

Tylko u nas relacje z MET: *Opowieści Hoffmanna* • *Rigoletto*  
XVI Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F. Chopina

www.muzyka21.com

# MUZYKA21

nr 12 (125)  
grudzień 2010  
ROK XI  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

## Aleksandra Kielan

na Mazowszu dzieje się  
wiele dobrego

## Pierre Boulez

brutal bez batuty (3)

## Alojzy Groh

zapomniane rękopisy

## Oratorium na Boże Narodzenie

## Teodozja Friderici-Jakowicka

legendy polskiej wokalistyki (8)



**MARC MINKOWSKI**  
francuski żar, polska krew

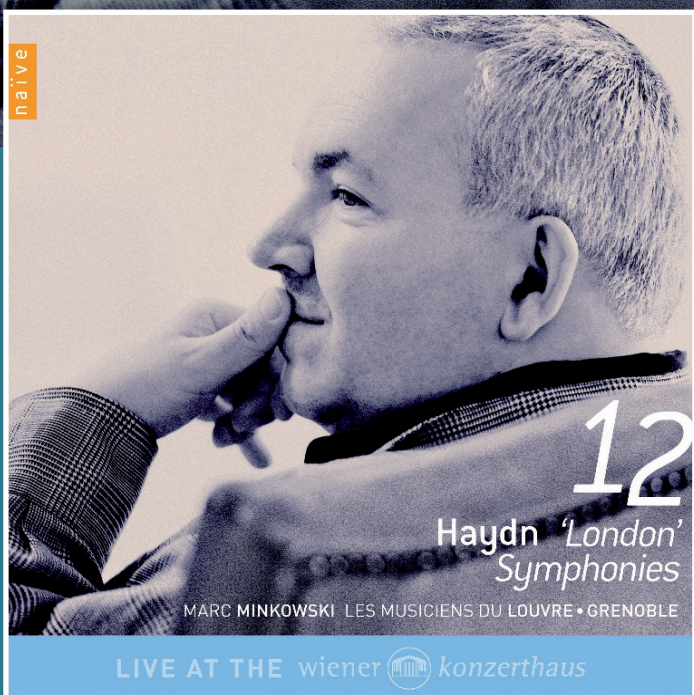
„Sukces!  
Brawo!  
Rewelacja!”

Kronen Zeitung

12

Haydn 'London'  
Symphonies

MARC MINKOWSKI



RMF Classic



Manager's Life

naïve



**A**martya Kumar Sen, pochodzący z Bangladeszu ekonomista, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie ekonomii w 1998 r., zasłynął jako twórca i promotor tzw. „mikro pożyczek”, dzięki którym najbardziej upośledzone społecznie osoby mogą poprawić swój byt. Uważa, że udział jak największej liczby różnych grup społecznych w podejmowaniu decyzji gospodarczych jest jednym z warunków rozwoju i dobrobytu. Nęcza jest jego zdaniem skutkiem złego sprawowania władzy, szczególnie władzy nielicznych grup społecznych, które nie uwzględniają interesów innych grup.

Przeglądając się działaniom Ministerstwa Kultury (czasem nawet i Dziedzictwa Narodowego) na przestrzeni ostatnich 20 lat można zauważyć, że poglądy wspomnianego Noblisty nie są tam znane. Pisaliśmy już niejednokrotnie o tym, jak Ministerstwo wprowadza coraz większe ograniczenia i komplikacje w przyznawaniu dotacji na wydarzenia artystyczne. Kiedyś jeden podmiot mógł złożyć dowolną ilość wniosków. Obecnie ich ilość została ograniczona do dwóch. Dawniej Ministerstwo dawało dotację w wysokości co najmniej 25 000 zł i wymagało od wnioskodawcy udziału własnego w wysokości 10 czy 20%. Od tej jesieni Ministerstwo postanowiło zablokować drogę wszystkim podmiotom, które ani do „rodziny królika” nie należą, ani też nie są milionerami. Minimalna dotacja, o jaką można się teraz ubiegać to 70 000 zł, udział własny to 35%. Szybkie posłużenie się kalkulatorem pozwala zauważyć, że nie otrzymamy wsparcia ten, kto chce wydać mniej niż 108 000 zł. Tak wygląda oszczędzanie w czasach kryzysu – popieramy rozrzućnych, eliminujemy oszczędnych.

Ministerstwo bez wahania wspiera przedsięwzięcia iście „bizantyjskie”, nierzadko posiłkujące się podmiotami z rajów podatkowych – już samo to powinno skłonić NIK do przeprowadzenia kontroli takich przed-

sięwzięć – a jednocześnie podcina skrzydła wszelkim oddolnym, małym inicjatywom.

