrzucono go po prostu z MET.

I tak MET w trybie „gaszenia pożaru” musiała zaleźć zastępstwa za Slatkina.

Marco Armiliato zgodził się poprowadzić spektakl 3 IV, choć tego samego dnia dyrygował *matinée* *Aidy* i miał tylko czas na lekki oddech i przekąskę pomiędzy spektaklami. 10 IV *Traviatą* dyrygował debiutujący w MET Steven White, a spektakle 13, 17, 21 i 24 IV powierzono Yvesowi Abelowi.

Po *Traviacie* pod batutą Marca Armiliata pisano w prasie o „wyzwoleniu głosów”

solistów. Gheorghiu, która ponoć po zakończeniu przedstawienia pod batutą Slatkina nie zbliżyła się nawet do niego o centymetr przed kurtyną, trzymała tym razem cały czas za rękę Armiliata, a Thomas Hampson, po solowym ukłonie podniósł w górę, w geście aprobaty, dwa kciuki w stronę Maestra i orkiestry. Armiliato nie miał czasu na próbę ze śpiewakami, grał więc tego wieczoru „z marszu”. Ma jednak wiele doświadczenia w prowadzeniu tej opery, którą dyrygował w MET co najmniej 24 razy, w tym 6 razy z Angelą Gheorghiu w 2006 i 2007 r.

Ocena solistów też nie była w prasie „śpiewająca”. Angela Gheorghiu po wycofaniu się z *Carmen* w MET, zastąpiła 20 III w *Cyganerii* niedysponowaną Annę Netrebko, o co została poproszona na niecałe 12 godzin wcześniej.

Jej *Traviata*, która wiele lat temu rozpoczęła jej światową karierę, została bardzo chłodno przyjęta przez krytykę. Pisano, że głos nie jest tak technicznie stabilny jak niegdyś, że wkradło się już do niego tremolo, że pojawiły się „suche obszary” w dźwięczności, że ma własne pomysły na tempa, nie zwraca uwagi na dyrygenta, i że ogólnie była manieryczna interpretacyjnie. Publiczność jednak nadal ją kocha i obdarza gorącymi brawami. No cóż – z gustami się nie dyskutuje.

Gheorghiu odwołała spektakl 13 IV (ten przed transmisją radiową) „z powodu choroby” i zastąpiła ją



G. Verdi - *Traviata* • Thomas Hampson (Germont) • fot. Marty Sohl/MET



Hei-Kyung Hong, która wedle planów śpiewała Violettę 24 IV. Natomiast wedle kulturalowych poglądów, Gheorghiu sprawdziła w dziale sprzedaży ile biletów sprzedano na ten spektakl, a ponieważ wedle jej „zapotrzebowań” czy gustów sala nie była widocznie zbyt wypełniona – nie zgodziła się śpiewać. I tak Hei-Kyung Hong przejęła tego wieczoru za nią rolę.

Słyszałam Violettę Gheorghiu podczas transmisji radiowej 17 IV i 21 IV w MET.

Nie zaskoczyła mnie jej manieryczność ani częste używanie „przykrytego głosu”. Vibrato przeszło już w nieprzyjemne dla ucha tremolo co najwyraźniej dało się słyszeć w akcie I i ogólnie była to niedobra *Traviata*. Nawet w koloraturze z końca aktu I, co przeważnie było jej forte, dało się słyszeć wyraźne napięcia i ostrość w głosie bez lekkości wykonawczej. Od aktu II była to głównie sztucznie

placziwa Violetta, która nikogo chyba nie przekonała, że wierzy w to co śpiewa. Brzmiało to jakby mała dziewczynka ze łzami w oczach tłumaczyła się ojcu, że coś „przeskrobała” i prosi o wybaczenie. Zabrakło mi też zróżnicowań dynamicznych, wyrazistych piano i pianissimo. Czytanie listu z aktu ostatniego było natomiast popisem najgorszych manieryzmów z okresu wykonawczego lat 20. i 30. i niemal śmieszyło. Po czym usłyszałam afektowane *Addio del passato* – i tak do końca.

Co mnie zaskoczyło to nieszczerólny występ Thomasa Hampsona. Słyszałam go nie raz w tej roli, ale podczas transmisji wypadł doprawdy poniżej oczekiwanego poziomu. Lekko pompacyjny, nieco sztuczny w emocjach, *Pura si comme angelo* w zbyt szybkim tempie, że zbyt skróconymi liniami wokalnymi bez oczekiwanej tu śpiewnej płynności. Za sztywno wypadł też w prośbie/perswazji wobec Violetty, gdy chce nakłonić ją by wyzkała się Alfreda dla dobra rodziny. Za mało było uczucia, które mogłoby apelować do jej serca. *Di Provenza* też nie zabrzmiała szczególnie dobrze. Też za szybko i za mało „romantycznie uwodząco” w rozróżnianiu wizji przyszłego życia na łonie rodziny, aby Alfredo w to uwierzył choć przez moment. 21 IV występ Hampsona na początku niewiele różnił się od tego co słyszałam podczas transmisji radiowej, ale w pewnym momencie

zaszło coś ciekawego pomiędzy nim i dyrygentem. Hampson wyraźnie zwolnił tempa dostosowując je do swej interpretacji roli i nareszcie usłyszeliśmy to czego oczekiwaliśmy. Wspaniałą barwę, długie, śpiewne linie melodyczne, *Di Provenza* zabrzmiała jak prawdziwy popis śpiewu verdiowskiego, a burza oklasków przerwała spektakl. Wyszło więc na to, że to Thomas Hampson powinien był dyrygować orkiestrą. Gdy podążał za dyrygentem było niedobrze, ale gdy sam przejął inicjatywę i zmusił Abela do zwolnienia temp – było znakomicie.

Debiutujący jako Alfredo w MET amerykański tenor James Valenti wzbudził we mnie wiele mieszanych uczuć gdy słyszałam go podczas transmisji radiowej. To ładny w barwie, ciepło-miękko, młodzieńczo dźwięcznie brzmiący głos, który zyskał już wiele uznania. Został ogłoszony głównym zdobywcą prestiżowej nagrody Richarda Tuckera i zaproponowano mu debiut w MET. Po tym co usłyszałam w radiu – chyba za wcześnie. Nierówny występ, nierówny głos. Atrakcyjnie zabrzmiało *Libiamo*. Valenti nie krzyczy, ładnie moduluje barwy, potrafi śpiewać piano, wkłada w występ dużą ilość energii interpretacyjnej i uczucia. *W Dei miei bolenti* góra nie była jednak stabilna a i dźwięczność „spłaszczona”. *W O mio rimorsi* głos się wręcz załamał. Nie przekonał mnie o dramatyczności momentu w scenie rzucenia pieniędzy w Violettę co wypadło mdło w intensywności, a w końcowym ich duecie *Pargi o cara* było tak sobie. 21 IV nie było lepiej. Trochę zbyt tkający i uzależający się nad sobą Alfredo. Brakowało kontroli głosu, a interpretacyjnie postawił na popisowość delikatności prezentowanych uczuć i modulacji głosu. Dramatycznie intensywne fragmenty niestety nie wyszły zupełnie. Ciekawy głos i dobrze zapowiadający się śpiewak, ale zdecydowanie za wcześnie na MET.

Dyrygujący tymi spektaklami Yves Abel wypadł źle. Niepotrzebnie przyspieszał tempa. Sam początek był rozlewno-placziwy, aby potem przejść w nieuzasadniony niczym „kurc galopek” na początku balu. Dalej bywało nieco spokojniej, ale tylko pomiędzy szaleńcym „wirem” temp i dominującym, niestety, walczykiem na 3/4 z wybitym akompaniamentem „um-pa-pa”. Ogólna koordynacja ze śpiewakami też nie była dobra, ale starał się podążać za Gheorghiu. Zdarzało się, że przykrywał głosy w zbyt drastycznych forte. Ogólnie wszystko się „sypało” i nie dało się zauważyć jakiegokolwiek koncepcji zaprezentowania tej pięknej partytury.

Szkoda – te spektakle *Traviaty* są na nieszczęście ostatnimi, które prezentują wspaniałą produkcję Zeffirelliego. Miejmy nadzieję, że po sprowadzeniu tej „uwspółcześnionej” z Salzburga, nie ulegnie zniszczeniu, zostanie odesłana do magazynu i być może będziemy mieli szczęście widzieć jej wznowienie. 📺

LUISI **M**aestro Fabio Luisi. 27 IV ogłoszenie biura prasowego MET podało do wiadomości publicznej, że Maestro Fabio Luisi został mianowany głównym gościnnie występującym dyrygentem MET. Jak zapewne wszyscy Państwo pamiętają przed nim funkcję tę piastował Velery Gergiev.

Fabio Luisi, z pochodzenia Włoch, głównie pracował na niemieckojęzycznym obszarze Europy, ale jego obecność w MET wzrastała od dnia debiutu w 2005 r., kiedy to brawurowo poprowadził *Don Carlosa*. Poza planowanymi spektaklami zastępował też ostatnio chorego Maestro Levine'a w spektaklach *Toski* i *Lulu*. Podpisano więc ostatnio z 51-letnim Luisim kontrakt na trzy lata, wedle którego wymagana będzie jego obecność

w tej funkcji w MET. „Jestem szczęśliwy, że mnie lubi”, powiedział później w jednym z wywiadów Luisi. Jego funkcja pozwoli mu na wykreowanie stałej i bardziej stabilnej współpracy z muzykami orkiestry, da mu też szanse doradzania przy angażach śpiewaków, reżyserów produkcji czy w innych kwestiach związanych z muzycznym profilem MET. James Levine powiedział natomiast, że owa funkcja zapobiegnie zatrudnieniu całych serii różnych gościnnie pojawiających się w MET dyrygentów. „Wydaje mi się być wręcz perfekcyjny do tego i jestem zadowolony, że i on podziela to zdanie – perfekcyjny w sensie posiadania ogromnej energii, wielkiej muzykalności i szerokiego repertuaru, który jest nam potrzebny”. A jego obecność w MET, zdaniem Levine'a,

lepszym stanem zdrowia Maestro Levine'a. Dodał jednak, że przecież „i Maestro Levine musiałby się zgodzić z tym, że trzeba myśleć o przyszłości i jak utrzymać jakość poziomu artystycznego”. Zapytany wprost czy Fabio Luisi spełnia jego zdaniem wymagania jakie musi posiadać muzyczny dyrektor MET, Gelb odpowiedział po krótkim namyśle: „Oczywiście, ale nie chcę nawet o tym myśleć!”.

Międzynarodowa kariera i sława Fabia Luisiego opiera się głównie na wykonaniach muzyki i oper Richarda Straussa, Verdiego i Wagnera. Jest głównym dyrygentem wiedeńskiej orkiestry symfonicznej, a do lutego był też dyrektorem opery i orkiestry w Dreźnie. Wywołał spore poruszenie w świecie muzycznym, gdy w gniewie odszedł z tych funkcji. A spowodowane to było zignorowaniem



Fabio Luisi
fot. Barbara Luisi

w Nowym Jorku przez co najmniej 2-3 miesiące w roku. W nadchodzącym sezonie Fabio Luisi ma wedle planów dyrygować w MET spektaklami *Ariadne auf Naxos*, *Rigoletta*, *Manon Massenet*, *Aida* i *Fidelium*.

Pojawiły się więc natychmiast spekulacje, czy wobec tego MET planuje go jako przyszłego ewentualnego muzycznego dyrektora za Jamesa Levine'a. W wywiadzie prasowym Peter Gelb powiedział, że „Nie jest to myśl, która nawet przeszła mi przez głowę. Jimmy jest i pozostanie muzycznym dyrektorem. Pomagam jedynie temu teatrowi operowemu w kreowaniu muzycznego profilu”. Podczas radiowej transmisji *Toski* James Levine zadzwonił do Fabia Luisiego by powitać go

„spowoduje większe poczucie bezpieczeństwa na wypadek przyszłych nieobecności za pulpitem dyrygenckim”.

MET formalnie skontaktowała się z Fabiem Luisim w połowie lutego i zaoferowała mu pracę od końca marca. Ponoć Peter Gelb miał już go „na oku” od kilku lat, ale jego zobowiązania w Europie nie zezwalały na przedstawienie obszerniejszej propozycji występów w MET. Zdaniem Gelba „Jest bardzo niewielu dyrygentów na świecie, którzy mają takie doświadczenie i zakres repertuaru, a co najważniejsze, umiejętności, jakie on [Luisi] posiada w świecie opery”. Peter Gelb zaprzeczył też stanowczo, że mianowanie Fabia Luisiego w MET ma jakikolwiek bezpośredni związek z nienaj-

jego osoby i braku nawet skonsultowania się z nim przy wyznaczeniu Christiana Thielmanna jako dyrygenta mającego poprowadzić uroczystą galę noworoczną. Jego odejście stało się publiczne na początku lutego, tak więc MET skorzystała z okazji proponując mu współpracę. A Luisi po odejściu z Dreznia miał czas dla MET. „Dałem całą swą energię i wszystkie siły dla Dreznia”, mówił o tym zajściu w wywiadach Luisi. W 2012 r. Luisi zostanie też mianowany na stanowisko muzycznego dyrektora opery w Zurychu. „To dla mnie wielki honor by na stałe pracować w MET w najbliższych latach”, mówił Luisi. „Wszystko w tej instytucji jest na najwyższym poziomie artystycznym standardów: obsada muzyczna, chór, departament techniczny,

reżyserzy sceniczni i orkiestra MET – jedna z najlepszych orkiestr świata – z którą każda minuta grania jest przyjemnością”.

A James Levine też wydawał się być entuzjastyczny. „Jestem zachwycony, że Fabio Luisi zgodził się do nas dołączyć jako główny gościnnie występujący dyrygent. Od pięciu lat, które upłynęły od jego debiutu nawiązał wspaniały kontakt z muzykami orkiestry i chóru i wykazał się niecodziennym entuzjazmem i oddaniem w szerokim zakresie repertuaru. Z przyjemnością oczekuję współpracy z nim przy utrzymywaniu najwyższego poziomu artystycznej jakości spektakli w MET”.

Fabio Luisi urodził się w Genui 17 I 1959 r. Ukończył Konserwatorium Nicolo Paganiniego, gdzie studiował fortepian u Memi Schiavina. Późniejsze studia obejmowały naukę z Aldo Ciccolinim w Paryżu, a w Rzymie z Antonio Bacchelim. O dyrygenturze zaczął myśleć na poważnie gdy występował jako akompaniator Leyli Gencer. Spotkał za kulisami w Genui Maestro Milana Horvata i pojechał z nim do Gratzu na studia, które ukończył w 1983 r. summa cum laude. Po raz pierwszy stanął za pulpitem dyrygentkim w 1984 r. w Martina Franca we Włoszech prowadząc orkiestrę w *Requiem Cimarosa*. Tego samego roku odbył się jego operowy debiut w Gratzu. Była to farsa Donizettiego *Viva La Mamma*. Przełom w karierze nastąpił w 1989 r. gdy zastąpił Giuseppe Patane w spektaklu *Cyrulika sewilskiego* w Monachium. W 1990 r. Luisi założył własny zespół muzyczny, The Gratz Symphony Orchestra co doprowadziło do pracy jako dyrektora artystycznego i głównego dyrygenta z Tonkunstler Orchestra w Wiedniu (1995-2000), z którą wyjeżdżał na regularne tournée do Japonii. Potem współpracował z wieloma orkiestrami i zespołami muzycznymi, m.in. z orkiestrą symfoniczną w Gratzu (1990-1995), w Genewie z Orchestre de la Suisse Romande (1997-2002), w Lipsku z orkiestrą MDR (1999-2007), w Dreźnie (2007-2010). Od 2005 r. jest głównym dyrygentem wiedeńskich symfoników. Piastuje też funkcję dyrektora artystycznego the Pacific Music Festival w Sapporo w Japonii. W USA debiutował w 2000 r. prowadząc New York Philharmonia Orchestra, a później w domu operowym w Chicago w *Rigoletcie*. Występował praktycznie ze wszystkimi najbardziej prestiżowymi orkiestrami świata. Na salzburskim festiwalu debiutował w 2002 r. w *Die Liebe der Danae* Richarda Straussa, a w 2003 r. powrócił w innej operze Straussa – *Egipska Helena*. W MET jego debiutem był *Don Carlos* (2005) i od tego czasu poprowadził tu orkiestrę w 7 innych operach: *Egipska Helena*, *Simon Boccanegra*, *Turandot* (2007), a w bieżącym sezonie: *Elektra*, *Jaś i Malgosia*, *Wesele Figara* i *Tosca*.

Melomani mają zapewne w swej kolekcji jego nagrania muzyki Richarda Straussa czy Brucknera, a wielbiciele opery znają też chyba niektóre z jego nagrań operowych, jak np. *Aroldo*, *Jerusalem* i *Alzira* Verdiego, *Wilhelm Tell* i *Gazetta* Rossiniego, *Faworyta* Donizettiego czy *Beatrice di Tenda* Belliniego. Nagrał też, m.in. z Editą Gruberową płytę zatytułowaną *Mad Scenes*. Żona Fabia Luisiego, Barbara jest byłą skrzypaczką a obecnie zajmuje się profesjonalnie fotografią. Mieszkają w Wiedniu z 12-letnim, najmłodszym z trzech synów. Najstarszy (21 lat) studiuje na uniwersytecie, a 18-letni przebywa w szkole z internatem.

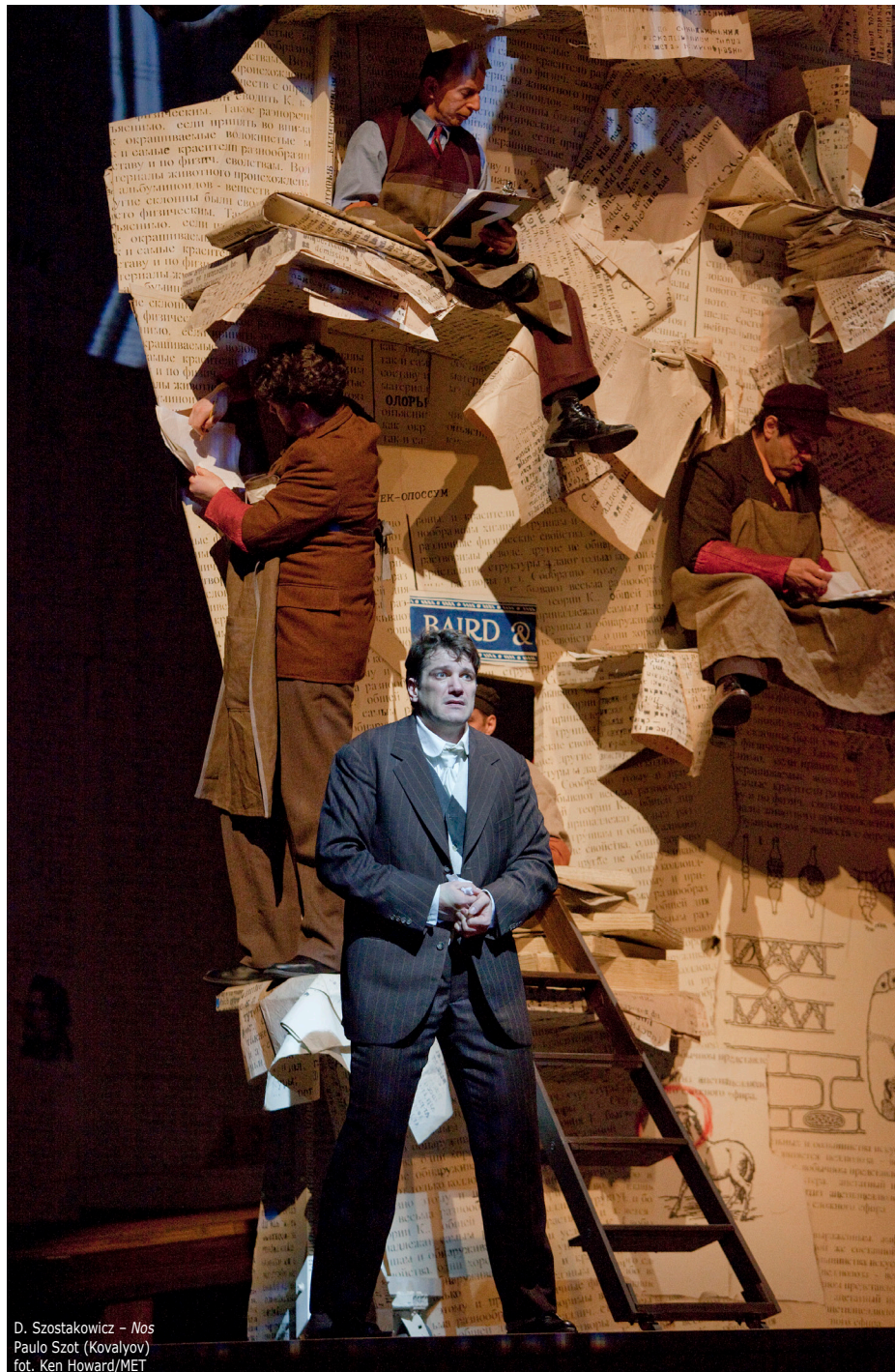
Słyszałam wszystkie wykonania Meastro Luisiego w MET i szczególnie wiele obecuję sobie w „klasycznych” włoskich operach. „Jego” *Don Carlo* z 2005 r. do dziś dnia jest wspominany przez wielbicieli Verdiego. 🎭

Nos Dymitra Szostakowicza. Ta pierwsza z dwóch ukończonych oper Szostakowicza (1928) miała premierę w Teatrze Małym w St. Petersburgu 18 I 1930 r., kiedy Szostakowicz miał 22 lata. Ostra krytyka ówczesnych lat skazała *Nos* na polityczno-artystyczną banicję, a zakaz wykonywania dzieła obowiązywał do 1974 r.

To niezwykle 500-stronicowa partytura, której

jego przekazu. Czy jest to wizja samego siebie, której część da się kontrolować, a część nie istnieje jakby samodzielnie i niezależnie jako personifikacja, czy brat bliźniak lub alter ego? Pozostawmy to zadanie fachowcom i zajrzyjmy do partytury Szostakowicza.

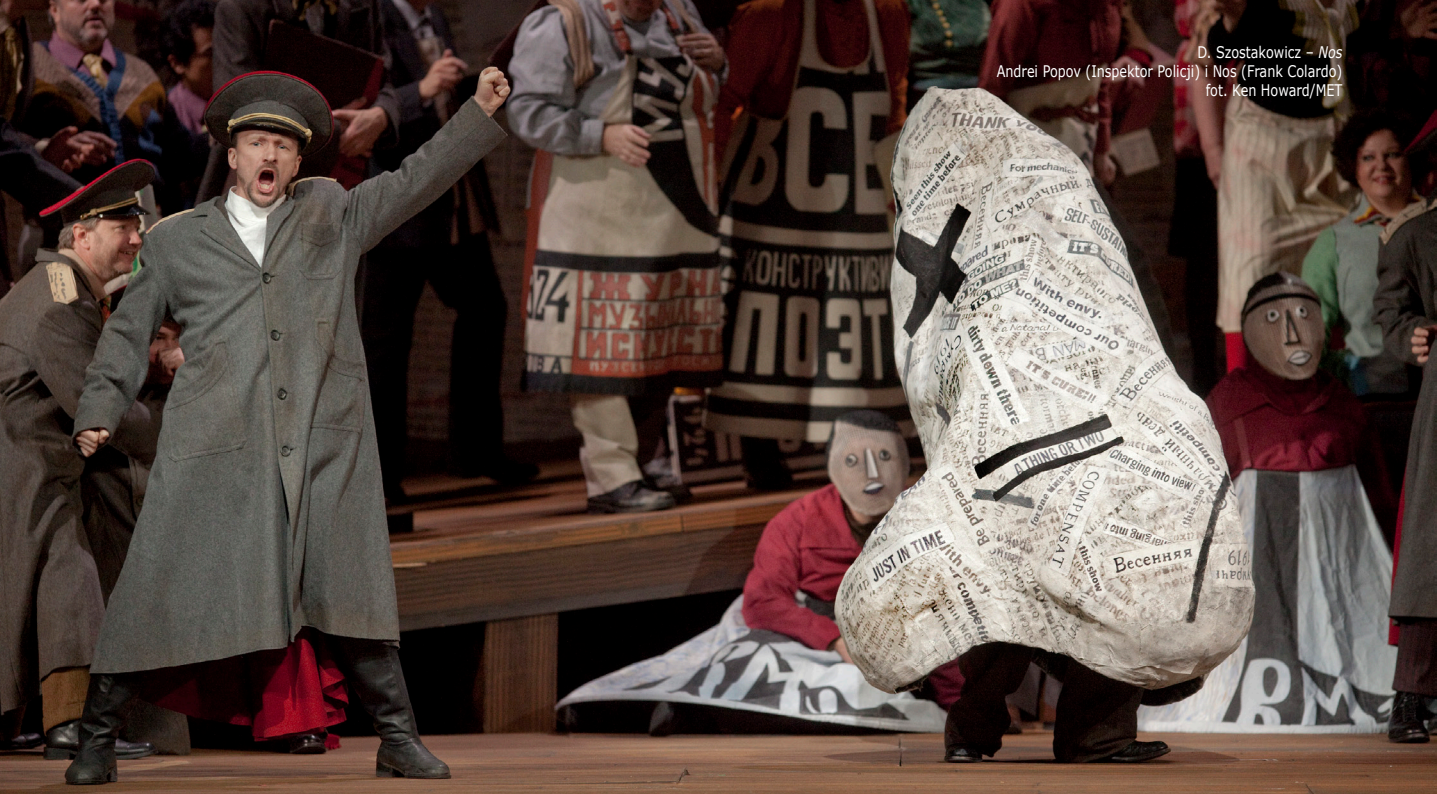
Nos to opera w 3 aktach. Akt I zawiera 7 scen, akt II – 4, a akt III – 7 – razem niepełne 2 godziny bez przerw. Muzyka skomponowana przez



D. Szostakowicz – *Nos*
Paulo Szot (Kowalov)
fot. Ken Howard/MET

libretto powstało na bazie przede wszystkim krótkiej noweli Gogola *Nos*. Jego autorami byli: sam kompozytor, Jewgienij Zamiatin, Georgij Ionin i Aleksander Preis. *Nos* to satyra społeczno-polityczna, karykatura, groteska, która jest zabawna, ale która skłania do refleksji i lekko niepokoi. Czechow uważał, że *Nos* jest najlepszym dziełem Gogola, a krytyka literacka ma zapewne do dziś lekkie kłopoty z „definitywnym” odczytaniem

Szostakowicza wyraźnie nas informuje o tym, że znane mu były dobrze muzyczne poszukiwania i eksperymenty z dźwiękiem współczesnych mu kompozytorów. Najwyraźniej jednak chyba uwypukla się wpływ *Wozzecka* Berga. To dzieło „modernistyczno-absurdalne”, atonalny kolaż muzyczny, w zasadzie anty-liryczne i zawiera odniesienia pastiszowo-satyryczne do wielu znanych i uznanych gatunków muzycznych.



Tonalność w zasadzie tu nie istnieje; dominuje dysonans, montaż muzyczny bez zauważalnych przejść pomiędzy fragmentami opery, ale niesłychanie logiczny i wręcz „płynny” – o ile można to tak określić – w kreowaniu muzycznej opowieści. Da się jednak wyłowić pewne motywy jak np. motyw Nosa na flet altowy. Przy takim podejściu wszystko jest możliwe: chaos absurdu i momenty bombastyczne.

Szostakowicz „wrzucił” do swej partytury wszystko: muzykę marszu cyrkowego, uroczysty marsz z *Damy pikowej* Czajkowskiego, katedralne chóry modlitewne, groteskowe walce, fragmenty galopu i polski kanon wokalny z akompaniamentem perkusji, oktet zamiataczy ulic w średnio-wiecznej polifonie, trzyminutowe interludium na 9 instrumentów perkusyjnych, bałajkę, gwizdek, kastaniety, grzechotkę, gong, cymbały, fortepian, flaxatone – instrument, który dźwiękiem przypomina piłę, rogi, ksylofon etc. Tak więc absurdalność historii znajduje swe odzwierciedlenie w absurdalności dźwięków partytury.

Wokalnie – to 78 ról (niektóre źródła podają – 82, a w nich wyróżniają 14 solistów), z których większość można dublować, bo mają nie więcej niż jedną czy dwie linijki tekstu do wykonania na scenie. I to w zasadzie nie jest nawet śpiewanie, do jakiego przywykliśmy w operze. Partie wokalne oparte są o rytm mowy, krzyki, śpiewne dialogi i monologi, fragmenty ludowych melodii, których tessitura ułożona jest na granicy ludzkich możliwości głosu (sluga Kowaljowa i Policjant), ale jest też „anielski sopran” sola w katedrze. Tak więc całość to „wokalna akrobatyka” na wszystkie rejestry głosów umieszczona w teatrze absurdu.

Spośród bohaterów opery najważniejszy to oczywiście Kowaljow – śpiewany przez Paula Szota, debiutującego w tych spektaklach w MET brazylijskiego barytona. W Nowym Jorku znany jest dobrze jako odtwórca roli Emila de Becque ze wznowienia na Broadwayu *South Pacific*, za wykonanie której przyznano mu w 2008 r. Tony Award. Śpiewał już wiele ról w Europie, z Canadian Opera Company, a w USA m.in. w New York City Opera, Boston Lyric Opera. W niedalekiej przyszłości ma wystąpić w San Francisco

Opera jako Escamillo, jako Gugliermo z *Così fan tutte* w debiucie w Paryżu i jako Don Giovanni w Dallas Opera.

Kolejna ważna postać – Nos – to Gordon Gietz, debiutujący w tej roli w MET kanadyjski tenor. Znany jest już m.in. widowni operowej z La Scali, Holandii, Paryża, Marsylii i Covent Garden. Jako Nos ma do wykonania kilka wysokich C, choć śpiewa tylko w dwóch scenach i chyba nie więcej niż 2 minuty.

Inspektor Policji – Andrei Popov, trzeci debiutant i trzecia główna postać opery, rosyjski tenor, który dołączył do zespołu Teatru Maryjskiego w 2007 r., gdzie zaśpiewał już około 25 ról. Popov ma najtrudniejsze zadanie. Tessitura jego partii jest niezwykle wysoko ułożona, niemal niemożliwa do zaśpiewania i zawiera m.in. kilka wysokich Es, które brzmią niemal jak dźwięk gwizdka.

Reszta owej przeogromnej obsady wymieniona była w programie przy prezentacji poszczególnych scen i nie zabrakło wśród nich wielu dobrych, znanych i uznanych już w MET wokalistów. W sumie w owych spektaklach wzięło udział 30 solistów, głównie Amerykanów.

Wystawienie owej opery na pierwszy rzut oka wydaje się być niemal niemożliwe, a jednak...

„Zawsze chciałem wykreować coś związanego z Rosją w latach 20., coś związanego z trwaniem rewolucji i w czasach tuż po jej zakończeniu, ponieważ od dawna interesuje mnie historia modernizmu oraz przedziwnie pokrecona relacja tworzenia sztuki do polityki”, mówił William Kentridge, twórca produkcji *Nosa* w MET. W swym odczytaniu historii *Nosa* chciał zadać pytanie: „Co stanowi o postaci człowieka, jak jednostkowi jesteśmy, a jak podzieleni w obrębie nas samych”. Jest to przecież również opowieść o terrorze hierarchii; o tym jak społeczeństwo carskiej Rosji reagowało na osoby stojące wyżej w gradacji stopni maszyny biurokratycznej i o pogardzie z jaką odnoszono się do tych stojących na niższych szczeblach. Nos, który zyskuje samodzielność istnienia stoi wyżej w owej gradacji niż Kowaljow, urzędnik 8. stopnia, podczas gdy Nos awansowano do 5.

Przeniesienie akcji w lata 30. opowiada więc o owych jak by się zdawało ponadczasowych

paralelach, o totalitarnej opresji, o społeczeństwie, które na wszelkie możliwe sposoby nieustannie zalewa propaganda, zezwalając tylko na niewielkie obszary prawdziwie osobistego czy intymnego życia, które nie są przez ową maszynę kontrolowane. To opowieść o absurdzie władzy, poniżeniu – tym prawdziwym i tym wymagowanym i o cierpieniu.

Postać 54-letniego Williama Kentridge’a znana jest od lat głównie w świecie sztuki. Jego kreacje wizualne i rysunki objechały z wystawami praktycznie cały świat. Jest to jednak artysta, którego nie łatwo da się „zaszufladkować”. Najlepiej chyba określić go jako wybitnie uzdolnionego intelektualistę, który poza tytułami naukowymi w dziedzinie nauk politycznych, studiów afrykanistycznych i sztuk pięknych zajmuje się praktycznie wszystkim. Urodził się w Afryce Południowej, studiował z wybitnym mimem Jacquesem Lecoqiem w Paryżu, wykreował produkcję do opery Monteverdiego *Il ritorno di Ulisse in patria* oraz do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. Jego prace poza teatralno-operowe to przede wszystkim kombinacja rysunków, animacji, filmu i kolażu. Zebrał też wiele prestiżowych nagród i honorowych tytułów nadanych mu przez uniwersytety.

Produkcja *Nosa* w MET jest w zasadzie w pełni „autorska”, choć Kentridge zaprosił do współpracy przy kreowaniu scenografii Sabine Theunissen (Belgia), a projekty kostiumów powierzył Grecie Goiris (Belgia). Kompozycją i edytorską stroną efektów video i projekcji zajęła się Catherine Meyburgh (Afryka Południowa), projekt światła opracował Urs Schonebaum (Niemcy), a Luc De Wit (Belgia) współpracował z Kentridge przy pracy reżyserkiej. Dla całej powyżej wymienionej ekipy był to debiut w MET. Z wyjątkiem Ursy Schonebauma pozostali współpracowali już z Williamem Kentridge, a lista ich osiągnięć jest zbyt długa by zamieszczać ją w tej relacji.

Widziałam 2 z 5. spektakli *Nosa* (11 i 23 III) oraz słyszałam transmisję radiową 13 III, a i tak uważam, że widziałam i słyszałam za mało. Przygotowałam się co prawda na owe spektakle odświeżając sobie pamięć nagraniem na CD, ale nie jest to opera, o której po jednym, dwóch

czy nawet trzech przesłuchaniach można powiedzieć, że się ją sobie „przyswoiło”. Jest zbyt „bogata” we wszystko i szalenie „intensywna” w ciągłym „ruchu muzycznym”. Gdy do tego dodać równie niezwykle „intensywną w ciągłym ruchu” produkcję – można poczuć się po pierwszym spektaklu „lekką zagubionym” nadmiarem dóbr.

Tak też oceniła ją większość krytyków, którzy co prawda jednoznacznie entuzjastycznie wypowiadali się o ogólnej koncepcji i harmonii z muzyką Szostakowicza, ale kwestionowali zbyt wielkie ich zdaniem jej „zagęszczenie”, które mogło odciągać uwagę od samych walorów muzycznych partytury.

Nie do końca zgadzam się z tą opinią. Uważam produkcję Kentridge’a za wręcz genialną, a jeśli widzowie czują niedosyt i mieliby ochotę obejrzeć i usłyszeć ów spektakl ponownie by lepiej przyswoić sobie jego bogactwo – to właśnie o to chodzi! Kentridge, jak sam mówi, zna praktycznie na pamięć cały tekst libretta i każdą nutę skomponowaną przez Szostakowicza. Tak więc to co dla nas jest czymś „nowym”, dla niego jest wielokrotnie już „przefiltrowanym artystycznie” doświadczeniem.

Szkoda, że MET zaplanowała tylko 5 spektakli. Bilety wyprzedane były bowiem w mgnieniu oka, a długie kolejki czekających na ewentualne zwroty przed każdym z nich świadczyły o niezwykłym zainteresowaniu. To prawda, że akurat na te spektakle przybywali nie tylko wielbiciele opery czy muzyki Szostakowicza, ale również „cały świat sztuki”, ale i tak MET podeszła do wystawienia tej opery chyba zbyt ostrożnie wątpiąc w możliwości sprzedania biletów na ten dość przecież „awangardowy” spektakl. Myślę też, że popularność w Nowym Jorku *Nos* zawdzięcza również trwającej równolegle retrospektywnej wystawie prac Kentridge’a w MOMA (Museum of Modern Art), która bije rekordy frekwencji. Dodatkowo zorganizowano również niewielką prezentację jego prac związanych z operą w znajdującej się na terenie MET The Arnold & Marie Schwartz Gallery. Można tam obejrzeć: *Ad Hoc: Works for the Nose*, czyli głównie rysunki wykonane węglem na papierze, wśród których znajduje się portret Szostakowicza i 125 minia-

tutowych, wymodelowanych z papieru i drewna projektów kostiumów do opery.

William Kentridge pojawił się też osobiście w The New York Public Library 12 III podczas spotkania i rozmowy z Paulem Holdengraberem. Dyskutowano głównie o sztuce Gogola, muzyce Szostakowicza. Kentridge opowiadał też o swym własnym procesie twórczym.


Cóż więc takiego działo się na scenie? Praktycznie podobnie jak w orkiestrze – wszystko: kolaż, filmowe projekcje dokumentów, fragmentów gazet, biuletynów i plakatów propagandowych, listów prywatnych, rozkład jazdy pociągów, animacja, elementy rzeźby, projekcje rysunków Kentridge’a i z pewnością zapominałam o wielu innych elementach składowych. Wszystko niemal wyłącznie cyrylicą. Pojawiały się jednak na owym tle tłumaczenia angielskie tekstów śpiewanych, również „przefiltrowane” artystycznie w układach czcionki i również „ruchliwe” informacje o miejscu rozgrywanej się akcji. Jednym słowem sceniczne pandemonium w mariażu wizualnych efektów i dźwięku. To ciągła forma ekspresji w ruchu, która „atakuje” i bohaterów opowieści o Nosie i siedzącą wygodnie na fotelach MET widownię. Wśród filmowych fragmentów wykorzystano kilka archiwalnych, dokumentalnych krótkich filmów z udziałem samego Szostakowicza grającego na fortepianie i bardzo „zmyślnie” dostosowano elektronicznie tempo jego gry do tempa kilkuminutowego sola na perkusję. Można więc odnieść wrażenie, że to sam Szostakowicz wybija owe dźwięki perkusyjne na fortepianie.

Tak więc cała oprawa sceniczna niemal dosłownie „zalewa” bohaterów opery, zatapia indywidualne postacie, na które nikt w tłumie nie zwraca uwagi, jak np. na postać kobiety, która wygłasza kwestię: „Zaraz umrę” wśród kłębiącego się, ignorującego i mijającego ją tłumy przechodniów.

Znakomita animacja „informuje” też widzów o podróżach, perypetiach i doświadczeniach Nosa jako osobnej postaci. Sam Nos na scenie to „żywy” człowiek, któremu widać jedynie nogi spod ogromnej „rzeźby” Nosa nałożonej na resztę ciała. Wykonana jest z utwardzonego papieru fragmentów gazet, a po każdej jego

stronie widniej „X” – jeden czerwony a jeden czarny – jakby plaster na pryszczy, o którym mówił Kowaljow. Gdy w końcu Kowaljow odzyskuje nos, i chce go z powrotem przywrócić swej twarzy, jego zabiegi początkowo kończą się niepowodzeniem. Podczas owej „operacji” widzimy na tle sceny archiwalny film z tańczącą Anną Pawłową, która ma zamiast głowy ogromny nos z rysunku Kentridge’a. Jej taneczne pas zatrzymują się w stop klatce po każdej z nieudanych prób przytwierdzenia nosa, a owa sekwencja powtarza się kilkakrotnie.

Jak w tym zagęszczeniu absurdu ukazać indywidualne postacie by nie „zatoneły” w masie? Tu Kentridge również popisał się niezwykłą inwencją umieszczając je w pudełko-boksach z otwartą od strony widowni ścianą dającą nam wgląd w ich intymność i prywatność, a jednocześnie „zatapiając” owe boksy w ciągle ruchliwej animacji, fragmentach filmów etc. I tak na początku zaglądamy do wnętrza domu golibrody, którego żona oskarża o odcięcie nosa klientowi i przyniesienie go do domu. Nos bowiem znalazł się jakoś niewytłumaczalnie w upieczonym przez nią chlebie. Jest też oczywiście sypialnia samego Kowaljowa, w której poza nim przebywa jego służący i gdzie kolejno pojawiają się postacie Policjanta, zwracającego mu odnaleziony nos i lekarza, który nieskutecznie usiłuje mu pomóc w jego ponownym „przyczepieniu” do twarzy. Jest też boks dwóch kobiet: matki i córki, do poślubienia której naklaniany jest Kowaljow i boks redakcji gazety, do której udaje się Kowaljow chcąc zamieścić ogłoszenie o zgubie nosa.

Czterema spektaklami *Nosa* dyrygował Walerij Gergiew, a ostatnim – Pavel Smelkov. Był to ogromny sukces muzyczny, wokalny i artystyczny. Zawiedzeni, którym nie udało się dostać na owe spektakle biletów mają nadzieję, że MET wznowi tę produkcję w najbliższej przyszłości. Chętnie obejrzałabym ją jeszcze kilka razy by lepiej docenić wszelakie jej walory. Bo jest to w istocie jedna z najlepszych, najambitniejszych artystycznie od wielu lat produkcja w MET. Jeśli zostanie sfilmowana i stanie się dostępna na DVD – bardzo ja Państwu polecam. To rzadkie obecnie i niezwykle „całościowe” przeżycie artystyczne. 



D. Szostakowicz – Nos
Paulo Szot (Kowaljov) i Andrei Popov (Inspektor Policji)
fot. Ken Howard/MET

Przyjaciele o Brahmsie

Skrzypaczka Anne-Sophie Mutter i pianista Lambert Orkis rozmawiają o *Sonatach skrzypcowych* Brahmsa, które nagrali na swojej najnowszej płycie

Anne-Sophie Mutter: Z sonatami Brahmsa spotykałam się praktycznie od początku mego muzycznego życia, kiedy zaczęłam naukę gry na skrzypcach. Miałam pięć i pół roku, gdy do Bazylei przyjechał Dawid Ojstrach. Zagrał wtedy wraz z Friedą Bauer trzy sonaty, a ja całkowicie zanurzyłam się w tej muzyce. I wpłynęła na to nie tylko osobowość Dawida Ojstracha, brzmienie tak płomienne, bogactwo ekspresji, czy też oczywiście moja miłość do skrzypiec; była to muzyka Brahmsa, którą od tej pory postrzegałam jako doskonale pasującą do skrzypiec, muzyka, która zawierała tę śpiewną stronę instrumentu. Gdy miałam około 15, 16 lat, zaczęłam grać sonaty Brahmsa. W moim życiu były zawsze pewne cykle, podczas których poświęcałam się w szczególności jednemu kompozytorowi: przed kilkoma laty był to na przykład, cykl Mozarta, czy też w 1998 r. cykl Beethovena. Gdy zaczynałam być nastolatką, grałam bardzo dużo Brahmsa: *Koncert skrzypcowy* i *Koncert podwójny*, ponieważ nagrałam utwory te z Herbertem von Karajanem, i sonaty skrzypcowe Brahmsa.

Lambert Orkis: Co do mnie, moje pierwsze doświadczenia z sonatami skrzypcowymi są związane bardziej z ich interpretacją niż słuchaniem. Byłam w Curtis Institute. Miałam wtedy 14, 15 lat i inny uczeń potrzebował pianisty, żeby przeczytać *Sonatę deszczową*. Poszedłem sądząc, że rozszyfruję ją przy pierwszym czytaniu. Pomyślałem sobie wtedy: Nieszczęście! Nie spodziewałem się tego! Kompozycja fortepianowa Brahmsa jest bardzo bogata. Nie wiedziałem wtedy o tym, ale od tej pory wiem, że wielki wpływ na nią miała jego twórczość chóralna. Prowadzenie głosów u Brahmsa jest wspaniałe. Czy nie uważasz, że te sonaty na te

same instrumenty, różnią się bardzo od sonat Mozarta czy Beethovena? To nie to, że brak w nich dialogu, ale Brahms wydaje się lepiej rozumieć specyfikę każdego instrumentu. I potrafi niewątpliwie stworzyć różne klimaty wykorzystując moc każdego instrumentu. Możesz tak dobrze szeptać. Fortepian także może to robić, ale ja mam ponadto do dyspozycji pedały, aby stworzyć to prawie impresjonistyczne migotanie. I te chwile spokoju, w których ten szepot pojawia się z pewnego rodzaju mgłą, którą może stworzyć fortepian, to typowo brahmsowskie.

Anne-Sophie Mutter: Beethoven był nieznośnym kompozytorem dla skrzypiec, w znaczeniu wygody. Brahms naprawdę wiedział jak się za nie zabrać, nauczył się wiele dzięki Josephowi Joachimowi, którego spotkał mając 20 lat.

Lambert Orkis: Jednak Brahms był pianistą, nie skrzypkiem. To pewnego rodzaju truizm powiedzieć, że jego utwory na fortepian są niekoniernie fortepianowe. I rzeczywiście uznaje się je pod wieloma względami za niezręczne. Mamy więc nuty ciężkie, i nie są one dla swej własnej chwały, ale dla muzycznej funkcji. Brahms wysłał te sonaty Klarze Schumann. Naprawdę ufał jej instynktowi. Jeśli chodzi o *Sonatę d-moll*, posunął się aż do tego, by powiedzieć: „Jeśli ta sonata nie podoba się Pani, nie zagram jej”. Z trzech sonat, ta sonata fortepianowa, jest bez wątpienia najbardziej złożona, zwłaszcza pierwsza i ostatnia część.

Anne-Sophie Mutter: Nie potrafiłabym powiedzieć, która z tych trzech sonat jest dla mnie najtrudniejsza jako skrzypczki, ponieważ każda z nich posiada swoje charakterystyczne cechy, którym należy się podporządkować.

Lambert Orkis: Dochodzą mnie czasami głosy, że najbardziej niepokoi cię *Sonata G-dur*, i to jeżeli chodzi o kondycję instrumentu, o szmer spowodowane lub nie wilgotnością lub suchym powietrzem...

Anne-Sophie Mutter: To prawda, ponieważ muszę grać tak delikatnie, że na włosach smyczki czuć zmiany higrometryczne.

Lambert Orkis: To wpływa także na mój sposób grania *Sonaty G-dur*, na ostatnią część z kroplami deszczu przepelnionymi delikatnością; stopień wilgotności powietrza może rzeczywiście mieć wpływ na jakość próby przy fortepianie. Ludzie pytają nas, dlaczego tyle ćwiczymy: właśnie z powodu tych zmian.

Anne-Sophie Mutter: Według mnie *Sonata G-dur* zajmuje odrębne miejsce, ponieważ jest bardzo osobista; dla trzech części Brahms stosuje ulubiony temat Klary Schumann, temat z *Regenlied*, podzielony chwilami ciszy. Klara straciła dziecko, a syn Felix był chory na gruźlicę. Jej samopoczucie było więc bardzo złe i Brahms chciał jej ofiarować tę sonatę, aby ją pocieszyć.

Lambert Orkis: Wysłał jej to dzieło, i wydaje się, że spodobało jej się bardzo, ponieważ rozplakała się.

Anne-Sophie Mutter: *Sonata A-dur*, skomponowana osiem lat później, jest bardziej radosna. Brahms miał pewne zamiary wobec sopranistki, ponadto był znowu na wakacjach nad jeziorem Thun. Brahms lubił bardzo komponować podczas wakacji, trzy sonaty powstały w tym kontekście. *Sonata A-dur* jest bardzo otwarta,

wesoła, w przeciwieństwie do *Sonaty G-dur*, ze swoimi bardzo trudnymi dwoma *Vivace*, ostatnią częścią cudownie śpiewną, która wydaje się prawie życzyć miłego pobytu Pani Spies, której przybycia oczekiwał. *Sonata d-moll*, którą zaczął komponować w tym samym okresie, może być opisana jako koncert skrzypcowy i fortepianowy, z twarzą bardzo posępną, niemal demoniczną, z cudownym *Adagio*, upiornym *Scherzo* i *Presto*, które jest jak prawdziwe tornado i w którym razem z Lambertem z zapalem regularnie przyspieszamy na końcu długiego wieczoru.

Lambert Orkis: W pewnym sensie, *Sonata d-moll* jest bardziej złożona, i być może Brahms potrafił już zręczniej posługiwać się swoim materiałem. Jeżeli chodzi o fortepian, zawsze był trochę niezadarny. W *Sonacie d-moll* zadowolił swoje wymagania muzyczne licznymi wielkimi akordami, ogromnymi skokami, które zazwyczaj stosował. To tak, jakby w końcu odkrył najlepszy sposób osiągnięcia swoich muzycznych celów.

Anne-Sophie Mutter: Nie mogę tyle powiedzieć, jeżeli chodzi o skrzypce. Kompozycja jest

także zupełnie doskonała, być może dlatego, że skrzypce nie były jego instrumentem, a także dlatego, że pozostawał pod wielkim wpływem Joachima. Gramy te sonaty od dwudziestu lat. Oczywiście, moja opinia o Brahmsie i o tym wszystkim, co obecnie gram, zmieniła się. Moje zrozumienie jego muzyki pogłębiło się i, czy tego chcemy czy nie, życie zostawia swój ślad nie tylko na naszym intelekcie, lecz także na naszym sercu i duszy; sposób rozumienia rzeczy pogłębia się. Jeśli chodzi o sonaty, w naszych interakcjach dostrzegam większą wrażliwość na szczegóły, na odcienie brzmieniowe, na splecione dialogi.

Lambert Orkis: Nauczyliśmy się ich, żyliśmy z nimi, graliśmy je razem na wielu kontynentach, doświadczamy życia i przynosimy to wszystko tej muzyce, Brahms to kompozytor, który nie udaje ważniaka: pokazuje nam życie, piękno, sztukę. I to jest cudowne.

Rozmowa została nagrana 4 XII 2009 r. / © DG2010

Rzecz o Romualdzie Twardowskim (5)

Między życiem a sztuką

Zżyć dla sławy. W pewnej burzliwej rozmowie Romuald dał mi do zrozumienia, że żyje dla sławy. Zaczęłam się nad tym zastanawiać. Albowiem życie dla sławy oznaczało, że mój mąż koncentrował wszystkie wysiłki i swoją uwagę tylko na dążeniu do tego celu, reszta się nie liczyła. Co więcej, wypracował w sobie pewną blokadę psychiczną i odporność na niechciane informacje. Dlatego wiadomości o kłopotach dziecka w szkole lub o jakichkolwiek innych problemach odbijał jak piłeczkę, ucinając sprawy natychmiast, gdy do niego docierały. Nigdy nie potrafił problemu rozwiązać i nigdy nie próbował poważnie i odpowiedzialnie zmierzyć się z zaistniałym problemem. A ponieważ chciał mieć szybko tzw. święty spokój, z reguły podejmował błędne decyzje, bo w emocjach i bez dystansu. Dotyczyło to zarówno spraw osobistych jak i zawodowych.

W 1993 r. Romuald skomponował *Melodie hebrajskie* na skrzypce i fortepian lub orkiestrę. Utwór jest rodzajem suitę opartej na melodiach żydowskich, wyszukanych w starych zbiorach. Melodie żydowskie, tak jak cygańskie porwyją słuchaczy, mają w sobie niepowtarzalny urok, wynikający ze specyficznej budowy melodii jak i z żywiołowości rytmu. Natomiast w 1995 r. powstał dość duży *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*, wielokrotnie wykonywany i nagrany przez wiolonczelistę Tomasza Strahlę.

W marcu 1995 r. zginął w wypadku samochodowym Teofil Klincewicz o pseudonimie „Teoś”. Był to bardzo aktywny działacz Solidarności i zarazem brat naszego sąsiada. Wiadomo było, że tego 36-letniego człowieka zabito w upozorowanym wypadku, co często w czasach komunistycznych zdarzało się w naszym kraju. Wcześniej „Teoś” miał wpadkę, bo wiózł nielegalne materiały samochodem brata i niespodziewanie zatrzymała go policja. Wpakowano do więzienia obydwu braci. Byłam blisko z tą rodziną, przyjaźniłam się z naszymi sąsiadami i wiem, że byli to wspaniali ludzie. A ponieważ matka braci Klincewiczów mieszkała w Ameryce, sprowadziła pozostałą część rodziny, bo bała się o synów, synową i wnuka. Teofil nie zdążył opuścić Polski i – niestety – zginął.

Natomiast w naszym życiu torowały się dwie drogi równoległe, które od czasu do czasu się krzyżowały. Po mojej przeprowadzce z synem, Romuald jakby powrócił do przeszłości, bo większą część życia spędził samotnie, zawsze sam decydował o wszystkim, a zatem: déjà vécu. Dla mnie ta nowa sytuacja była początkowo bardzo trudna. Na szczęście jednak nauczyłam się wyciągać wnioski ze swoich doświadczeń, poza tym jestem skazana genetycznie na optymizm i trzymanie się zasady: rzeczy niemożliwe załatwiam od ręki, a cuda zajmują mi trochę czasu, więc zaczęłam w tej konkretnej sytuacji po prostu żyć. Tym bardziej, że jestem osobą odpowiedzialną, zaczęłam więc zmagać się z wszelkimi problemami zupełnie sama.

Najpierw zmieniłam pracę. Dostałam interesującą propozycję od Magdaleny Stokowskiej – redaktorki muzyki w Wydawnictwach Szkolnych i Pedagogicznych. Na pierwsze spotkanie poszłam bez przekonania. Ale Pani Magda zrobiła na mnie duże wrażenie. Była to wysoka, szczupła brunetka, bardzo inteligentna i zarazem nieco wyniosła. Rozmawiałam z nią dość długo; była ona córką reżysera teatralnego i aktora Janusza Warneckiego, a kino i teatr to bardzo bliskie mi tematy. Poza tym ona wiedziała, że jestem żoną Romualda Twardowskiego, więc gawędziłyśmy o muzyce i teatrze. Wychodząc od niej, powiedziałam, że zastanowię się nad propozycją. Nie minęło jednak kilka dni, gdy Pani redaktor naciskała na mnie tak bardzo, że w zasadzie około Bożego Narodzenia sama za mnie zdecydowała. I od 1 stycznia 1995 r. rozpoczęłam pracę jako redaktor podręczników do muzyki, płyt i przewodników metodycznych. Nowa praca pochłonęła mnie tak dalece, że do dziś zajmuję się nie tylko redagowaniem i wydawaniem książek i płyt, ale sama napisałam kilka podręczników i wiele innych publikacji edukacyjnych, a obecnie mam swoje własne Wydawnictwo Pani Twardowska.

W 1997 r. Adam poszedł do szkoły, dostał się też do szkoły muzycznej, na czym bardzo mi zależało. Na egzaminie dostrzeżono znakomity słuch u Adasia i proponowano skrzypce, Adam jednak wolął uczyć się gry na perkusji (?). Kiedy dumnie ogłosiłam Romualdowi, że Adaś będzie chodził do szkoły muzycznej – zdenerwował się i zaczął wykrzykiwać: „po moim trupie, nie potrzebuję żadnego muzyka w moim domu”, itd. Najpierw zaniemówiłam, potem zabrałam dziecko i opuściłam mieszkanie Romualda.

Do dziś nie mogę mu tego wybaczyć, że torpedował wszelkie ćwiczenia, sukcesy muzyczne Adama, co sprawiło, że jego edukacja muzyczna skończyła się po roku nauki. Kiedy po jednym z koncertów w filharmonii rozmawiałam z Jadwigą Mackiewicz o tym, że mąż nie chce, żeby Adam się uczył muzyki, powiedziała: „szkoda, bo przydałoby mu się to w przyszłości, żeby umiał chociaż ojca nuty poukladać”. Dziś Romuald w głębi duszy nie tylko żałuje, że Adam nie uczył się muzyki, ale zapomniał, że to on zabronił mu kontaktów z tą bezcenną sztuką. Co więcej, często narzeka, że po jego śmierci nie będzie komu zająć się jego utworami, że wszystko się zmaruży. Nie chcę tego wątku rozwijać, bo akurat jestem muzykiem, redaktorem i wydawcą.

Adam obecnie ma 20 lat, znalazł ujście dla swoich zainteresowań muzycznych, ma dobry gust, bo przecież słuchał muzyki w domu bez przerwy. Jak większość młodych ludzi interesuje się hip hopem, komponuje sobie podkłady muzyczne. Jak bardzo przydałaby mu się wiedza muzyczna, gdyby chociaż ukończył szkołę muzyczną I stopnia. Jego prawdziwą pasją jest jednak fotografia artystyczna. Myślę, że w tym osiągnie sukces.

Alicja Twardowska

W drugiej połowie lat 90. oraz po 2000 r. Romuald skomponował sporo nowych utworów. W 2005 r. powstał *Pater Noster* na chór oraz *Tryptyk Paschalny* na organy. Tak się złożyło, że miał kilka zamówień na utwory z kręgu muzyki prawosławnej. I tak w 2005 r. powstała wielka forma *Liturgia św. Jana Złotoustego* na chór mieszany, kilka drobnych utworów.

Największym przedsięwzięciem w ostatnich latach była rekonstrukcja *Koncertu fortepianowego nr 1* w 2007 r., skomponowanego jeszcze na studiach w Wilnie w latach 50. Drugim ogromnym dziełem było skomponowanie oratorium *Exegi monumentum* na głosy solowe, chór i orkiestrę smyczkową do tekstu Horacego. W swoim utworze *Exegi monumentum* Horacy mówi o swojej nieśmiertelności i o tym, że postawił najtrwalszy pomnik – wiersze: „Wybudowałem pomnik trwalszy niż ze spiżu (...)”. Autor stwierdza, że jego poezja jest wspaniała, a on sam jest geniuszem. Jego zdanie: „Nie wszystek umrę” – jest wymowne. Nie wiem, może mój mąż komponując ten utwór chciał powiedzieć, jak Horacy, że sztuka jest trwała, a ludzkie życie kruche, ale tworząc dzieła wielkie „uniknie pogrzebu cząstka nie byle jaka i rosnący w sławę potąd będę wciąż młody”.

Romuald nie raz odwoływał się do poezji wielkich mistrzów, wyrażając w ten sposób swoją filozofię życia, że ciało umrze, ale sztuka przetrwa – stara prosta prawda. Rozumiem to, wierzę, że muzyka mojego męża jest święta, dlatego warto wspomagać jego działania. Nie było i nie jest to jednak łatwe. Niezwykle zdumiewało mnie, że ilekroć pomagałam mu w wielu sprawach, nie tylko nie okazywał mi wdzięczności, lecz pomniejszał moje zasługi, albo nie chciał, żebym cokolwiek robiła. Znajomi mówili mojemu mężowi, że powinien uczynić mnie swoją agentką i powierzyć mi wszystkie sprawy, a sam powinien komponować i reprezentować siebie, ale Romuald uśmiechał się tylko z pobłażaniem, mówiąc: no, no, no.

Jest wiele takich faktów, ale od dawna mnie to nie porusza. Zbyt dobrze znam Romualda, żeby jeszcze się czemukolwiek dziwić w jego postępowaniu.

W ostatnim czasie klasyczne życie muzyczne w Polsce jakby zeszło do podziemia. Głośno jest tylko o koncertach transmitowanych przez telewizję, które w dodatku pochłaniają olbrzymie pieniądze. A są to pieniądze nasze – podatników, zaś programy takich koncertów złożone są z piosenek i ewentualnie skeczów kabaretowych, bazujących w treści na ludzkim nieszczęściu, bo występujący wyśmiewają się z ludzi ułomnych fizycznie bądź psychicznie. Ma być śmiesznie – jak mówi mój syn. Pop kultura i komercjalizm zawiadnęły coraz mniej wymagającą publicznością. Dlatego też koncerty muzyki poważnej stały się imprezami dla środowiska, dla młodzieży muzycznej lub z okazji jakiegoś jubileuszu.

Od kilku lat w branży muzycznej działa człowiek, który nie jest z wykształcenia muzykiem, lecz programistą, informatykiem. Stworzył pismo muzyczne *Muzyka21*, wydaje płyty z zapomnianą i mało znaną muzyką polską i jest oredunkiem twórczości Romualda Twardowskiego. Mowa o Janie A. Jarnickim. Jego inicjatywa odkrywania dzieł wielu kompozytorów polskich minionych stuleci jest bardzo cenna i godna wsparcia. Dobrze, że dzięki niemu także liczne utwory mojego męża – starsze i całkiem nowe – zostały nagrane na płyty. Był czas, że kilka teatrów muzycznych w Polsce miało jednocześnie co najmniej trzy opery Romualda w repertuarze. Uważam, że *Maria Stuart* czy *Historia o św. Katarzynie*, to wspaniałe, komercyjne dzieła, bo dobre dramaturgicznie, muzycznie i strawnie dla uszu słuchacza. Od kilkunastu lat w tej dziedzinie mój mąż jest kompozytorem zapomnianym. Cała twórczość operowa mojego męża czeka na odkrycie. Jedynym pocieszeniem jest to, że inni kompozytorzy, koledzy mojego męża są w jeszcze gorszej sytuacji. Czy kiedykolwiek to się zmieni w naszym kraju?

Zacząłam się zastanawiać, jakimi drogami kroczy współczesna muzyka? W 2007 r., jubileuszu 50-lecia Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” umówiłam się z przyjaciółmi na jeden z koncertów, jaki miał się odbyć w Studiu im. W. Lutosławskiego. Po godzinie stania w kolejce, nie dostałam żadnej wejściówki, nie było też żadnych biletów – wróciłam do domu. A przecież na wcześniejszych Festiwalach sale świeciły pustkami. Wtedy zaś sytuacja się zmieniła, bo była większa promocja i reklama jubileuszowej edycji WJ, poza tym zauważyłam wśród publiczności dziwnych młodych ludzi – z koleczkami w nosie, dredami i irokezami na głowie oraz niedbale ubranymi. Snobizm, moda czy szczere zainteresowanie?

Zauważyłam, że w ostatnich latach w polskim życiu muzycznym nastąpiły duże zmiany. Ciężar zainteresowania mediów, prasy, krytyki, a przez to i słuchaczy przeniósł się z gatunków muzyki wyższej – np. opera, operetka, koncerty muzyki poważnej, na muzykę bardziej prostą, która stała się modna. Złożyło się na to wiele przyczyn, m.in. to, że kultura obecnie nie jest głównym obszarem ekspansji Polski za granicą, bo jest zdominowana przez gospodarkę, budownictwo, banki, a nawet sport lub przez indywidualną działalność Polaków za granicą. Nie chcę tego tematu rozwijać, bo jest to sprawa do szerszej dyskusji. Środowisko muzyczne, w którym związane były sukcesy muzyki mojego męża oraz moja działalność – zestarzało się, a wiele wybitnych osób już od lat nie żyje. Jest to naturalna kolej rzeczy, a poza tym dziś młodzi muzycy działają inaczej, bo wszystko szybciej się zmienia, szybciej się starzeje. W kraju dokonało się sporo zmian, więc oni muszą nadążać za tzw. rynkiem muzycznym. A my – średnie pokolenie oraz starsi od nas, jak mój mąż, powoli idziemy w odstawkę. Piszę o tym dlatego, że wydaję mi się, że z w/w powodów Romuald zwrócił się w ostatnich latach do muzyki prawosławnej, powstało opracowanie jego *Kolęd prawosławnych*, wydanych przez Wydawnictwo Triangel, szereg utworów chóralnych, z których *Alleluja* zawędrowało na niemal cały świat. Wielkim dobrodziejstwem stał się Internet, bo dzięki niemu kontakty międzynarodowe stały się łatwiejsze. A moje kontakty z Romualdem bliższe, bo zaczęłam wysyłać i odbierać jego e-maile.

W ostatnich latach nasze życie osobiste było zdominowane przez okres dojrzewania naszego syna. Wszystkie te problemy przerosły nas. Znając stosunek mojego męża do tzw. rzeczywistości, niby starał się pomagać, ale tak naprawdę to wołał, żeby go do tych spraw nie mieszać. Najlepiej odda to przykład. Gdy ksiądz chodzi po kołędzie, mój mąż wieśna na swoich drzwiach karteczkę z napisem: „zapraszamy księdza pod nr...”, czyli zaprasza księdza do mnie, ale sam nie przychodzi.

Z biegiem lat każdemu z nas życie się kurczy. Dlatego rozumiem, że wszyscy chcielibyśmy się oddać temu, co jest nam najbliższe, co jest naszą pasją lub co sprawia nam przyjemność. Tylko nie wszyscy mogą pozwolić sobie na taki tryb życia. Niemniej staram się to wszystko godzić, staram się wysłuchiwać Romualda i jego arcyciekawych opowieści, nawet z takimi szczegółami, że wsiadł, skasował bilet, usiadł... lub nawet wtedy, jeśli po tygodniowej nieobecności w domu i po opowiedzeniu mi o swoich sukcesach, zapyta: „A jaka u was była pogoda?”. Dobrze i to. Wszak on żyje dla sławy.

Niedawno czytałam wywiad z żoną profesora Zbigniewa Religi. Tak naprawdę wiele tygodni, miesięcy żyli w rozłączeniu, bo profesor pracował w Zabrzu, wyjeżdżał do Stanów Zjednoczonych. A mimo to byli przez 47 lat dobrym małżeństwem, gdzie żona wspierała męża, uważała, że takiej osobowości nie należy przeszkadzać. Ja też uważam, że pozwolić komuś żyć tak, jak chce, żeby był szczęśliwy i spełniony to wspaniały dar zrozumienia, to świadectwo wzniesienia się wyżej i zarazem poświęcenia czegoś mniejszego na rzecz czegoś ważniejszego. Przy czym poświęcenie nie oznacza uczucia nieprzyjemnego. Przecież życie nie polega na tym, żeby unikać trudności, wyzwań, lecz traktować wszystko, co nam życie przynosi jako sprawę do załatwienia, bez niepotrzebnych emocji, lecz ze spokojem. Oczywiście taka postawa wymaga wielu lat pracy nad sobą. Dlatego staram się brać z naszych relacji z mężem to, co buduje, a nie to, co nas przez jakiś czas niszczyło.

Mimo że jestem pełną życia kobietą, coraz bardziej kieruję wzrok do ciepłych i spokojnych promieni zachodzącego słońca, czuję, że nadchodzi czas mądrości, czyli uśmiechu do życia i ludzi. Dlatego nie obchodzi mnie ludzka bezduszość, egoizm i głupota. Omijam szerokim łukiem ludzi interesownych, nielojalnych i nieuczciwych. Szkoda czasu. Przeszłam Pana Boga o cokolwiek dla siebie prosić. Modliłam się za Adamka, rodzinę, ale też ogólnie, aby nie urazić Pana Boga. Po obejrzeniu czeskiego filmu dokumentalnego o bardzie Jaromirze Nohavicy, zgodziłam się z bohaterem, że Bóg jest zmęczony wiecznym błaganiami Go o wszystko, nieustannymi prośbami ludzi na całym świecie. Staram się dziękować. Za każdy dzień, za cudowne słońce, za moją wolność. Umacnia mnie G. G. Marquez: „(...) Nauczyłem się, że wszyscy chcą być na pierwszym łożu, zapominając, że prawdziwe szczęście kryje się w samym sposobie wspinania się na nią. Nauczyłem się, że człowiek ma prawo patrzeć na drugiego z góry tylko wówczas, gdy chce mu pomóc, aby się podniósł. (...) Mów zawsze, co czujesz i czyń, co myślisz. (...) Zawsze jest jakieś jutro i życie daje nam możliwość zrobienia dobrego uczynku. (...) Bądź zawsze blisko tych, których kochasz. Mów im głośno, jak bardzo ich potrzebujesz, jak ich kochasz i bądź dla nich dobry, miej czas, aby im powiedzieć, »jak mi przykro«, »przepraszam,

»proszę«, »dziękuję« i wszystkie inne słowa miłości, jakie znasz”.

Powtarzam sobie te i wiele innych myśli, ilekroć jest mi smutno lub gdy zaczynam narzekać. Dopiero teraz życie nabiera dla mnie smaku. Częściej niż zwykle udaję mi się słuchać muzyki, która zawsze była i będzie dla mnie największą ostoją. W promieniach jesiennego lub wiosennego słońca druga część *Koncertu fortepianowego G-dur* M. Ravela, zwłaszcza w wykonaniu Marthy Argerich, jest boską rozkoszą.

Kocham przyrodę, te białowieskie łąki pachnące miodem i to niebo. Nie mam potrzeby dzielenia tego zachwyty z kimkolwiek. Skończyłam czytać książkę o życiu van Gogha. Jak trudno było mu żyć, był niezrozumiany. Wzruszyło mnie to, że miał wspaniałego brata Theo, który nie opuścił go nigdy i nawet po śmierci został pochowany w jednym grobie z Vincentem.

Pewnego dnia uległam straszniemu wypadkowi. Szłam po chodniku i nagle zauważyłam, że prosto na mnie pędzi samochód. Uderzył w słup od świateł sygnalizacyjnych, zatrzymał się, a słup przewrócił się na mnie i rozbił mi głowę. Miałam siedem szwów. Gdyby nie ten słup, zginęłabym na miejscu. Stał się cud, ja żyję! Tuż po uderzeniu, z samochodu wyskoczyło dwóch młodych mężczyzn. „Zabiliśmy cię, ja mam dziecko” – krzyczałam do nich, trzymając się za głowę. Skutki fizyczne to jedno, a psychiczne i egzystencjalne, to całkiem inna sprawa. Kiedy wróciłam ze szpitala do domu, wieczorem nie mogłam zasnąć. Jedyna książka, jaka mogła mnie odciągnąć od strasznych myśli, była to opowieść *(Długi marsz)* o człowieku, który wraz z kilkoma kolegami uciekł z obozu na Syberii w 1944 r. aby po wielu miesiącach marszu dotrzeć do Indii, do Kalkuty, gdzie stacjonowało wojsko angielskie.

Po tym wypadku miałam mieszane uczucia, bo z jednej strony stało się nieszczęście, ale z drugiej – przecież żyję, chodzę i na szczęście nie zostałam kaleką. Przez wiele dni zadawałam sobie wiele pytań, zaczynających się od słowa: dlaczego? I chociaż nie znalazłam na nie odpowiedzi, wiedziałam, że muszę coś zmienić w swoim życiu, wierzyłam i wiedziałam, że musi ono być teraz lepsze dla mnie osobiście, muszę je lepiej wykorzystać dla moich bliskich, muszę żyć dla innych. Kiedy uległam wspomnianemu wypadkowi, w szpitalu tak bardzo potrzebowałam przytulenia, potrzymania mnie za rękę, pogłaskania po głowie, tak bardzo potrzebowałam bliskości drugiego człowieka. Był przy mnie syn, został przy mnie i czekał aż będę mogła wrócić do domu. Mój mąż wpadł do szpitala jak po przysłówiowe zapałki, wziął ode mnie torebkę, parasolkę i powiedział: ale sensacja, będzie co opowiadać.

Realizuję swoje plany, robię to, czemu zawsze chciałam się poświęcić, czyli pisaniu i wydawaniu książek, szukaniu niezwykłych rzeczy w bibliotekach. Muszę pojechać do biblioteki od Lwowa i Stanisławowa. Mam tyle planów i pomysłów, może latem pojedę do Toskanii, gdzie jest ciepłe morze i cudowne słońce. Lubię patrzeć na morze, jak mówi Marquez – aż do zapadnięcia ciemności.

A Romuald? Nie uczestniczy w naszym życiu, chociaż tak wiele spraw muzycznych i życiowych chciałam z nim omówić. Teraz to już niemożliwe. Jesteśmy ze sobą tak blisko, a tak daleko. Podziwiam go jednak jako artystę. I niech tak zostanie. 🙏

Legendy polskiej wokalistyki (3)

Ada Sari

Adam Czopek

Ada Sari jako Rozyna w *Cyruliku sewińskim*

Rok temu minęło dokładnie sto lat od scenicznego debiutu Ady Sari, jednej z największych śpiewaczek w historii polskiej i światowej opery. Debiutowała wiosną 1909 r. partią Małgorzaty w *Fauście* Gounoda na scenie rzymskiego Teatro Nazionale. Sztuka, muzyka i śpiew stały się treścią jej życia. Uważała je za rodzaj kapłaństwa, które wymaga od artysty największego poświęcenia. Mówiono i pisano o niej: „Wesłałka sztuki”.

Domem Ady Sari były partie liryczno-koloraturowe, porównywano ją w tym względzie do największych śpiewaczek z legendarnymi Marią Malibran i Adelina Patii na czele. Gdy rozpoczynała karierę jeden z niemieckich recenzentów napisał: „Nie tylko nasze pokolenie będzie oczarowane Adą Sari, ale również potomność będzie mówiła o niej, jako o jednej z największych śpiewaczek wszystkich czasów.” – i przyznać trzeba, że się ani trochę nie pomylił!

Kariera Ady Sari związana była z największymi teatrami operowymi i salami koncertowymi na całym świecie. Jej sława sięgała od Moskwy, Petersburga, przez Berlin, Wiedeń, Paryż, Mediolan, Rzym do Nowego Jorku, Buenos Aires i Toronto. Podziwiano jej wokalny kunszt w Sztokholmie, Odessie, Madrycie, Lizbonie, Barcelonie i Londynie. Szczególne uznanie przyniosły jej koloraturowe partie Rozyny w *Cyruliku sewińskim*, Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, tytułowej Lakmé w operze Delibesa oraz Julii w *Romeo i Julii* Gounoda. Można powiedzieć, że była w swoim czasie niekwestionowaną mistrzynią koloratury o niezwyklej precyzji intonacyjnej, nieskazitelną technice i fantastycznym brzmieniu. Pisano, że dysponuje głosem silnym, czystym, a koloraturowe kaskady dźwięków, pasaże, staccata i brawurowe tryle nie stanowią dla niej żadnego problemu. Nie ograniczała jednak swojego repertuaru tylko do wspomnianych

partii koloraturowych, z równym powodzeniem śpiewała przecież dramatyczno-liryczne partie Violetty w *Traviacie*, Leonory w *Trubadurze*, Gildy w *Rigoletcie* Verdiego, Elwiry w *Purytanach* Belliniego oraz Królowej Małgorzaty w *Hugonotach* Meyerbeera. W sumie zaśpiewała w swojej bogatej karierze ponad trzydzieści partii pierwszoplanowych.

12 maja 1923 r. debiutuje w legendarnej mediolańskiej La Scali, śpiewa partię Królowej Nocy pod batutą Arturo Toscaniniego. „... Przesławna aria Królowej Nocy! Śpiewa ją pewnie, intonacja »perfetta«. Olbrzymia sala rozbrzmiewa siłą jej wspaniałego głosu, »staccata« zadziwiają słuchaczy, il sopracuto FA w trzeciej oktawie, powtarzane dziesiątki razy brzmi okrągło, jak dzwonek loterański, dramatyczny finał budzi entuzjazm publiczności. Ada stoi na księżycu jak skamieniała, tłumiąc tzy wzruszenia, które ją ogarnia... Bo oto polska »Królowa nocy«, stała się Królową La Scali.” – wspominała w 1957 r., przy okazji obchodów 50-lecia pracy artystycznej Ady Sari, Jadwiga Toeplitz-Mrozowska, świadek tego wydarzenia. Entuzjazm publiczności i krytyków towarzyszył jej przez całą karierę, zawsze przyjmowano każdy jej występ z największym uznaniem. „Jest ona mistrzynią ornamentyki, jest zupełną rewelacją w trylach, a jej crescendo są czymś niebywałym” – pisano w 1923 r. po jej koncercie w Glasgow. Po występach w *Traviacie* na scenie Teatro Colon w Buenos Aires można było przeczytać: „... Całkowity triumf Ady Sari. Niezrównany sopran. Znakomita śpiewaczka i znakomita aktorka dramatyczna. Była doskonała w każdym momencie swojej roli”. W Aleksandrii najpierw śpiewała partię Neddy w *Pajacach* Leoncavalla dyrygowanych przez kompozytora, później Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego również pod jego dyktando.

Ada Sari to był sceniczny pseudonim artystki, która tak naprawdę nazywała się Jadwiga Szayer. Była córką doktora praw Edwarda Szayera i Franciszki z domu Chybińskiej. Pierwsze dwa lata życia spędziła w Wadowicach, gdzie się urodziła 29 czerwca 1886 r. Dwa lata później rodzina przenosi się do Starego Sącza, tutaj ojciec prowadzi kancelarię prawną i na 26 lat zostaje burmistrzem. Pierwsze kroki w muzycznej edukacji postawi Jadwiga, przez domowników nazywana Adą, w przyklasztornej szkole w Starym Sączu. Po latach jej rodzinne miasto uhonoruje swoją sławną rodaczkę specjalnym festiwalem. Od 1985 r. w Nowym Sączu, przy współpracy władz Starego Sącza, odbywa się pod hasłem: Dni Sztuki Wokalnej im. Ady Sari, festiwal poświęcony pamięci tej wielkiej artystki. Powołała go do życia prof. Helena Łazarska. Dotychczas odbyło się już XV Międzynarodowych Festiwalu i XIII Konkursów Sztuki Wokalnej im. Ady Sari. Konkurs adresowany jest do młodych adeptów sztuki wokalnej z całego świata.