Ale czy powinniśmy się temu dziwić? Na liście krajów przyjaznych biznesowi Polska jest na mniej więcej 70 pozycji, za takim potentatem jak Namibia. Na liście krajów skorumpowanych znajduje się na pozycji mniej więcej 150. Skoro jest tak źle w ogóle, to branża kultury nie może odbiegać od tej „normy”.

Jak widać, Ministerstwo Kultury jest od tego by „robić dobrze swoim”, a nie kulturze polskiej. Zresztą w swojej nazwie nie ma słowa „Polska” więc co się dziwić, że łoży ogromne pieniądze na wspieranie zagranicznych artystów, a zapomina o Polakach? Wszelkie próby uzyskania wsparcia tej instytucji, o ile nie jest się z układu, spłazają na ogół na niczym.

Pisaliśmy już, że w zeszłym roku Ministerstwo Kultury wyasygnowało 500 000 zł na wsparcie produkcji gry wideo poświęconej Chopinowi. Skandalem jest już samo dotowanie czegoś, co w założeniu jest interesem dochodowym. Kompromitacją dla Ministerstwa jest, że kolejne daty związane z Chopinem: 1 stycznia, 22 lutego, 1 marca, 17 października, 20 października miały, a gry jak nie było, tak nie ma. Po rocznicy śmierci Chopina i zakończeniu Konkursu powoli wszyscy zapominają o 200. rocznicy urodzin naszego geniusza. Lansowanie tej gry obecnie mija się z celem. Jej brak powodzenia przy tak idiotycznej promocji nie będzie dziwił, a jeśli zakończy się sukcesem to warto poinformować podatników, gdzie podziały się zarobione pieniądze. Ile przy tym wspieraniu kultury idzie na „rozkurz” wiedzą tylko wtajemniczeni oraz ci, którzy czytając ze zrozumieniem doniesienia prasowe wykonują kilka prostych działań arytmetycznych.

Ministerstwo Kultury przeznaczyło na promocję Roku Chopinowskiego 300 000 000 zł. Mając takie środki aż dziw bierze, że strona internetowa Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina mająca tej promocji służyć, stworzona

została chyba przez analfabetów – gdzie jest Rada Języka Polskiego, gdzie jest Dyrekcja Instytutu – i przeznaczona tylko dla Polaków – wiele informacji jest dostępnych tylko po polsku, przy próbie przejścia na angielski pojawia się komunikat „We are sorry but the following text is not available in the English language”. O przejściu na język półtora miliarda ludzkości – chiński – nie ma nawet co marzyć. A przecież chyba więcej jest Chińczyków grających na fortepianie niż Polaków w ogóle. Inne społeczności posługujące się hiszpańskim, włoskim, niemieckim, japońskim – kto poza Polakami kocha Chopina bardziej niż Japończycy – czy francuskim – nasz rodak był po ojcu właśnie Francuzem – również zostały zignorowane. Przy tak „małym” budżecie rzeczywiście wielką trudnością było znalezienie odpowiedniej ilości tłumaczy. Janusz Korwin-Mikke słusznie głosi, że „za cokolwiek wezmą się urzędnicy państwowi – to spieprzą”.

Nęcza naszej kultury nie wynika, jak widać, z braku pieniędzy, w których nieliczni uprzywilejowani się plawią, ale ze złego sprawowania władzy przez niewielką grupę uprzywilejowanych, która uwzględniła tylko interesy bardzo ograniczonej liczby swoich klientów i za nic ma potrzeby szerszego ogółu.

**W** dniu 12 listopada 2010 r. spadła na cały muzyczny świat wstrząsająca wiadomość o śmierci Henryka Mikołaja Góreckiego. Odszedł po długiej i ciężkiej chorobie. Był jednym z najwybitniejszych polskich kompozytorów naszych czasów. Podczas otwartej próby z Kronos Quartet w katowickiej AM, rozmawiając z publicznością, wyznał: „Nim umrę, chciałbym się dowiedzieć, co to jest muzyka. Ostatnio żyję zdaniem, jakie wypowiedział Leszek Kołakowski, że »muzyka to gość z innego świata«”. Jego ostatni kwartet smyczkowy nosi tytuł *Gdy umierają ludzie – pieśni śpiewają*. Więcej o Henryku Mikołaju Góreckim napiszemy w najbliższych numerach... 



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*  
i Jan A. Jarnicki  
ogłaszają 1 X 2010 r.



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

**K**onkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 28 II 2011 r. dostarczyć do Wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1941 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) kopię (papierową, skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 31 III 2011 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21*. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Wydawca wyznaczy mu datę przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin nagrania.

adres organizatora konkursu: **Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable**  
skr. pocztowa 71 - 02-800 Warszawa 93  
tel.: 22 648 88 38 • actepre\_konkurs@interia.eu • www.acteprealable.com

## ŻYCIE

- 6 Reflektorem po scenach: Wrocław • Gliwice • Kraków • Koszalin • Warszawa  
 11 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Opowieści Hoffmanna* • *Rigoletto*  
 15 MET – transmisje kinowe uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Don Carlos*

## CZŁOWIEK

- 19 Marc Minkowski – francuski żar, polska krew – *Łukasz Kaczmarek*  
 23 Na Mazowszu dzieje się wiele dobrego – z *Aleksandrą Kierkosz*, dyrektorką MCKiS rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*  
 26 Pierre Boulez (3)  
 Brutal bez batuty – *Dariusz Mazurowski*  
 28 Ezio Pinza  
 Mój Don Giovanni (5) – *Basia Jakubowska*  
 29 Legendy polskiej wokalistyki (8)  
 Teodozja Friderici-Jakowicka – *Adam Czopek*  
 30 Alojzy Groh - odkrycie w Żyrardowie (1)  
 Zapomniane rękopisy – *Krystyna Majksner*

## DZIEŁO

- 32 Historia muzyki elektronicznej  
 Prapoczątki 1915-1945 (5) – *Dariusz Mazurowski*  
 33 Rozważania o dziedzictwie muzycznym Chopina – *Aleksander Tansman*  
 35 Oratorium na Boże Narodzenie Jana Sebastiana Bacha – *Stefan Banasiak*  
 38 Kolędowanie z tradycją w tle – *Romana Zaitz*

## MYŚLI

- 39 Parę słów o muzyce kościelnej... (i Konkursie Chopinowskim) – *Tadeusz Marcinkowski*  
 41 Tego nie było w nutach – *Adam Poprawa*

## PLYTOTEKA

- 42 Palcem po płycie – Gała bachowska pielgrzymą Gardinera na płytach – *Arkadiusz Jędrasik*  
 52 Krzyżówka nr 7 – *Antoni Rojewski*

## KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – *Marc Minkowski*

# 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, Basia Jakubowska, Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji), Małgorzata Kaczmarek, Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski, Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Lesław Czapliński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Kazimierz Jedrzejczak, Jacek Krząkała, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Anna Munia, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Marc Minkowski  
 fot. © Philippe Gontier/Naïve

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting  
 FineCMS.PL

zarządzanie stroną internetową  
 Jean Jacques Jarnicki

nakład  
 10 000 egz.

wydawca  
 Jan A. Jarnicki  
 &

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.  
 www.acteprealable.com  
 acteprealable@op.pl

## Roczna prenumerata Muzyka21 – 14 numerów w cenie 12

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!

- 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.
- Numer archiwalne w cenie 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 14 zł.
- Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.

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

## Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: [acteprealable@op.pl](mailto:acteprealable@op.pl) lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93  
 Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena 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 nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

# Reflektorem po scenach i estradach



oper • filharmonie • festiwale

Bohuslav Martinů – Legendy o Maryji

**Wrocław** Opera Biblią i szaleństwem stoi... a przynajmniej tak to się rysuje z perspektywy tegorocznego, drugiego Festiwalu Oper Współczesnych we Wrocławiu, który w połowie zdominowała tematyka biblijna, a w drugiej studium obłędu oraz stanów ponad normalnych (II Festiwal Oper Współczesnych: Wrocław 1 – 17 X 2010).

Zainaugurowany został polską premierą *Legend o Maryji* Bohuslava Martinů, powstałych w koprodukcji Opery Wrocławskiej z Teatrem Narodowym w Pradze. Jest to dzieło dość eklektyczne, również pod względem muzycznym. Partytura Martinů nie jest spójna, zawiera jakby kilka oper, podobnie wrocławski spektakl jakby składał się z kilku różnych przedstawień. Stąd zrodził się we mnie obrazoburczy pomysł, aby ograniczyć się do połączenia prologu z trzecią sprawą, jakby to ujął Mikołaj z Wilkowiecka, staropolski autor *Historji o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* tworzących dynamiczną całość. Prolog przywołuje przypowieść o Pannach roztropnych i nieroztropnych, oczekujących na przybycie Oblubieńca, w przypadku tejże inscenizacji oczekujących go skądinąd w kostnicy (sic!). Trzecia sprawa, czyli akt, oparta została na motywach modernistycznej sztuki Maurice'a Maeterlincka *Siostra Beatrix*, przy czym imię bohaterki zmienione zostało na Pasqualinę. Znęcona doczesnymi pokusami ucieka z klasztoru, ale jej miejsce zajmuje Matka Boska, porzucająca swój posągowy wizerunek, i kiedy skruszona mniszka, doświadczona nieprawościami świeckiego życia, powraca u jego kresu do zgroma-