Kolejne etapy muzycznej edukacji Ady Sari to Cieszyn i Kraków. Po maturze wyjeżdża do



XVI Międzynarodowy Festiwal Muzyczny

im. Krystyny Jamroz w Busku-Zdroju

3 - 7 lipca 2010

Buskie Samorządowe Centrum Kultury
w Busku-Zdroju

dyr. art. Artur Jaroń



www.bsck.busko.pl

Wiednia, zostaje uczennicą, prowadzonego przez hrabinę Pizzamano, studia dla panien, gdzie lekcje śpiewu stały na wyjątkowo wysokim poziomie. Właśnie w Wiedniu, w pałacu księcia Lichtensteina na Praterze miał miejsce pierwszy publiczny występ panny Szayer. Ten występ sprawił, że ojciec niechętny planom córki poświęceniu się nauce śpiewu zmienił zdanie i zorganizował wyjazd do Mediolanu do sławnego wówczas pedagoga Antonia Rupnika. Ten jednak po przesłuchaniu stwierdził, że głos panny Jadwigi jest słaby i raczej nie rokuje wielkich nadziei. Na szczęście dał się przekonać rodzicom i wyraził zgodę na prowadzenie lekcji śpiewu. Rozpoczęła się mozolna i ciężka praca, do której młoda adeptka podchodziła z wielką pokorą i sumiennością. Ale za to po dwóch latach nauki profesor orzekł, że pora przygotować pannę Jadwigę do debiutu scenicznego, co nastąpiło wiosną 1909 r. w rzymskim Teatro Nazionale stając się początkiem jej wielkiej międzynarodowej kariery. Przed samym debiutem młoda artystka przyjmuje pseudonim Ada Sari. Jeden z pierwszych engagement otrzymała do Teatro dal Verme w Mediolanie. Później nie wiązała się już z żadnym teatrem stałym kontraktem, co pozwoliło jej na przyjmowanie zaproszeń z całego świata.

Mimo, że do wybuchu II Wojny Światowej mieszkała za granicą, najdłużej w Mediolanie, to zawsze z radością przyjmowała zaproszenia z rodzinnego kraju. Publiczność Opery Warszawskiej miała okazję podziwiania jej od 1917 r., debiutowała jako Konstancja w *Uprawdzeniu z seraju* Mozarta. W tym samym sezonie wystąpiła jeszcze jako Królowa Małgorzata w *Hugenotach* Meyerbeera. Później podziwiano ją również jako: Rozynę (najczęściej), Violetę, i Gildę. „W *Traviacie* miała p. Sari okazję przekonać nas, że nie tylko koloraturą umie błyszczeć, ale, że potrafi również zachwycić liryzmem i dramatycznością. Dawno już nie zdarzyło się nam słyszeć tak pięknie oddanych »łez« w śpiewie” – pisał Franciszek Brzeziński w 1931 r. Partią tytułowej Marty w operze von Flotowa śpiewaną w 1936 r. zakończyła Ada Sari występy w Operze Warszawskiej. Często występowała gościnnie w Operze Poznańskiej i Lwowskiej, podziwiano ją też w Katowicach, Krakowie, Wilnie. Wybuch II Wojny Światowej znacznie ograniczył jej artystyczną działalność. Czas wojny, w której straciła mieszkanie wraz z całym dorobkiem, spędziła w Warszawie. Po jej zakończeniu jeszcze sporadycznie występowała na scenie, najczęściej jako Rozyna (Kraków i Wrocław, maj 1946 r.). Jednak najwięcej czasu poświęcała już wtedy pracy pedagogicznej, którą rozpoczęła w 1945 r., a która okazała się kolejną jej życiową pasją. Przez 20 lat była profesorem

śpiewu w Państwowej Szkole Muzycznej w Warszawie. Szybko okazało się, że miała nie tylko wielki talent wokalny, ale również unikalny dar przekazywania swojej sztuki uczniom. Do jej uczennic należały między innymi: Halina Mickiewiczówna, Ewa Karaśkiewicz, Maria Fołtyn, Janina Stano, Bogna Sokorska, Wiktorja Calma,

Urszula Trawińska-Moroz, Krystyna Kostal, Jadwiga Dzikówna, Jerzy Orłowski. Każde z tych nazwisk znakomicie zapisało się w powojennej historii polskiej wokalistyki.

Ada Sari zmarła 12 lipca 1968 r., w wieku 82 lat, podczas kuracji w sanatorium w Ciechoćniku.¹²



Ada Sari jako Małgorzata
w *Fauście* Gounoda

W dniach od 17 do 27 marca 2010 r. odbył się w Berlinie kolejny Festiwal Muzyki Aktualnej MaerzMusik (Muzyka Marcowa). Obok produkcji scenicznych, jak: *Luci mie traditrici* Salvatore Sciarrino w reżyserii rzeźbiarki Rebeki Horn, oraz *Wuestenbuch* Beata Furrera w reżyserii Christopha Marthaler można było podziwiać wspaniałe orkiestry symfoniczne, np. Staatskapelle Weimar pod dyrekcją Heinza Holligera, muzykę kameralną i eksperymentalną. Przysłowiowymi gwóździami programu były koncerty w Nowej Narodowej Galerii, a także ponowne odtworzenie przez Collegium Novum z Zurychu pierwszej kompozycji elektronicznej Klausa Hubera. W tym roku ten niezwykle popularny i lubiany w Berlinie festiwal odwiedziło 12 tysięcy widzów.



MaerzMusik,

rozmowa z dyrektorem artystycznym festiwalu,
Matthiasem Osterwoldem

Dlaczego zainteresował się pan nową muzyką?

Miałem szczęście dorastać w rodzinie otwartej na wszelkie rodzaje nauki. Posiadałem bogate zbiory płyt jak i prac artystycznych. A w naszym domu zawsze mówiono o sztuce i muzyce. Ja i moje rodzeństwo graliśmy na kilku instrumentach. Będąc uczniem ćwiczyłem klasykę ale już wtedy fascynowała mnie muzyka nowoczesna. Chodziłem na koncerty eksperymentalne, które potem sam dawałem takie w szkole. Uważałem, że nawet jeśli bardzo kochamy Bacha i Schummana to naturalną rzeczą jest ich współczesna interpretacja.

W roku 1983 wspólnie z Ursulą Block i Moniką Doering założył pan związek „Przyjaciół dobrej muzyki”. Jak określiliby pan dobrą muzykę?

Pragnęliśmy prezentować przeróżne formy muzyki eksperymentalnej, do dziś zresztą to robimy. Świadomie wybraliśmy tytuł z podtekstem ironicznym, choć podobna nazwa: „Przyjaciele dobrej opery” została już użyta przez mafię włoską. Dobrą muzykę charakteryzuje wyjątkowa jakość artystyczna, oryginalność, nowatorskie elementy oraz umiejętność podjęcia dialogu z czasem.

Popiera pan poszukiwania dotyczące sztuki dźwięku, muzyki konceptualnej, także prac stworzonych na granicy flukusu?

Fluksus, dorobek Johna Cage'a, również awangarda początków XX w., jak Dada czy Futuryzm stanowią dla mnie ważne źródło inspiracji. Ruchy te spowodowały zniesienie granic pomiędzy różnymi dziedzinami sztuk oraz uwolniły gatunki sztuk od hierarchii. Efektem czego doszło do równouprawnienia poszczególnych form muzycznych.

Pracował pan jako kurator muzyczny w ZKM w Karlsruhe. Jak ważne są dla pana nowe media?

Nowe media uważam za bardzo ważne.

Na pewno w przyszłości festiwal MaerzMusik poświęci im więcej uwagi. Generalnie interesuje mnie fenomen przekraczania granic w sztuce. Zawsze z wielką uwagą śledzę rozwój i objawy twórczości multimedialnej, obojętnie czy pojawiają się one w performance, instalacji czy w koncercie.

Jak powstał festiwal MaerzMusik?

Do roku 2001 byłem muzycznym kuratorem ZKM w Karlsruhe. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności zaproponowano mi w Berlinie objęcie kierownictwa Biennale Muzyki Współczesnej. Powiedziałem, że przyjmę tę posadę, jeśli będę mógł dokonać pewnych zmian. Postanowiłem zrezygnować z dwuletniego rytmu i organizować festiwal co rok. Chciałem wzmocnić międzynarodową obsadę uczestników, oraz wypracować jej interdyscyplinarny i interkulturalny profil. Także stworzyłem platformę dla prezentacji najbardziej kontrowersyjnych pozycji w muzyce aktualnej. Mojej imprezie nadałem tytuł MaerzMusik. Ale nazwy tej nie należy rozumieć dosłownie, bo mimo że festiwal odbywa się w marcu, to jego nazwa pochodzi od dadaistycznych koncepcji Kurtha Schwiettersa.

Tegorocznym tematem MaerzMusik jest utopia. Jak dalece współczesna filozofia wpłynęła na koncepcję pańskiego festiwalu?

Filozofia zawsze mnie fascynowała. I choć brakuje mi czasu, by czytać filozoficzne książki, usiłuję podążać za filozoficznym dyskursem. W tym roku za ambiwalentne motto naszego festiwalu wybrałem utopię, rozumianą w sensie zagubienia. W dzisiejszym świecie króluje materializm i pragmatyzm. Ale im bardziej zrezygnujemy z utopii, im większe zrobimy z niej tabu, tym chętniej powracamy do niej ponownie. Dla mnie muzyka lepiej niż inne dziedziny sztuki potrafi wyrazić utopijne myślenie artystyczne. Zależało mi na pokazaniu w jaki sposób artyści muzyki podejmują temat utopii. I nie myślałem wcale o wizjach związanych z pragnieniami lub nadzieją lecz o śmierci, rezygnacji, stracie i rozpadzie.

Jaką funkcję spełnia w MaerzMusik wymyślona przez pana sekcja, Sonic Art Lounge?

Programy *Sonic Art Lounge* mają miejsce we foyer budynku Berliner Festspiele, i odbywają się zawsze po godzinie 22. Zazwyczaj pokazują prezentowane w galeriach, lekkie, eksperymentalne formy wizualno-dźwiękowe. Sztuki piękne bardzo mnie pociągają. I myślę, że połączenie ze sobą poszczególnych dziedzin, choćby sztuk pięknych z muzyką jest zjawiskiem zupełnie zrozumiałym. Od lat obserwuję u artystów wizualnych wzrost zainteresowania dźwiękiem i akustyką. U niektórych twórców nawet 1/3 prac pochodzi z dorobku intermedialnego. Dlatego też do udziału w MaerzMusik zapraszam zainteresowanych nową muzyką malarzy, rzeźbiarzy, performerów. Chcę, by również i oni, często przy pomocy prowokacji nadali dźwiękom inny, nieznaną dotychczas wyraz.

W przedmowie do katalogu festiwalowego MaerzMusik napisał pan, że sztuka jest laboratorium utopijnego myślenia?

Sztuka służąca wyłącznie za informację i powtarzająca to co już znamy jest moim zdaniem nieciekawa. Mnie obchodzą artyści reprezentujący nowe myślenie. Właśnie praktyki poszukiwań w sztuce nazwałem laboratorium utopijnego myślenia.

Jest pan dyrektorem artystycznym, kompozytorem, kuratorem?

Pojęcie kuratora nigdy nie dotyczyło muzyki. Lecz ja traktuję siebie jako kuratora tworzącego program wystawy muzycznej. Do MaerzMusik włączyłem wiele znanych w Berlinie miejsc publicznych. Mam nadzieję że elementy tej ogromnej imprezy będą w stanie przyciągnąć publiczność. Jako idealnego odbiorcę widziałbym wędrowca odwiedzającego wszystkie stacje festiwalu, a każda obojętna część zachęcałaby do zobaczenia następnej.

rozmawiała: *Alexandra Hołownia*



Patricia Petibon Wirtuozeria i emocje we włoskich ariach barokowych

Stefan Banasiak

Patricia Petibon
fot. Felix Broede

Jedną z największych przyjemności w teatrze jest chwila, gdy unosi się kurtyna i na scenę wchodzi śpiewaczka, samo jej pojawienie się wystarczy, żeby wprawić cię w dobry nastrój – nawet, jeśli wiemy, że to, co będzie śpiewać będzie poważne, wzruszające, czy też patetyczne, co zresztą zapowiedziała już orkiestra. Przyjemność czerpiemy nawet ze smutku: czyż nie jest to dziwne? Przyjemność zwiększa się, jak tylko artystka zaczyna śpiewać. Kłopoty dnia codziennego znikają. Już o nich zapominałeś.

Patricia Petibon dokonuje tego cudu: sprawia, że jesteś szczęśliwy, gdy śpiewa i ty napływają ci do oczu... Jednak w programie, który nam proponuje na swoim najnowszym albumie o bardzo dwuznacznym tytule *Rosso*, jej szczególne cechy tak dobrze odpowiadają muzyce, którą nam prezentuje.

Patricia Petibon śpiewa wszystkie rodzaje muzyki, od Lully'ego i Haendla do Bernsteina, przechodząc przez Mozarta i Debussy'ego, ze

szczególnym umiłowaniem muzyki barokowej. Jednak to nie od muzyki barokowej artystka rozpoczęła. „Kiedy przyjechałam do Konserwatorium Paryskiego, opowiada, i gdy uczyłam się u Rachel Yakar, zajmowałam się z nią wszystkimi rodzajami muzyki. Śpiewałam więc *Zerbinetę* w *Ariadnie na Naxos* Richarda Straussa. Nadal Kocham wszystkie muzyki razem: śpiewać rolę zakonnicy w *Dialogach karmelitanek* Francisca Poulenc'a jest tak samo wzruszające, jak użyć głosu wszystkim zakochanym, które nagrałam”. Jeśli chodzi o muzykę barokową, to właśnie spotkanie z Wiliamem Christie, przyznaje śpiewaczka, „skierowało ją w tym kierunku”.

Muzyka, którą Patricia Petibon proponuje nam na swojej najnowszej płycie stanowi niejako kwintesencję tego, czym była opera, która narodziła się we Włoszech i rozprzestrzeniła w Europie. Barokowa wrażliwość, upodobanie, przyjemność w tym okresie nie mogły zadowolić się jedynie muzyczną deklamacją „spianata”

(prosta i naturalna). Trzeba im było niespodzianki, emocji, zaskoczenia. Kompozytorzy, tak jak i ich publiczność – a jeszcze bardziej śpiewacy – chcieli czegoś cudownego, baśniowego a nawet odrobiny szaleństwa, i to za sprawą głosu: styl „fiorito”. Poezja, stając się „serva” muzyki, stara się scharakteryzować „affetti” i przyczynia się do powstania zamkniętej formy, „aria con da capo”, umożliwiającej transkrypcję liryczną, dramatyczną, czy też radosną uczucia, dając śpiewakowi możliwość rozwoju tego uczucia poprzez swą wirtuozerię. Artysta zwiększał w ten sposób emocję poprzez zaskoczenie. Barokowy świat rozmyślnie usytuowany jest w świecie nierealnym, a cudowny wokół odpowiada na to, czym była wtedy inscenizacja pełna zjaw, latań i chmur. Dźwiękami odpowiada na liryczne emocje św. Teresy Berniniego, zupełnie tak, jak architektoniczna wirtuozeria Borrominiego towarzyszy wirtuozerii śpiewaków.

Arie Haendla nagrane na albumie *Rosso*

przez Patrycję Petibon, która nieustannie próbuje, jak sama mówi, „grać» najlepiej to, co »mówi« muzyka”, wystarczą same w sobie, aby dać pewnego rodzaju wachlarz wszystkich możliwości – zarówno muzycznych jak i emocjonalnych – opery „à l’italienne” tej epoki.

Na jednym krańcu, *Lancia ch’io pianga*, z *Rinalda*, to pewnego rodzaju absolut tej złożonej mieszanki rozkosznego powabu i beznadziejnej miłości, cztery sprzeczne słowa, żeby przełożyć ten złożony charakter barokowy, w którym miesza się wszystko to, co muzyka stara się wyrazić: miłość czysta i rozkosznie platoniczna – jeśli można tak powiedzieć – i rozpacz, jednak pełna uroku...

Na drugim krańcu Haendel, który potrafi powiedzieć wszystko, proponuje nam *Volate, amori*, gdzie tekst (pretekst...) daje muzyce szczęście wyrażenia wzlatujących miłostek, do których barok miał takie upodobanie w malarstwie: a więc wykonawcy przyjemność ornamentyki z taką swobodą, inwencją i fantazją, jak jest to tylko możliwe.

Między tymi dwoma ekstremami, wszystkie te arie, w których tekst wymaga od muzyki ustanowienia żywego kontrastu, czasami wręcz gwałtownego pomiędzy dwoma przeciwstawnymi uczuciami: i to jest szczęście, które ponownie, według Haendla przekłada w *Alcinie* rozpacz i złość czarodziejki, gdy opuszcza ją Ruggiero. I także Kleopatra z *Giulio Cesare* przemienia ból w złość.

Czasami jednak gwałtowność jest samowystarczalna: w arii Dalidy, w trzecim akcie *Ariodante*, złość wybucha sama, i rozchodzi się po wszystkich zakamarkach jej pałacu, tak jak można sobie wyobrazić, że była to złość wytraconej z równowagi Krystyny Szwedzkiej. To wtedy śpiew musi spowodować niejako wybuch partytury, i zadaniem śpiewaczki jest, aby wykroczyć poza zapisane nuty, tak jak wściekłość może sobie pozwolić na złamanie wszelkich reguł przyzwoitości...

Haendel, nawet jeśli udało mu się połączyć swój geniusz pochodzenia saksońskiego z muzyką, którą odkrył we Włoszech, nie jest sam. Antonio Santorio, mało znany muzyk, a także Benedetto Marcello, Nicola Porpora, sprawiają, że możemy sobie wyobrazić, czym było niewiarygodne bogactwo opery włoskiej (440 oper skomponowanych w Wenecji w ciągu 40 lat...). Aleksandro Scarlatti w *Griseldzie* pokazuje nam jeszcze więcej gwałtowności i swobodę, na którą opera, nieopancerzona jeszcze regułami Metastasia, mogła sobie pozwolić, podczas gdy Marcello przedstawia nam skargi Arianny – *abbandonata*, oczywiście... Aleksandro Stradella, w tym szczególnym gatunku, jakim była opera sakralna, sprawia, że słyszymy cudownie zmysłowe suplikacje Salome (zanim zacznie tańczyć...).

Jeśli chodzi o Vivaldiego, którego manuskrypty oper leżały tak długo w zapomnieniu w Turynie, bowiem zainteresowanie skupione było głównie na jego koncertach, to jeden z kompozytorów dających śpiewaczce najwięcej możliwości uwolnienia się od nut zapisanych w partyturze. Czy jest to swoboda jego skrzypiec, czy też może praca z młodymi śpiewaczkami w *Ospedale della Pietà*, czy też może zażyłość z Anną Girò, umożliwiły mu to? Vivaldi zachwyca nas... i Patrycja Petibon także. ⁽¹⁰⁾





Gustavo Dudamel podbija Los Angeles

Stefan Banasiak

Gustavo Dudamel
fot. Mathew Imaging/Los Angeles Philharmonic

Jego sukces w Hollywood Bowl był natychmiastowy i absolutny, i to zarówno, jeśli chodzi o publiczność, prasę jak i o muzyków orkiestry. Jego następne koncerty, podczas których prezentował trudny repertuar wraz z orkiestrą w Walt Disney Concert Hall (nagranie DG Concerts *Koncertu na orkiestrę* Bartóka to pamiątka tych koncertów ze stycznia 2007 r.) potwierdzają jego więź z muzykami i charyzmatyczną władzę nad publicznością. W kwietniu 2007 r. Dudamel został mianowany dyrektorem muzycznym Orkiestry Filharmonicznej Los Angeles, które przyjął w październiku 2009 r. po Finie Esie-Pekka Salonenie.

Odnosi się wrażenie, że obecność Dudamela w mieście rozwijała się w sposób zupełnie naturalny. Nawet rozwieszane plakaty z jego podobizną stają się wydarzeniami medialnymi. Kiedy bilety na jego darmowy koncert w Hollywood Bowl *¡Bienvenido Gustavo!*, zostały udostępnione publiczności 3 października, rozeszły się w przeciągu zaledwie jednej godziny, co z kolei wywołało entuzjastyczne komentarze na blogach.

Fenomen ten osiągnął apogeum wraz z inauguracyjnym koncertem galowym 8 października 2009 r. Wszystko wskazywało na to, że koncert ten wywołał zainteresowanie bez precedensu, szczególnie wśród kamer, które śledziły wydarzenia za kulisami, by utworzyć dokument towarzyszący programowi tej płyty (dokument jest spojrzaniem na odwrotną stronę dekoracji podczas pierwszego tygodnia pracy Dudamela jako dyrektora muzycznego Filharmoników z Los Angeles). Koncert był nadawany równocześnie na miejscu z Music Center w Los Angeles, jak również przez telewizję międzynarodową. Nagranie *I Symfonia* Mahlera, które pochodzi z tego koncertu, ukazało się w pliku cyfrowym w serii DG Concerts.

Koncert rozpoczął się od światowej prezentacji utworu *City Noir* Johna Adamsa, zamówionego specjalnie na to wydarzenie. Powołanie Adamsa na stanowisko dyrektora artystycznego Los Angeles Philharmonic było pierwszą nominacją dokonaną przez Dudamela. Współpraca Adamsa z orkiestrą jest bardzo

Kiedy Gustavo Dudamel debiutował jako dyrygent w Stanach Zjednoczonych na czele Orkiestry Filharmonicznej Los Angeles w Hollywood Bowl we wrześniu 2005 r., zaimponował muzykom orkiestry tym, że wcześniej dyrygował uznanymi orkiestrami, takimi jak Orkiestra Symfoniczna Goteborga, Izraelska Orkiestra Filharmoniczna, czy też bliską mu Orkiestrą Młodzieżową Simona Bolívara z Wenezueli, z którą prezentował się podczas koncertów w Europie i w Ameryce Południowej.

długa i owocna – wymierzmy chociażby światową premierę i nagranie dzieła o podobnej budowie, *Nave and Sentimental Music*. Utwór zadedykowany został Deborah Bord, prezes Los Angeles Philharmonic, „aby uczcić długoletnią przyjaźń”. *City Noir* jest ostatnim skrzydłem tryptyku dzieł orkiestrowych, którego „tematem jest Kalifornia, jej krajobrazy i kultura”, opowiada Adams. Dwa pozostałe dzieła to *El Dorado* (zamówienie San Francisco Symphony) i *The Dharma at Big Sur* (koncert skrzypcowy zamówiony przez Los Angeles Philharmonic na jedną z inauguracyjnych gali Walt Disney Concert Hall w 2003 r.).

John Adams znalazł inspirację do *City Noir* czytając książki Kevina Starra, a zwłaszcza rozdział *Black Dalia* z *Embattled Dreams*, w którym jest mowa o dziennikarstwie sensacyjnym, i

czarnym filmie z końca lat 40. i początku lat 50. „Te obrazy i otaczająca je aura pobudziły mój apetyt na dzieło orkiestrowe, które niekoniecznie odwołując się do ścieżki dźwiękowej tych filmów, mogłoby oddać klimat i atmosferę tej epoki”, pisze Adams. Bodźcem była także idea, że istnieje autentyczny gatunek muzyki symfonicznej będącej pod wpływem jazzu, amerykański styl orkiestrowy sięgający początku lat 20. (choć tak naprawdę Francuz Dariusz Milhaud jako pierwszy wykorzystał jej potencjał w *Stworzeniu świata*, balecie z 1923 r., rok przed prezentacją w Nowym Jorku *Błękitnej rapsodii* Gershwina)”.
Muzyka *City Noir* przyjmuje formę trzydziestominutowej symfonii. Ciężar formalny i ekspresywny trzech części tego utworu podzielony jest na fragmenty o wysokiej energii, umieszczonych między pasażami charakteryzującymi się luźniejszym, można by nawet powiedzieć „kinematograficznym” liryzmem.

Adams podziela opanowanie brzmienia i budowy orkiestrowej, a także rytmu i tempa z Gustawem Mahlerem, kompozytorem, który zajmuje ważne miejsce w imponującej już karierze Dudamela. Dudamel dyrygował po raz pierwszy *I Symfonia* Mahlera w wieku 17 lat. *V Symfonia* i zwycięstwo w pierwszym Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Gustawa Mahlera w Bambergu w 2004 r., rozpoczyna jego karierę międzynarodową. Gdy wiemy, że jest to pierwsza partytura, jakiej nauczył się z José Antonio Abreu, swoim mentorem i osobistym bohaterem, nie dziwi fakt, że zdecydował się powrócić do *Pierwszej* Mahlera debiutując w Los Angeles. Jest to dzieło skomponowane przez 28-letniego człowieka, i dzieło to zostało wykonane pod batutą 28-letniego dyrygenta. ②

Ta orkiestra ma naprawdę rytm we krwi

rozmowa z dyrygentem Gustavo Dudamelem

Po symfoniach Beethovena, po Czajkowskim i po wielkiej *V Symfonii* Gustawa Mahlera nagrał pan niedawno razem z młodzieżową Orkiestrą Symfoniczną im. Simóna Bolívara, *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, dzieło będące hitem współczesnej muzyki poważnej, dzieło, z którym często nie mogą sobie poradzić najbardziej doświadczone zespoły orkiestrowe.

Jest to rzeczywiście dzieło przepelnione obrazami, dzieło pełne energii i oczywiście rytmu. Wszystkie te tańce zawierają energię młodości – jest to początek wiosny. Zagranie tego z młodzieżową orkiestrą, to fantastyczne połączenie. I ta swoboda właściwa Ameryce Łacińskiej, swoboda, którą posiada Orkiestra im. S. Bolívara, jeśli chodzi o jej stosunek do rytmu, jest zdumiewająca. Jednocześnie, jest to wielkie wyzwanie, ponieważ jest to dzieło niezwykle trudne, zaznaczające przełom w historii muzyki. W chwili powstania dzieła w 1913 r., *Święto wiosny* wywołało ogromny skandal, ponieważ otworzyło przed muzyką nowe drzwi. W tej kompozycji jest jedna wielka linia rytmiczna, która prowadzi od początku do końca. Dla nas, wyzwanie polegało na tym, aby nie

nigdy nie stracić tej linii z pola widzenia, nie tracąc przy tym energii, barw czy też nawet rytmicznej precyzji.

Igor Strawiński wiele razy opowiadał z wielkim entuzjazmem o mocy rosyjskiej wiosny, jednym z najpiękniejszych momentów jego dzieciństwa, gdy wydawało mu się, że „cała ziemia promienieje”.

To przesłanie nowego okresu jest oczywiście dla młodych najważniejsze, dla wszystkich młodych ludzi, nie tylko dla młodych muzyków. Jeśli muzyka Bacha uosabia nadzieję, *Święto wiosny* celebruje początek życia, wiosna oznacza ten początek. My w Wenezueli nie znamy oczywiście wiosny, znamy tylko lato... Jednak muzyka pozwala zrozumieć, że nadejście wiosny, ten okres, gdy zima ustępuje miejsca wiosnie, to jak początek czegoś innego, jak życie samo w sobie. Pamiętam nagranie video z Leonardem Bernsteinem, który pracował nad tym utworem z orkiestrą młodzieżową. Opowiadał młodym muzykom, że trzeba usłyszeć pączki otwierające się na drzewach i rozkwitające kwiaty. To tak, jakby chciało się powitać i objąć ten początek, tę magiczną chwilę wiosny. Muzyka nie jest oddzielona od życia. Dla dzieci i dla nastolatków biorących udział w projekcie muzycznym *El Sistema* w

Wenezueli, obecność takiego rodzaju przesłania w muzyce ma zasadnicze znaczenie. I oczywiście, trzeba być dumnym, że gra się tę muzykę.

Święto wiosny grał pan także z innymi orkiestrami, na przykład w Rotterdamie, a niedawno z Orkiestrą Filharmonii w Goteborgu.

Współpraca z wielkimi orkiestrami była dla mnie bardzo istotnym doświadczeniem. W 2009 r. zostałem nawet zaproszony przez Wiener Philharmoniker, aby zagrać z nimi to dzieło. Jednak z Młodzieżową Orkiestrą im. S. Bolívara jestem związany od ponad dziesięciu lat. Zgraliśmy już ten utwór na początku 2009 r. w Londynie, Madrycie, Lizbonie i oczywiście wiele razy w

Caracas jest zaledwie etapem w pracy orkiestry. Nowe pomysły pojawiają się nieustannie.

Drugie wielkie dzieło na tej płycie to suita orkiestrowa *La noche de los mayas* Meksykanina Silvestre Revueltas, którego często przedstawia się jako latynoamerykańskiego Strawińskiego.

W jego najbardziej znanym dziele, jakim jest bez wątpienia *Sensemayá*, utwór, który już nagraliśmy, wpływ Strawińskiego ukazuje się z absolutną oczywistością w rytmach i barwach brzmieniowych. Dzieło *La noche de los mayas* było początkowo napisane w 1939 r. dla potrzeb filmu Chano Urzety. Jednak ta dawna muzyka filmowa pasuje doskonale do muzyki baletowej Strawińskiego, ponieważ jest tu także kwestia rytuału, tańca i ofiary. Staramy się zawsze połączyć znanego kompozytora z kompozytorem, być może, mniej znanym. W każdym razie, według mnie Revueltas, tak jak i Heitor Villa-Lobos i Alberto Ginastera, jest bez wątpienia największym kompozytorem Ameryki Łacińskiej. Chcę panu przypomnieć, że Erich Kleiber, ten legendarny dyrygent, był tak bardzo pod wrażeniem Revueltas, że porównał kiedyś jego muzykę do muzyki Gustawa Mahlera. Taki komplement z ust jednego z największych dyrygentów XX w. – trudno dodać coś więcej.

W *La noche de los mayas* a zwłaszcza w ostatniej części, *Noche de encantamiento*, Revueltas gra z pewną magią i impulsywnością trącających archaizmem, która jednak bezsprzecznie posiada cechy *Muzyki przyszości* Edgara Varèse'a.

W *La noche de los mayas* mieszają się różne wpływy. W części *Noche de encantamiento*, gdy improwizują instrumenty perkusyjne, zanurzamy się w tę mroczną atmosferę rytuału. Możemy także zrozumieć zmysł muzyki ludowej, który posiada Revueltas. I idąc dalej, druga część, *Noche de jaranas*, przypomina mi meksykańską muzykę dla mariachi. W innych fragmentach, jego melodie posiadają tę prostotę piosenki ludowej, melodii, które można zaśpiewać usypiając dziecko. Ale tak jak u Strawińskiego, w *La noche de los mayas* dominują rytmy taneczne, mające ulaskawić bogów, czy to boga Mayas, czy też boga wiosny.

rozmawiał: Guido Fischer © DG 2010

Gustavo Dudamel uważany jest za jednego z najciekawszych dyrygentów młodego pokolenia. Jesienią 2009 r. objął kierownictwo artystyczne Filharmonii w Los Angeles, jednocześnie pozostał kierownikiem artystycznym Orkiestry Symfonicznej w Goteborgu oraz kierownikiem artystycznym Młodzieżowej Orkiestry im. Simóna Bolívara w Wenezueli, którą to funkcję pełni już od dziesięciu lat. Dzięki swej zaraziwej energii i wyjątkowemu artyzmowi stał się jednym z najbardziej rozchwytywanych artystów świata. Ma na swoim koncie poważny katalog sukcesów i artystycznych osiągnięć. Do nich należy kontrakt z legendarną firmą Deutsche Grammophon, gdzie nagrał już kilka płyt, które zyskały uznanie i popularność u melomanów i krytyków. Zjeździł z koncertami cały świat. Artysta wydał także DVD z filmem dokumentalny o orkiestrze im. Bolívara oraz z *Koncertem urodzinowym dla papieża Benedykta XVI*. W czerwcu będzie koncertował w Polsce, gdzie zagra repertuar ze swojej najnowszej płyty. Rozmowę z dyrygentem o jego nowym nagraniu i sukcesach prezentujemy poniżej.

Wenezueli. Jako że nadają na tej samej długości fal, co muzycy, wiedzą więc oni dokładnie, czego chcą. Wspaniałe w tej orkiestrze jest to, że bardzo często nie muszą nawet im mówić jak widzą ten, czy inny pasaż. Tym bardziej, że ta Orkiestra ma naprawdę rytm we krwi.

Kiedy spotkał się pan ze *Świętem wiosny*?

Znam to dzieło od bardzo dawna. A tak dokładnie, po raz pierwszy zagrałem je, kiedy byłem skrzypkiem w orkiestrze, w moim rodzinnym mieście. To był mój pierwszy koncert w tej formacji. Skończyłem wtedy 13 lat, byłem więc piątkoszkolnym orkiestrą. Trochę dyrygowałem, to prawda, ale była to orkiestra kameralna. Zagrać z dużą orkiestrą, a co więcej zagrać od razu takie dzieło, to było dla mnie ogromne wyzwanie. Potem, kiedy pojechałem do Berlina, Filharmonicy Berlińscy byli zaangażowani w projekt dla młodych tancerzy *Rhythm, Is It* z Simonem Rattlem. Praca w charakterze jego asystenta pozwoliła mi nauczyć się jeszcze dużo więcej o *Święcie wiosny*. Echo wszystkich tych doświadczeń znajduje swe odbicie w naszym nagraniu – nawet jeśli nie powiedziałem ostatniego słowa, jeśli chodzi o *Święto wiosny*. Nagranie w

Śnieżycy i Oswaldo Golijov w Toronto

rozmowa z kompozytorem

Ledwo umilkły dźwięki modernistycznej muzyki Krzysztofa Pendereckiego granej podczas tygodniowego Festiwalu Nowej Muzyki (New Music Festival), gdy na scenie muzycznej Toronto pojawił się następny współczesny kompozytor, Oswaldo Golijov. W świecie muzyki współczesnej jest fascynującą osobowością. Do Toronto został zaproszony na odbywający się po raz szósty Festiwal Nowych Dzieł (New Creations Festival). To ambitne przedsięwzięcie zostało zorganizowane przez The Toronto Symphony Orchestra (Peter Ounjian – dyrektor muzyczny i dyrygent), przy kooperacji z Soundstreams Canada (Lawrence Cherney – dyrektor) oraz przy współpracy Wydziału Muzycznego uniwersytetu w Toronto. Oswaldo Noe Golijov (wymowa hiszpańska: Golihov) jest o pokolenie młodszym kompozytorem niż Krzysztof Penderecki. Urodził się 5 grudnia 1960 r. w La Placie w Argentynie, w rodzinie żydowskiej. Jego muzyka stanowi fuzję klasycznej muzyki kameralnej z żydowską liturgią i muzyką klezmerską połączoną z argentyńskim taniem, salsa i rumbą. Firma nagraniowa Deutsche Grammophone wydaje po kolei wszystkie dzieła tego utalentowanego kompozytora, między innymi cykl pieśni *Ayre*, *Oceana*, jednoaktową operę *Aindamar* i filmową muzykę *Youth Without Youth*. New Creations Festival planuje kilka koncertów poświęconych twórczości tego znakomitego argentyńskiego kompozytora. Przewidziane są też warsztaty twórcze ze studentami kompozycji na uniwersytecie oraz spotkanie z publicznością w Muzeum Ceramiki znanym jako Gardiner Museum. Moją obecność na tym spotkaniu zawdzięczam uprzejmości pani Allison McColl z biura prasowego Soundstreams, bowiem bilety na tę imprezę sprzedano w ciągu kilkunastu minut. W dniu spotkania, przez Toronto przeszła ogromna burza śnieżna. Zwykle ruchliwe ulice w śródmieściu wyglądały opustoszałe. Na ulicach obspanych puszystym białym śniegiem brak było żywego ducha. Komunikacja samochodowa i publiczna całkowicie zamary. Przewidując kłopoty komunikacyjne zjawiłem się w Muzeum o wiele wcześniej. Zostałem tam niewielką grupą ludzi oraz siedzącego w kącie samotnego kompozytora. Zdecydowałem się na akt odwagi poparty dwoma lampkami czerwonego wina argentyńskiego Fuzion, aby bezpośrednio podejść do bohatera wieczoru.

Jestem stałym współpracownikiem miesięcznika *Muzyka21*, pisma poświęconego muzyce poważnej. Chciałbym panu sprezentować egzemplarz z artykułem zatytułowanym *Oswaldo Golijov – Pieśni wygnania*. Mam wrażenie, że spotkanie opóźni się ze względu na śnieżycę. Czy mogę pana poprosić o chwilę rozmowy?

Dziękuję serdecznie za wino. Z pewnością poprawi mój podły nastrój związany z pogodą. Jestem mile zaskoczony artykułem o mojej twórczości w polskim czasopiśmie. Rozglądam się po sali i nie widzę jeszcze nawet organizatorów. Mamy więc nieco czasu. Jak mówi się po polsku „Cheers”?

To łatwe wyrażenie: „Na zdrowie!”. Muzy-

ka jest odbiciem pana złożonej osobowości etnicznej. Jak można ją opisać?

Moja babka była ortodoksyjną Żydówką z Rumunii. Dziadek pochodził z Ukrainy. Był komunistą i ateistą. Wyemigrowali do Argentyny na początku XX w. Urodziłem się w La Placie jako najstarszy z czwórki rodzeństwa. Ojciec pracował jako lekarz. Matka uczyła fortepianu na tutejszym uniwersytecie. Była moją pierwszą nauczycielką muzyki. W domu panowała atmosfera artystyczna. Słuchałem muzyki kameralnej, liturgicznej, klezmerskiej. Interesowała mnie też muzyka latynoska, zwłaszcza nowe tango autorstwa Astora Piazzolla. Fascynowałem się również muzyką rosyjską oraz europejską. Nie przykładałem się jednak za bardzo do ćwiczeń na

fortepianie. Raczej interesowały mnie melodie, które łatwo wpadały mi w ucho. Na uroczystość mojej Bar Mitzvah, wujek dał mi w prezencie małe elektryczne organy. Często grywałem na nich w naszej synagodze podczas wesel i świąt, improwizując utwory Bach i Beethovena.

Jak potoczyła się dalej Pana edukacja muzyczna?