dzenia, okazuje się, iż nikt nie zauważył jej zniknięcia, a wręcz przeciwnie, zyskała opinię wyjątkowej świątobliwości. Odtwórczyni partii Siostry Pasqualiny – Anna Lichorowicz – potwierdziła swoje walory wokalne, ujawnione podczas plenerowej inscenizacji *Turandot*, gdzie śpiewała Liu, ale z mikroportem, teraz zaś bez żadnego sztucznego wspomaganie technicznego. Tak skomponowany spektakl mogłaby dopełnić na przykład *Siostra Angelica* Pucciniego, również rozgrywająca się za klasztornymi murami. W części poświęconej historii zwiedzonej przez szatana Mariken, dynamizm akcji uzyskany został za sprawą zmian scenerii, odbywających się poprzez obracanie kulis z malowanymi bocznymi ścianami na wzór greckich periaktów. Niestety interwencja sił nadprzyrodzonych, Jezusa i jego Matki, grzeszy dewocyjnym kiczem, albowiem jawią się oni postaciami ożywającymi dosłownie ze świętych obrazków i ich naiwnej ikonografii, zamiast stanowić rodzaj przechodniów, zabłąkanych do ziemskiego pandemonium nieprawości (na przykład Maria mogłaby wyróżnić się spośród grupy nieletnich nierządnic), lub nawiązywać do wyobrażeń ludowych, jak to uczynił Schiller w swojej *Pastoralce*, sytuując ich w świecie góralszczyzny (skądinąd w wyreżyserowanym przezeń okupacyjnym spektaklu klasztornym w Henrykowie Marię zagrała właśnie nieletnia prostytutka). Można się było także odwołać do przedstawień z tradycyjnej ikonografii artystycznej. Nie lepiej jest w akcie drugim, przywołującym poszukiwanie dla siebie schronienia przez brzemienną Marię i narodziny Jezusa. Być może wskazane niezręczności wynikły ze złagodzenia na wrocławski użytek wymowy

praskiego pierwowzoru, a także poddania spektaklu lustracji ze strony miejscowego metropolity, niczym wierszy Puszkina, których pierwszym cenzorem uczynił autor cara Mikołaja I. Początkowo orkiestra pod dyktando Tomasza Szredera dość lekko podchodziła do tej partytury, na przykład w tocatowym intermezzo pomiędzy prologiem i pierwszą sprawą, skutecznie zagłuszającym przy tym przez ruch wirujących stołów-nar, na którym przed chwilą spoczywali nieboszczycy, ale później się rozegrała, wydobywając całą jej barwność i gęstość brzmieniową, momentami przypominającą Góreckiego. Z kolei chór w ustępach narracyjnych rozmieszczony został w lożach prosceniowych obydwu pięter, a jego czarne stroje podkreślały umowną niewidoczność, na podobieństwo tak ubranych maszynistów sceny z japońskiego teatru kabuki, kiedy indziej w odpowiednich do akcji kostiumach (np. ludowych strojach morawskich w *Pastoralce* o narodzinach Jezusa) bezpośrednio uczestniczył w wydarzeniach scenicznych. Utwór Martinů to nie tyle opera, co sacra rappresentazione, łącząca cechy oratorium i baletu, szkoda zatem że w programie festiwalu nie sąsiadowało bezpośrednio z dziełem Pendereckiego *Raj utracony*.

Po Andrzeju Straszyskim prowadzenie tego ostatniego przejął Tomasz Szreder i nie do końca podał powstałemu w ten sposób wyznaniu. Rytmika tego utworu jest na tyle skomplikowana, że najdrobniejsze nawet przesunięcie burzy cały jego ład. Również tempa, wybrane przez dyrygenta, okazały się zbyt powolne, a i brzmienie chóru pozostawiało nieco do życzenia, będąc nieco anemicznym.

Świetnym Adamem okazał się niezawodny Mariusz Godlewski. Magdalena Barylak w roli Ewy na przemian imponowała wokalizami w scenie zerwania owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego, kiedy indziej jej głos przybierał niemłą barwę. Doskonalemi odtwórczyniami partii Grzechu i Śmierci były: Barbara Bagińska oraz Iryna Żytyńska, chociaż ta ostatnia partia została w oryginale pomyślana przez kompozytora dla kontratenora. Coś takiego tkwi w partyturach Pendereckiego, iż stwarzają reżyserom wiele możliwości efektownego rozegrania scenicznego, co potwierdzają powstające na ich podstawie spójne z muzyką przedstawienia: Krzysztofa Nazara *Króla Ubu* czy *Czarnej maski*, a Laco Adamika *Diabłów z Loudun* w Operze Krakowskiej (nawiasem mówiąc, szkoda że nie wstawiono ich do programu omawianego festiwalu, co

śmiertelnym pojedynkiem Kaina i Abła (w wykonaniu tancerzy-bliźniaków Piotra i Pawła Oleksiaków) oraz Śmiercią, odliczającą poległych.

**K**olejny spektakl, przywołujący wątki biblijne, to zestawienie *Estery* Tomasza Praszczalka z *Hagith* Karola Szymanowskiego.

*Ester*a nawiązuje do tradycji sztuk pirimowych, wystawianych z okazji święta, obchodzonego na pamiątkę ocalenia Żydów z perskiej niewoli króla Achaszwerosa. W inscenizacji Michała Znanieckiego odgrywają ją pasażerowie transportu śmierci, zdążającego ku swemu tragicznemu przeznaczeniu. W partii Mordechaja, przywódcy żydowskiej wspólnoty, pojawiają się odniesienia do śpiewu synagogałnego, a orientalne melizmaty występują ponadto w modlitwie-monologu tytułowej bohaterki (autorem libretta jest Allen Ginsberg) i podążył za nim, bynajmniej nie na zasadzie ilustracyjności, lecz dostosowując określone rozwiązania przebiegu muzycznego, uwalniając się zarazem od natręctw swojego repetytywno-minimalistycznego stylu (znanych chociażby z *Satyagrahy* czy ilustracji dźwiękowej filmu *Koyanisqatsi* Godfreya Reggio z 1982 r.), choć przenikające się stany maniackalnej grozy i sennych koszmarów znajdują odzwierciedlenie właśnie w uporczywym powtarzaniu określonych formuł melodyczno-rytmicznych. Zgodnie z charakterem miejsca akcji, naznaczonego piętnem chorobliwej depresji oraz fatalizmu, udzielającego się każdemu przybyszowi, daje znać o sobie subiektywna muzyka, kiedy obiektywny dźwięk klawesynu w przeczulonej wyobraźni Roderyka staje się uciążliwym dla niego dźwiękiem tuby. Z drugiej strony kompozytor w formie paracytatów sięga do narracji orkiestrowej, głębi osłepiająco oświetlonej głębi sceny, za snuwaną następnie przez gęste dymy.

*Hagith* Szymanowskiego

zgola wagnerowskiego, tak że momentami jakby artystce nie dostawało potęgi głosu, a niektóre dźwięki brzmiały nawet w sposób wysiłony. Natomiast w śpiewie Rafała Majznera razila mnie niezbyt szlachetna barwa, choć w ich duecie znów doszły do głosu wokalne właściwości tej partytury, do tej pory zazwyczaj umykające uwadze pośród przytłaczającej instrumentacji.

**P**rzestawienie warszawskiego Teatru Wielkiego *Upadku domu Usherów* Philipa Glassa wydaje się trochę nie z tego świata, albowiem panuje w nim idealne zespolenie pierwiastka muzycznego z teatralnym. Zazwyczaj dobre wykonanie muzyczne uwypukla tylko pokraczność świata scenicznego, albo za interesującym kształtem teatralnym nie idzie w parze odpowiedni poziom muzyczny. W tym przypadku kompozytor poddał się magii tekstu literackiego pierworzoru (autorem libretta jest Allen Ginsberg) i podążył za nim, bynajmniej nie na zasadzie ilustracyjności, lecz dostosowując określone rozwiązania przebiegu muzycznego, uwalniając się zarazem od natręctw swojego repetytywno-minimalistycznego stylu (znanych chociażby z *Satyagrahy* czy ilustracji dźwiękowej filmu *Koyanisqatsi* Godfreya Reggio z 1982 r.), choć przenikające się stany maniackalnej grozy i sennych koszmarów znajdują odzwierciedlenie właśnie w uporczywym powtarzaniu określonych formuł melodyczno-rytmicznych. Zgodnie z charakterem miejsca akcji, naznaczonego piętnem chorobliwej depresji oraz fatalizmu, udzielającego się każdemu przybyszowi, daje znać o sobie subiektywna muzyka, kiedy obiektywny dźwięk klawesynu w przeczulonej wyobraźni Roderyka staje się uciążliwym dla niego dźwiękiem tuby. Z drugiej strony kompozytor w formie paracytatów sięga do narracji orkiestrowej, głębi osłepiająco oświetlonej głębi sceny, za snuwaną następnie przez gęste dymy. Nie dziwi zatem wokalna natura partii solowych (również w sensie dosłownym w przypadku monologu Madeline, przybierającego formę wokalizy), nawiązująca w znacznej mierze do melosu Brittenowskiego, dominującego w anglojęzycznym śpiewie dramatycznym. Reżyserka – Barbara Wysocka – ze swej strony starała się wesprzeć działania muzyczne nienatrętnym obrazowaniem scenicznym. Spektakl rozpoczyna listowne wezwanie Williama przez Roderyka Ushera, tutaj przywołane poprzez dobiegający z offu jego głos. Podróż ilustruje wyświetlany na tiulowej kurtynie odpowiedni film (w pierwszej chwili myślałem, iż może przywołana zostanie słynna, jeszcze niema, awangardowa ekranizacja noweli Poego przez Jeana Epsteina) oraz poruszająca się na przedzie sceny miniaturowa kolejka. Rzecz rozgrywa się zasadniczo we współczesnych kostiumach i z zastosowaniem dzisiejszych