Bardziej niż pianistka interesowała mnie kompozycja. Zacząłem komponować mając 12 lat. Debiutowym utworem była 25-minutowa miniaturka oparta na opowiadaniu Borgesa o mitycznym Minotaurze na fortepian, elektryczną gitarę, perkusję i chór. Ukończyłem konserwatorium muzyczne w La Placie. Moim nauczycielem kompozycji był Gerardo Gandini. Tymczasem

pod koniec lat 70. sytuacja w Argentynie zaczynała być niebezpieczna. Po śmierci prezydenta Perona nastąpiły czasy terroru wprowadzone przez generała Jorge Videlę. Dokonywano wiele aktów przemocy. W 1983 r. zdecydowano się przeprowadzić do Izraela, gdzie studiowałem na Jeruzalem Rubin Academy pod kierunkiem prof. Marka Kopytmana. Kilka lat później otrzymałem stypendium MacArthur Fellowship. Umożliwiło mi to kilkuletni pobyt w Filadelfii. Tam u prof. George'a Crumba uczyłem się kompozycji. On miał największy wpływ na moje zrozumienie muzyki. Obecnie z rodziną mieszkam w miejscowości Newton, w pobliżu Bostonu.

Pana twórczość łączy elementy muzyki popularnej i klasycznej. Wyzwała bogatą emocjonalność i energię. Czym pan to tłumaczy?

Na początku mojej kariery muzycznej próbowałem komponować eksperymentalną muzykę atonalną oraz z zakresu serializmu. Byłem jednak bardzo sfrustrowany nakładanymi regułami. Tak się złożyło, że w tym samym tygodniu urodziła się moja pierwsza córeczka i zmarła moja ukochana matka. Ten niespodziewany cykl życia i śmierci wstrząsnął moją psychiką i pozwolił mi odejść od formalizmu. Czułem się zupełnie wyzwolony. Już więcej nie zamierałem schlebiać ortodoksyjnemu akademizmowi. Według mojej filozofii muzyka jest mapą ludzkiej duszy zarysowaną dźwiękami. Dlatego komponuję, tak jak czuję, na zasadzie intuicyjnego impulsu. Mój ulubiony rzeźbiarz, Michelangelo, powiedział przed laty, że rzeźba siedzi już gotowa w środku surowego marmuru. Trzeba tylko znaleźć właściwe narzędzia, aby ją stamtąd wydobyć. Poza tym, zawodu muzyka nie wybiera się dla pieniędzy, lecz dla tych szczególnych momentów, kiedy czujemy się uszczęśliwieni, że poprzez utwór muzyczny możemy przekazać publiczności nasze emocje.

Kompozycja *Pasja według św. Marka (La Pasion segun San Marcos)* przyniosła panu międzynarodowy sukces. Czy nie czuł się pan nieswojo na obcym terytorium?

Wprawdzie moja dusza jest żydowska, ale urodziłem się i wychowałem w Argentynie, otoczony wierzącymi katolikami. Pamiętam, że nad łóżkiem mojej babki wisiła wielka reprodukcja płótna Rembrandta *Jeremiasz oplakujący upadek Jeruzolimy*. Patrząc na ten obraz często myślałem, że jeśli Rembrandt nie będący Żydem tak dobrze potrafi oddać cechy judaizmu, dlaczego więc ja nie mógłbym przekazać w muzyce uczuć wierzących chrześcijan? *Pasja* została zamówiona przez znanego dyrygenta Helmuta Rillinga w 2000 r. z okazji 250 rocznicy śmierci Jana Sebastiana Bacha. Do udziału poproszono też innych współczesnych kompozytorów, między innymi: Sofię Gubaidulinę (*Pasja według św. Jana*), Tana Duna (*Pasja według św. Mateusza*) i Wolfganga Rihma (*Pasja według św. Łukasza*). Projekt został sfinansowany przez Internationales Bachakademie in Stuttgart.

Mój utwór, trwający 85 minut, wymaga dwóch wokalistów, 60-osobowego chóru, tancerzy specjalistów w afrokubańskich tańcach i brazylijskim capoeira. Dzieło stanowi syntezę tradycji Ameryki Łacińskiej, jednoczącej katolicyzm z religią przyniesioną przez afrykańskich niewolników. Większość utworu jest śpiewana w języku hiszpańskim z małymi fragmentami po łacinie i końcówką modlitwą Kadisz po aramejsku. Wybrałem *Ewangelię według św. Marka*, gdyż jest bardziej faktologiczna i kończy się na śmierci Jezusa. Dopiero kilka wieków później dodano scenę zmartwychwstania. *Pasję* kończę Kadiszem – modlitwą za zmarłych. Stanowi to jakby wysublimowaną wersję zmartwychwstania. Moja *Pasja* odzwierciedla religijną estetykę Ameryki Łacińskiej. Tętni rytmiką tańców kubańskich i

terroru (*Madre desaparecidos*). Te same głosy w różnym zestawieniu używam dla prezentowania postaci Judasza, Marka Ewangelisty oraz Piotra. Dla Judasza napisałem końcówką arię w rytmie flamenco, w której marzy o powrotnym narodzeniu na nowym świecie, w którym dominować będzie prawda i sprawiedliwość.

Wiele pieśni, między innymi cykl *Ayre* skomponował pan specjalnie dla znakomitego sopranu amerykańskiego Dawn Upshaw. Jak zaczęła się ta współpraca?

Tę świetną artystkę znałem wcześniej z jej nagrania *III Symfonii* Henryka Góreckiego. W 1998 r. Ushaw otrzymała specjalną nagrodę. Pozwoliła jej na zamówienie utworu młodego kompozytora. Wybrała mnie. Od tego momentu często pracujemy razem. Jako artystka jest natchniona, czuje moje intencje. Nazywam ją moją niebiańską muzą. Czasami twierdzę, że to ona komponuje moje utwory. Słowo „ayre” w średniowiecznej Hiszpanii oznaczało „aria” lub „melodia”. Jest to cykl 11 pieśni o asymetrycznej melodii do tekstów Żydów sefardyjskich. Pieśni te mają charakter autobiograficzny. Opowiadają o istotnych rzeczach w życiu, takich jak miłość, lęk, istnienie Boga. Nazwałbym je raczej małymi dramataми. Przed nagraniem przesłuchałem dziesiątki kandydatek. Nikt się do tego nie nadawał. Natomiast Upshaw w mgnieniu oka zrobiła z nich małe arcydzieła.

Pisze pan też muzykę filmową. Czy wymaga to specjalnych umiejętności?

Myślę, że muzyka filmowa wymaga niezwykłej wrażliwości wizualnej, którą trzeba przetłumaczyć na język muzyczny. Poza tym wymaga dużej dyscypliny, bowiem terminy są krótkie i określone. Stworzyłem muzykę do kilku filmów, m.in. *Tetro* i *Youth Without Youth* w reżyserii Francisa Forda Coppola. Ten film zainspirował moje zainteresowanie filozofią antycznego chińskiego mędrca Zhuang Zhou. Według jego koncepcji nasze życie nie jest rzeczywistością, tylko snem. Film ma podobną dualistyczną tematykę. Trudno w nim rozróżnić realia od marzeń.

Nad czym pan obecnie pracuje?

Moim następnym utworem będzie opera. Głównymi bohaterami są Galileo Galilei, włoski astronom i Aldous Leonard Huxley, angielski pisarz XIX w. Nad tekstem pracuje razem z Robertem Lepage, znanym reżyserem z Quebecu oraz z Alberto Manguel, kanadyjskim pisarzem urodzonym w Argentynie. Opera nie ma jeszcze tytułu i jej ukończenie zajmie mi kilka lat.

Tymczasem sala Muzeum Ceramiki zappełniła się spóźnionymi gośćmi czekającymi na spotkanie z kompozytorem. Podeszli do nas organizatorzy zapraszając Mistrza na scenę. Podziękowałem za niespodziewaną rozmowę podczas kanadyjskiej śnieżycy i poprosiłem o dedykację dla czytelników magazynu *Muzyka21*.

rozmawiał: Kazik Jedrzejczak



Osvaldo Golijov
fot. John Sann/DG

afrykańskich. Gdy Jezus umierając na krzyżu płacze *Elohi, Elohi, Lama Shabachta Ni?* (*Boże, Boże, dlaczegoś mnie opuścił?*), To razem z nim płacze umęczony lud Południowej Ameryki. Czasami widzę podobieństwo pomiędzy życiem Jezusa i latynoskiego bohatera Che Guevary.

Dlaczego ten fragment *Pasji* śpiewa sopran?

Partia Jezusa śpiewana jest częściowo przez tenora, w większości przez chór reprezentujący wspólnotę duchową, zaś ostatni fragment śpiewa sopran. Historia latynoskiej Ameryki utwierdza mnie w przekonaniu, że kobiety podobnie jak Jezus charakteryzują się niezwykłą odwagą i poświęceniem. Wystarczy przypomnieć odwagę protestujących matek osób, które padły ofiarą

Kanadyjska śpiewaczka, Measha Brueggergosman, dość często ostatnio pojawia się na naszych łamach. Tym razem warto przyjrzeć się jej ostatniej płycie *Noc i sny* z recitale pieśni kompozytorów francuskich, niemieckich i hiszpańskich. To jest jej opowieść o nocy i snach, które uwalniają długie i piękne melodie. Nawet przez studyjną szybę doskonale widać słynną osobowość artystki. Na innym krańcu Studio Teldex, w oddalonym zakątku berlińskiej dzielnicy Lichterfelde, Measha Brueggergosman tchnie energią i pewnego rodzaju baśniową ekstrawagancją. Measha rozumie, że jeśli dobrze się ubierzemy, czujemy się także dobrze, więc artystka nagrywa w stroju królowej, z koronki i satyny. I bosa stopy. Measha, gdziekolwiek jest, woli śpiewać bez butów.

Być może, znaczy to dla sopranistki to samo, co zakasać rękawy przed rozpoczęciem ciężkiego dnia pracy. Przez cały czas oczywiste jest, że artystka wie, czego chce. Kontynuuje ujęcie po ujęciu, zdecydowana stanowczo na uzyskanie dobrego rezultatu. Chociaż jest tak precyzyjna, sprawia, że muzyka brzmi, jakby wymyśliła ją w danej chwili. Zabarwia każdą nutę z malarską precyzją, całość przepelnia wzruszającą czułością. Od zmysłowej delikatności, jaką wnosi do *Canción de cuna* Montsalvagate do zaimprovizowanej wolności swej wizji *Nany* Manuela de Falli, Measha przyswaja sobie całkowicie każdą śpiewaną przez siebie nutę. Jej ekspresywna siła jest niezwykła.

„Chcieliśmy pięknej muzyki, wyjaśnia śpiewaczka, muzyki, której nie trzeba tłumaczyć. Temat jej nowego albumu *Night and Dreams*, dał jej właśnie inspirację, której potrzebowała, żeby zebrać antologię umożliwiającą jej swego rodzaju uwolnienie. „Niektóre z tych rzeczy nie są łatwe do słuchania, ale wszystkie mają w sobie moc i piękno, tłumaczy Measha. Jest tyle pięknej muzyki! Trzeba jednak wiedzieć, jak ją uporządkować”.

„Chcieliśmy czegoś rozmarzonego, ekscytującego, romantycznego i innego. Jest to także repertuar, który daje mi możliwość pewnego rodzaju uwolnienia.” Między dwoma łykami zielonej herbaty, w modnej restauracji „fusion” w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg, Measha mówi, że to jest to, czego chciała najbardziej. W *Surprise*, jej pierwszym albumie nagrany dla Deutsche Grammophon, pokazała, że potrafi grać. Teraz chce się ukazać „w czystym śpiewie, z długimi liniami melodycznymi”.

W rozmowie, podczas której przenosimy się fizycznie z jednego krańca Berlina na drugi a tematycznie objeżdżamy pół świata, Measha rozwija cudownie eklektyczny koncept *Night and Dreams* – album, który obejmuje różnorodność w imieniu całkowitego doświadczenia. „Piękny śpiew, atmosfera, egzotyzm i przystawki”, streszcza Measha, tak jakby repertuar nagrania był porównywalny z menu doskonałej kolacji. Chociaż *Night and Dreams* traktuje w dużej mierze o tym, co następuje po kolacji, jak Poulenc wie o tym, tak dobrze.

„W *Oto, jaka jesteś*, Poulenc opisał ją w łóżku”, opowiada artystka. Measha lubi być szczera. „Jej włosy, cień, jaki jej ciało rzuca na niego – a jednak jest to jak list o zerwaniu. Na końcu mówi: »Chciałem po prostu powiedzieć te rzeczy, żebyś wiedziała, że cię widziałem – ale to koniec, mimo wszystko«”. Jest to najbardziej słodko-gorzka melodia, melodia najcudowniejsza – to w całej rozciągłości Poulenc.

A ozdobniki w *Nanie*? „Sądzę, że uważa

się, iż mogą wydawać się improwizowane, tak jak o tym właśnie myślano, przyznaje Measha. To brzmi jak coś, przy czym możnaby wykonać taniec brzucha. Studiowałam muzyki świata – kulturę muzyczną Indonezji i Indii, muzykę afrykańską i muzykę celtycką. Nie jestem przeciwko tworzeniu dźwięków, które nie stanowią części kultury zachodniej – jestem szczerze za”.

Czasami, dodaje Measha, wymaga to dobrowolnego przerwania niewiarygodności, zobrazowanego przez wymogi *Anoiteceu*, brazylijskiego kompozytora Francisca Hime'a: „Chodzi o noc, ale także o stratę, kiedy zostajemy okradani w środku nocy – gdy księżyc zabiera cząstki twojej duszy. I to wymaga tego malutkiego dźwięku, usytuowanego bardzo wysoko, ale nie należy

Measha nie mówi wszystkiego. Artystka mieszkała i studiowała przez pięć lat w Niemczech, mówi po niemiecku, rozumie kulturę i dokładnie wie, czego chce ze swoimi pieśniami. Nie ma żadnej trudności w zrozumieniu drugiego planu intelektualnego repertuaru. Wybiera tylko inny język, aby to opisać: „Życie w Niemczech sprawiło, że nabrałam ochoty, aby resztę życia spędzić na śpiewaniu pieśni, przyznaje Measha. Ponieważ nauczyło mnie to, że jest tak dużo więcej na stronie z nutami. Jak *Abendempfindung an Laura* – uważam, jest to jeden z najpiękniejszych tekstów, które śpiewam, i jedna z najtrudniejszych rzeczy do ćwiczenia. Śpiewałam ten utwór na zajęciach, na pierwszym roku na uniwersytecie, i nie udało

Measha Brueggergosman
fot. Richard Lechun


Measha Brueggergosman Lubię śnić

Arkadiusz Jędrasik

o tym myśleć. Kiedy tylko się o tym pomyśli, zaczynamy upodabniać się do piosenkarki”.

Oby tylko Measha nie upodobniła się do piosenkarki! Ale kiedy o tym mówi, wiemy dokładnie, co chce przez to powiedzieć. Idea pojawia się ponownie, kiedy Measha mówi o Schubercie: „*Am den Mond* i *Nachtstück* były wśród moich ulubionych odkryć na tym albumie. Nigdy wcześniej nie słyszałam *Nachtstück*, ale sposób, w jaki pieśń ta ma odbicie w temacie *Sonaty księżycowej* Beethovena, jest niewiarygodny! Trochę się bałam Schuberta, ponieważ śpiewacy pieśni, mogą wszystko uczynić tak cennym. Czysto intelektualna koncepcja interpretacji pieśni nie jest sprawą, która mnie interesuje”.

mi się, ale mimo wszystko utwór ten podobał mi się. To jest prostota – to jest takie trudne! Opera wnika w twoje ciało, podczas gdy pieśń zmusza cię do pracy za każdym razem. Samemu trzeba stworzyć atmosferę. To piękne doświadczenie, ale także wielka odpowiedzialność”.

W lipcu pojawi się nowy album tej młodej artystki. Tym razem Measha Brueggergosman będzie odkrywać przy akompaniamentcie Cleveland Orchestra *Wesendonck-Lieder* Wagnera. 

Tekst powstał na podstawie materiałów prasowych DG.

O muzyce Juliusza Łuciuka uwag kilka (1)

Muzyka fortepianowa (1)

Grzegorz Majka

Czym dla Juliusza Łuciuka jest fortepian? To pozornie banalne i bardzo ogólne pytanie zyskuje z ust kompozytora odpowiedź o wyjątkowej głębi, poruszając obszary osobistego profilu estetycznego, artystycznej filozofii twórczej, aż po aspekt aksjologiczny – dotyczący symbolicznego znaczenia jednego z najważniejszych instrumentów w historii muzyki.

Swą drogę ku artystycznym wyżynom Juliusz Łuciuk zainicjował – podobnie jak bardzo wielu innych kompozytorów – prywatnymi lekcjami gry na fortepianie we wczesnym dzieciństwie. Fortepian leżał w centrum jego zainteresowań również w czasach studenckich, a zwłaszcza w ich pierwszym okresie, kiedy to przyszły kompozytor rozpoczynał swą edukację akademicką właśnie od studiów pianistycznych. Także i później – poświęciwszy się głównie rozwojowi twórczego potencjału kompozytorskiego pod kierunkiem Stanisława Wiechowicza – nie poniechał Łuciuk rozwijania swych umiejętności pianistycznych, poszerzając je pod okiem Jana Hoffmana.

Nic więc dziwnego, iż wczesna faza twórczości obfitowała w rozmaite utwory z fortepianem bądź na fortepian solo. Ale dobra znajomość, by nie rzec: „bliskość” instrumentu, to nie jedyna przyczyna wyraźnego upodobania Juliusza Łuciuka do fortepianu; rzecz ma wszak podłoże znacznie głębsze.

Wspominając genezę powstania *Passacaglii* na fortepian preparowany wypowiedział kiedyś Juliusz Łuciuk znamienne słowa: „Komponując ten utwór chciałem ratować godność fortepianu”. Zdanie to musi wzbudzić głęboką refleksję. Bo jakież zagrożenia czyhały na fortepian w latach 60.? I dlaczego akurat Juliusz Łuciuk czuł się powołany do walki z nimi? Otóż zagrożenia przysły wraz z ekspansją awangardy w jej skrajnie radykalnej postaci. Ta gałąź sztuki w swym bujnym rozwoju poczęła w coraz wyraźniejszy sposób oddalać się od pnia, z którego wyrosła, a którym była nowoczesna muzyka drugiej połowy XX w. Pokażne grono twórców zaczęło posługiwać się muzyką wyłącznie w roli pretekstu do przedstawień o szerszym zamyśle, stojących na pograniczu i noszących znamiona na trosze teatru, happeningu, satyry. Ale przede wszystkim prowokacji, której ostrze podważało ideę piękną jako celu i mocy sprawczej sztuki, w zamian epatując agresywną rewolucyjnością twórczej dekadencji. Istniała dziwaczna moda, iż ofiarami – i to w dosłownym znaczeniu – teje dekadencji czyniono tradycyjne instrumenty, demonstracyjnie niszczone czy profanowane na oczach publiczności – w aurze zbiorowej sugestii obcowania z odkrywczą sztuką. W tej formie twórczej aktywności naturalnie nie oszczędzono również jakże tradycyjnego fortepianu.

I ta właśnie agresywna prowokacyjność

niektórych awangardzistów wzbudziła sprzeciw Juliusza Łuciuka. Nie mógłby zachować obojętności kompozytor wyznający zasadę, iż „powołaniem twórcy jest tworzenie piękna i za jego sprawą – niesienie radości innym ludziom”. A swej odpowiedzi udzielił Łuciuk poprzez własną twórczość fortepianową; przebogata i różnorodna, wysmakowana kompozytorsko, a jednocześnie dająca poczucie mistrzowskiego zństwa walorów instrumentu; barwną i odkrywczą; a przede wszystkim – wielką artystycznie, więc niezniszczalną upływem czasu.

W tym miejscu słów kilka poświęcić trzeba pionierskiej idei preparacji fortepianu, powołanej do życia i rozwijanej właśnie przez Juliusza Łuciuka, a do dziś zupełnie unikatowej w skali muzyki polskiej w ogóle. Oto co o swej nowej technice kompozytorskiej mówi sam twórca: „Nowoczesne tendencje kompozytorskie realizowałem wielorako, m.in. również w zakresie fortepianu preparowanego. Niekonwencjonalny sposób wydobycia materii muzycznej z fortepianu poszerzył jego możliwości brzmieniowe, jego skalę wyrazową, a tym samym – obszary ludzkiej wrażliwości. Ponieważ nie udało mi się nawiązać w owym czasie (początek lat sześćdziesiątych) kontaktu z warszawskim studium elektronicznym, fortepian stał się dla mnie warsztatem intensywnych poszukiwań nowych możliwości brzmieniowych. Jego wnętrze, bezpośredni kontakt ze strunami, wydobycie arcydziełowych brzmień za pomocą różnego rodzaju pałeczek perkusyjnych, otworzyło na jakiś czas nowe możliwości twórcze”.

Istota rozwijanej przez Juliusza Łuciuka techniki preparowania fortepianu polegała na wydobyciu dźwięków bezpośrednio ze strun i elementów obudowy instrumentu, z pominięciem natomiast mechanizmu młoteczkowego i klawiszy. Notabene w *Passacaglii* (1968) – z wyjątkiem odcinka finałowego – klawiatura w ogóle pozostaje przykryta. Do wywoływania rezonansu służą perkusyjne pałeczki i miotłki o zróżnicowanym stopniu twardości. Specyfika dźwięków, możliwych do uzyskania za ich pomocą jest bardzo różnorodna i uzależniona od kilku czynników. Najistotniejsze z nich to: rejestr fortepianu, typ pałeczki lub miotłki oraz rodzaj stymulacji strun.

W celu zanotowania wszystkich elementów swej techniki Juliusz Łuciuk opracował własny system zapisu. Partyturę odczytuje się pionowo, z góry na dół. Oś pionowa odzwierciedla przebieg czasowy, pozioma natomiast stanowi schematycznie odwzorowanie otwartego fortepianu, widzianego z perspektywy wykonawcy. Jest czytelnie podzielona na cztery części, odpowiadające kolejnym rejestrům. Tak więc – patrząc od lewej strony – widać kolejno część przeznaczoną dla zapisu partii rejestru najniższego (basso), następnie średniego (medio),

wysokiego (alto) oraz skrajnego z prawej strony – najwyższego (superiore). Sposób stymulowania strun winien być zgodny z umieszczonym w partyturze symbolem ruchu.

Niezmiernie ważne w Juliusza Łuciuka technice gry na strunach jest zagadnienie generowania i wykorzystywania pogłosu. Stąd użycie pedału ma tu charakter obligatoryjny, umożliwiając – w połączeniu z gęstymi tremoladami – grę za pomocą dźwięku ciągłego; absolutnego novum w pianistyce.

W czasie intensywnych poszukiwań nowej brzmieniowości i wyrazowości fortepianu preparowanego w latach 63. przyszło zamówienie na muzykę z Pantomimy Wrocławskiej. Łuciuk zdecydował się wykorzystać w tej muzyce nowokreowaną materię brzmieniową fortepianu preparowanego. Skomponowaną muzykę sam nagrywał w krakowskim studiu radiowym, zdobywając tym wielkie doświadczenia kompozytorskie i wykonawcze. Nagrywanie w warunkach studyjnych pozwoliło na zastosowanie różnorodnych metod technicznych kreowania dźwięku. Te studyjne doświadczenia kompozytorsko-wykonawcze przyspieszyły realizację planowanych utworów na fortepian preparowany, ale już o samodzielnej formie muzycznej. Utworów takich – nie powiązanych ze scenicznością – skomponował Łuciuk trzy. Wszystkie one odznaczają się nowatorskim, różnorodnym brzmieniem i dużym nasyceniem emocjonalnym, o czym łatwo przekonać się słuchając niniejszego albumu. Nade wszystko jednak przyniosły świeży powiew nowości.

Wprawdzie poprzez formalną warstwę swych utworów wydatnie wzbogacił Łuciuk dorobek Polskiej awangardy, ale już płaszczyzna poetycka – quasi-programowe tytuły i ich głębokie odbicie w muzycznym przebiegu – stanowi głęboki ukłon w stronę tradycji i odwołanie do spuścizny wieków minionych.

Skomponowany w 1963 r. *Maraton* to 2-częściowa forma (*Bitwa* oraz *Bieg*), powstały do spektaklu Wrocławskiego Teatru Pantomimy o tym samym tytule. Faktura I. części oparta została o basową podstawę: mroczny pomruk tremolanda w najniższym rejestrze. Na jego tle pojawiają się – na przemian – złowieszcze trzaski sforzandowych glissand, to znów przenikliwe – choć subtelne – tremolanda w rejestrach wyższych. *Bitwa* zdaje się nie dawać chwili wytchnienia; muzyka ta pomyślana i napisana została jakby „na jeden oddech”. Tak zresztą wykonywał ją sam Łuciuk, przy czym grał bez waltowości; raczej intelektualnie, jakby z wyrachowaniem, pozwalając słuchaczowi głęboko odczuć swój precyzyjnie wyreżyserowany zamysł dramaturgiczny.

Większa różnorodność materiałow – adekwatna do bardziej epickiego charakteru ilustrowanej sceny – cechuje część II – *Bieg*



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

JULIUSZ ŁUCIUK

ŚWIATOWE PREMIERY FONOGRAFICZNE
z okazji 55-lecia pracy twórczej



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Albumy do kupienia 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.

(żołnierza z pola bitwy do Aten z wiadomością zwycięstwa). To właściwie muzyczna nowela, w której początkowa lekkość biegu stopniowo ulatuje, ustępując miejsca nierównej walce z czasem i topnieniem się, a która swój kres osiąga w ponurej dramaturgii ostatecznego finiszu.

Brzmieniowa szata *Biegu* ewoluje od zwiewnych, metalicznych sekwencji ułcut strun pionowo utrzymanymi motylekami, poprzez pełne lirycznej tajemniczości, sprężyste i krótkie uderzenia na szmerowym tle, sięgając w końcu rejestrów najniższych, pochłaniających wciąż uchodzącą energię biegu w głuchym, czarnym jak rozstępująca się ziemia pomruku.

Maraton w wersji koncertowej (część I –

zainteresowania krążyły – śladem Skriabina i Messiaena – wokół problemu transpozycji wrażeń wzrokowych na język muzyczny. Kompozytor wspomina z czasów studenckich barwną fontannę na krakowskich plantach przy ulicy Basztowej, nieustannie inspirującą rozważania na temat możliwości owej transpozycji. To nieodparte poczucie silnego pokrewieństwa kolorystycznej wrażliwości wzroku i słuchu było dla Łuciuka ważnym bodźcem do muzycznych poszukiwań. W naturalny sposób zaprowadziły go one w miejsce fascynujące i trochę tajemnicze – do właśnie badanego i poznawanego wnętrza fortepianu – dając podwaliny dla nowych kompozycji.

Jeszcze w tym samym, 1963 r. powstała – równocześnie z *Maratonem* – iście kolorystyczna *Lirica di timbri* (*Liryczność barw*) – 5-częściowa suita, opatrzona przez kompozytora podtytułem *5 utworów na fortepian preparowany*. Całość trwa około 6. minut, a każda z części utrzymana jest w odmiennym, wzajemnie kontrastującym charakterze. Są one jakby strofami wiersza; barwnymi elementami lirycznej kompozycji bez słów.

Część pierwsza rozpoczyna się serią kilku wyrazistych uderzeń w najniższym rejestrze. Początkowo głuche pomruki stopniowo zyskują na intensywności, a na ich tle pojawiają się coraz częściej uderzenia bardziej przenikliwe; intensywne, przywołując pewne skojarzenia ze zbliżającą się burzą.

Część druga to monolityczna, barwna impresja o charakterze enfianda, w którym nasycenie zawartości brzmieniowej wzrasta stopniowo wraz z siłą wyrazu, dochodząc do efektownej kulminacji i natychmiast wycofując się w niewzruszonym wybrzmieniu.

Bardziej statyczna jest część trzecia. To taki jesienny obrazek, wypełniony ulotnymi glissandami miękkich motylek, snującymi się przez minutę z szelestem – jakby zeschłych liści. Szelest ów wędruje przez całą skalę fortepianu, zabarwio-

ny niczym świst wiatru, by ostatecznie ulecieć wznoszącym glissandem w wysokim rejestrze.

Odmienne zabarwienie posiada część czwarta. Odznacza się ona poważnym, nieco funebrycznym charakterem. Cała utrzymana jest w rejestrze basowym, stanowiąc swoisty pokaz jego walorów brzmieniowych. Charakterystycznym elementem są tu miarowo rysujące się sekwencje brzmień, ułożone w rysunek opadającego i wznoszącego pasażu. Motywy te rytmiczują część czwartą na kształt powolnego, mrocznego marsza w bardzo niskiej – niczym tajemniczy szept – dynamicie. Kolejny wrażeń dopełniają złowieszcze glissanda.

Ostatnia, piąta część utworu, to efektowny, wirtuozowski finał, w którym jaskrawe epizody przebiegają od rejestru do rejestru na tle basowego pomruku. Przenikliwe, intensywne tremolanda w wyższych partiach przeplatają się tu z ostrymi, niskobrzmiącymi uderzeniami. *Lirica di timbri* kończy się serią bardzo szybkich, sforzandowych glissand, opadających z rozpadem – niczym skalna lawina.

Prawykonania utworu dokonał kompozytor 16 grudnia 1964 r. w Krakowie, podczas koncertu Krakowskiego Koła ZKP. Znakomitą interpretatorką *Liryczności barw* była również Regina Smendzianka, której to pianistce kompozycja została zadedykowana. Nie sposób pominąć faktu, iż to właśnie Regina Smendzianka w najwyższym stopniu przyczyniła się do popularyzacji utworu, prezentując na jego przykładzie nowatorską technikę pianistyczną podczas licznych seminariów w różnych miastach polski oraz licznych zakątkach świata. Niezwykle wrażenie, jakie wywierała na słuchaczach eksperymentalna muzyka fortepianowa Łuciuka, oddaje fragment opublikowanej w Ruchu Muzycznym (nr 15, 1971 rok) wypowiedzi Reginy Smendzianki: „Sensacją jednego z meksykańskich wykładów-koncertów stał się utwór Łuciuka – *Lirica di timbri* – na fortepian preparowany, po którym w skutek żywiołowej owacji zdawało się, że nie będzie można kontynuować wykładu”.

W istocie; gra Smendzianki każdorazowo pełna była wirtuozowskiego polotu i romantycznej ekspresji, a koncepcja i wycucie formy pozwalało wciągnąć słuchacza w fascynującą, muzyczną opowieść. Pewną ręką wydobywała pianistka i eksponowała wszelkie walory brzmienia fortepianu, jakie możliwe były do uzyskania przy pomocy przygotowanego przez Łuciuka zestawu środków. Teraz zresztą łatwo przekonać się o tym we własnym zakresie, wysłuchując uważnie znakomitego nagrania, dokonanego dla Polskiego Radia 7 listopada 1966 r.

Równie licznych wykonań oraz nagrań krajowych i zagranicznych utworu *Lirica di timbri* dokonał Zygmunt Krauze. Jedną z jego kreacji znalazła entuzjastyczny oddźwięk we francuskim *Le Figaro*, którego recenzent, Olivier Alain, w 1966 r. pisał tak: „W *Lirica di timbri* Juliusza Łuciuka fortepian jest traktowany w sposób niezwykle – jak gdyby był harfą. To jest najcudowniejsze brzmienie fortepianu solowego bez użycia klawiatury, jakie kiedykolwiek słyszałem. Brzmieniowość materii dźwiękowej wydobywanej różnymi paleczkami jest prawdziwie fascynująca”.

Wymowę zgoła innego gatunku, aniżeli impresyjna *Lirica di timbri*, niesie ze sobą *Pacem in terris* z 1964 r. Jest to 4-częściowa, 6-minutowa kompozycja na głos i fortepian preparowany. Do realizacji partii fortepianu przewidział kompozytor dwóch wykonawców (przy jednym instrumentcie), dzięki czemu możliwe stało się znaczne wzmoczenie intensywności fakturalnej.

Impulsem dla powstania utworu stała się encyklika *Pacem in terris*, ogłoszona przez papieża Jana XXIII w 1963 r., podczas Soboru Watykańskiego II. Głównym założeniem papieskiego dokumentu było propagowanie idei światowego pokoju i równości międzyludzkiej. Encyklika stanowczo sprzeciwiała się społecznej niesprawiedliwości oraz wszelkim formom dyskryminacji ze względu na wiarę czy światopogląd. Jan XXIII jasno zarysował prawa i obowiązki, stosowne



Regina Smendzianka
fot. Edward Hartwig

Bitwa) miał swe prawykonanie podczas VIII Festiwalu Warszawska Jesień, 21 IX 1964 r. Największe jednak tryumfy święciła muzyka tegoż utworu w połączeniu z warstwą pantomiczną – dziełem Henryka Tomaszewskiego. W takiej właśnie symbiozie nowatorska sztuka Juliusza Łuciuka zachwycała miłośników nowej muzyki nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie oraz w najdalszych zakątkach świata, jak Syria, Liban czy USA.

Awangardowe poszukiwania Łuciuka w znacznej mierze koncentrowały się na zagadnieniu barwy. Co ciekawe – jego

dla każdego szczebla ludzkiej społeczności. Wyraził jednocześnie przekonanie, iż polityczne zniewolenie jakiegokolwiek narodu nie ma szans przetrwania pod żadną postacią oraz usankcjonował wszelkie przejawy oporu przeciw władzy totalitarnej bądź autorytarnej.

Idee nowej encykliki rychło stały się dla Łuciuka twórczym impulsem. Zrodził się z niego rodzaj osobistego, artystycznego manifestu, ujętego w formę muzycznej wizji pokoju na świecie, widzianego w świetle chrześcijańskiego humanizmu.

Część pierwsza jest swoistym mottem, wyznaczającym „program” kompozycji. Na tle gęstego, ciągłego tremolanda pojawia się wokaliza sopranu: zatrzymana głoska „a” powoli przybiera na sile od pianissimo począwszy, osiągając mezzo forte. Po tej małej kulminacji linia głosu – urozmaicona zastosowaniem płynnej sekwencji zgłosek „o – u – m” – opada i oddala się w wyciszeniu. Motyw wokalny jest przygotowanym recytacją słów *Pacem in terris*, będących jednocześnie całym tekstem utworu.

W drugiej części dominują dźwięki krótkie i wysokie, a zwłaszcza jaskrawe i perliste odgłosy najwyższego rejestru fortepianu. Dźwięki te stanowią gęsty, nieregularny konglomerat o charakterze improwizacyjnym. Snująca się na ich tle wokaliza o niezmiernie subtelnej linii nabiera tu charakteru refleksji o dyskretnie optymistycznym zabarwieniu.

Część trzecia to efektowna gradacja napięcia. Jego przyrost rozpoczyna się od głuchych szmerów, następnie narasta z użyciem glissand i tremoland w szerszym zakresie skali fortepianu, by w końcu osiągnąć apogeum w postaci gwałtownej kulminacji. We fragmencie tym kompozytor nie skrzyżował ze śpiewu, możliwości fortepianu uznając za wystarczające dla realizacji swego zamierzenia.

W ostatniej części kompozycji wokaliza powraca w postaci zbliżonej do części drugiej, lecz urozmaiconej o subtelne kroki ćwierćtonowe. Towarzystwo fortepianu ma tu charakter syntetyczny i wykorzystuje cały szereg pomysłów kompozytorskich. Dominuje przy tym dźwięk ciągły, rezonujący we wszystkich rejestrach i pozostawiający głębokie, długie wybrzmienie. Wyraz ostatniej części wprowadza jasny, choć nieśmiały jeszcze; niczym przez mgłę wylaniający się promień – symbol wstającej nadziei na odmianę oblicza rzeczywistości.

„*Pacem in terris* Juliusza Łuciuka na głos i bezklawiaturowy fortepian – utwór o jakiejś przedziwnej, urzekającej piękności; mocno, wyraziście wypowiedziany tekst, ekspresyjna wokaliza. To, co najbardziej w tym utworze fascynujące: wnętrze fortepianu – arcypomysłowa i arcyzwarta, arcysubtelna kompozycja brzmień, szumów, pasm, szmerów, uderzeń...” – ten oto fragment recenzji Bohdana Pocięja (Ruch Muzyczny, nr 1, 1967) jest kolejnym wyrazem artystycznej rangi, jaką nadał Łuciuk wykreowanej przez siebie technice preparacji fortepianu. Nie mniej pozytywne echa towarzyszyły prezentacji *Pacem in terris* zagranicą. Po wykonaniu na Międzynarodowym Przeglądzie Nowej Muzyki w Palermo, włoski magazyn Collage opublikował w 1966 r. partyturę utworu, zaś muzykolog Paolo Emilio Carapezza w swym artykule podsumowującym festiwal nazwał utwór Łuciuka wprost: klejnotem.

Prawykonanie *Pacem in terris* odbyło się 29 maja 1964 r., podczas IV Festiwalu Poznańska Wiosna Muzyczna. Na fortepianie grali Adam Kaczyński i Juliusz Łuciuk, a śpiewała Barbara Niewiadomska. Natomiast 2 września 1965 r. w Palermo kompozycję wykonali Cathy Berberian-Berio, Max Neuhaus oraz Juliusz Łuciuk. *Pacem*

in terris weszło do repertuaru zespołów zarówno polskich, jak i zagranicznych, takich jak MW2, Kontrapunkte czy Dresden Ensemble.

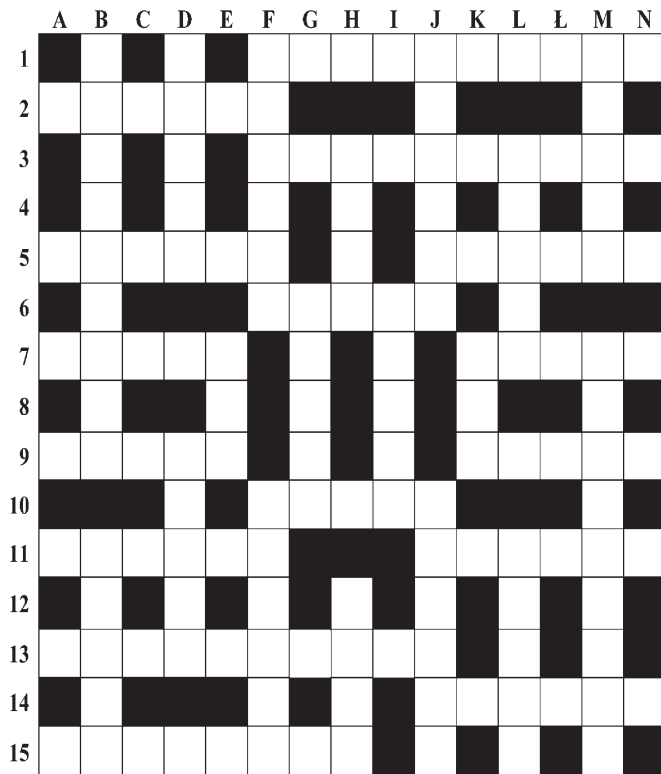
Dziś za wzorcową uznać można interpretację, jakiej Juliusz Łuciuk dokonał wspólnie z Reginą Smendzianką i Zofią Janukowicz w nagraniu archiwalnym, dokonanym dla Polskiego Radia w 1966 r. Głos tworzy tu kreację przejmującą, pełną ekspresji, a zarazem nieskazitelną wokalnie. Śpiew Zofii Janukowicz stapia się z brzmieniem fortepianu w zjawisko jednolite i niepowtarzalne, współtworząc narrację o niezakłóconej płynności i sugestywności przebiegu. Nagranie tego właśnie wykonania doskonale oddaje siłę wyrazu i bogactwo materii dźwiękowej, ujęte przez Łuciuka w tak przecież niewielkiej formie.

Pacem in terris z założenia miał być ostatnim samodzielnym utworem na fortepian preparowany. Juliusz Łuciuk nie planował dalszej eksploracji wnętrza instrumentu. Osiągnięcia, jakie na gruncie preparacji fortepianu stały się jego udziałem, uznawał za brzmieniowo i artystycznie satysfakcjonujące. W jego mniemaniu kolejne eksperymenty z pałeczkami i strunami równałyby się zatrzymaniu na drodze twórczego rozwoju.

I w istocie, od 1964 r. Łuciuk zaprzestał uprawiania tego obszaru kompozytorskiej działalności. Ale – jak się później okazało – decyzja ta nie była ostateczna, a twórca raz jeszcze sięgnął do solowej materii fortepianu preparowanego. Potrzeba „ratowania godności fortepianu” stała się impulsem do skomponowania 10-minutowego utworu, utrzymanego w wariacyjnej formie, a odznaczającego się zasobnością środków kompozytorskich oraz szczególnie interesującą warstwą rytmiczną.¹⁰

Krzyżówka nr 2/czerwiec 2010

autor: Antoni Rojewski



Rozwiązanie krzyżówki nr 1 z maja 2010 r.

ANNA NETREBKO

Poziomo: 1) współczesny polski kompozytor i dyrygent światowej sławy; 2) taniec dworski z XVI w.; 3) pianista polski (1887-1982), wirtuoz, propagator muzyki polskiej za granicą; 5-A) balet F. Alfana; 5-J) cykliczna forma muzyczna; 6) niemiecki muzykolog (1871-1927) – anagram słowa „Berta”; 7-A) czeski taniec ludowy; 7-K) włoski kompozytor, poeta, twórca opery *Mefistofeles*; 9-A) drewniany dęty instrument muzyczny; 9-K) tytuł piosenki Ramony Rey; 10) amerykański muzyk urodzony w Krzemieńcu, jeden z najwybitniejszych współczesnych skrzypków; 11-A) instrument kasiarza Kwinty (*Vabank*); 11-J) postać z opery *Alcesta* Ch. W. Glucka (siostra Antygony); 13) twórca baletu *Jeziro łabędzie*; 14) postać ze suity baletowej *Romeo i Julia* S. Prokofiewa; 15) utwór muzyczny o charakterze miniaturowej instrumentalnej.

Pionowo: B-1) liryczna pieśń gondolierów weneckich; B-11) witka; D-1) opera M. Rimskiego-Korsakowa; D-9) sygnał zakończenia łowów odegrany na trąbce lub rogu; E) głos żeński; F-1) rola wykonawcy lub grupy (np. chóru, orkiestry); G) skomponował operę *Polawiacze pereł*; H-3) dużo ich w karnawale (zabawy); H-12) kompozycja muzyczna oparta na liturgicznych tekstach; I) imię w tytule opery K. Szymanowskiego; J-1) imię Brylla, twórcy libretta do śpiewogry *Na szkle malowane*; J-10) postać z opery K. Kurpińskiego *Zamek na Czorsztynie czyli Bojmir i Wanda*; K) głos męski; L-3) do niego trzeba dwojga; L-11) australijska śpiewaczka (sopran) światowej sławy lub lody; M-1) ...jednej nocy przeźbój Ali-Babek; M-7) włoski taniec ludowy w szybkim tempie.

Litery z pól o współrzędnych: 4-F, 5-B, 3-D, 15-F, 3-G, 9-K, 13-B, 3-H, 9-B, 11-J, 1-K, 10-D utworzą rozwiązanie.

Trzy pierwsze osoby, które nadesłały na adres redakcji (pocztowy lub e-mailowy) poprawne rozwiązanie wraz z adresem zwrotnym otrzymają w prezencie płytę CD.

Palcem po płycie

La Pasión según San Marcos



OSVALDO GOLIJOV

La Pasión según San Marcos (Pasja według świętego Marka)

Biella Da Costa, alt; Jessica Rivera, sopran; Reynaldo González-Fernandez • Schola Cantorum de Venezuela; Orquesta La Pasión; Members of the Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela; María Guinand, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 7461 • w. 2010, n. 2007/8 • CD: 84'32", DVD: 89'37"

Muzyka21

plyta miesiąca

Obecnie Osvaldo Golijov należy do grona najmłodniejszych i najbardziej wziętych kompozytorów swojego pokolenia. Oto kolejna, znakomita jego płyta wydana w DG.

Gdy przed kilku laty pojawiło się na rynku pierwsze nagranie *Pasji* Golijova zburzyłem w swojej świadomości wszelkie schematy, stereotypy dotyczące muzyki pasyjnej (męka i śmierć Chrystusa): powaga, dramaturgia, cierpienie, okropność bólu i męki, groza śmierci, do których przyzwyczała mnie tradycja muzyki pasyjnej europejskiej. *Pasja wg św. Marka* Osvalda Golijova jest całkowicie inna w swojej poetyce i dramaturgii, jest dziełem bardzo odważnym, niemal obrazoburczym i prowokacyjnym.

Osvaldo Golijov to kompozytor o bogatej przeszłości, mimo że jest młody wiekiem. Mieszka obecnie w południowej Afryce, dzieciństwo jednak spędził wśród katolików w Argentynie. Jego matka była ortodoksyjną Żydówką z Rumunii, ojciec natomiast rosyjskim ateistą. Mieszkał też w Jerozolimie a muzyczne wykształcenie

zdołał w USA, gdzie studiował u George'a Crumba, Lukasa Fossa i Oliviera Knussena. W swoim katalogu utworów ma kilka, które zdobyły nagrody na międzynarodowych konkursach i duże uznanie u krytyków i melomanów, by wspomnieć choćby *Ainadamar*, *Ayre*. Cieszy się też uznaniem jako kompozytor muzyki filmowej.

Pasja Golijova powstała w ramach projektu *Pasja 2000* i w odbiorze jest tak barwna i niezwykła, zachwyca i szokuje, jak dzieciństwo jej twórcy. Od razu zaznaczę, że nie jest to muzyka podobna do tej, którą znamy z *Pasji* Bacha, Pendereckiego, czy innych kompozytorów.

W *Pasji* Golijova przewija się cały koloryt muzyki głęboko zakorzenionej w folklorze półkuli południowej: czarnej afrykańskiej, południowoamerykańskiej, a także tradycji żydowskiej i europejskiej. Mnóstwo tu śpiewu chóru, dźwięków perkusji. Pojawiają się w kilku momentach rytm flamenco i rumbi oraz nawiązanie do chóru gregoriańskiego! Czy to wszystko może

być w *Pasji*? Biorąc pod uwagę deklarację, jaką złożył kompozytor u początków tworzenia dzieła, iż jest to dla niego odkrywanie prawdy, a nie traktat teologiczny, to taki dobór środków muzycznej narracji wydaje się być uzasadniony i bogaty wyrazowo. Trzeba też wziąć pod uwagę jeszcze to, że Golijov przynosi „akcję” swojej *Pasji* na ulicę zwykłego południowoamerykańskiego miasta. Gdy działa się męka Chrystusa, ulice Jerozolimy też dostarczały wyjątkowo mocnych emocji i wydarzeń.

Kompozytor w swoim dziele wykorzystuje całe bogactwo środków, jakim dysponuje głos ludzki (partie solowe śpiewaków są bardzo oryginalne i niezwykłe) oraz dźwięki różnego rodzaju bębnow i zestawów perkusyjnych. Osiągnął w ten sposób niezwykły i mocno szokujący efekt muzyczny, biorąc pod uwagę tematykę dzieła. Całą *Pasję* potraktował z wyjątkową spontannością i oryginalnością Czarnej Afryki i emocjonalnością południowej Ameryki. Można się

zatem tym dziełem zachwycić, albo je całkowicie odrzucić, jednak trudno przejść obok niego obojętnie. Ciekawie jakby odebrano tę *Pasję* podczas prezentacji w Polsce, np. na Warszawskiej Jesieni, czy innym festiwalu?

Pasja Golijova jest nowym rodzajem prawdziwego muzycznego teatru, w którym przeszłość (treść) spleta się z teraźniejszością (forma), a wszystko usytuowane jest między operą, koncertem a liturgią, obrzędem i rytuałem. Oparł kompozytor swój utwór o dwa pytania: Jak Jezus dzisiaj żyłby i działał w Ameryce Południowej? I drugie pytanie: Jaką *Pasję* by skomponował Bach, jeśli żyłby w Ameryce Południowej pod koniec XX w.? Prawdopodobna odpowiedź zawarta jest na płycie. Polecam ten album, gdyż jest bardzo oryginalny i pełen niesamowitych muzycznych wrażeń i skojarzeń. W jednym z komentarzy do dzieła napisano, że jest to „bomba wrzucona w kostyczny i wyjątkowo ekskluzywny świat muzyki poważnej w Europie. Zawarty jest w niej rewolucyjny powiew, od którego historia muzyki pasyjnej zaczyna się, jakby z innej strony, z nową bardzo zmaturalizowaną zmysłową formą”.

Wykonanie tej muzyki jest bardzo dobre, spontaniczne i pełne emocji, gdyż powierzono je muzykom z Ameryki Południowej, którzy świetnie czują partyturę Golijova. Jest to z tego powodu lepsze nagranie od premierowego, jakie ukazało się na początku XXI w. Dwupłytowy album uzupełniono o trzecią płytę, na której zarejestrowano ten utwór w wersji scenicznej na renomowanym Holland Festiwal z roku 2008, gdzie widać na scenie tę siłę i ogień tej muzyki bijące z twarzy muzyków, całości dopełnia znakomita realizacja światła i tańca.

Ekskluzywności tej edycji *Pasji* Osvaldo Golijova na pewno dodaje umieszczenie na okładce albumu pełnego emocji obrazu *Ukrzyżowanie* Pabla Picassa, bardzo adekwatnego do tej muzyki. Warto sięgnąć po tak dobry album płyty!

Arkadiusz Jędrasik

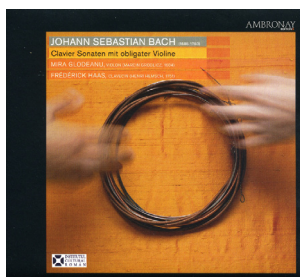


Osvaldo Golijov
fot. John Sann/DG

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH
Sonaty skrzypcowe BWV 1014-1019

Mira Glodenau, skrzypce; Frédéric Haas, klawesyn

Ambronay AMY009 • w. 2006, n. 2006 •

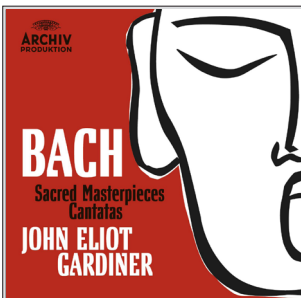
DDD, 94'29", 2CD

☆☆☆☆☆

Muzyka przepelniona duchowością, inspirowana wyobraźnią i sztuką, labirynt kreatywności. Pełnia emocji, mistrzostwo techniki i bogactwo materiału. Tak krótko można scharakteryzować sonaty na skrzypce i klawesyn J. S. Bacha. To jeden z najwspanialszych cykli kameralnych swej epoki. Skrzypaczka pochodzenia rumuńskiego Mira Glodeanu i klawesynista Frederick Haas wykonują sonaty Bacha z dużym smakiem, klarownie i subtelnie. Ich interpretacja jest stylowa, obiektywna, przemyślana. Muzycy słuchają się nawzajem i współtworzą razem ciekawą muzyczną kreację. Barwa skrzypiec Glodeanu jest bardzo ciepła i szlachetna, dźwięk stabilny, frazowanie obu muzyków – uzasadnione. Jedynym mankamentem technicznym samego nagrania jest dla mnie w niektórych momentach zbyt duża przewaga klawesynu nad skrzypcami.

W książeczce dodanej do płyty artyści zdradzają jak narodził się pomysł nagrania sonat, opisują swoją pracę nad cyklem, oraz wielogodzinne poszukiwania właściwej drogi do jego wykonania.

Słowo o artystach: Mira Glodeanu pochodzi z Bukaresztu, tam też uzyskała dyplom solistyczny w Akademii Muzycznej w Bukareszcie. Po studiach zainteresowała się muzyką dawną, kształciła się u Jordiego Savalla, Manfreda Kremera i Sigiswalda Kuijkena w Królewskim Konserwatorium w Brukseli, gdzie uzyskała dyplom ze specjalności skrzypce barokowe. Występowała jako solistka z wieloma zespołami muzyki dawnej: La Petite Bande, Les Arts Florissants, La Fenice, Il Seminario Musicale, Il Gardellino, Arpeggiata, Le Poème Harmonique. Nagrała ponad 30 płyt z czołowymi zespołami muzyki barokowej w Europie. Jest profesorem skrzypiec



JAN SEBASTIAN BACH
Magnificat, Msza h-moll, Oratorium na Boże Narodzenie, Pasja Janowa, Pasja Mateuszowa, 35 kantat na różne niedziele roku liturgicznego

The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent

Archiv Produktion 477 8735 • w. 2010, • 22 CD

Muzyka21
płyta miesiąca

Panuje ostatnio moda w muzyce poważnej, by wydawać pudełka z kompletami nagrań muzyki różnych kompozytorów i artystów. W tę tendencję i modę wpisuje się najnowsze wydawnictwo z muzyką Bacha

barokowych Conservatoire Royal de Bruxelles, gościnnie wyklada na Uniwersytecie w Salamance. Glodeanu gra na unikatowym polskim instrumencie Marcina Groblicza z 1604 r.

Frederick Haas rozpoczął grę na klawesynie w wieku 4 lat, gdyż instrument ten zafascynował go już od wczesnego dzieciństwa. Uzyskał dyplomy w Amsterdamie i Brukseli. Bardzo wcześnie zaczął odwiedzać manufaktury w których powstają klawesyny, by jak największej dowiedzieć się o ich budowie i dźwiękowym potencjale. Od czasu studiów stykał się z najlepszymi instrumentami dawnych epok. Koncertuje w całej Europie. Na płycie gra na klawesynie Henriego Hemscha z 1751 r., wybór którego bardzo szczegółowo uzasadnia w krótkim eseju w książeczce dołączonej do CD.

Płyta jest przepięknie wydana, z wielką dbałością o oprawę graficzną i bardzo interesującymi tekstami w książeczce. Już choćby z tego względu warto nagraniu przyrzeć się bliżej. To z pewnością pomysł na piękny prezent dla wszystkich wielbicieli muzyki dawnej, a dla skrzypków ciekawe nagranie do kolekcji.

Agnieszka Marucha

pod batutą Johna Eliota Gardinera.

Deutsche Grammophon, Archiv Produktion i Philips Classics wydały w jednym 22-płytowym pudełku wszystkie zarejestrowane dla tych wytwórni dzieła Bacha, nad których wykonaniem czuwał znakomity brytyjski dyrygent. Współpraca między Gardinerem i tymi firmami układała się znakomicie, co potwierdzają te wybitne kreacje artystyczne, jakie teraz mamy w jednym wydawnictwie. Jednak ich drogi się rozeszły na początku XXI w., gdy firma Archiv nie chciała wydać wszystkich kantat, jakie Gardiner nagrał w czasie swojej pielgrzymki bachowskiej na przełomie wieków, gdy objeżdżał z nimi cały świat. Z braku funduszy nie doszedł do skutku jego koncert w Polsce. Założył zatem John Eliot Gardiner swoją firmę Soli Deo Gloria, gdzie już od dziesięciu lat ukazują się nagrania z tej słynnej pielgrzymki.

Jednak największą wartość i klasę posiadają właśnie wydane teraz w komplecie jego nagrania sprzed lat, którymi pokazał światu, że jest dyrygentem z „najwyższej półki”, mimo iż z wykształcenia jest arabistą. Miał on wtedy najlepszych solistów, swój najlepszy na świecie

Chór im. Monteverdiego i znakomitą orkiestrę. Oczywiście wszyscy miłośnicy dobrych wykonań mają zapewne pierwsze wydania obecnie publikowanych nagrań. Kto ich nie ma może teraz kupić w okazyjnej, przyjaznej cenie.

Gardiner jest dyrygentem, spod którego ręki wychodzą prawdziwie muzyczne brylanty. Ma on niezwykle talent do wykonań bardzo stylowych i eleganckich, które cechują zawsze dobre tempa muzyczne (czasami lekkiego nosa, by dobrać najlepszych solistów do konkretnych partii w muzyce Bacha, a ze swoją orkiestrą wprowadza nas do muzycznego nieba, gdzie zawsze króluje duch bachowskiej partytury.

John Eliot Gardiner to dziś jeden z najlepszych dyrygentów specjalizujących się w muzyce Bacha (i nie tylko). Kto pokocha jego wykonania będzie jego zagorzałym wyznawcą. Śmiało polecam każdemu ten komplet nagrań muzyki Bacha. Szczególnie tym poszukującym wzorcowych nagrań obu *Pasji, Mszy h-moll i Oratorium Bożonarodzeniowego!*

Arkadiusz Jędrasik



JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty brandenburskie

English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent

Soli Deo Gloria SDG 707 • w. 2009, n. 2009 • 92'04"

☆☆☆☆☆

Wreszcie, po wielu latach oczekiwania, kierowany przez Johna Eliota Gardinera zespół The English Baroque Soloists nagrał *Koncerty brandenburskie* Bacha, sprawiając tym samym niemalą frajdę wielbicielom tego wspaniałego zbioru. Nawet na tle wyjątkowo licznej i utytułowanej konkurencji, ten dwupłytowy album, a właściwie książeczka z dołączonymi krążkami, z pewnością wywoła duże poruszenie w muzycznym świecie i zajmie jedno z czołowych miejsc na liście nagrań z tym repertuarem.

Podczas słuchania uderzającość zjawy tempa, co w przypadku Gardinera nie dziwi oraz wyupu-

klenie pierwiastka rytmicznego. *Koncerty* brzmią prawie jak muzyka taneczna, wprawiająca odbiorcę niemal w trans swą energią i pulsem. W ujęciu zespołu Gardinera dzieła te to perła muzyki kameralnej, zarówno w zakresie obsady i faktury, jak też sposobu interpretacji artystów. Na dużą uwagę zasługuje szeroka gama oryginalnych barw w orkiestrze, sam dźwięk jest bardzo klarowny i wyraźny. Nagranie to w całej pełni pokazuje mistrzostwo kompozytora w posługiwaniu się poszczególnymi instrumentami i ich łączeniu w najrozmaitsze kombinacje, gdzie każdy ma coś własnego i ważnego do powiedzenia. W tym przypadku wszyscy członkowie grupy są równi, z czego skwapliwie skorzystali Angielscy Soliści, pokazując się z najlepszej strony jako wirtuosi, jak też kameraliści, partnerzy, będący częścią większej, idealnie skonstruowanej dźwiękowej całości.

Być może znajdują się słuchacze, których ta wersja nie porwie, aczkolwiek na mnie niniejszy album wywarł jak najlepsze wrażenie. Myślę, że jeszcze nigdy bachowskie arcydzieła nie zabrzmiały w sposób, jaki pokazał Gardiner i English Baroque Soloists. Warto się o tym samemu przekonać.

Paweł Chmielowski



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
 Idil Biret, fortepian • Bilkent Symphony Orchestra • Antoni Wit, dyrygent
 IBA 8.571253 • w. 2008, n. 2008 • 67'38"
 ★★☆☆

Koncerty fortepianowe nr 3 i 4
 Idil Biret, fortepian • Bilkent Symphony Orchestra • Antoni Wit, dyrygent
 IBA 8.571257 • w. 2009, n. 2008 • 74'50"
 ★★☆☆



JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty brandenburskie
 Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent
 Alia Vox AVSA 9871 A+B • w. 2010, n. 1991
 • SACD, 99'33"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Od jakiegoś czasu Jordi Savall wznawia swoje nagrania dokonywane niegdyś dla firmy Astrée i są to obecnie niewątpliwie fonograficzne wydarzenia, których nie wolno przegapić. Tak też jest z najnowszą propozycją jego własnej

Pierwsze trzy koncerty fortepianowe Beethovena (wliczając *Młodzieńczy Es-dur* WoO 4, propagowany niegdyś przez Lidję Grychtolównę) w pełni należą jeszcze do klasycystycznego świata muzycznego. Mimo że nie jestem fanatycz-



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Koncerty fortepianowe nr 3 i 4
 Idil Biret, fortepian • Bilkent Symphony Orchestra • Antoni Wit, dyrygent
 IBA 8.571257 • w. 2009, n. 2008 • 74'50"
 ★★☆☆

nym zwolennikiem historycznego wykonawstwa na instrumentach z epoki, to w przypadku tych utworów wolałbym jednak brzmienie „fortepiano” (odkąd *I Koncert C-dur* op. 15 usłyszałem w interpretacji Melvyna Tana na I Festiwalu Beethovenowskim). Idil Biret poniekąd gra na nowoczesnym fortepianie w sposób naśladowujący dźwięk tamtego instrumentu, redukując w znacznym zakresie kontrasty dynamiczne, na nim nieosiągalne. Z kolei w przypadku *II Koncertu fortepianowego B-dur* op. 19 niedoścignym wzorem pozostaje dla mnie „mozartowska” interpretacja Haliny Czerny-Stefańskiej z eterycznym zakończeniem *Ronda* (nota bene wstawionego przez kompozytora na miejsce wcześniej skomponowanego).

Trzy ostatnie koncerty, z nietypowym mollowym trzecim, to już w pełni romantyzujące dzieła „sproblematyzowane”, które mimo absolutnego charakteru zawierają

wytwórni Alia Vox, czyli *Koncertami brandenburskimi* Jana Sebastiana Bacha, zarejestrowanymi w 1991 r., a wydanymi teraz w przepięknej oprawie i nowoczesnej, zremasterowanej wersji SACD.

Ostatnio pojawiło się na rynku kilka ciekawych albumów z tym repertuarem, sygnowanych zarówno przed czołowych koryfeuszy historycznych interpretacji (Trevor Pinnock – Avie, Andrew Manze – Harmonia Mundi, John Eliot Gardiner – Soli Deo Gloria), jak też najznamienitszych dyrygentów tradycyjnego nurtu wykonawstwa (Riccardo Chailly-Decca). Spośród nich wersja Jordiego Savalla z pewnością może być uznana za jedną z najlepszych, jeśli nie najlepszą. Po uważnym zapoznaniu się z jego wizażem sześcioletniego, jestem wprost oszołomiony lekkością, klarownością i lirycznym pięknem tchnącym z każdego koncertu. Doborowa obsada gwarantuje wykonawczy kunszt najwyższej próby, a dobrze dobrane tempa, subtelna, choć nie-

treści wykraczające poza prawa samego przebiegu muzycznego, mimo że nie odwołują się do zewnętrznego wobec niego programu.

IV Koncert fortepianowy G-dur „Skowronkowy” do pewnego stopnia łączy pierwiastki klasyczne (mozartowski w rysunku temat orkiestrowej ekspozycji, od którego wzięła się jego nazwa) z romantycznymi (monumentalne pochody akordowe). Z kolei dramatyczny dialog fortepianu z unisono nieustępliwymi smyczkami w części środkowej wiązanej z obrazem Orfeusza zstępującego do Hadesu, choć prawdopodobnie bliższym rzeczywistości źródłem inspiracji mogła być chyba scena pomiędzy Orfeuszem a furiami z opery Glucka.

Idil Biret podjęła się ambitnego zadania opanowania i nagrania wszystkich utworów fortepianowych Beethovena, łącznie z partią solową w *Koncertie potrójnym*. Ta urodzona 21 listopada 1941 r. w Angorze (Ankarze) artystka, uczennica Alfreda Cortot i Wilhelma Kempfa, ale może przede wszystkim Nadii Boulanger, ma na swym koncie także nagrania, dokonanych przez Ferencza Liszta transkrypcji fortepianowych dzieł wspaniałej symfonii Beethovena oraz wszystkich solowych utworów na fortepian Johanna Brahmsa. Nieobca jest jej muzyka współczesna. Utworzyła na płytach m.in. sonaty Pierre'a Bouleza, etiudy György'ego Ligetiego, utwory Ilhana Mimaroglu. W przeciwieństwie do swego młodszego rodaka – Fazıla Saya – w swej grze unika wszelkiej ekstrawagancji.

Za sprawą charakteru swego touché wydaje się szczególnie predestynowana do wykonania dwóch pierwszych koncertów, jeszcze z

przerwana kontrola katalońskiego meistra nad Concerto de Nations uwypukla czytelność faktury, szlachetną barwę i czystość dźwięku, wywierające doprawdy niesamowite wrażenie (polecam tutaj zwłaszcza *VI Koncert B-dur*, brzmiały wyjątkowo ciepło i miękko, zupełnie inaczej niż zazwyczaj). Realizacja techniczna nagrania również jest na najwyższym poziomie.

Porównując wersje Gardinera i Savalla, bez wahania przynajmniej pierwszeństwo temu drugiemu, co znajduje także wyraz w końcowej ocenie. Jest to wg mnie wykonanie zachwycające, z którym przyjdą się zapewne mierzyć inni artyści sięgający po *Koncerty brandenburskie*. Urzekająca mistrzostwem i prostotą interpretacja oraz będąca już standardem w przypadku wytwórni Alia Vox wspaniała strona edytorska sprawiają, że album ten zasługuje na najwyższą notę.

Paweł Chmielowski

agogicznego (w doborze temp) oraz wyrazistszych kontrastów dynamicznych, a także rozpiętości wyrazowej pomiędzy żarliwą namietnością a pogłębianą refleksyjnością, może poza zadumą w *Largo* w pierwszym z nich. Najbardziej zawodzi wykonanie tragicznego *Trzeciego koncertu c-moll* op. 37, utrzymanego w tonacji *Piątej Symfonii „Losu”* i powstałego w ciężkim dla kompozytora okresie pogłębiającej się głuchoty i nacierających go myśli samobójczych, czego świadectwem stał się słynny „testament heiligensztadzki”. Przekaz muzyczny nie jest w nim podyktowany wyłącznie przez konieczność formy, czy techniki, albo mniej lub bardziej skonwencjonalizowanej retoryki, lecz indywidualizuje się, stając się wyrazem jednostkowej osobowości kompozytora. Przypadłoby się też większe wykorzystanie bogatych możliwości brzmieniowych współczesnego fortepianu dla oddania beethovenowskiej potęgi i tytaniczności, co częściowo udaje się uzyskać w *Koncertie „Skowronkowym”*. Na szczęście, Orkiestra Uniwersytetu Bilkent w Angorze pod wprawna batutą Antoniego Wita gra w pełnym, symfonicznym składzie, stosownie do użytego w tych nagraniach współczesnego fortepianu.

Gdyby jeszcze poprowadził ją miejscowy kapelmistrz (co prawda od siedmiu lat już nie żył Hikmet Şimşek, długoletni szef konkurencyjnej Prezydenckiej Orkiestry Symfonicznej, z którą współpracował też przez jakiś czas Tadeusz Strugała), to zyskalibyśmy w całości tureckie spojrzenie na arcydzieła europejskiego dziedzictwa koncertującej literatury fortepianowej.

Lestaw Czapliński



ANTON BRUCKNER
Symfonia nr 9
 Hallé • Cristian Mandeal, dyrygent
 Hallé HLL 7524 • w. 2009, n. 2009 • 61'37"
 ★★

Rumuński dyrygent Cristian Mandeal po raz drugi bodajże sięga na płytach po *IX Symfonię d-moll* Antona Brucknera, lecz jego najnowszego nagrania z Hallé Orchestra w żadnym wypadku niestety nie można zaliczyć do produkcji udanych. Po zapoznaniu się z jego wersją pojawiła się u mnie refleksja, jak niewiele można zro-

zumieć z tego wspaniałego dzieła; jak przeciętna i pusta koncepcja kapelmistrza jest w stanie ukazywać utwór w absolutnie nieprzekonująco sposób; jak wysokie wymagania stawia kompozytor wykonawcom, którzy powinni wnieść się na wyżyny swego kunsztu. Słuchając genialnej symfonii pod dyrykcją Mandeala, natychmiast przypomniały mi się słowa jego wielkiego rodaka, Sergiu Celibidache: „Są tak zwani dyrygenci brucknerowscy, którzy nigdy w życiu nie grali symfonii Brucknera. Ci poganiacze wielbłądów nie zrozumieli z niego absolutnie nic”.

Negatywne wrażenie wywarło na mnie od razu szybkie tempo, które sprawia, że np. *Scherzo*, zamiast wstrząsać i przerażać, śmiejesz i nabiera cech karykaturalnych. Można *Dziwiątą* grać szybciej – nagrania Bruno Waltera

z 1959 r. mieszczące się w czasie 58'42" czy wspomnianego wyżej Celibidache'a ze Stuttgartu z 1974 r. (59'18") są tego dowodem. Ale u tych legendarnych mistrzów batuty nie zabrakło dogłębnego zrozumienia materii i idei muzyki Brucknera; wiedzieli, że narracja musi być logiczna i obywatelska się bez rozmaitych ekstremów; tempa płynne, tempa i epizody naturalnie powinny prowadzić do siebie i wynikają jedne z drugich, a kontrasty nie śmiały naruszać architektury fraz i całych części dzieła. O tych wszystkich elementach na płycie Hallé można jedynie pomarzyć, również o różnicy talentu i dyrygenckiej klasy nie potrzeba zbyt długo się rozwodzić. Gwałtowne różnice dynamiki pozbawione głębszego sensu, przejaskrawione tempa, nieumiejętność budowania właściwego napięcia i jego rozładowania (tak ważnych

na przykład w szeroko zakrojonej części pierwszej), czy nawet stworzenia wyraźnego crescendo na odcinku dłuższym niż trzy-cztery takty, świadczą jednoznacznie o słabej formie Mandeala, której ofiarą padła *IX Symfonia*. Szkoda, że nie miałem okazji zapoznać się z jego wcześniejszą rejestracją tego arcydzieła dokonanej wraz z rumuńską orkiestrą pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia dla firmy Electrocord, ale zważywszy na sam fakt, że wtedy utwór Brucknera zabrzmiał dokładnie 10 minut dłużej, każe mi ostrożnie przypuszczać o lepszym rezultacie wtedy i niewielkim twórczym potencjale artysty w dobie dzisiejszej.

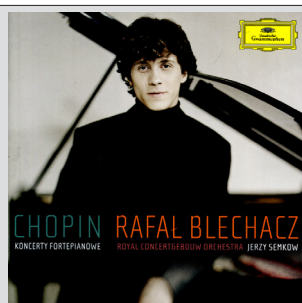
Nie najlepsza jest też jakość dźwięku, mimo iż jest to produkcja studyjna. Nie mogę niestety powiedzieć nic zbyt dobrego o tym nagraniu, które zirykowało mnie i znużyło

podczas kilkakrotnego słuchania. W tym miejscu pozwolę sobie docenić bardziej interpretację albumu wytwórni Atma Classique (dyr. Yannick Nézet-Seguin), omawianego przeze mnie w numerze 2/2009; porównując go z wersją Mandeala, przyznałbym dziś Kanadyjczykom cztery gwiazdki za wyraźnie lepsze zrozumienie muzyki Brucknera i jej realizację, aczkolwiek też niewolną od pewnych niedoskonałości. Płyta Hallé jest dla mnie zdecydowanie nieudana i poszukując krązków z muzyką Brucknera doradzałbym ją starannie pomijać.

Paweł Chmielowski

FRYDERYK CHOPIN
Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
Rafał Blechacz, fortepian • Royal Concertgebouw Orchestra • Jerzy Semkow, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 8528 • w. 2009, n. 2009 • 74'50"

Muzyka21
 płyta miesiąca



W kraju nad Wisłą płyta ta okrzyknięta została rewelacją nim zdążyła trafić na półki sklepów. Nic dziwnego skoro zawiera oba koncerty autorstwa kompozytora, którego nazwisko słusznie wyzwała dumę narodową. I jak by tego było mało nagrania tych dzieł podjęli się artyści będący swoistą wizytówką polskiej kultury muzycznej na świecie. Samo ich spotkanie przy realizacji tak bardzo „polskiego” repertuaru budziło niemałe nadzieje, zwiastując fakt, iż do ich dyspozycji powierzono jedną z najbardziej cenionych orkiestr symfonicznych świata, a nad całością czuwać miała ekipa firmy fonograficznej, której znak zapewnia najwyższy profesjonalizm. Na wiadomość o tak szczęśliwym obrocie spraw wokół tego wydawnictwa odczuwało się przyspieszone bicie serca, a gdy płyta trafiła w ręce słuchaczy, bez wątpienia niejednemu ze wzruszenia zadrzała dłoń przed włożeniem jej do odtwarzacza by usłyszeć orkiestrową introdukcję do *Koncertu e-moll*...

...zerwany całun odsonił nieznane dotąd brzmienie orkiestry Royal Concertgebouw – ciężkie, złane niczym stop różnorodnych metali nieszlachetnych. Niekorzystne „pierwsze wrażenie” wywołane zostało błędem realizatorów nagrania, o czym wiedzą ci, którzy mieli przyjemność usłyszeć orkiestrę z Amsterdamu na żywo. Przy tym

naganiu orkiestrę „wytlumiono”, przez co słucha się jej jakby zza zamkniętych drzwi. Wobec technicznego błędu starania Maestro Semkova, wyraźnie poszukującego środków wyrazu pomiędzy poetyckim, stonowanym akompaniamentem a romantyczną porwycością momentów orkiestrowych, w większości przebiegu obu koncertów wywołują wrażenie nieprzystawalności akustycznej orkiestry do gry solisty. Piękno współgrynia obu mediów ujawnia się tym samym w nielicznych fragmentach, np.: *trzy plany w Romansie z Koncertu e-moll* (ścieżka nr 2, 5'15"). Szczęśliwie dłuższe obcowanie z tym nagraniem przyzwyczajają słuchacza do tego, że trzeba nadstawić ucha bliżej orkiestry.

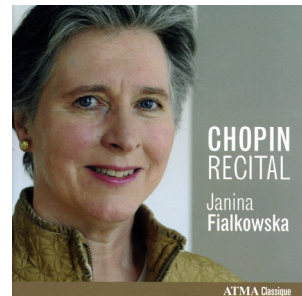
Niedomagania techniczne nagrania nie wywołują tak wielkiego uszczerbku na jakości brzmienia partii solowej. Umożliwia to niezakłócony odbiór gry Rafała Blechacza. Gry, trzeba przyznać, prowadzonej wyrazistym, selektywnym dźwiękiem o eterycznej delikatności. Zwraca także uwagę naturalność, z jaką pianista prowadzi nasyconą emocjonalizmem kantylenę i łatwość wykonania ozdobników. Rezultatem tego są pełne uroku części środkowe obu koncertów, zdradzające jednocześnie liryczną proweniencję laureata ostatniego Konkursu Chopinowskie-

go. Potwierdzają to także stonowane fragmenty części skrajnych obu cykli. Wirtuozowskie, wzburzone miejsca (zwłaszcza w *Koncercie e-moll*) ujawniają bowiem, obok niekwestionowanej wirtuozerii wykonawcy, brak konsekwencji w budowaniu napięcia na dłuższych foriturach – szczególnie daje się we znaki zaniechanie dynamicznego cieniowania. Przez to frazy sprawiają wrażenie wyrwanych z kontekstu cząstek formalnych, zamiast budować logiczną wypowiedź.

Niemniej jednak Blechacz prostotą i dyscypliną ujął ducha chopinowskiego stylu i jemu podporządkował tę interpretację. Dlatego próżno szukać tu indywidualnych poszukiwań, które tak często stają się dziś udziałem azjatyckich kolegów polskiego pianisty (np. Lang Langa lub Yundi'ego Lee). Można nawet zarzykować stwierdzenie, że pianista gra, jak to się dzisiaj często mówi, „z wierzbą we włosach”. Coś w tym jest, ale nie można mu też odmówić młodzieńczego wigoru, idealnie pasującego do charakteru koncertów.

Na szczęście huragan zachwytołów jaki wywołała i wywoływać będzie ta płyta skutecznie zagłuszy powątpiewania poszukiwaczy doskonałości, którzy nie godzą się na wyproszenie za drzwi przez realizatorów strony technicznej. Stanowczo przegoni także tych, którzy oczekują nowego odczytania bardzo dobrze znanych kompozycji. I chyba dobrze, choćby ze względu na bardzo polski charakter tej interpretacji. A także dlatego, że cudownej muzyki w tym wydawnictwie nie zabraknie nawet dla wytrawnych smakoszy, pod warunkiem, że nie zniechęci ich niegodna tej potrawy zastawa.

Piotr Wolanin



FRYDERYK CHOPIN
Polonezy, preludia, mazurki, Scherzo, Barcarolla
Janina Fialkowska, fortepian
 Atma Classique ACD2 2597 • w. 2009, n. 2008 • 67'21"
 ★★★★★

Po raz kolejny Chopin z głosińców. Po raz kolejny znane motywy. Po raz kolejny dobrze. Chopina świetnie wygrywa Blechacz, Zimmerman, na arenach międzynarodowych triumfy święcą tacy muzycy jak: Vassily Primakov, Marc-André Hamelin czy Nadia Reisenberg. Często zapomina się o Janinie Fialkowskiej – całkiem... niesłusznie.

Kanadyjka polskiego pochodzenia znana jest jako fenomenalna wykonawczyni Liszta, Mozarta i właśnie Chopina, którego przegład twórczości postanowiła skompletować na swojej płycie *Chopin Recital*. Fialkowska prowadzi nas od poloneza przez walce, preludia, nokturny aż do scherzo. Tego typu kompilacje zabierają coś z muzyki, odzierają ją z harmonii kompozycji i stwarzają mozaikę, niekoniecznie spójną nastrojowo i stylistycznie. Dlatego tak bardzo dziwi ten zestaw w interpretacji Kanadyjki.