Eugeniusz Knapik – *Wolność przyzywająca wolność*

stworzyłoby okazję do porównań zarówno ewolucji stylu operowego tego kompozytora, jak i scenicznego urzeczywistnienia jego pomysłów muzycznych). Być może jest to nerw dramatyczny, na tyle sugestywny, iż podpowiadający niezbędne rozwiązania inscenizacyjne. W przypadku Waldemara Zawodnińskiego można mówić o kongenialnym przekładzie wizji muzycznej na sceniczną. Jedyne co można mu zarzucić, to może niewystarczająca progresję grozy w wizji okrutnej przyszłości ludzkości, roztańczonej przed Adamem przez Gabriela (uskrzydłonego, jak przystało na archaniola, dopiero za sprawą objęcia tej partii przez Rafała Bartmińskiego), jako skutek grzechu pierwotnego, zwłaszcza po mocnych akcentach początkowych, związanych ze

od strony muzycznej znacznie dojrzała. Tomasz Szreder potrafił z tej partytury, uważanej za owoc fascynacji kompozytora *Salome* Straussa i niejako jej polską replikę, wydobyć powinowactwa z innymi utworami Szymanowskiego z mistycznego okresu jego twórczości, a zwłaszcza *III Symfonią* i właściwymi dla niej sposobami budowania kulminacji. Poza tym zróżnicował i wysubtelnił dynamikę, dzięki czemu lepiej uwydatniły się partie śpiewaków i ich wokalny charakter, przede wszystkim dzięki interpretacji *Starego Króla* przez Edwarda Kulczyka. Wydaje mi się, że w stopniowym przechodzeniu przez Annę Lichorowicz od ról typowo lirycznych do lirico spinto naturalną dłoń okaże się Moniuszkowska Halka, podczas gdy *Hagith* wymaga sopranu dramatycznego,

rekwizytów, ale ogólne zagracenie scenicznej przestrzeni (sterty ubrań na proscenium, a potem opuszczone ze sznurowni suknie) stwarza wrażenie bliżej nieokreślonego usytuowania czasowego. Jak w komedii realizatorzy nie powinni się sami dobrze bawić, tak w akcji grozy postacie nie powinny wyrażać strachu, lecz doświadczać go poprzez sytuacje, w które zostały uwikłane. Stąd raził przesadnie upiorny lekarz Ushe-rów w ujęciu Krzysztofa Szmyta. Przestrzeń muzyczną współtworzyła obecna na scenie orkiestra, kierowana przez Wojciecha Mich-niewskiego, a wykonawcy trójki bohaterów z równą wiarygodnością realizowali zadania wokalne, jak i aktorskie.

**M**atka czarnoskrzydłych snów Hanny Kulenty wpisuje się w nurt oper współczesnych, posiadających afabularny charakter. Brak w nich właściwej akcji w sensie rzeczywiście zachodzących zdarzeń, zastąpionych przez oniryczny lub fantasmagoryczny ciąg luźnych asocjacji, reminiscencji z pogranicza wyobraźni, pamięci i nieświadomości, w tym przypadku podlegających rozpadowi wraz z utratą poczucia tożsamości oraz psychicznej integralności głównej bohaterki. W śpiewie odpowiada temu inkantacyjna melorecytacja, z glissandowymi i fermatowymi puentami. Wyzwolone w ten sposób treści i obrazy wpisują się w wyniesione z dzieciństwa wspomnienia i urazy, mieszające się z wyobrażeniami ze świata baśni. Szczególnie w drugim obrazie, stanowiącym swoisty powrót do rodzinnego domu. Poza tym, niczym we śnie, postacie wciąż się przepoczwarzają; na przykład postać męska ogniskuje w sobie wszelkie dominujące autorytety: ojca, psychiatry. Obsesyjnie powtarzającym się zwrotom tekstu odpowiada repetytywna powtarzalność zwrotów melodyczno-rytmicznych.