Całość startuje, można rzec, z kopyta rozbijając o klawisze fortepianu mocne, napędzające i bezlitosne akordy heroicznego niemal otwarcia *Poloneza cis-moll* op. 26 nr 1. Zaraz po tym beethovenowskim otwarciu następuje stopniowe wyciszenie, nostalgiczna narracja muzyczna, aż w końcu całość popada w polistopadowy, romantyczny patos podszyty tradycyjnym, polonezowym motywem. Fialkow-

ska potrafiła nadać temu utworowi jego naturalne, ekstazyjne momentami brzmienia, a przy okazji odegrać melancholię typową dla emigracyjno-teskiowych fragmentów Chopinowskiej twórczości. Świetny początek płyty. Dalej prowadzi nas pianistka przez względnie spokojną krainę walców, których ozdobność, ciągle przeskokki od pobudzenia do znów muzycznego opanowania mogą utrudnić odbiór nawet fanom dysonansów, sprzeczności, tak typowych dla partytur Chopina. Jednak walce, przynajmniej te wybrane na płytę *Chopin Recital* z pewnością w pełni oddają możliwości pianistki i pokazują, jak sprawnie porusza się ona po szeroko rozpiętej klawiaturze fortepianu nie zapominając o dokładności i jednocześnie też odpowiedniej nastrojowości bardzo potrzebnej przy interpretacji tego kompozytora.

Chopinowskie preludia, nokturny, mazurki to z kolei standardy, które w swoim repertuarze powinien mieć każdy szanujący się muzyk. Towarzyszą im przecież takie określenia jak: zachwycające, bezlitosne, pełne a przy tym także hybrydyczne, bo np. *Mazurek C-dur* op. 33 nr 2 łączy sprytnie dwie stylistyki. Tę bardziej podmiejską, z brudem podrzędnych tawern, w których nad niedomytymi kufkami zasiadają robaki ryzostokowego night-life'u łączy Chopin z pięknym salonu, jego przykładnością, delikatnością jedwabnych sukien i kurtuazją spojrzeń. Mając do wysłuchania taki utwór trzeba nastroić swoje ucho na mechaniczne wychwytywanie wszelkich subtelności dzieła, bo od nich zależy płynność interpretacji. W przypadku Fiałkowskiej – odegrane świetnie, co niezmiernie ułatwia odbiór. Podobnie pianistka zagrała *Balladę* nr 3 op. 47, której powstanie inspirowała przecież Mickiewiczowska *Ondine*. Nie sposób nie zwrócić uwagi na romantyczne tło utworu, które niczym pudło rezonansowe dla opowieści odbija jej dźwięki, duchy, magię, liryzm i niesamowitość, nie popadając przy tym w zbytnią egzaltację (nr 2), ekspresyjność (nr 1) czy z kolei brak odpowiedniego kolorytu (nr 4). Wybór Kanadyjki wydaje się logiczny – przynajmniej z narracyjnego punktu widzenia. Choć nie sposób nie zauważyć, wybory pianistki ograniczają się przede wszystkim do utworów manifestujących niemal swoje techniczne zaawansowanie, skomplikowaną partyturę.

Podobnie jest w przypadku ostatniego utworu, *Scherzo h-moll* nr 1 op. 20, o którym tak namiętnie rozpisywał się Przybyszewski. Jeśli, idąc tropem pisarza, założymy, że Chopin poprzez to właśnie *Scherzo* stał się dźwiękiem swojej epoki, jednostką twórczą odzwierciedlającą

emocje świata niczym lustro, do którego trafiają nieukształtowane wrodzenia, a wychodzą w formie odbicia wyraźnej struktury, utworu, który o nich opowiada, wówczas nie sposób nie dostrzec skomplikowania treści. *Scherzo* niesie w sobie olbrzymi ładunek emocjonalny i tylko odpowiednio dobrze zagrane ma szansę stać się faktycznie dziełem „jednostki twórczej”. W przeciwnym razie, jest tylko kolejnym opusem. To przecież wyjście poza granice muzyki w obszar czystej ekspresji, chorobliwej obawy, tak typowej dla otaczających Chopina mroków epoki. Utwór zaczyna się od mocnych akordów, przywodzących na myśl prymitywną wściekłość połączoną z niejasnym udręczeniem. Ten dzięki szał unosi słuchacza w krainę wewnętrznego udręczenia Chopina, z której nagle wyrwywają nas akordy dobrze znanej polskiej kołedy *Lulajże Jezuniu*, co dziwne, płynnie wplecionej w poprzedni, a także i późniejszy rozszalały pęd dźwięków.

Kompozycje Chopina, bez względu na to, czy mówimy o *Scherzo*, które ukochali kolejno Przybyszewski i Iwaszkiewicz, a teraz także i ja, czy o dowolnie wybranym utworze, przenikają przez słuchacza zagnieżdżając się w najbardziej odległych zakamarkach muzycznej świadomości, by później stopniowo nasączać duszę pięknym smutkiem dźwięków. A czasem, w formie wspomnienia, wybuchną znów niejasną potrzebą włączenia płyty na nowo. Tego nie sposób zagrać z ciepłą poetyckością i jedynie dbałością o detaliczność poszczególnych fraz. To trzeba zagrać z ogromną pewnością siebie, a w przypadku tej płyty tak właśnie jest.

Olga Filipowska

Fryderyk Chopin

Koncert fortepianowe

Jan Simon, fortepian • Praska Filharmonia • Jiří Bělohávek, dyrygent
Supraphon SU 4001-2 • w. 2009, n. 1997 • 72'30"
★★★★★

Wielką niespodzianką dla mnie jest fakt, że spośród trzech nagrań z koncertami fortepianowymi Fryderyka Chopina, jakie miałem okazję omawiać na łamach Muzyka21, najlepsze wrażenie wywarła na mnie wizja wykonawców rodem z Czech, znaleziona na wydanym w ubiegłym roku przez Supraphon krążku, a pochodząca z wcześniejszej licencjonowanej rejestracji malej wytwórni Clarton (1997 r.). Przedstawiciel średniego pokolenia pianistów, Jan Simon, znajdująca się wtedy w doskonałej formie młoda, bo zaledwie 3-letnia, Praska Filharmonia pod wodzą swego założyciela i szefa,

Jiriho Belohlavka, stworzyli kreację według mnie wybitną, wysmakowaną, a przy tym pełną prostoty i naturalności, co jest największą zaletą ich interpretacji. Muzyka Chopina w ujęciu naszych południowych sąsiadów płynie swobodnie, spokojnie, bez żadnych przeszkód czy ekstrawagancji zaburzających jej naturalny rozwój i piękno; w efektywnej harmonii między solistą a dyrygentem i orkiestrą. Dobra realizacja dźwiękowa nagrania umożliwiła słuchaczowi docenienie dyspozycji Jana Simona i jego podejścia do doskonale znanych arcydzieł: pełnego szacunku dla intencji twórcy, staranności w odczytaniu zapisu partytury, nadania narracji logiki, umiaru, śpiewności i odpowiedniego tempa, przede wszystkim zaś trafnego stworzenia romantycznego nastroju, idealnie wpisującego się w chopinowski styl.

Przyznam się, że ta płyta jest dla mnie niezwykle przyjemnym zaskoczeniem, albowiem nie spodziewałem się, że tak pięknie, prosto i przekonująco zagranych dzieł naszego mistrza, do interpretacji których w żadnym wypadku nie mogę się „pryczepić”, znajdę właśnie w wersji czeskich artystów. Wielokrotnie słuchanie albumu Supraphonu utwierdziło mnie zarówno w przekonaniu o wysokiej wartości tego tytułu, jak też słuszności refleksji, że czasami największe wzruszenia przychodzą z najmniej spodziewanej strony. Czego i Państwu życzę.

Paweł Chmielowski



Arcangelo Corelli
Sonaty skrzypcowe op. 5 nr 7-12

François Fernandez, skrzypce; Glen Wilson, klawesyn
Naxos 8.557799 • w. 2007, n. 2006 • 62'53"
★★★★★

Zbiór sonat na skrzypce, klawesyn i b.c. Corellego z opusu 5. dla firmy Naxos nagrali po raz pierwszy Lucy van Dael i Bob van Asperen. Ta płyta jest kontynuacją rejestracji cyklu sonat Corellego (tym razem Naxos współpracowało z Bayerische Rundfunk) w wykonaniu holenderskiego skrzypka Francoisa Fernandez a klawesynisty pochodzenia amerykańskiego Glena Wilsona. Fernandez ze skrzypcami

barokowymi miał styczność od 12 roku życia. W 1980 r. uzyskał dyplom solistyczny w Hadze, w klasie Sigiswalda Kuujikena, w 1986 r. został koncertmistrem zespołu La Petite Bande. Współpracował z wieloma znaczącymi orkiestrami barokowymi, m.in. Orchestra of the 18th Century (Frans Brüggen), La Chapelle Royale (Ph. Herreweghe), Melante 81 (Bob van Asperen). Od 1998 r. wykłada w Narodowym Konserwatorium w Paryżu. Obaj artyści dokonali wielu nagrań płytowych.

Fernandez gra na skrzypcach Andrea Guarneri z 1690 r., Wilson na dwumanualowym klawesynie Henka van Schevikhovena z 1628 r. W notce dołączonej do płyty Wilson uzasadnia swój wybór klawesynu, jak również decyzję, by nie realizować partii basso continuo na instrumencie smyczkowym. Choć wersja sonat w wykonaniu tylko dwóch instrumentów nie razi, ja preferuję Corellego w wersji trio. Artyści grają w stroju 400 H., używając oryginalnej wersji ornamentacji Corellego, za wyjątkiem nr 11, gdzie korzystają z ozdobińców Geminianiego.

Niestety płyta Naxosu zupełnie do mnie nie przemawia. Nagranie pozbawione jest tej magii i tajemniczości charakterystycznej dla niektórych barokowych interpretacji. Gra Fernandez jest bardzo ascetyczna, prawie zupełnie pozbawiona wibracji, akademicka. Prosta, klarowna lecz dla mnie pozbawiona finezji. Za mało jest różnic kolorystycznych w dźwięku, za mało mezza di voce. Nie ma tu ani szaleństwa ani kontemplacji. Podejście do frazy i brak wyczucia niuansów skrzypka są dla mnie czasem wręcz irytujące. Sonaty w pewnym momencie zaczynają po prostu nudzić. A szkoda, bo przecież to fascynująca muzyka! Pracując na tymi utworami można pozwolić sobie na bardzo dużą dawkę dowolności, dotyczącej zarówno frazowania, ornamentacji jak i samego podejścia do struktury utworu i jego charakteru.

Interpretacja Fernandez a i Wilsona to porządne i poprawne barokowe wykonanie, które jednak nie wnosi nic nowego na rynek fonograficzny. Na pewno nie mamy tutaj do czynienia z wielką kreacją ani odkrywczą interpretacją. Jest na rynku wiele nagrań sonat Corellego, choćby znakomite wykonanie Chiary Banchini i Jespera Christensena, lub Andrew Manze'a i Richarda Egarra (obie wydane przez Harmonię Mundi), które pod wieloma względami przewyższają płytę Naxosu. Radziłabym raczej sięgnąć po wyżej wspomniane nagrania a opisane ewentualnie posłuchać lub zakupić w celu porównania interpretacji lub uzupełnienia kolekcji.

Agnieszka Marucha



LUIGI GATTI
Serenada D-dur na obój, fagot, 2 rogi i smyczki, Sekstet Es-dur na rożek angielski, fagot i smyczki
Calamus Ensemble
 MDG 603 1589-2 • w. 2010, n. 2009 • 63'03"
 ★★★★★

Luigi Gatti urodził się w czerwcu 1740 r. we włoskiej miejscowości Lazise a zmarł w Salzburgu 1 marca 1817 r. Jego ojcem był organista Francesco della Gatta. Gatti został wyświęcony na księdza w Mantui. W latach 1780. otrzymał stanowisko Hofkapellmeistersa w Salzburg. Poza tym niewiele wiem na jego temat. Za życia ceniono jego oratoria i kantaty. Jedną z jego mszy była niedawno nagrana przez wydawnictwo Carus.

Znakomite wydawnictwo niemieckie MDG i zespół Calamus Ensemble postanowili przywrócić do życia jego dwa dzieła kameralne: *Septet i Serenadę*. Jest to muzyka radosna, pełna elegancji, znakomicie nadająca się jako tło do wystawnej kolacji. Zespół Calamus Ensemble składa się z wytrawnych muzyków świetnie radzących sobie z repertuarem pochodzącym z drugiej połowy XVIII w. Mam nadzieję, że jeszcze nie raz będę miał okazję obcowania z muzyką Gattiego. Polecam.

Stanisław Lubliński



PAVEL HAAS
Kwintet dęty op. 10, Suita na obój i fortepian op. 17, Kwartet smyczkowy nr 3 op. 15
Ensemble Villa Medici
 MDG 304 1527-2 • w. 2009, n. 2009 • 52'18"
 ★★★★★

Niektórych twórców nie trzeba przedstawiać. Ich nazwiska są niemalże synonimami tego, co w

skrótce możemy określić mianem dobrej muzyki. Pavel Haas nie należy do tej grupy szczęśliwców. Jednak z całą pewnością należy przedstawić go i powiedzieć o jego twórczości kilka słów, bo historia jego życia zasługuje na wspomnienie.

Pavel Haas urodził się w 1899 r. w Brnie w rodzinie żydowskiej. Swoją muzyczną edukację rozpoczął jako nastoletni młodzieniec. Jednym z jej etapów były studia kompozytorskie pod okiem Leoša Janáčka. I tak jak Janáčka wymienia się jako mistrza dla Haasa, tak Haasa wymienia się w gronie najwybitniejszych studentów, reprezentantów kompozytorskiej szkoły Janáčka. Katalog dzieł Haasa obejmuje około 50 kompozycji. Są wśród nich utwory kameralne, pieśni, muzyka filmowa, symfonia i opera. Spotykają się w nich wpływy muzyki ludowej, fascynacja jazzem, inspiracje śpiewami synagogałnymi i chorałem gregoriańskim. Warto nadmienić, że w związku z wysokimi wymaganiami jakie stawiał sobie Haas, zaledwie 18 jego dzieł jest opusowanych.

Tragicznym piętnem na życiu osobistym Haasa odcisnęła się II Wojna Światowa. By uchronić żonę i córkę przed niepewnym losem jaki pisany był osobom pochodzenia żydowskiego i ich rodzinom, zaledwie po pięciu latach małżeństwa, w 1940 r. Haas uzyskał rozwód. Rok później, w 1941 r., osadzony został jako więzień w obozie koncentracyjnym Theresienstadt. Dzięki wsparciu udzielonemu przez innych uwięzionych czesko-żydowskich kompozytorów przeżył zniechęcenie i niemoc twórczą i powstały m.in. *Study for String Orchestra*, obecnie prawdopodobnie najlepiej znany jego utwór. Jesienią 1944 r. Haas został przewieziony do obozu Auschwitz-Birkenau. Tam zginął w komorze gazowej. Jeśli wierzyć świadectwu współwięźnia – Karel Ančerla, w czasie jednego z apeli, na których dr Josef Mengele decydował o życiu i śmierci Haas, będący w słabej kondycji, kaszląc zwrócił na siebie uwagę i uratował tym samym życie stojącego obok Ančerla.

Trudne doświadczenia osobiste, niepewność jutra, społeczne niepokoję przełożyły się bezpośrednio na charakter twórczości Haasa. I o ile momentami groteskowy, czasami poważny, chwilami wesoły i skoczny, fragmentami tajemniczy i dostojny *Kwintet dęty op. 10* powstawał w sprzyjających okolicznościach końca lat dwudziestych XX w., o tyle nad *Kwartetem smyczkowym nr 3 op. 15* i *Suitą na obój i fortepian op. 17* unosi się duszna atmosfera

początku II Wojny Światowej. W *Kwartecie* i *Suitcie* Haas skarży się żałośnie; nuci kołysankę, pełną tęsknoty i nadziei za możliwym lecz nieuchwytnym szczęściem; drży z obawy; przewycięża zwątpienie i z odwagą patrzy w przyszłość, bo jak inaczej interpretować lekko zdeformowane konsonansowe współbrzmienia i niemal tonalne relacje pomiędzy akordami kończącymi finał *Suity*? Czy powrót do eufonii i odwołanie się „starego systemu” są wyrazem wiary, że świat otrząśnie się z szaleństwa i powróci do normalności?

Utwory Pavla Haasa zgromadzone na omawianym krążku

utwory W. A. Mozarta, Louisa Spohra, Paula Hindemitha, Leoša Janáčka, Bohuslava Martinů i omawianego Pavla Haasa.

Jak brzmią kompozycje tego ostatniego w wykonaniu Ensemble Villa Musica? Są starannie przygotowane od strony dbałości o detal i przemysłane pod względem dramaturgii. Grę cechuje pewien dystans, który chroni przed popadaniem w skrajne emocje, co z kolei mogłoby doprowadzić do rozpadu formy. Śledząc intencje kompozytora instrumentalisci z pomysłu na pomysł prezentują odmienne oblicza muzyki, dbając jednocześnie o zachowanie cią-



MICHAEL GARRETT
Utwory fortepianowe
Barbara Karaškievica, fortepian
 Acte Préalable AP0232 • w. 2009, n. 2009 • 65'26"
 ★★★★★

Miło mi zaprezentować kolejną repertuarową rarytas, od których aż się roi w katalogu wytwórni Acte Préalable, w postaci płyty z twórczością fortepianową Michaela Gar-

retta, kompozytora angielskiego urodzonego w roku 1944, zupełnie nieznanego pomimo bardzo okazałego dorobku (ponad 500 dzieł w 250 opusach). Wsławiona wykonywaniem polskiej muzyki, zwłaszcza dwoma wyjątkowymi albumami z kompozycjami Romana Świątkowskiego, Barbara Karaškievica tym razem sięgnęła do obfitej spuścizny zapoznanego twórcy z zagranicy, by odnieść kolejny artystyczny sukces.

Warto poznać fortepianową muzykę Garretta, bowiem jej słuchanie sprawia wiele radości. Wszechstronnie wykorzystująca możliwości instrumentu, jest bardzo przystępna w odbiorze, łatwo wpada w ucho, jej prostota w dobrym znaczeniu tego słowa, komunikatywność, bogactwo rytmiki i melodyczna inwencja z pewnością przemówią do wyobraźni słuchaczy, a jako takie są niezwyklej zjawiskiem na współczesnej scenie kompozytorskiej. Może trochę szkoda, że pianistka wybrała jedynie miniatury ułożone w cykle, zabrakło zaś większej formy, co urozmaiciłoby program krążka i pomogło lepiej poznać dorobek Anglika. Tym niemniej, należy być bardzo wdzięcznym Barbarze Karaškievica za kolejne repertuarowe odkrycie, zaiste fascynujące. Samo wykonanie zasługuje wyłącznie na pochwały. Narracja jest żywa, urozmaicona, tempa dobrze pasują do charakteru poszczególnych miniatur, słychać wyraźny puls rytmu, czytelność prowadzenia głosów czy szeroki wachlarz dynamiki.

Jest to z pewnością bardzo wartościowa i utrzymana na wysokim poziomie interpretacja nieznanego repertuaru. Płyta ta ze względu na swoje walory poznawcze, czysto muzyczne i wykonawcze zasługuje na uwagę wszystkich wielbicieli pianistyki oraz poszukiwaczy nowości na krążkach.

Paweł Chmielowski

zabrzmiała w wykonaniu artystów Ensemble Villa Musica. Zespołu, który zyskał sobie renomę jednej z czołowych grup wykonujących muzykę kameralną zapewne nie trzeba przedstawiać. Dla porządku przypomnę tylko, że Ensemble Villa Musica działa od 1990 r. Tworzą go wybitni niemieccy instrumentalisci. U podstaw działalności grupy leży m.in. chęć prezentacji wartościowych kompozycji kameralnych, również tych zapomnianych. W repertuarze znajdziemy więc

głębokość i wewnętrzną spójność. Brzmienie, w zależności od potrzeb jest pełne i jasne, czasem szorstkie i jaskrawe, pod względem intonacji zawsze pewne. Płyta powinna więc zainteresować zarówno admiratorów stylistyki pierwszej połowy XX w., wielbicieli muzyki kameralnej jak i wszystkich tych, którzy lubią dobrą muzykę w dobrym wykonaniu.

Romana Zaitz



GEORG FRIEDRICH HAENDEL
Teseo – opera
 Franko Fagioli; Helene Schneiderman; Jutta Böhnert; Kai Wessel; Matthias Rexroth; Olga Polyakova; • Staatsorchester Stuttgart • Konrad Junghänel
 Carus 83.437 • w. 2009, n. 2009 • 159'46"
 ★★☆☆

Spośród dziesiątek oper Haendla *Tezeusz* wyróżnia się odmienną, pięcioaktową formą i odejściem kompozytora od sztywnego następstwa recytatywów arii na zejście ze sceny. Dzięki temu kompozycja obfituje w rozbudowane sceny, co przyczyniło się do wzmocnienia pierwiastka dramatycznego. Dodać jeszcze nieskończoną inwencję kompozytora i otrzymujemy nietuzinkowe dzieło dramatyczne z nieco pretensjonalnym (tego nie udało się uniknąć) librettem. Dlatego dziwi mnie nieco fakt, iż wylamujący się z szablonu opery neapolitańskiej *Tezeusz*, jak dotąd był tak rzadko nagrywany – najbardziej znane jest chyba nagranie pod dyrykcją młodego wówczas Minkowskiego (lata dziewięćdziesiąte) i rejestracja DVD z opery w Poczdamie. Zmniejszeniu tego deficytu podjął się w ubiegłym roku niemiecki Carus, wydając rejestrację spektaklu przygotowanego przez operę w Stuttgarcie.

Konrad Junghänel poprowadził Staatsorchester Stuttgart zachowując stylowe, barokowe brzmienie. Choć nie wydobyl porywającego dramatyzmu z partytury, to trzeba przyznać, że uważnie słuchał śpiewaków, umożliwiających im wyspiewanie wielu kadencji, lub dodaniu ozdobników. Z obsady wokalne najlepsze wrażenie zrobiła para Franko Fagioli (*Tezeusz*) i Helene Schneiderman (*Medea*). Sopran męski z Argentyny bez problemów poradził sobie z technicznymi i wyrazowymi wymaganiami partii. Zaś Schneiderman brawurowo wcieliła się w czarny charakter dzieła. Pozostali śpiewacy pozostawili niestety niekorzystne wrażenie. Kai Wessel (*Egeo*), choć sprawny technicznie, karykaturalną barwą głosu budził zwątpienie w celowość obsadzania partii altowych kontratenorami. Ciekawiej brzmiał drugi kontratenor – Matthias Rexroth (*Arcane*), ale jego kreacji zabrakło zaangażowania. Obsadzonej przyjemnym, lekkim sopranem Oldze Polyakowej (*Clizia*)

zabrakło technicznej pewności i precyzji intonacyjnej, a Jutta Böhnert (*Agilea*) nie zaprezentowała się na tyle wyraziście, by zbudować portret kobiety pożądanej przez głównych bohaterów opery.

Można więc przypuszczać, iż większą przyjemność sprawiłoby oglądanie tego spektaklu w teatrze, niż słuchanie jego dźwiękowej rejestracji. Ta bowiem ukazuje talent autora dzieła i obnaża przeciętną kondycję jego wykonawców. Dlatego pozostaje polecić młodzieńcą realizację Minkowskiego, bo Carus wydał materiał, który nie oferuje wiele ponad rzetelność. Należy mieć nadzieję, że pozostałe płyty niemieckiej firmy z dziełami Haendla ujmują większą dawkę artyzmu. Tym bardziej, że ambicją niemieckiej wytwórni jest wydanie płyt ze wszystkimi utworami dramatycznymi wielkiego Saksończyka.

Piotr Wolanin



JÓZEF HAYDN
Sonaty fortepianowe
 Evgeni Koroliov, fortepian
 Profil PH10002 • w. 2009, n. 2009 • 79'15"
 ★★★★★

Cieszy mnie fakt, że w roku 2009 – rocznicy śmierci Józefa Haydna po jego wybrane sonaty fortepianowe sięgnął Jewgienij Koroliov, wybitny pianista rosyjski, którego każda nowa płyta jest gwarancją niebanalnych estetycznych przeżyć oraz wykonawstwa najwyższej klasy. Na nowej płycie wytwórni Profil mamy tym razem 5 pozycji tego gatunku, pochodzących z lat 1771-1794, z utworem będącym ukoronowaniem twórczości kompozytora w tej dziedzinie – wielką *Sonatą Es-dur* nr 52.

Jak wiele uroku i piękna w najbardziej klasycznym wydaniu skrywają dzieła Haydna, niesłusznie pozostające w cieniu popularnego fortepianowego repertuaru, świadczy właśnie to nagranie. W ujęciu Koroliowa każda z sonat, a nawet poszczególne ich części, są prawdziwymi klejnotami, małymi arcydziełami budzącymi zachwyt. Nadzwyczajna sztuka interpretacji pianisty pozwala na dealektowanie się perfekcyjną, aczkolwiek nie zawsze schematyczną konstrukcją całości, czarowymi tematami,

pokaźnym ładunkiem humoru, gracji, radości, ale również refleksji i poważniejszych emocji, a także lekkością uderzenia i fenomenalnym wyczuciem stylu. Podziwiam tego artystę za to, że pod jego palcami wykonywana muzyka nie jest tylko krystalicznie przejrzysta, z właściwie ujętą dynamiką i tempem, ale brzmi po prostu tak jak należy, obojętnie, czy jest to Chopin, Haendel czy Bach. Nawet w muzyce Haydna słycać wyraźnie, że Koroliov jest znakomitym interpretatorem twórczości ostatniego z wymienionych mistrzów: czytelność prowadzenia głosów, staranna artykulacja i precyzyjne ukazanie struktury utworu są tego dowodem i doskonale sprawdzają się w odczytywaniu twórczości fortepianowej czasów późniejszych. Trochę przeszkadza mi niekiedy lekki pogłos w nagraniu, ale przy takich walorach interpretacji nie jest to fakt, który wpływa na moją ostateczną ocenę tego albumu.

Kreacje Jewgienija Koroliowa są wielkim artystycznym przeżyciem i po raz kolejny polecam Państwu interpretacje tego wybitnego pianisty.

Paweł Chmielowski

BOHUSLAV MARTINŮ
Symfonie 5 i 6
 Orkiestra Czeskiej Filharmonii; Jiří Bělohlávek, dyrygent
 Supraphon SU 4007-2 • w. 2009, n. 2007/2009 • 58'29"
 ★★★★★

Drugą płytę Filharmonii Czeskiej i jej byłego szefa, Jiřího Bělohlávka, z symfoniami Bohuslava Martinů, wypełniają dwie ostatnie pozycje tego gatunku. Poprzedni album, na którym znalazły się *Trzecia* i *Czwarta*, zyskał doskonałe recenzje wśród krytyki, czego wyrazem była m.in. nominacja do prestiżowej nagrody Grammy. Najnowsza płyta Supraphonu nie daje w moim przekonaniu powodów do tak wielkiego zachwytu, choć całość utrzymana jest na przyzwoitym poziomie. Inna rzecz, że w przypadku tak renomowanych artystów to trochę za mało.

Zdecydowanie bardziej wolę nagranie, które z przyjemnością recenzowałem na tych łamach w numerze 4/2009 – trzypięty zestaw z kompletem symfonii w wersji Orkiestry Symfonicznej Radia z Pragi pod dyrykcją Vladimira Valka. Spodobały mi się tam staranniej dobrane tempa, rzutuące na architekturę formy i wyraz dzieła (*V Symfonia*, moja ulubiona, trwa tam na przykład 33'37", podczas gdy u Bělohlávka zaledwie 29'12"), lepsza jakość dźwięku, trafniejsze uchwycenie specyficznego idiomu tej twórczości, większa intensywność emocji oddziałujących na słu-

chacza. Tych elementów zabrakło mi na tej płycie. Spodziewałem się przeżyć naprawdę wysokiej próby, lecz moje oczekiwania nie zostały niestety spełnione.

Nie deprecjonuję jednak tego występu znakomitej, acz przeżywającej kryzys orkiestry i słynnego dyrygenta, lecz ich podejście do dzieł Martinů wyraźnie ustępuje Radiowemu Symfoniom z Pragi i Valkowi. Mam nadzieję, że ostatnia płyta cyklu, jeśli dwie pierwsze symfonie zostaną nagrane, sprawi mi więcej satysfakcji.

Paweł Chmielowski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Serenada B-dur KV 361 „Gran Partita”; Serenada Es-dur KV 375
 Berlin Philharmonic Wind Ensemble
 EMI Classics 3 43434 2 • w. 2006, n. 2006 • 70'57"
 ★★☆☆

Na wydanej w jubileuszowym roku mozartowskim płycie EMI mamy nagrane dwie wspaniałe kompozycje, powstałe w czasie ostatnich lat pobytu autora w Salzburgu i pierwszych po przyjeździe do Wiednia: wielką *Serenadę B-dur „Gran Partita”* na 13 instrumentów (po dwa oboje, klarnety, rożki basowe, fagoty, cztery waltornie, kontrabas lub kontrafagot) oraz *Serenadę Es-dur KV 375* na dwa klarnety, oboje, fagoty i rogi. Można je zaliczyć do rozrywkowego nurtu twórczości Mozarta, ale jaka jest to rozrywka! Artyzm najwyższej próby, doskonałość formy, piękno melodyki, wszechstronne wykorzystanie instrumentów, ciekawe operowanie obsadą i barwą świadczą, że ta dziedzina jego dorobku, której zresztą poświęcał się całe życie, nie jest bynajmniej blaha, a co więcej, ma doniosłe znaczenie w jego spuściznie. Znalazł w niej bowiem pole do eksperymentów i wypróbowywania licznych pomysłów, wskutek czego „muzyka rozrywkowa Mozarta osiągnęła tak wysoki poziom artystyczny, że zatarała się różnica pomiędzy symfoniami a różnymi rodzajami muzyki kameralnej. Sprawność techniczna osiąga tam szczyty doskonałości, a poziom artystyczny staje się zjawiskiem niepowtarzalnym w dziejach muzyki (Chomiński/Wilkowska-Chomińska: *Historia muzyki 2*)”.

Warto zatem sięgnąć po płytę wydaną co prawda już 4 lata temu, ale prezentującą nieśmiertelne piękno dzieł Wolfganga Amadeusza Mozarta w doborowym wykonaniu - Zespołu Dętego Filharmonii Berlińskiej, tworzonego przez czołowych muzyków tej renomowanej instytucji, znanych też ze swojej działalności solowej, by wspomnieć chociażby oboiste Albrechta Meyera czy waltornistę Radka Baboráka. Oczywiście posługują się współczesnym instrumentarium, ale nie jest to bynajmniej przeszkodą zarówno w delectowaniu się pięknem obu serenad, jak żywą, pełną radości i barw interpretacją. Słychać wyraźnie, że artyści z niewątpliwym entuzjazmem podeszli do dzieł autora *Wesela Figara*, a ich wykonanie sprawia im dużą frajdę. Zapadają w pamięć dowcipne dialogi między instrumentami, niekiedy daje też o sobie znać temperament wykonawców, ich skłonność do „podkręcania” tempa i ekspresji, ale pozostające pod ścisłą kontrolą i w granicach stylistycznej poprawności.

Jest to bez wątplenia udana fonograficzna propozycja, pokazująca piękną i pogodną muzykę Mozarta w przekonującej, wartościowej interpretacji renomowanych artystów.

Paweł Chmielowski



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Koncert na flet i harfę KV 299,
Andante na flet i orkiestrę KV
315, Koncert na harfę i orkiestrę
KV 107/1

Pirmin Grehl, flet; Maria Graf, harfa
 • Bayerisches Kammerorchester
 Bad Brückenau • Gernot Schultz,
 dyrygent

Profil PH09020 • w. 2009, n. 2009 • 46'41"
 ★★★★★

Fenomen muzycznego geniuszu Wolfganga Amadeusza Mozarta od lat skłania do prób jego wytłumaczenia. I choć na jego temat napisano już tak wiele, nic tak dokładnie go nie definiuje jak sama muzyka. Warto więc sięgnąć po kolejną pozycję nagraniową dzieł Mozarta i po prostu się zachwycić.

Dobór kompozycji zgromadzonych na omawianej płycie wydaje się być dokładnie przemysłowym z kilku względów. Potwierdza on nieprzeciętne aranżacyjne umie-

jętności Mozarta, łatwość przyswajania cech typowych dla różnych konwencji stylistycznych i talent w zakresie kreowania pięknych, poruszających linii melodycznych. Pozwala także zaprezentować się artystom grającym na flecie i harfie zarówno w charakterze brylujących solistów – *Andante na flet i orkiestrę KV 315* i *Koncert na harfę i orkiestrę KV 107/1*, jak również umiejętnie pracujących na wspólny sukces instrumentalistów – *Koncert na flet, harfę i orkiestrę KV 299*.

Słowa krótkiego komentarza wymaga *Koncert na harfę i orkiestrę*. Zapewne niektórych melomanów jego pojawienie się musiało co najmniej zaintrygować. Czyżby jakieś nowe znalezisko, albo rekonstrukcja? Kluczem do rozwikłania zagadki jest katalogowy numer koncertu: 107/1. Wskazuje on bowiem jednoznacznie na klawikordowy koncert D-dur Mozarta (który swoją drogą jest aranżacją *Sonaty D-dur* op. 5 nr 2 Johanna Christiana Bacha). Grająca na harfie Maria Graf dokonała możliwie wiernej transkrypcji partii solowej z chordefonu uderzanego klawiszowego na chordefon szarpany. W takiej postaci jest to światowa premiera tego dzieła, skądinąd udana.

Obok wymienionej powyżej Marii Graf drugim solistą prezentującym się na płycie jest flecista Pirmin Grehl. Towarzyszy im Bayerisches Kammerorchester Bad Brückenau prowadzona przez Gernota Schultza. Komentując wykonanie należy docenić niemal idealnie wyważone proporcje brzmieniowe pomiędzy intensywnie brzmiącą orkiestrą kameralną, jasną i nośną barwą fletu a stosunkowo delikatnym dźwiękiem harfy. Jedyny zarzut jaki można w tym zakresie postawić wykonawcom to zbyt nie wycofanie momentami tej ostatniej. Szczególnie razi to w drugiej części *Koncertu na flet i harfę*, gdzie traci ona rolę instrumentu pierwszoplanowego, wtapia się w orkiestrę i słuchacz może odnieść wrażenie, że została użyta przez Mozarta w celach kolorystycznych. Owo zachwianie równowagi brzmieniowej nie wynika bynajmniej z ignorancji flecisty czy dyrygenta. Prawdopodobnie Maria Graf, różnicując odcienie głośności, zbyt dosłownie potraktowała określenie „piano”. O ile doprowadzona do mistrzostwa przez harfistkę umiejętność operowania dynamiką w każdych innych okolicznościach poczytana byłaby na plus, w zderzeniu z orkiestrą i fletem wydaje się być „gólem strzelonym do własnej bramki”.

Pewnym nieporozumieniem jest również interpretacja *Andante na flet* przez Pirmina Grehla. Lekkie ożywienie tempa działa niewątpliwie na korzyść utworu. Niestety artysta

nie uchronił się przed skłonnością do łzawej melancholii. Szkoda, że zabrakło mu konsekwencji w stworzeniu spójnej wizji *Andante* jako wyrafinowanego dzieła iskrzącego się radością i dowcipem, na jakie zapowiadał się utwór po kilku pierwszych taktach. Szkoda również, że dysponując wyśmienitą techniką i muzykalnością Grehl ograniczył się w kadencji wirtuozowskiej do stworzenia zaledwie kilku motywów.

Obojgu artystom-solistom trudno natomiast odmówić precyzji, charyzmy i sugestyjności. Ich gra magnetycznie przyciąga uwagę słuchacza i przenosi w świat wyobraźni. Wspólnie z dyrygentem i orkiestrą udało im się stworzyć w trzech częściach obu koncertów urzekającej urody obrazki: entuzjastycznych przygotowań do polowania (*Koncert na flet i harfę*) i wytwornego balu wśród kryształowych żyrandoli i luster (*Koncert na harfę i orkiestrę*). A gdy kończy się elegancki menuet pozostawieni jesteśmy z uczuciem pewnego niedosytu, co chyba najlepiej świadczy o poziomie wykonania.

Jeśli ktoś ma wątpliwość czy kolejne interpretacje dzieł Mozarta mogą go jeszcze czymś zaskoczyć, nie otrzyma ode mnie jednoznacznej odpowiedzi. Natomiast na pytanie: czy warto po nie sięgać, z całą pewnością i przekonaniem odpowiem, że tak. Bo choć tylko czasami odkrywczym, to dobra muzyka w dobrym wykonaniu, a za taką mimo pewnych niedociągnięć uważam omawianą pozycję płytową, jest przyjemnością samą w sobie.

Romana Zaitz



WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Serenady

Scottish Chamber Orchestra • Alexander Janiczek, dyrygent
 Linn Records CKD 287 • w. 2007, n. 2006
 • SACD, 69'30"
 ★★★★★

Po raz kolejny przedstawiamy na łamach Muzyka21 dokonania jednego z najbardziej niezwykłych obecnie artystów młodego pokolenia - skrzypka i dyrygenta Alexandra Janiczka, przejawiającego szczególne upodobanie do występów ze światowej sławy orkiestrami kameralnymi: Europejską oraz Szkocką,

Z tą ostatnią na płycie Linn Records sięgnął znów po utwory Wolfganga Amadeusza Mozarta, by zasłużyć odnieść wielki sukces.

Doprawdy niewielu jest obecnie muzyków i zespołów, które efektywnie, przekonująco i prawdziwie są dziś w stanie zajmować się repertuarem mozartowskim, co bohaterowie niniejszego albumu. Dla Janiczka i kameralistów ze Szkocji Mozart stoi w centrum zainteresowań, co wyraźnie słychać, jako że przekłada się na doskonałe rezultaty końcowe. W ich wykonaniu drobne utwory koncertowe na skrzypce z orkiestrą, *Divertimento Es-dur KV 113* czy *wspaniała*, okazała, pełna blasku *Serenada D-dur KV 185*, brzmią po prostu fantastycznie. Ich występ stanowi dowód, że na współczesnym instrumentarium nadal można perfekcyjnie wniknąć do ducha i materii tych arcydzieł. Można by długo rozwodzić się nad zaletami tej porywającej interpretacji, opierającej się też na doskonałej „chemii” między zespołem a dyrygentem: żywymi, trafnie dobranymi tempami, nadzwyczajną przejrzystością struktury dzieł, krystalicznie czystą intonacją i jakością dźwięku czy staranną artykulacją.

Z każdej zarejestrowanej kompozycji bije podziw wykonawców dla geniuszu Mozarta, ich radość gry i niewątpliwe zaangażowanie. To wszystko sprawia, że interpretacje Aleksandra Janiczka czy to ze Szkocką, czy Europejską Orkiestrą Kameralną, należą do najwybitniejszych obecnie i nie mają sobie równych w tym repertuarze. Z niecierpliwością należy oczekiwać każdej nowej płyty Linn Records z udziałem tych wykonawców. Można być pewnym niebagatelnych przeżyć estetycznych, poziomu gry najwyższej klasy i, co równie ważne, wzorowej jakości technicznej nagrań.

Paweł Chmielowski



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Stabat Mater; Orfeo

Barbara Hendricks, sopran; Ulrika Tenstam, mezzosopran • Drottningholms Barockensemble
 Arte Verum ARV-007 • w. 2009, n. 2009
 • 51'27"
 ★★★★★

Na nowej płycie wytwórni Ave Verum Barbara Hendricks tym razem sięgnęła po jeden z najpiękniejszych i najpopularniejszych utworów barokowej twórczości sakralnej – *Stabat Mater* Giovanniego Battisty Pergolesiego, uzupełniając materiał o świecą kantatę kameralną *Orfeo*, łączącą oba utwory na wspólnej płaszczyźnie podejmowanych tematów: miłości, śmierci, poświęcenia, rozpacz po stracie bliskiej osoby. W towarzystwie mezzosopranistki Ulriki Tenstam oraz zespołu historycznych instrumentów Drottningholms Barockensemble powstało nagranie tyleż interesujące, co kontrowersyjne i niespodziewane.

Nie najlepsze wrażenie wywarło na mnie pierwsze wejście Hendricks w początkowej, pięknej części arcydzieła Pergolesiego *Stabat mater dolorosa*; słychać, że śpiewaczka czasy największej świetności ma już niestety za sobą. Nieprzyjemne, wyraźne wibrato, nieciekawa barwa głosu i forsowanie dźwięku w tym najbardziej efektywnym i znanym fragmencie kompozycji sprawiły, że wypadła w nim najgorzej. Potem było jedynie trochę lepiej a moje rozczarowanie odrobinę zmalało, ale nie do końca – nie spodobało mi się nadużywanie ekspresji, wyraźnej przesady w wyrazie na granicy wręcz krzyku. Korzystniej zaprezentowała się jej koleżanka, obdarzona mezzosopranem przejmującym, wyrównanym, głębokim, choć i jej udział nie powalił mnie na kolana. Ciekawie zabrzmiała szwedzka barokowa orkiestra, do tej pory mi nieznaną, grającą bez dyrygenta. Tempa w nagraniu są dość żywe, narracja płynna, wartko posuwająca się do przodu, dźwięk czytelny i dobrej jakości. Szkoda tylko, że zabrakło tego, co najważniejsze: wybitnych wokalnych kreacji, prawdziwego skupienia, stworzenia odpowiednio wysokiej emocjonalnie temperatury występu. Warto natomiast zwrócić uwagę na niestandardową edycję albumu i ciekawe teksty w książeczce.

Nie jest to nagranie, które wywarło na mnie szczególnie dobre wrażenie i nie mogę go polecić, mimo że po uważnym przestudiowaniu można dostrzec pewne zalety interpretacji. Słuchaczom nieznanym tej pięknej muzyki a pragnącym ją poznać w naprawdę dobrej kreacji, śmiało polecam płytę wytwórni Opus 111 z kreacją Sary Mingardo, Gemmy Bertagnoli i Concerto Italiano pod Rinaldo Alessandriniem, która z pewnością może sprawić o wiele więcej satysfakcji wymagającym odbiorcom.

Paweł Chmielowski

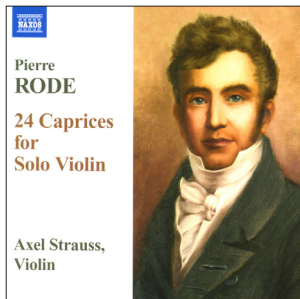


ASTOR PIAZZOLLA
Quejas de Bandoneón
 Membran 232934 • w. 2010, n. 1946-1957
 • ADD, 193'54"
 ★★★★★

Muzyka Astora Piazzolli jest obecnie bardzo popularna. Sięgają po nią regularnie wykonawcy muzyki poważnej myśląc, że mają coś nowego do powiedzenia w tej dziedzinie. Niestety, często się mylą. Muzyka ta nieodłącznie związana jest z jej twórcą i pierwszymi wykonawcami, wśród których niemalże zawsze był kompozytor. Dlatego warto sięgnąć po wydany niedawno czteropłytowy album firmy Membran prezentujący nam nagrania archiwalne pochodzące z okresu tuż po II Wojnie Światowej, kiedy jeszcze mało kto w Europie o Astorze Piazzolli wiedział.

Myślę także, że to dzięki temu wydawnictwu artyści pragnący dokonać kolejnych nagrań muzyki mistrza z Buenos Aires mogliby się czegoś nowego nauczyć, czego w zapisie nutowym na pewno nie znajdą. Naprawdę warto sięgnąć po te płyty.

Stanisław Lubliński



PIERRE RODE
24 Kaprysy na skrzypce solo
 Axel Strauss, skrzypce
 Naxos 8.570958 • w. 2009, n. 2008 • 77'03"
 ★★★★★

Kolejne nagranie firmy Naxos prezentujące dorobek XIX-wiecznych skrzypków-kompozytorów. Tym razem płyta poświęcona jest Pierre'owi Rode, francuskiemu kompozytorowi żyjącemu w latach 1774-1830. Jego twórczość jest prawie całkowicie zapomniana, czasem pojawiają się nagrania któregoś z jego koncertów skrzypcowych, ale tak naprawdę znany jest jedynie

dzięki swoim *Kaprysom*, głównie dlatego, że skrzypkowie posługują się nimi podczas nauki, jako etapem przejściowym pomiędzy łatwiejszymi *Etudami* Kreutzera i naprawdę karkołomnymi dziełami Paganiniego. Zajmując taką pozycję uważane były za literaturę pedagogiczną i nikt nie pokusił się o ich nagranie czy też wykonanie koncertowe. Dzięki Axelowi Straussowi i firmie Naxos sytuacja ta uległa zmianie. Oto znakomity skrzypek, laureat wielu międzynarodowych konkursów, podjął się karkołomnego zadania zaprezentowania szerszej publiczności dzieł tego zapomnianego Francuza. Według mnie odniósł sukces na całej linii, choć niekoniecznie zwiększył to ilość miłośników Rode'a. Wiem, że w latach 80. ubiegłego wieku nagrania tego zbioru podjął się Oscar Shumsky. Ponieważ jednak nie miałem okazji go poznać, z całą stanowczością polecam wszystkim miłośnikom wiolinstyki prezentowane nagranie Naxosu. Jest ono również godne polecenia wszystkim studentom tego instrumentu.

Axel Strauss gra kaprysy z dużym wyczuciem, klarownie, stylowo. Wysmakowana interpretacja przekona każdego do tego repertuaru. Barwa jego instrumentu jest szlachetna.

Nagranie warte polecenia, którego jedynym mankamentem jest bardzo kiepska okładka, nawet poniżej standardów firmy z Hong Kongu.

Stanisław Lubliński



CAMILLE SAINT-SAËNS
Kwartet fortepianowy B-dur op. 41; Kwartet fortepianowy E-dur; Barcarolla op. 108 na kwartet fortepianowy
 Mozart Piano Quartet
 MDG 943 1519-2 • w. 2009, n. 2007/8 • SACD, 58'06"
 ★★★★★

Charles Camille Saint-Saëns (9 X 1835 w Paryżu – 16 XII 1921 w Algierze) – francuski kompozytor okresu romantyzmu i wirtuoz fortepianu i organów, dyrygent własnych utworów, z zamiłowaniem astronom, archeolog, biolog i poeta. Uznany był za „cudowne dziecko” – w wieku 2 lat zaczął czytać, pisać i pobierał lekcje muzyki. Jako pięcioletek dał pierwszy koncert, mając 16 lat na-

pisal pierwszą symfonię. W latach 1853-1857 był organistą w kościele św. Mederyka, a latach 1858-1877 w kościele St. Madeleine w Paryżu. Był współzałożycielem Société Nationale de Musique. Utrzymywał kontakty z wieloma muzykami, m.in. Ryszardem Wagnerem, Ferencem Lisztem, Hectorem Berliozem, Georgesem Bizetem. Sam się określał mianem eklektyka co po latach doprowadziło do tego, że za takową zaczęto uważać jego twórczość. Uważny słuchacz odkryje w jego dorobku wiele oryginalnych odkryć, stanowiących o niepowtarzalnym stylu kompozytora. Warto wspomnieć, że podczas jednej z swoich licznych podróży odwiedził Warszawę w 1877 r., a podczas ostatniej zmarł.

Na prezentowanej płycie znajdują się trzy utwory na kwartet fortepianowy: młodzieńczy *Kwartet E-dur* z lat 1851-1853 – okres tuż przed objęciem pierwszej posady organisty, pod koniec studiów, *Kwartet B-dur* op. 41 napisany w 1875 r. oraz *Barcarolle* op. 108 pochodząca z 1898 r. Ostatni utwór był napisany początkowo na fortepian, skrzypce, wiolonczelę i fisharmonię. Ten ostatni instrument występował zbyt rzadko na salonach i dlatego w 1909 r. kompozytor stworzył nową wersję zastępując go altówką. Zmiana ta znacznie wzbogaciła utwór i sprawia, że zasługuje na częste pojawianie się w repertuarze koncertów kameralnych.

Kwartet E-dur nie został wydany za życia kompozytora – nastąpiło to dopiero w 1992 r. – i najprawdopodobniej nie był wykonywany. Słuchając go trudno zrozumieć dlaczego przez prawie 150 lat nikt się nim nie interesował. Jest to bardzo zgrabnie napisany trzyczęściowy utwór z rozbudowaną częścią pierwszą i wirtuozowskim finałem.

Kwartet op. 41 został wykonany 6 marca 1875 r. w Sali Pleyel w Paryżu. Przy fortepianie wystąpił sam kompozytor. To czteroczęściowe dzieło typowe dla muzyki francuskiej drugiej połowy XIX w. zapowiada rozwiązania zastosowane w pełni w *III Symfonii „Organowej”*.

Interpretacja utworów Saint-Saënsa przez założony w 2000 r. Mozart Piano Quartet jest na najwyższym poziomie. Słychać, że muzycy są znakomicie zgrani, ich muzykowanie jest na bardzo wysokim poziomie, i że znają się już od dawna i w podobny sposób przeżywają muzykę.

Nigdy się nie zagluszają, wszystko jest czytelne, w czym także duża zasługa znakomitego nagrania w systemie SACD.

Warto sięgnąć po ten rzadko nagrywany repertuar w świetnym wykonaniu.

Stanisław Lubliński



ROBERT SCHUMANN
Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Wariacje ABEGG op. 1; Davidsbündertänze op. 6; Karnawał op. 9; Fantasjestücke op. 12; Etiudy symfoniczne op. 13; Kinderszenen op. 15; Kreisleriana op. 16; Sonata g-moll op. 22; Faschingschwank op. 26; Albyn für Jugend op. 68; Waldszenen op. 82

Sheila Arnold, fortepian; Bernt Hahn, recytacja
 Avi-music 553061 • w. 2006, n. 2006 • 105'35"
 ★★

Nie sposób jest napisać recenzji płyty, której głównym założeniem jest recytacja fragmentów Nowalisa w języku niemieckim przyozdobiona jedynie ślicznymi melodyjkami Schumanna granymi przez indyjskiego pochodzenia pianistkę Sheilę Arnold. W tym przypadku można jedynie pisać o muzyce, którą niezmiernie ciężko jest wyodrębnić spośród germańskiego potoku słów, i o kompozytorze, który dla romantycznej muzyki zrobił bardzo dużo i którego dzieła stanowią interesujący dialog z tradycją literacką.

Mam na myśli przede wszystkim *Kreisleriana*, których tytuł odsyła do dzieł E. T. A. Hoffmana. Postać Kreislera pojawia się bowiem w wielu opowiadaniach, a w tym o tytule *Kreisleriana* właśnie – najczęściej. Dzięki temu nawiązaniu do utworu pisanego i do konkretnej postaci Schumann stworzył utwór będący muzyczną transpozycją charakteru postaci literackiej. Jest podobnie jak bohater: momentami ekscentryczny, dziki, a przy tym także łagodny, czuły, delikatny. W kompozycji zaś inteligentny. Podobny nieco do Chopinowskich nokturnów. Nieprzypadkowo, ponieważ Schumann napisał ten utwór z myślą o afirmacji dzieł Chopina, dedykując swoją partyturę temuż właśnie kompozytorowi. Jednocześnie też przemycając pod płaszczykiem nawiązań i kontynuacji emocjonalny багаż romantycznego tchnienia miłości do ukochanej Clary, której także ten utwór dedykuje czyniąc kobietę adresatką muzycznego wyznania. Właśnie w tym kontekście czułościowość niektórych fragmen-

tów znajduje swoje uzasadnienie.

Płyta zawiera także inne kompozycje, jednak ich wartość wydaje się dużo mniejsza niż *Kreisleriana*, których malarskość jest niezaprzeczalna, narracja ujmująca a fabuła wciągająca. Tak, nadal mam na myśli utwór Schumann i jego literacką muzyczność. Tytuł stanowi w tym przypadku oczywisty przypis każący odbiorcy sięgnąć na półkę po opowiadania Hoffmana i sprawdzić co kompozytor przelał do swojej partytury, czym się inspirował i jak inteligentnie pogrywa ze słuchaczem. I choć Hoffman i jego twórczość to raczej niemiecka literatura, Schumann tka z niej tak



FRANCISZEK SCHUBERT
Heliopolis
 Matthias Goernme, baryton; Ingo Metzmacher, fortepian
 Harmonia Mundi HMC902035 • w. 2009, n. 2009 • 71'53" + DVD-V

Muzyka21
 płyta miesiąca

Z wielką radością sięgnąłem po otrzymaną płytę, będącą czwartą częścią cyklu pieśni Franciszka Schuberta w doprawdy fenomenalnej interpretacji, czy raczej wizji, Matthiasa Goerne i towarzyszącego mu tym razem przy fortepianie Ingo Metzmachera, do tej pory bardziej znanego jako znakomity i kreatywny dyrygent. Poprzednie pozycje wzbudziły entuzjazm krytyki i melomanów, nie inaczej powinno być z najnowszym albumem, zatytułowanym *Heliopolis*. Ponownie pokazuje niemieckiego barytona w doskonałej formie, na szczycie panteonu śpiewaków wykonujących

barwny kobierzec, że aż chce się go mieć we własnym gramofonie. Więc jeśli poza irytującymi wstawkami niemieckiej melorecytacji cokolwiek może okazać się na tej płycie godne uwagi, to właśnie ten utwór, który gorąco polecam. Choć płyta sama w sobie absolutnie nie nadaje się dla ludzi pozbawionych jednocześnie i cierpliwości i znajomości języka zza zachodniej granicy.

Olga Filipowska

ROBERT SCHUMANN
Kwartet i kwintet fortepianowy
 Peter Orth, fortepian • Aurny Quartet
 Tacet 144 • w. 2009, n. 2007 • 57'53"
 ★★★★★

Dobrze się stało, że nowa płyta wytwórni Tacet z muzyką Roberta Schumanna w jubileuszowym roku sięga nie po doskonale znane dzieła fortepianowe, symfoniczne czy pieśni, lecz po arcydzieła jego kameralistyki: *Kwartet fortepianowy Es-dur op. 47* oraz *Kwintet fortepianowy Es-dur op. 44*, kompozycje nie tak często nagrywane czy wykonywane, jak wskazywałyby ich ranga w dorobku autora. Dodawszy do

romantyczną lirykę wokalną, samą zaś serię francuskiej wytwórni jako najdoskonalszą i najbardziej prestiżową rejestrację wszystkich pieśni Schuberta dokonywaną w dobie dzisiejszej.

Podczas słuchania szczególnie uderzyło mnie stosunkowo wolne, dostojne tempo, staranne odczytanie zapisu nutowego i tekstowego, precyzyjne przekazanie jego sensu wraz z całą gamą emocji w nich zawartych, jak też przede wszystkim stworzenie przez obu artystów niezwykłego nastroju. Dzięki temu interpretacja jest bardzo wysmakowana, uduchowiona i po prostu piękna – bardziej refleksyjna niż żywiołowa i skontrastowana, ale bynajmniej nie monotonna. Wspaniale jest obcować z potężnym, głębokim głosem Goerne, idealnym medium do subtelnego frazowania, urozmaiconej ekspresji, zmian dynamiki w sposób imponujący. Również wrażliwy, kreatywny pianista ma swój udział w sukcesie niniejszej kreacji: rozumie się doskonale ze śpiewakiem, ich wizja jest spójna, przekonująca i zachwyca odbiorcę.

Z niecierpliwością czekam na dalsze płyty z imponująco realizowanej schubertowskiej serii, która z pewnością usatysfakcjonuje wszystkich wielbicieli wokalistyki najwyższej próby.

Paweł Chmielowski

tego interpretację doświadczonych artystów – kwartetu Aurny, mającego już na koncie w niemieckiej firmie całkiem pokaźną dyskografię w postaci kilkudziesięciu pozycji oraz amerykańskiego pianisty Petera Ortha, otrzymujemy album ciekawy i wartościowy. Wykonawcom udało się pokazać niezwykle bogactwo muzyczne obu utworów: romantyczną ekspresję, niewyczerpaną inwencją kompozytora, doskonałą konstrukcją, różnicowanie wyrazowe. Twórczość Schumann brzmi tu niekiedy po prostu porywająco, nie tylko dzięki starannemu przygotowaniu uczestniczących w nagraniu

muzyków, lecz także dzięki ich niewątpliwemu zaangażowaniu, jakie wkładają w swój występ.

To z pewnością jedna z wartościowszych pozycji jubileuszowego roku 2010, w którym będziemy zasypiani płytami z muzyką Schumann i Chopina.

Paweł Chmielowski

AGOSTINO STEFFANI
Orlando generoso
 Daniel Lager, kontratenor; Roberta Invernizzi, sopran; Susanna Rydén, sopran; Kai Wessel, kontratenor; Franz Vitthum, kontratenor; Jörg Waschinski, sopran; Wolf Matthias Friedrich, bas • Musica Alta Ripa • Bernard Lohr, dyrygent

MDG 309 1566-2 • w. 2008, n. 2009 • 162'54"
 ★★★★★

Obok Monachium, Drezna, Norymbergii, Hamburga jednym z przystanków na drodze do niemieckiej opery był Hanower. Właśnie w Hanowerze z inicjatywy księcia Ernsta Augusta w 1689 r. otwarto teatr operowy i choć przetrwał on zaledwie 8 lat, to w krótkim czasie zdołał osiągnąć europejski poziom. Do sukcesu placówki niewątpliwie przyczynił się Agostino Steffani (1654-1728). Włoch z pochodzenia, duchowny z powołania, z wyboru dyplomata, z talentu muzyk, piastował w hanowerskiej operze posadę kapelmistrza. Steffani był jednocześnie głównym kompozytorem tworzącym na potrzeby tej sceny. Z myślą o niej, do tekstu nadwornego poety hanowerskiego – Ortensio Mauro, skomponował „drama” *Orlando generoso*.

Treść *Orlando generoso* pozbawiona jest skomplikowanej intrygi, nagłych zwrotów akcji i dynamiki następstwa wydarzeń. Fabuła utworu rozczaruje zapewne miłośników scen batalistycznych, niewyjaśnionych morderstw, krwawych pojedynków czy wstrząsających scen egzekucji. Zamiast tego oczom widza i uszom melomana ukazane zostaną zakamarki duszy i umysłu nieszczęśliwie zakochanego Orlando, emocje rozdartej wewnętrznie pomiędzy zakazaną miłością a powinnością wobec ojca i narodu – Angeliki, czy uczucia nadziei i zwątpienia walczących z przeciwnościami losu i knowaniami ze strony „życzliwego doradcy” Bradamante i Ruggiera. Perypetiom bohaterów towarzyszy muzyka Steffaniego, w której mieszają się wpływy włoskiej skłonności do wirtuozerii i pięknego śpiewu z francuską elegancją.

Nagranie *Orlando generoso* zgromadziło specjalistów od muzyki barokowej. Na jednej scenie, na jednym z koncertów odbywających się w okresie letnim w ramach festi-

walu w rajszych ogrodach Hanoweru spotkali się: Daniel Lager, Roberta Invernizzi, Susanna Rydén, Kai Wessel, Franz Vitzthum, Jörg Waschinski, Wolf Matthias Friedrich. Wokalistom towarzyszył zespół Musica Alta Ripa, a nad całością czuwał, obserwując muzyków z perspektywy klawesynu – Bernhard Lohr. Efekt współpracy artystów jest co najmniej satysfakcjonujący. Poziom wykonania i emocjonalne podejście do interpretacji skutecznie przywróciły do życia tę siedemnastowieczną operę, która sama w sobie urzeka chociażby pedanterią opracowania warstwy instrumentalnej, a przez to mozaiką barw orkiestrowych.

Romana Zaitz



AGATA ZUBEL

Cascando

Agata Zubel, sopran; Jan Pilch, perkusja

CD Accord ACD 123-2 • w. 2009, n. 2007/8 • 57'27"

★★★★★

Płyta z kameralistyką Agaty Zubel, wrocławskiej kompozytorki i śpiewaczki młodego pokolenia (ur. 1978), gromadzi jej utwory, w których jest zarazem współwykonawczynią solowej partii wokalne, jak i o charakterze absolutnym, czysto instrumentalnym. Te ostatnie otwierają i zamykają omawiany album.

I *Kwartet smyczkowy*, już za sprawą samego określenia wpisuje się w tradycję głównego gatunku muzyki kameralnej, choć przeznaczony jest na nietypowy skład czterech, amplifikowanych elektronicznie wiolonczel. Mimo to odznacza się daleko posuniętym rygorystycznym formalnym, z ekspozycją materiału dźwiękowego, w tym zastosowanych środków artykulacyjnych (charakterystyczne glissanda), i jego przetworzeniem, również komputerowym. Ponadto, obok ustępów o ściśle ustalonym przebiegu, występują też kształtowane aleatorycznie. Znalazł on wytrawnych odtwórców w osobach czterech wiolonczelistów: Andrzeja Bauera, Bartosza Koziała, Mikolaja Pałosa i Marcina Zdunika, tworzących grupę Cellonet, podczas gdy elektroniczne modyfikacje komputerowe zrealizowała sama autorka.

Za to większa swoboda, także w zakresie tytułu, cechuje „Obcią-

żenia dopuszczalne” na perkusję i elektronice, w których pojawiają się również odcinki improwizowane.

Tytułowe dla całej płyty *Cascando*, w którym w charakterze tekstu wykorzystany został wiersz Samuela Becketta pod takim tytułem, jest zarazem jedyną kompozycją bez warstwy elektronicznej. Odznacza się migotliwą, punktualistyczną fakturą, a głosy instrumentalne (skrzypce, wiolonczela, flet i klarinet w wykonaniu Seattle Chamber Players) i wokalny wchodzi w interakcje oparte na technice imitacyjnej (znów wiodącym motywem są glissanda), wykorzystanej także w dwóch pozostałych kompozycjach: *Unissono I* na głos, perkusję i komputer oraz *Unissono II* na głos, akordeon i perkusję. W tych ostatnich partia wokalna i zastosowana w niej technika dostosowane są do natury współtowarzyszących instrumentów. I tak w pierwszym utworze jest to artykulacja kształtowana na sposób perkusyjny (np. cmoknięcia, syczenia, spółgłoski służące jedynie jako materiał akustyczny), a w drugim kantylenowość na podobieństwo akordeonu, ale także sapanie naśladujące odgłosy jego mechanizmu miechowego.

Pod koniec *Kwartetu*, *Cascando* oraz *Unissono II* przebieg muzyczny ulega jakby dezintegracji, rozpadowi na efekty dźwiękowe z pogranicza szmerów.

Poza *Kwartetem*, odpowiedzianym za warstwę elektroniczną pozostaje Cezary Duchnowski, z którym artystka tworzy duet *ElettroVoce*. Z kolei wykonawcą partii perkusyjnych jest Jan Pilch, doświadczony krakowski instrumentalista.

Należy też podkreślić, iż niezwykła wyobraźnia kolorystyczno-brzmieniowa Agaty Zubel idzie w parze z dyscypliną kompozytorskiego warsztatu.

Jako śpiewaczka, specjalizująca się w wykonawstwie muzyki nowoczesnej, nawiązuje do kanonu interpretacyjnego, stworzonego przez nieżyjącą już Cathy Barberian, między innymi brawurowo pokonując trudności techniczne solowej *Sequency III* Luciana Berio, też już zmarłego męża tamtej. Aliści w moim odczuciu wciąż niedościgłym wzorem w zakresie instrumentalnej precyzji intonacyjnej pozostaje Roswitha Trexler, a pod względem rozległości skali oraz artykulacyjnej wynalazczości wciąż ustępuje Oldze Szwejgier, której głos zdawał się sięgać poza granice słuchu, a w każdym razie fortepianowego rejestru.

Lesław Czapiński

Różne



A SCOTTISH PERSPECTIVE
J. M. Geddes – Soundposts • R. Boyle – Auld Nick's Dance Tunes vol. 6 • E. McGuire – Air and Slip Jig • E. Harper – Album leaf • B. Orr – A Celtic Suite

Yvonne Paterson, flet; A Scottish Perspective • Julian Clayton, dyrygent

Nyonos 009 w. 2009, n. 2008 • 54'13"

★★★★★

Myslą przewodnią tego albumu wydaje się być, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, chęć zaprezentowania szerokiego gronu melomanów wybranych dzieł szkockich kompozytorów współczesnych. Powyższa okoliczność zdecydowała więc, że wśród nagranych kompozycji znalazły się: *Soundposts* Johna Maxwella Geddesa (ur. 1941 r.), *Auld Nick's Dance Tunes vol. 6* (wersja z 2008 r.) Rory'ego Boyle'a (ur. 1951 r.), *Air and Slip Jig* Edwarda McGuire (ur. 1948 r.), *Album Leaf* Edwarda Harpera (1941-2009) i *A Celtic Suite* Buxtona Orr (1924-1997). Poza narodowością, drugim decydującym kryterium doboru utworów była zapewne obsada wykonawcza. I tak na krążku znalazły się kompozycje powstałe z myślą o orkiestrze smyczkowej lub orkiestrze smyczkowej i flecie. Prawdopodobnie przy selekcji kompozycji, która poprzedziła nagranie, ważnym czynnikiem był również fakt powiązania utworów powstałych w dwudziestym i na początku dwudziestego pierwszego wieku z tradycją szkocką. Zapewne nie jest też kwestią przypadku, że niemal wszystkie zgromadzone na płycie dzieła tytułami lub/i charakterem nawiązują do szkockiej muzyki tanecznej.

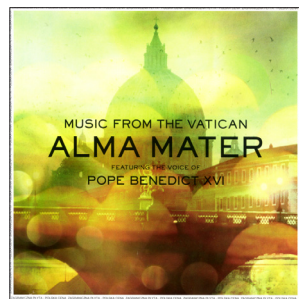
Patrząc z polskiej perspektywy szczególną uwagę należy zwrócić na J. M. Geddesa i R. Boyle'a, bowiem każdy z nich ma w swoim życiu „polski epizod”. Pierwszy z twórców był w połowie lat osiemdziesiątych XX w. gościem honorowym Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Drugi z wymienionych w 1987 r. na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Kazimierza Serockiego otrzymał nagrodę specjalną Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za

utwór *Winter Music for orchestra*.

Wykonawcami dzieł zgromadzonych na płycie *A Scottish Perspective* są flecista – Yvonne Paterson oraz muzyki NYOS Strings (The National Youth Orchestras of Scotland) pod dyktando Juliana Claytona. I solistka i dyrygent mogą poszczycić się m.in. owocną współpracą z renomowanymi orkiestrami, nie tylko brytyjskim. Jednym z zespołów o uznanej pozycji w Europie jest The National Youth Orchestras of Scotland. Powstała ona by umożliwić uzdolnionym muzycznie dzieciom i młodzieży zdobywanie szlifów w zawodzie muzyka. Adeptci sztuki dźwięku od lat (NYOS w sezonie 2009/10 obchodzi jubileusz trzydziestolecia) mają okazję realizować swoje pasje pod życzliwym i czujnym okiem profesjonalistów.

Niewątpliwie mocną stroną nagrania są kwestie związane z interpretacją utworów. Muzycy grając sugestywnie tradycyjne tańce: hornpipe, jig i slip jig, strathspey i reel przenoszą nas do karczmy krytej strzechą, w której, być może przy piwie lub przy czymś mocniejszym (whisky?), odbywa się wieczorek tańeczny. Wątpliwości budzą natomiast kwestie techniczne. Na ile zdarzający się momentami brak pewności intonacyjnej i precyzji rytmicznej, a także niekiedy jaskrawe, drażniące brzmienie smyczków i syczący dźwięk fletu są zamierzone? Czy mają one jakiś związek z ludową manierą wykonawczą, czy też wynikają z braku umiejętności? Niezależnie jednak od tych wątpliwości trudno nie docenić bogactwa emocji towarzyszących nagraniu. Bogactwa, które przeczć przysłowiowemu skapstwu Szkotów.

Romana Zaitz



ALMA MATER
Music from the Vatican

Deutsche Grammophon 2726499 • w. 2009, n. 2009 • 49'44"

★★★★★

Alma Mater bez wątpienia należy do produkcji specyficznych. Materiał oparty jest tu na chorale gregoriańskim, popularnych antyfonach i pieśniach ku czci Matki Bożej, wszystko z instrumentalnym towarzyszeniem, a tym, co czyni tę płytę unikatową jest głos papieża Benedykta XVI recytującego i śpiewającego maryjne modlitwy i rozważania w pięciu językach:

łacińskim, włoskim, portugalskim, francuskim i niemieckim. Przyznając, że po wielokrotnym przesłuchaniu albumu mam spory kłopot z jego jednoznacznie oceną. Zacznijmy jednak od początku.

Ponad 10 lat temu, w kwietniu 1999 r. ukazała się płyta *Abba Pater* z głosem Jana Pawła II. Pomysł na *Alma Mater* jest wręcz bliźniaczy i – co należy przyznać – od strony teologicznej znakomicie zaplanowany. Na płycie znajdujemy 8 ścieżek, których tytuły równoznaczne są z wezwaniami kolejnych części *Litanii Loretańskiej do Najświętszej Marii Panny*. Poszczególne tytuły Maryi rozwijane są tematycznie odpowiednikami chorału gregoriańskiego i polifonicznych pieśni oraz papieskimi rozważaniami. Kulminację – analogiczną do *Pater noster* śpiewanego przez Jana Pawła II – stanowi intonowany przez papieża, a podejmowany przez chór śpiew *Regina coeli*.

Do pracy nad albumem zostali zaproszeni trzej kompozytorzy znani ze swoich produkcji filmowych: Simon Boswell, Stefano Mainetti i Nour Eddine. Każdy z nich reprezentuje inne przekonania religijne – Mainetti jest katolikiem, Eddine muzułmaninem, a Boswell agnostykiem. Fakt ten tym mocniej ma podkreślać uniwersalne przesłanie stworzonej przez nich muzyki. Benedykt XVI o projekcie tym powiedział: „Jestem przekonany, że muzyka naprawdę jest uniwersalnym językiem piękną, które potrafi zgromadzić wszystkich ludzi dobrej woli”. Do współpracy zaproszono również Chór Akademii Filharmonicznej w Rzymie prowadzony przez Pablo Colino oraz Królewską Orkiestrę Filharmoniczną z Londynu.

W materiałach promujących płytę pojawia się stwierdzenie, że wykonawcy mogą uchodzić za wzór śpiewu chorałowego. I tu dochodzimy do meritum moich wąhań, bowiem to, co prezentują włoscy śpiewacy w żaden sposób nie jest wzorcowe, wręcz przeciwnie. Fatalna intonacja i technika śpiewania, a także absolutnie antywzorcowe – bo ekwalistyczne, wbrew estetyce gregoriańskiej i zasadom akcentuacji – zaprezentowanie chorału, a także polifonii.

Mimo tak mocno drażniących rzeczy jest w tym nagraniu coś trudnego do określenia, co jednak sprawia, że za każdym razem słuchałam go z początkową świeżością. Może to zasługa głosu i rozważań papieża, niosące specyficzny klimat tajemnicy i sakralności... Może moc (choć niestety „zepsuty”) śpiewów gregoriańskich... Może pomagające w skupieniu udane i dobrze wykonane aranżacje instrumentalne... Cztery gwiazdki za poziom muzyczny, ale właściwą ocenę pozostawiam Państwu.

Emilia Dudkiewicz

ROMUALD TWARDOWSKI

Exegi monumentum na sopran, bas, chór i orkiestrę, 3 Freski na orkiestrę, Ioannes Rex – kantata na baryton, chór i orkiestrę

Anna Mikołajczyk, sopran; Andrzej Hiolski, baryton; Jarosław Bręka, bas • International University Choir; International Symphony Orchestra; Festival Symphony Orchestra, Odessa; Orkiestra Filharmonii Zielonogórskiej • Marcin Nałęcz-Niesiołowski, Boris Rosenfeld, Szymon Kawalla, dyrygenci

Acte Préalable AP0231 • w. 2009, n. 1982/2001/2009 • 61'05"

Exegi monumentum to łaciński wiersz Horacego zaczynający się od słów „Wzniosłem sobie pomnik trwalszy od spiżu”, w którym autor wychwala swoją poezję, zapowiadając przy tym, że będzie ona żyć nawet po jego śmierci i przynosić mu wieczną chwałę. Utwór przeznaczony jest na chór i orkiestrę oraz dwoje solistów: bas i sopran. Język muzyczny Twardowskiego posiada pewną surową monumentalność, której neoklasyczne tony przypominają mi trochę Strawińskiego. Inne skojarzenia, jakie się nasuwają, to np. *Dona Nobis Pacem* Vaughana Williama. Charakterystyczny język muzyczny samego Twardowskiego jest również bardzo widoczny, szczególnie w V części utworu, w której tło orkiestrowe tworzy rozmigotana tkanka aleatoryczna, oparta wszakże na tonalnym podłożu. Twardowski wie, jak pisać zarówno na orkiestrę, jak i na chór i potrafi miejscami zaskakiwać, np. poprzez wprowadzenie tamtamów.

Utwór zaczyna się od cudownie masywnego, jakby wzburzonego motywu na chór i orkiestrę. Partie choralne są w wielu miejscach homofoniczne i w ten sposób podkreślają wymowę tekstu. Druga część kompozycji to solo basowe śpiewane przez Jarosława Bręka. Głos Bręka jest nagrany z dość bliskiej odległości, ale artyście dobrze udaje się podkreślić

surowe piękno tej muzyki. W kolejnej, choralnej, części odnalazłem echa wspomnianego już utworu Ralpha Vaughana Williama – *Dona Nobis Pacem*, ale język muzyczny Twardowskiego jest bardziej twardy i masywny. Następną część utworu to liryczne solo sopranowe z bardzo dobrą partią Anny Mikołajczyk-Niewiedział, po którym wszyscy wykonawcy biorą udział w pełnym wigoru finale.

Exegi monumentum robi duże wrażenie. Kompozycję trudno określić mianem uroczej, ale nie ulega wątpliwości, że świetnie oddaje ona majestatyczność wersów Horacego. Nagranie zostało zarejestrowane podczas prapremiery utworu, która miała miejsce w Poznaniu w czerwcu 2009 r. Z uwagi na fakt, że jest to nagranie na żywo, można w nim usłyszeć sporadyczne potknięcia w partiach orkiestry lub mieć pewne zastrzeżenia co do jakości dźwięku, ale z drugiej strony posiada ono tę cudowną bliskość i energię, czyli wartości zwykle nieobecne w nagraniach studyjnych. Słowa uznania należą się również dyrygentowi, Marcinowi Nałęcz-Niesiołowskiemu.

Romuald Twardowski skomponował 3 Freski na orkiestrę w roku 1986, natomiast obecne nagranie pochodzi z koncertu, który miał miejsce w Odessie w

roku 2001. Utwór ten jest odbiciem zainteresowań kompozytora muzyką Kościoła wschodniego. Twardowski, katolik, jest autorem licznych dzieł muzyki cerkiewnej. W tej kompozycji każdy jej fragment przedstawia inny fresk charakterystyczny dla Kościoła prawosławnego. Pierwszy, *Christos Pantokrator na Górze Atos*, napisany jest w stylu hieratycznym, charakterystycznym dla Kościoła greckiego, gdzie różne grupy instrumentów albo wysuwają się na przód, albo pozostają w tle. Efekt końcowy to celebrowanie spokoju i zadumy, okraszona jednakże dużą dozą dramatyzmu. W II części, *Św. Trójcy według Rublowa*, dominują dzwony, na które nakłada się „chór” instrumentów dętych, a potem smyczkowych. Ostatni fragment nosi tytuł *Prorok Eliasz na wozie ognistym*. Następuje tu nagromadzenie obrazów przywołujących na myśl ogień, tworzących bardzo sugestywne i dramatyczne zakończenie całego dzieła. Na płycie słyszymy bardzo udaną interpretację Festiwalowej Orkiestry Symfonicznej w Odessie pod dyrekcją Borysa Rozenfelda. Podobnie jak w przypadku *Exegi monumentum*, również tutaj pewne niedociągnięcia związane z wykonaniem na żywo są w pełni rekompensowane żywiołowością i uczuciem namacalnego obcowania z muzyką. Byłoby dobrze, gdyby płyta ta stała się inspiracją do rejestracji studyjnej, na którą zasługuje ta naprawdę fascynująca kompozycja.