**P**odobnie afabularny charakter posiada opera *Wolność przyzywająca wolność* Eugeniusza Knapika, trzecie ogniwo cyklu *Stany świadomości Heleny Troubleyn*, powstałej z inspiracji i do libretta Jana Fabre'a. Pod względem muzycznym, z życzliwego punktu widzenia może zostać określona jako polistylistyczna, niczym kompozycje Alfreda Szmitke, a z niechętnego jako epigoński eklektyzm, w którym nawiązania do Wagnera i Mahlera sąsiadują z kulminacjami, przywodzącymi na myśl *crescenda tutti* z *III Symfonii* Szymanowskiego, czy też jasnymi akordami durowymi, przypominającymi kody Pendereckiego, wreszcie daje znać o sobie gęsta faktura harmoniczna rodem z Messia-ena, u którego Knapik skądinąd studiował. Niezawodny Mariusz Godlewski wcielił się tym razem w śpiewającego po włosku Ragazzę (jest to dzieło polilingwistyczne, a więc pojawiają się w nim także ustępy wykonywane po niemiecku i angielsku), czyli po prostu nieco tajemniczego Chłopca,

łąającego cechy nieco wyrosniętego Amora i Fatum. Interesującą wokalnie kreację stworzyła Barbara Bagińska jako Druga Przyja-ciółka, chyba po raz pierwszy mając okazję wykorzystać rozległy wolumen swego głosu. Ugrzeczniona reżyseria Michała Zadary nie uraziłaby nikogo, nawet obecnych na widowni dygnitarzy duchownych i świeckich. Zabrakło mi większej odwagi i skłonności do eksperymentu, jak przystało na współczesną muzykę i niejednoznaczną tematykę. Trudno za takowe uznać zbiorowe ćwiczenia taichi w scenie konfrontacji z przeszłością. Nie zachwycała też pantomimiczno-baletowa wizja śmierci, skoro poprzez obnażenie tancerzy do barchanowej bielizny w niezamierzony sposób otarła się o groteskę. A w tymże Wrocławiu już przed 35 laty, podczas Festiwalu Teatru Otwartego, o wiele śmielej sobie poczynano z operowaniem nagością jako wyrazistym środkiem ekspresji. Może należało powierzyć inscenizację jakiemuś kontrowersyjnemu autorowi instalacji (np. Katarzynie Kozyrze czy Arturowi Żmijewskiemu), *happenerowi* lub *performerowi*, którym skądinąd jest między innymi autor libretta, a który dokonałby wizualizacji przebiegu muzycznego, znajdując odpowiednie ekwiwalenty dla motywów i tematów oraz ich przetworzeń (na krótko pojawia się abstrakcyjna projekcja na podobieństwo znanej z III aktu *Króla Rogera*, wystawionego na tej scenie przez Mariusza Trelińskiego)? Coś z tego jest w powracającym rekwizycie dużego balonu, zmultiplikowanego w finale przez wiele mniejszych, szkoda że unoszących się tylko do sznurowni, a nie w kierunku widowni, by wciągnąć do gry publiczność. Warto też było sięgnąć do multimedialności dla oddania niejednorodnego charakteru tego dzieła. Efektownym natomiast okazało się ściąganie przez Ragazzę na poły swej tuniki wyświetlanego wizerunku lecącego ptaka (przypominającego gołąbka wolności, lecz według libretta będącego raczej orłem), „strzepięniętego” następnie na jedno z ruchomych przepięrzeń. O wiele lepiej wyreżyserował Zadara swoje buntownicze wystąpienie na spotkaniu z artystami po spektaklu, kiedy podziękował urzędnikom państwowym, że umożliwili włączenie przedstawienia jako dodatku do własnej ceremonii odznaczeń zasłużonych pracowników z udziałem ministra kultury. Na koniec warto zauważyć, iż pozostaje wysoce symptomatycznym, że opery polskich kompozytorów powstają do tekstów w obcych językach (*Estera* do rosyjskiego, *Matka czarnoskrzydłych snów* i *Raj utracony* do angielskiego, choć ten ostatni we Wrocławiu wykonywany jest po niemiecku, który pierwotnie był także językiem ostatecznie spolszczonego libretta *Hagith*), świadcząc o preferencji zagranicznych zamówień, bądź też braku tychże ze strony rodzimych teatrów?...

Lesław Czaplinski

**Glwice** **H**air w Teatrze muzycznym w Gliwicach. Treścią napisanego w 1968 r. musicalu nie jest jasno skonstruowana fabuła, ale zlepek wielu problemów nurtujących amerykańską młodzież lat sześćdziesiątych, kiedy w Ameryce powstawał ruch hippisowski będący formą kontestacji młodzieży wobec ówczesnych norm społecznych. Wraz z tym musicalem wkroczyła na Broadway muzyka rockowa.