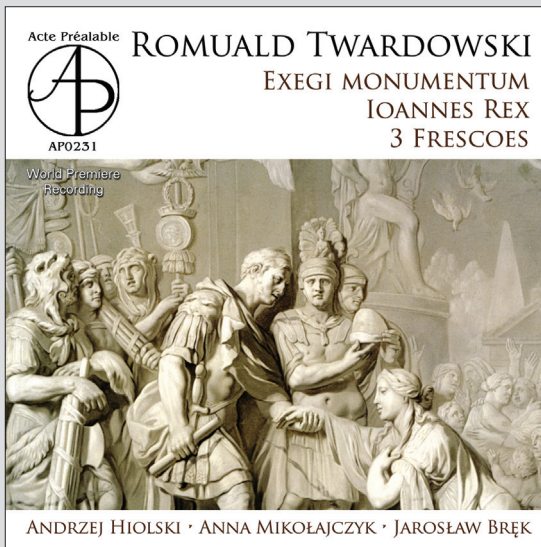
Ostatni utwór na płycie, *Rex Ioannes* na chór, orkiestrę i baryton z roku 1983, również za podstawę bierze tekst łaciński, tym razem napisany przez współczesnego znawcę łaciny, Jana Węcowskiego. *Rex Ioannes*, który słał wiktoriał Jana III Sobieskiego pod Wiedniem, został skomponowany na okoliczność 300. rocznicy tego historycznego wydarzenia. Powstało dzieło bardzo dramatyczne w swoim wyrazie. Podobnie jak w *Exegi monumentum*, również tutaj unoszą się duchy Ralpha Vaughana Williama i Igora Strawińskiego, ale

nie tylko – można również wychwycić obecność Carla Orffa z jego późniejszego okresu, kiedy pisał bardziej masywne utwory. Świat dźwiękowy i harmonia *Rex Ioannes* charakteryzują się hardością i siłą, które znakomicie oddają tematykę dzieła. Chór czasami zanika, ale znów trzeba to złożyć na karb nagrania live.

Album prezentuje trzy różne utwory charakteryzujące, każdy inaczej, obszerną twórczość Romualda Twardowskiego. Żadne z nagrań nie jest idealne, ale obydwa dzieła choralne były nagrywane na żywo podczas swoich premier, co przydaje im świeżości i naturalności. Płytę szczerze polecam każdemu, kto miałby ochotę na odkrywanie naprawdę interesującej, pełnej dramatyzmu muzyki tonalnej z końca XX w.

Robert Hugill

od Redakcji: Wprawdzie recenzja tego albumu już była publikowana na naszych łamach, postanowiliśmy jednak z okazji przypadających w tym miesiącu 80. urodzin Romualda Twardowskiego zamieścić duże fragmenty recenzji brytyjskiego muzykologa, kompozytora i dyrygenta, Roberta Hugilla, która pojawiła się jakiś czas temu na stronie www.musicweb-international.com.



Czajkowski • Glinka • Strawiński • Liadow • Skriabin • Borodin • Musorgski • Szostakowicz
John Aldis Choir; Welsh National Opera Chorus; Band of the Grenadier Guards; Royal Philharmonic Orchestra • Leopold Stokowski, dyrygent
 BBC BBCL 4069-2 • w. 2001, n. 1969 • ADD, 75'35"
 ★★★★★

BBC Music wydało tę płytę w 2001 r. i jest ona kolejnym dowodem opóźnienia rodzimego rynku fonograficznego, jak i nietuzinkowości zbiorów archiwów słynnej instytucji medialnej. Nierzadko wszak słuchanie wspaniałych koncertów transmitowanych przez angielską rozgłośnię, wywoływało pragnienie by i „to” wydarzenie zostało utrwalone na płycie. Niestety na srebrny krążek trafia tylko niewielki procent, z tego co jednorazowo można usłyszeć w eterze. Tym większa radość z możliwości poznania zapisu jednego z takich niezwykłych koncertów. Zarejestrowany na płycie miał miejsce w londyńskiej Royal Albert Hall w 1969 r., a jego głównym bohaterem był Leopold Stokowski, prowadzone przez niego zespoły i muzyka rosyjska.

Program koncertu zaspokoić powinien wszystkich – obok dzieł „znanych i lubianych” (jak choćby *Kamarinska* Glinki) znalazły się w nim także kompozycje dla bardziej wnikliwych wielbicieli muzyki rosyjskiej (cztery z ośmiu *Rosyjskich pieśni ludowych* Anatola Ladowa). Zabrzmiały także utwory porywające rozmachem wykonawczym (*Uwertura „Rok 1812”* Czajkowskiego), jak i czarującą subtelnością i złożoną strukturą (*Poemat ekstazy* Skriabina). Kompozycje wyraźnie odwołujące się do muzyki ludowej (*Pastorałka* Strawińskiego), oraz dzieła o uniwersalnych rysach genealogicznych (*Preludium es-moll* op. 34 nr 14 Szostakowicza). Dodatkowo cały wieczór spięty kłamrą popularne wizytówki muzyki zza Bugu – na otwarcie wykonano *Noc na łysej górze* Musorgskiego, a na koniec zabrzmiały *Tańce polowe* Borodina. Niezaprzeczalnym atutem płyty jest również fakt, iż kompozycje Musorgskiego, Szostakowicza i Strawińskiego dyrygent poprowadził w opracowanej przez siebie aranżacji.

Dyrygentura Maestro Stokowskiego cechuje się precyzją, charyzmą i świadomością artystycznego wyrazu każdej z kompozycji. *Noc na łysej górze* Brytyjczyk polskiego pochodzenia ukazał jako apokaliptyczno-groteskową orgię sił nieczytych, by zaraz potem rozpylić ujmującą aurę wschodniej, słowiańskiej wrażliwości w utworze Glinki. Jego opracowanie miniaturowej Szostakowicza zdumiewa zwiokrotnionym dramatyzmem. Zaś *Uwertura „Rok 1812”* pod batutą Stokowskiego

wciaga, bo ze zgiełku hałaśliwego instrumentarium (tym razem nie zrezygnowano z przewidzianych przez kompozytora armat) udało mu się wydobyc pierwiastek narracyjny. Najlepszą okazją do ukazania maestrii dyrygenta okazał się *Poemat ekstazy* – Stokowski naładował ten utwór napięciem spotykanym tylko w kompozycjach niemieckich ekspresjonistów. Dzięki rozwarstwieniu poszczególnych linii melodycznych osiągnął efekt pozornej heterofonii wywołującej uczucie rozgorączkowania, wewnętrznego napięcia. W tym przypadku można zaryzykować stwierdzenie, że dyrygentowi udało się zbliżyć do idei kompozytora, polegającej na wyrażeniu miłosnej ekstazy.

Jedynym mankamentem płyty jest tylko jakość nagrania, zdecydowanie słabsza od tych z przelom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nie przeszkadza to percepcji maestrii dyrygenta i występujących zespołów, ale nie daje radości smakowania pełni brzmienia orkiestry i chóru, którym brakuje przestrzeni i koloru.

Wydana przed kilkoma laty płyta BBC odsłania jeden ze skarbów drzemających nie tylko w angielskich zbiorach. Zanim jednak kolejne z nich ujrzą światło dzienne za sprawą wydawnictwa fonograficznego, cieszymy się koncertem prowadzonym przez dyrygenta, który mógł się pochwalić wspólnym występem z... Myszka Mickey.

Piotr Wolanin



J. Brahms – Wariacje na temat Haydna op. 56b • S. Rachmaninow – Tańce symfoniczne op. 45 • F. Schubert – Rondo A-dur D 951 • M. Ravel – La Valse
Marta Argerich, Nelson Freire, fortepiany
 Deutsche Grammophon 477 8570 • w. 2009, n. 2009 • 72'27"
 ★★★★★

Osobiście wobec duetów fortepianowych żywię pewną nieufność. Ustawione obok siebie dwa instrumentalne olbrzymy budzą troskę o selektywność dźwięku, jego barwowe zróżnicowanie czy możliwości zgrania dwóch pianistów, z reguły będących przecież indywidualistami. Ponadto, choć świadom jestem

bogatej tradycji „duetowania” przy klawiaturze, uważam że siłą pianistki jest intymność i absolutny indywidualizm wypowiedzi instrumentalisty, który dysponuje narzędziem o najszerzej skali możliwości harmoniczno-fakturalnych. Przekonanie to osłabia oczywiście fakt, iż transkrypcję utworów symfonicznych na dwa fortepiany dokonują sami kompozytorzy. Dlatego nie odważę się powątpiewać w celowość tego rodzaju zabiegów, realizowanych choćby do celów praktycznych. Mimo to płyta ze wspólnym recitalem Marty Argerich i Nelsona Freire’a wydała mi się nieco prowokacyjna. Oto bowiem dwoje pianistów świadomie rezygnuje ze swej niezależności i wkracza na obszar którego naturalnym środowiskiem jest orkiestra symfoniczna.

Już otwierające recital *Wariacje na temat Haydna* uzasadniają pomysły tego projektu. Owoce inwencji Brahmisa muzycy przedstawiają łącząc poetykę wypowiedzi z elegancją, których apogeum przypada na wariację VII – *Grazioso*. Niepokoń budzi tylko finał, w którego polifoniczne opracowanie wdziera się chaotyczne wzburzenie (ścieżka 10, 0'55"). W *Tańcach symfonicznych* nie zabrakło wykonawczego rozmachu, ani też intymności. Choć trzeba zauważyć, iż względem orkiestrowych realizacji traci tu ciągłość melodyki w wolnych fragmentach. Schubertowskie *Rondo*, jako jedyny utwór pierwotnie przeznaczony do wykonania na cztery ręce, zdaje się potwierdzać wcześniej opisane wątpliwości. Kompozycja ta bowiem zabrzmiała pod palcami pianisty i pianistki najbardziej naturalnie, bez żadnego uszczerbku na czytelności kompozycji. Szczególnie ujmuje tu wycucie idiomu schubertowskiego i śpiewność melodyki. Spowity mgłą niskich dźwięków wstęp do *La Valse* Ravela budzi tęsknotę do kontrabasów wspartych kontrafagotami, ale we właściwej – tanecznej części kompozycji fortepianowa kolorystyka wywołuje nowe jakości wyrazowe. Powstaje bowiem w scenarii ekscentrycznych lat dwudziestych XX w. – elegancki, ale przyprawiony dekadencją i szczyptą szaleństwa.

Wspólna płyta Argerich i Freire’a, oprócz wysokiego poziomu wykonawczego, intryguje przede wszystkim dość rzadko rejestrowanym opracowaniem utworów symfonicznych. Dlatego słucha się jej z niemalym zaciekawieniem, wychwytyjąc smaczki, w wydawałoby się, doskonale znanych kompozycjach. Ponadto interpretacje doświadczonych artystów dostarczą niemało artystycznych wrażeń i... rozbudzają pragnienie ponownego odsłuchania symfonicznych pierwowzorów tych kompozycji.

Piotr Wolanin



ALFRED BRENDEL
The Farewell Concerts
Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert
Wiener Philharmoniker • Charles Mackerras, dyrygent
 Decca 478 2116 • w. 2009, n. 2008 • 141'09"
 ★★★★★

Alfred Brendel, przechodzący na artystyczną emeryturę w wieku 77 lat, pożegnał się ze sceną w prawdziwie wielkim stylu. Przez cały rok 2008 przemierzał Europę i Amerykę z trasą koncertową. Tournée, podczas którego pianista zawałił również do Warszawy, zakończyło się 18 grudnia w Wiedniu koncertem z udziałem tamtejszych filharmoników. Cztery dni wcześniej muzyk wystąpił podczas swojego ostatniego recitalu w Hanowerze. Teraz, dzięki wydaniu nagrania z tych dwóch koncertów, każdy z działalnością artystyczną Brendla może pożegnać się we własnym domu.

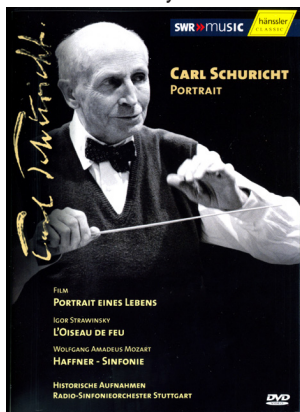
Jest co żegnać. Kariera solowa artysty trwała przez pełne sześćdziesiąt lat. Co ciekawe, pianista na szczyt dotarł o własnych siłach, gdyż nigdy nie pobierał regularnych lekcji gry na instrumencie. Zastąpił przede wszystkim jako genialny interpretator twórczości wiedeńskich klasyków. Szczególne miejsce w tym repertuarze zajmowały dzieła Beethovena, które jako pierwszy nagrał w komplecie. Alfred Brendel jest jednak nie tylko wielkim muzykiem, ale też niezwykłą osobowością. Przez lata malował obrazy, wydał parę książek, w tym z własną poezją. Żywo interesuje się innymi niż muzyka dziedzinami życia. Ze sceny zszedł człowiek wyjątkowy.

W programie pożegnalnego, dwupłytowego albumu znalazły się utwory wszystkich trzech wielkich klasyków, jak również innego wiedeńcyzka – Schuberta. Małym dodatkiem jest opracowanie preludium chorałowego *Nun komm' der Heiden Heiland*. Być może jest to nawiązanie do pierwszego występu w karierze, poświęconego utworom polifonicznym. Wszystkie utwory już dawno znalazły się w bogatym dorobku fonograficznym artysty. Miłośnicy technicznych fajerwerków z pewnością znajdą je prędzej na wcześniejszych nagraniach. Jednak sztukę pianistyczną Brendla cechuje przede wszystkim

wielka mądrość gry, wycucie formy, bogactwo wydobywanych barw. To wszystko na tym albumie znakomicie słyhać, może nawet dzięki temu, że strona wirtuozowska przestała tu odgrywać istotną rolę. Pianista znakomicie kształtuje przebieg i dramaturgię utworów, delikatnie nuanując wszystkie parametry dźwiękowe. Jego grę cechuje spokój i opanowanie, jednak gdy trzeba, potrafi rozpalic emocje, doprowadzając do mocnych kulminacji. Na podziw zasługuje dźwięk którym gra. Prosty i surowy, z powodu wyjątkowo oszczędnie stosowanej pedalizacji, jednak poszczególne brzmienia są wyrównane i płynnie łączą się ze sobą w niezwykle klarowne przebiegi. Wszystkie te cechy wybitnej sztuki pianistycznej Brendla szczególnie dobrze słyhać na drugiej, beethovenowsko-schubertowskiej płycie, gdyż w utworach Haydna i Mozarta nieco brakuje dawnej lekkości i błyskotliwości, nieodłącznie związanych z kunsztem technicznym.

Alfred Brendel na estradzie powiedział już ostatnie słowo. Melomani wciąż jednak mogą obcować z jego sztuką pianistyczną dzięki liczny nagraniom tworzącym długą i wspaniałą historię. Teraz dodano do niej godne zakończenie.

Krzysztof Stefański



CARL SCHURICHT – PORTRAIT

Hänssler Classic 93.902 • w. 2006, n. 1956/57/58 • PCM mono – Region 0 – NTSC – 80'

☆☆☆

Carl Schuricht był przedstawicielem starej generacji kapelmistrzów, takich jak np. B. Walter, A. Toscanini, F. Reiner, W. Furtwängler czy O. Klemperer, która wywarła decydujący wpływ na życie muzyczne pierwszej połowy XX w. Artysta ten, urodzony w Gdańsku w 1880 r., szczególną uwagę poświęcał interpretacjom wielkiego, klasyczno-romantycznego repertuaru, lecz nie wahał się też sięgać po kompozycje sobie współczesne. Ceniony bardzo za swoje artystyczne dokonania, osobowość, życzliwość i kulturę,

przeszedł do historii niemieckiego wykonawstwa także za sprawą współpracy z Orkiestrą Symfoniczną Radia Niemieckiego ze Stuttgartu, którą rozpoczął jako 70-latek, by kontynuować ją do marca 1966 r., na krótko przed swoim odejściem.

Wytwórnia Hänssler ma w katalogu pokaźny zasób nagrań tego dyrygenta, układających się w wyjątkową serię zwaną zresztą *Schuricht Collection*. Jej fragmenty czy też odnośniki do wybranych części z kilkunastu kompaktów można znaleźć w menu płyty DVD przypominającej sylwetkę Carla Schurichta, koleje jego życia i kariery. Jest to stara produkcja mono, powstała przed ponad 50 laty, stąd też jakość dźwięku i obrazu pozostawia sporo do życzenia. Dotyczy to też dwu wykonań, które się na tu znalazły: finału *Symfonii D-dur „Haffnerowskiej”* Mozarta oraz *Suity z Ognistego ptaka* Strawińskiego. Uważam też, że 43-minutowy film jest zdecydowanie krótkim i pobieżnym przybliżeniem sylwetki artysty, z pewnością zasługującego na bardziej dogłębne przedstawienie swych dokonań, mimo iż reżyser przyłożył się do odpowiedniego opracowania faktów, zdjęć, relacji znajomych, współpracowników i współpracujących ze Schurichtem solistów i śpiewaków.

Należy mieć nadzieję, że powstanie jeszcze nowy, dobry film o lepszej jakości i wartości poznawczej, pozwalający na utrwalenie dokonań tego dyrygenta w świadomości potomnych. Płyta DVD wytwórni Hänssler mimo swych niedoskonałości ma jednak wartość historyczną i dokumentalną, przypominającą sylwetkę jednego z najbardziej renomowanych przedstawicieli sztuki dyrygenckiej XX w.

Paweł Chmielowski



DANIEL HOPE

Air – a baroque journey

Deutsche Grammophon 477 8094 • w. 2009, n. 2009 • 63'41"

☆☆☆☆☆

Album jest wyrazem fascynacji Daniela Hope'a muzyką baroku, jej naturalnością, spontanicznością, częściowo improwizacyjnym charakterem. Artysta jest pod wrażeniem rozwoju muzyki skrzypcowej w tym okresie. Podziwia zarówno utwory o śpiewnym i intymnym charakterze,

jak i te żywiołowe, czerpiące inspirację z muzyki tanecznej i ludowej. Jednocześnie pragnie przybliżyć słuchaczom postacie wybitnych, aczkolwiek nieco zapomnianych wirtuozów tamtej epoki, takich jak Andrea Falconieri, Nicola Matteis, Francesco Geminiani czy Johann Paul von Westhoff. Te wszystkie wątki, wzajemnie się splatające, tworzą subiektywny przewodnik skrzypka po barokowej wiolinistyce.

Mnogość podjętych tematów zamkniętych w nieco ponad godzinie muzyki wymusza wybór bardzo selektywny. Podobnie zresztą rzecz ma się w przypadku popularnych przewodników turystycznych, które nie są w stanie omówić wszystkich interesujących miejsc. Wśród nieobecnych tego albumu brakuje mi przede wszystkim Vivaldiego i innych mistrzów włoskich, a także któregoś ze skrzypków austriackich – Schmelzera, Bibera czy Muffata. Trasa zaproponowana przez muzyka prowadzi od renesansowej muzyki tanecznej z Włoch, Hiszpanii i Anglii, poprzez działalność wspomnianych wirtuozów aż do twórczości Bacha, Haendla i Telemanna, którzy dokonali muzycznego podsumowania epoki. Nie brakuje tu punktów obowiązkowych dla każdej wycieczki – na płycie znajduje się słynny kanon Pachelbela oraz aria z trzeciej suity orkiestrowej Bacha, która użyczyła tytułu całej płycie.

Daniel Hope z całą pewnością mógłby bez obaw stanąć w szranki z barokowymi mistrzami skrzypiec, bowiem ich najbardziej popisowe utwory nie stanowią dla niego najmniejszego problemu. Szczególnie brawurowo wypada *Tamburyn* Jana-Marie Leclaira oraz *Imitacje delle campane* Westhoffa, gdzie skrzypek musi grać na wszystkich strunach jednocześnie. Artysta odnajduje się zarówno we fragmentach lirycznych zagranych bardzo miękko i delikatnie, jak i tych żywiołowych wykonanych z niezwykłą werwą. W tych zmaganiach dzielnie sekundują mu soliści Chamber Orchestra of Europe oraz inni muzycy. Na szczególne wyróżnienie zasługuje perkusista Hans-Kristian Kjos Sørensen, którego gra na wszelkiego rodzaju dawnych instrumentach perkusyjnych nadawała utworom szczególną energię i dynamikę.

Album utrzymany jest w przyjemnym niebieskim kolorze, a solista obfotografowany został na tle planszy z pogodnym niebem. Taka jest też ta płyta – jasna, pogodna, wręcz słoneczna. Słucha się jej z prawdziwą przyjemnością. Na tle innych wykonań barokowej muzyki skrzypcowej może i nie wnosi w tej dziedzinie nic nowego, tylko czy naprawdę musi?

Krzysztof Stefański

IVAN MORAVEC
Live in Brussels
Utwory Ludwiga van Beethovena, Johannesa Brahmsa, Fryderyka Chopina
 Ivan Moravec, fortepian
 Supraphon SU 4004-2 • w. 2009, n. 1983 • DDD, 72'45"
 ☆☆☆☆☆

W tym roku swoje 80. urodziny obchodzi Ivan Moravec, pianista czeski, jeden z najbardziej renomowanych współczesnych mistrzów klawiatury, nieustannie prowadzący intensywną działalność koncertową, pedagogiczną oraz fonograficzną. Z szeregu nagrań artysty tym razem przedstawiam Czytelnikom jego najnowszą propozycję wytwórni Supraphon z zapisem recitali w Brukseli w styczniu i listopadzie 1983 r.

Moravec wykonał wówczas kompozycje Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina i Johannesa Brahmsa. W jego ujęciu zdecydowanie najbardziej spodobały mi się utwory tego ostatniego kompozytora: trzy miniatyry z opp. 76 i 118 oraz *Rapsodia g-moll* op. 79 nr 2. Ta przemawia do słuchacza z niezwykle dramatyczną siłą; jest pełna pasji i wybuchów emocji, w powstaniu których niewątpliwie udział miały szybsze od standardowych tempa oraz uwypuklenie pierwiastka rytmicznego. Spokojne, liryczne i po prostu piękne są natomiast *Intermezzi* op. 118 nr 1 i 2, ujmujące melodią, nastrojem, łagodną melancholią. *Capriccio fis-moll* op. 76 nr 2 z kolei przedstawia bardziej żartobliwe i żywe oblicze autora *Niemieckiego requiemu*, którego wewnętrzny świat udało się czeskiemu pianiście oddać wspaniale. Dla mnie Moravec jest artystą doskonale rozumiejącym Brahmsa i słuchanie go w tym repertuarze sprawia mi ogromną satysfakcję.

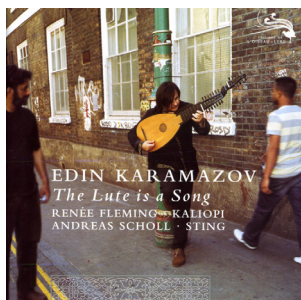
Do gustu przypadło mi także wykonanie *Sonaty D-dur* op. 28 Beethovena. Jest lekkie, stylowe, pokazuje bogactwo wyrazowe tej kompozycji: z jednej strony humor, radość, rubasznosc, nagle akcenty i urozmaiconą rytmikę, z drugiej zaś uduchowienie, powagę w części wolnej; całość kreacji zachwyca nie-naganą logiką konstrukcji i trafnym uchwyceniem klasycznego idiomu tej muzyki. Niniejsza interpretacja wyraźnie świadczy, że Moravec nie-przypadkowo sięga do przebogatej twórczości Beethovena i ma w niej sporo do powiedzenia.

Interesująco brzmi również Chopin (*Nokturny: H-dur* op. 32 nr 1 i *cis-moll* op. 27 nr 1, *Mazurki: a-moll* op. 17 nr 2 i *cis-moll* op. 50 nr 3, *Scherzo h-moll* op. 20) pod palcami Czecha: prosto, naturalnie, zwięźle, czytelnie, z właściwymi proporcjami, umiejętnie zbudowanym nastrojem. Być może dla niektórych słu-

chaczy jego wizja może się niekiedy wydać dziwna lub kontrowersyjna, odstająca od pozostałych wykonani w zakresie wyboru temp, ekspresji czy retoryki, ale jawi się niewątpliwie jako własna, gruntownie przemyślana i szczerze przeżyta. Ja natomiast doceniam artystę za oryginalność i świeżość spojrzenia na doskonale znany z setek innych kreacji repertuar, pomimo że nie do końca odpowiada moim idealnym wyobrażeniom muzyki Chopina.

Ten album z zapisem bruckelskich występów Ivana Moravca jest wartościową pozycją, dokumentującą sztukę interpretacji tego wybitnego pianisty. Warto się z nią zapoznać.

Paweł Chmielowski



EDIN KARMAZOV
The Lute is a Song

Edin Karamazov, lutnia • Renée Fleming, Andreas Scholl, Sting, Kaliope, śpiew

L'Oiseau-Lyre 478 1077 • w. 2008, n. 2008 • 55'27"

★★★★★

Popularna w renesansie lutnia przeżywa obecnie... renesans, przebojem zdobywając uszy i serca nie tylko zwolenników XVI-wiecznego repertuaru. Niemożliwe? A dlaczego? Album *The Lute is a Song* pochodzącego z byłej Jugosławii lutniści Edina Karamazova z ciekawością kupują ludzie, którzy nie wiedzieli do tej pory czy lutnia ma struny (o teorii nie wspominając). I to jest jasna strona projektów z nurtu „multi-kulti”, w który wpisuje się solowy projekt Karamazova z udziałem znakomitości z różnych światów muzycznych – od Renée Fleming i Andrea Scholla, po macedońską piosenkarkę Kaliope oraz Stinga, z którym Karamazov nagrał kilka lat temu album z utworami Dowlanda.

Przejdźmy teraz do ciemniejszej strony. Na pierwszy rzut oka (a raczej ucha) repertuar *The Lute is a Song* nie wróży powodzenia. Czy mieszanka zaskakujących aranżacji muzyki dawnej z pieśniami ludowymi i popem podkręcanym arcyłutnią może ucieścić ortodoksyjnych bywalców filharmonii i fanów Stinga? Okazuje się, że owszem – jeśli poziom wykonania

jest tak wysoki jak u Karamazova, którego Frankfurter Allgemeine Zeitung ogłosił jednym z najlepszych współczesnych lutnistów.

„Mój *Krajobraz* z rumbą w interpretacji Karamazova to prawdopodobnie wersja najlepsza z możliwych” przyznaje kubański kompozytor i gitarzysta Leo Bruwer. Oprócz lutniowej aranżacji tego utworu, na płycie *The Lute is a Song* znajdziemy m.in. dość swobodnie potraktowane utwory Bacha, Purcella i Haendla z udziałem Renée Fleming i Andrea Scholla, starą macedońską pieśń *So maki sum se rodila* w wykonaniu Kaliope i piosenkę z repertuaru Stinga *Alone with my thoughts this evening*, wcześniej znaną jako *I was brought to my senses*. Używając kilku rodzajów lutni a nawet gitary elektrycznej, Karamazov akompaniuje wokalistom wykonującym utwory ze swojego repertuaru; sam z łatwością odnajdując się w każdym rodzaju muzyki. Jego recepta na sukces jest prosta: po pierwsze trzeba być wybitnym instrumentalistą, po drugie – pozwolić lutni... zaśpiewać.

Dorota Staszkiwicz



F. Schubert – Impromptu G-dur op. 90 nr 3 • F. Chopin – Nokturn op. 48 nr 1, Polonez op. 26 nr 2, Scherzo op. 39 • F. Liszt – La legerizza f-moll, La Campanella • E. Grieg – Arietta, Ensom vandrer, Trolltog • S. Rachmaninow – Moments musicaux op. 16 nr 3 i 4 • M. Bałakiriew – Islamey
Maria Verbaite, fortepian

Sterling CDA-1668-2 • w. 2008, n. 2008 • 62'42"

★★★★★

Maria Verbaite to siedemnastoletnia pianistka z odległej Szwedzkiej krainy, w której jak widać, grę na fortepianie zaczyna się już we wczesnym dziecięctwie. Maria jest laureatką serii konkursów i festiwali, nagród, których wymienienie tu wymagałoby sporej cierpliwości czytelnika. Warto powiedzieć tylko jedno: dziewczyna jest utalentowana, co poświadczają nie tylko liczne certyfikaty i złote statuetki, ale przede wszystkim dźwięk.

Jej ostatnia płyta, na której znalazł się wybór z takich kom-

pozytorów jak Schubert, Chopin, Liszt, Grieg, Rachmaninow i Bałakirew mówi sama za siebie. Już sam zestaw utworów świadczy pozytywnie o młodej artystce. Nie każdy stawia obok siebie Liszta i Schuberta. Nie każdy potrafi odpowiednio ich ze sobą pogodzić. Dźwięki typowe dla Schuberta są w tym przypadku liryczne, niemal sennie, tajemnicze, odegrane tu z młodzieńczym wdziękiem, który dodatkowo je uspokoił. Z kolei Liszt to uroczą nonszalancją, którą młodość paradoksalnie, jeszcze podkreśliła. Verbaite wybrała na swoją płytę jeszcze urocze miniatury Griega, szczytę Rachmaninowa z ciemnym, rosyjskim brzmieniem w tle oraz folkowo-fantastyczne dzieło Bałakirewa *Islamey*. Całość przyprawiła Chopinem, choć to wydaje się być „zagranie” nieco ryzykownym. Aby odpowiednio zinterpretować dzieła Polaka trzeba wnieść się na zupełnie inny, nieco dojrzalszy, poziom odbioru. W przypadku Chopinowskich partytur nokturny przestają być nokturnami, polonezy polonezami a scherza scherzami. Każdy pojedynczy utwór staje się osobną historią, nowatorską kompilacją akordów, których piękno leży w dysharmonii, w syntezie sprzeczności w tęsknocie połączonej z zachwytem nad pięknem nocnych majaków w stylu Goi.

Na szczęście wybory Marii Verbaite okazały się być trafne. Dziewczyna gra wszystko, co tylko może bezpiecznie przeprowadzić ją przez naiwną krainę niczym ze *Snu nocny letniej*, pełnego ułagodzonych, romantycznych majaków z głębi jeziora. Romantyzm w jej wykonaniu nie jest może niesamowity i tajemniczy. Jest za to bardzo emocjonalny, momentami niezmiernie żywotny a w całym swoim ciemnym kolorycie – barwny. Biorąc pod uwagę młody wiek pianistki – jest świetnie. Choć z całą pewnością będzie jeszcze lepiej.

Olga Filipowska

OPERA COMPOSERS
Rolki Welte-Mignon z nagraniami kompozytorów: E. d'Albert, R. Leoncavallo, E. Humperdinck, M. von Schillings, H. Zöllner
Tacet 178 • w. 2009 • 74'28"

Specjalizująca się w technicznych ciekawostkach fonograficznych wytwórnia płytowa Tacet wydała album *Kompozytorzy operowi: Leoncavallo, Humperdinck i inni wykonujący dziś swe interpretacje własnych dzieł z lat 1905-1913*. Cóż się kryje za tym nieco enigmatycznym tytułem? Kluczem jest

tu sposób zapisu Welte Mignon (rodzaju ulepszonej pianoli). Jego mechanizm utrwalania gry nieżyjących artystów można przenosić porównać do zdejmowania pośmiertnych masek czy odlewów dłoni. Zapis wykonania w formie perforacji na papierowych rolkach, za sprawą przystawki do fortepianu niejako rzeczywiście odżywa przy każdym ich mechanicznym odtworzeniu. A więc jakby ożywały cienie od dawna zmarłych artystów, wprawiając w ruch mechanizm tu i teraz istniejącego, konkretnego instrumentu, jakby do niego oni sami zasiadali we własnych osobach. Mamy zatem do czynienia ze swego rodzaju dźwiękowymi odciskami, ale także jakby z seansem spirytystycznym, wywoływaniem duchów przeszłości. Autentyczny, terazniejszy efekt akustyczny, stanowiący podstawę nagrania na płycie, którego niegdyśjście wszakże źródło jest tylko mechanicznym odtworzeniem czegoś dawno już nieistniejącego. A czyje duchy pianistyczne przywołane zostały z zaświatów poprzez perforację na rolkach Welte-Mignon? Po pierwsze Eugene'a d'Alberta, reprezentanta operowego weryzmu (*Niziny*,



których fortepianowa transkrypcja znalazła się na omawianej płycie), ale także pianisty-wirtuoza. W tym ostatnim zakresie był uczniem Liszta, z którego *Il Rapsodie* reminiscencje pobrzmiewają we wspomnianym opracowaniu fortepianowym fragmentów z *Niziny*. W jego autorskiej interpretacji utrwalone zostało ponadto *Scherzo Fis-dur* oraz wiazanka melodii z komedii muzycznej *Flauto Solo*. Drugim z kolei jest werysta włoski Ruggero Leoncavallo, oprócz operowych, posiadający również ambicje symfoniczne. I to właśnie przez niego pozostawiony „odcisk” wywiera największe wrażenie i wręcz olśniewa. Jego gra odznacza się tam, gdzie tego potrzeba, brawurowym zacięciem (forte pianowo opracowanie intermezza ze sławnych *Pajaców*), kiedy indziej lekkością i tanecznym wdziękiem (walc Musetty z *Cyganerii*), bogata jest w odcienie kolorystyczne, agogiczne i dynamiczne. Oprócz transkrypcji swoich mniej znanych oper (wspomnianej *Cyganerii* czy



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

wstępu do I aktu *Medyceuszy*), utrwalił również solowe miniatury (*Romans a-moll*, *Marzenie F-dur* na temat tego tańca). Znaczną biegłością techniczną dysponował również Engelbert Humperdinck, zagorzały wagnerysta (dokonał opracowań dramatów muzycznych Mistrza z Bayreuth na mniejsze składy orkiestrowe), który jednak do historii przeszedł głównie jako twórca opery *Jaś i Małgosia*, z której *Sen*, w wersji fortepianowej,

odtworzony został z zapisu na walcach *Wielki-Mignon* i nagrany na omawianej płycie. A także *Mennet* z opery *Małżeństwo wbrew sercu* oraz *Wianek różany* z opery *Dzieci królewskie*. Dopelniają ją autorskie interpretacje dwóch mniej znanych kompozytorów operowych z tamtych czasów, a mianowicie Maxa von Schillingsa i Heinricha Zöllnera. W przypadku tego pierwszego, na późniejszej recepcji jego twórczości zaważyły pierwiastki antysemitki, występujące w warstwie fabularnej jego muzyki sce-

nicznej, np. w *Dniu pikuliny*, z której wstęp do III aktu zamieszczono na płycie, a także fakt wstąpienia do NSDAP po dojściu przez nią do władzy, choć niedługo potem zmarł. Przede wszystkim jednak usiłował przeszcześcić na grunt niemiecki zasady weryzmu (np. w *Monie Lisie*). Również w drugim, utrwalonym przezeń utworze – fragmencie z *Pieśni czarodziejki* – do głosu dochodzi nade wszystko gęsta faktura harmoniczna, charakterystyczna dla powagnerowskiej muzyki niemieckiej. Heinrich Zöllner z kolei re-

prezentowany jest zagranym przez siebie opracowaniem na fortepian *Skargi rusalek z Zatopionego dzwonu*, stanowiącego popularną niegdyś adaptację operową słynnego dramatu modernistycznego Gerharta Hauptmanna. Jedynym odstępstwem od autorskich interpretacji jest *Kolysanka* Humperdincka, utrwalona w wykonaniu Maxa Brockhauza.

Lesław Czaplinski

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	Etcetera	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
Armidé	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 festiwalii.
8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Rozstrzygnięcie konkursu z kwietnia 2010 r.

UNIVERSAL – ANNA NETREBKO – Joanna Czajkowska, Lublin; Stefan Dębski, Sosnowiec; Józef Fijałkowski, Wrocław; Jan Gawron, Łódź; Euzebiusz Jaworski, Warszawa; Jan Kruk, Kraków; Anna Miłoś, Olsztyn; Andrzej Powala, Warszawa; Julia Rybińska, Warszawa; Szymon Tyczyński, Poznań.

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

Konkurs płyty Universal Music Polska Anne-Sophie Mutter

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłanie 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.

Ile sonat skrzypcowych napisał Johannes Brahms?



Anne-Sophie Mutter
fot. Tina Tahir

Anne-Sophie Mutter
Universal Music Polska

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

hmGold



LES TRÉSORS harmonia mundi THE TREASURES

nowe tytuły w serii • najlepsze nagrania z katalogu • ekskluzywna szata graficzna • atrakcyjna cena



Harmonia Mundi HMG 508334.35



Harmonia Mundi HMG 505247



Harmonia Mundi HMG 507042



Harmonia Mundi HMG 501430.31



Harmonia Mundi HMG 501247.48



Harmonia Mundi HMG 501406.07



Harmonia Mundi HMG 501508



Harmonia Mundi HMG 501505



Harmonia Mundi HMG 501557



Harmonia Mundi HMG 501634.35



Harmonia Mundi HMG 501592.93



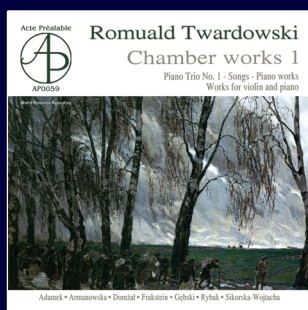
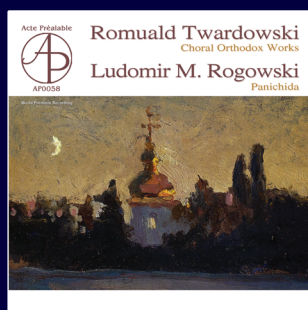
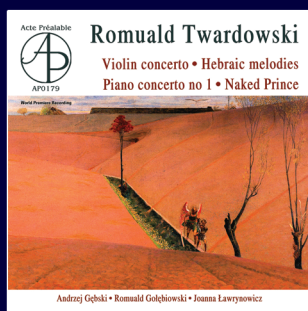
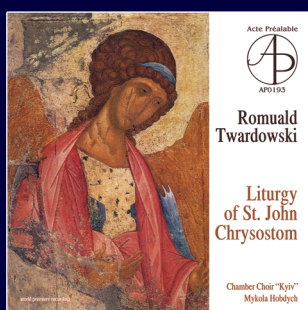
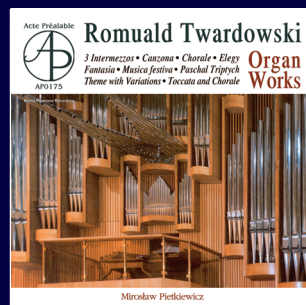
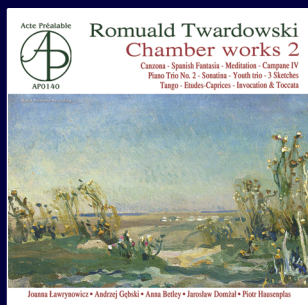
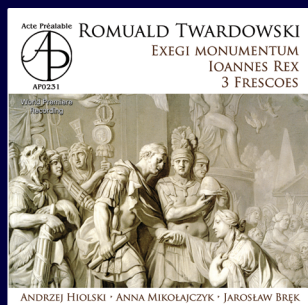
Harmonia Mundi HMG 501766



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

Z okazji 80. urodzin życzymy Romualdowi Twardowskiemu dalszych, równie wspaniałych sukcesów

Acte Préalable
Muzyka21



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Nasze płyty są do kupienia w sieci EMPIK, dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: www.merlin.pl • www.kmt.pl • www.gigant.pl
Posiadamy dystrybutorów 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.