Symbolem tego ruchu były: życie w grupie, którą szybko nazwano komuną, długie włosy (stąd tytuł musicalu), specjalny sposób ubierania się oraz seks, golizna i opary narkotyków jakie w tym środowisku panowały. Ale jednocześnie był to protest młodych ludzi wobec nietolerancji, prześladowań rasowych, agresji i wojnie w Wietnamie. W czasie kiedy *Hair* powstało były to problemy aktualne i odciskające piętno na amerykańskim stylu życia. Dzisiaj wojna w Wietnamie przeszła już do historii, podobnie jak problemy rasizmu. Narkotyki stały się problemem ogólnoświatowym, a seks i golizna nikogo już nie szokują. Przez co musical mówi o zjawiskach mocno już przebrzmiałych, co sprawia, że każde jego nowe wystawienie staje się okazją do wprowadzenia uaktualnień i to w odniesieniu do kraju, w którym inscenizacja jest realizowana. Jednym zdaniem, *Hair* pomyślane pierwotnie jako manifest, przestało mieć dawną siłę rażenia. Tej nie straciła świetna muzyka Galta MacDermonta.

Tak też jest w gliwickiej inscenizacji wyreżyserowanej bardzo sprawnie przez Wojciecha Kościelniaka, któremu udało się skonstruować wielowarstwowe, barwne i dynamicznie roztańczone widowisko z mocno wyeksponowanymi scenami zbiorowymi, których dramaturgiczna siła staje się głównym przesłaniem przedstawienia: żyj pełnią życia, kochaj jak chcesz, wierz w swoje ideały, nie daj się usidlić sztywnym regułom, ale też nie rób krzywdy bliźniemu. Żywiołowość, radość, spontaniczność oraz znakomicie opracowany ruch sceniczny i choreografia są niezaprzeczalnymi atutami widowiska, którego akcja biegnie żywo, obrazy zmieniają się niczym w kalejdoskopie, a wszystko prowadzi do finału gdzie widz otrzymuje eksplozję nieskrępowanej wolności i radości, co jest podsumowaniem całego przedstawienia.

Drugim atutem jest młody, bardzo sprawny zespół pełen energii, siły i zapału co pozwala im realizować swoje zadania aktorskie i wokalne w sposób jak najbardziej szczerzy i naturalny. Czwórka głównych bohaterów: Berger (Lukasz Szczepaniak), Claude (Rafał Szatan), Sheila (Oksana Pryjmak) i Hud (Nik Sincler) nadają całemu przedstawieniu sens i logikę, a dzięki wykonawcom stają się postaciami pełnym życia i swoistej filozofii.

Adam Czopek

Kraków

**P**o premierze *Requiem Verdiego w Operze Krakowskiej*. Święto Zmarłych to jedyne święto w roku, które skupia wszystkich przy mogiłach swoich bliskich, którzy już odeszli. Jest to też okres, w którym muzycy chętnie sięgają po wielkie msze żałobne, co skłania w tych dniach wszystkich słuchaczy do głębokiej refleksji i zadumy nad przemianami. Mimo, że na przestrzeni wieków powstało wiele mszy żałobnych to jednak najczęściej prezentowane są *Messa da Requiem* Mozarta lub Verdiego. Najczęściej realizuje się je jako wielki koncert z udziałem orkiestry, chórow i kwartetu solistów. Czasami jednak robi się od tego odstępstwo i prezentuje się *Requiem* w formie inscenizacji scenicznej. Nasze teatry operowe zrealizowały dotychczas trzy wersje sceniczne tego dzieła: Teatr Wielki w Poznaniu, w reżyserii Ryszarda Peryta – premiera 15 stycznia 1985 r., Teatr Wielki w Łodzi, wersja baletowa, w choreografii Antala Fodora – premiera 17 maja 1997 r. oraz Opera Wroclawska, w reżyserii Roberta Skolmowskiego – premiera 1 października 1997 r. w katedrze Marii Magdaleny.

Czwartą, zaprezentowała 29 października 2010 r. Opera Krakowska. Na szczęście realizatorzy: Laco Adamik, Barbara Kędzińska i Bogusław Nowak, uszanowali głębokie przesłanie tego dzieła i swoje działania ograniczyli do budowania światłem jego klimatu, co nie przeszkadzało w odbiorze, a w pewnym stopniu zapewniło spójność całości wykonaniu. A w tym względzie otrzymaliśmy sporą satysfakcję. Najistotniejsze atuty to: nastrój powagi i znakomicie rozplanowana, a zarazem przejrzysta dramaturgia oraz ekspresja. Prawdziwy teatr ze śmiercią w roli głównej! Już rozpoczynająca dzieło skupiona sekwencja: *Requiem aeternam dona eis, Domine* – „Wieczno odpoczywanie racz im dać Panie”, wywiedziona przez chór i orkiestrę (w pięknie brzmiącym piano) jakby z głębokiej otchłani, zapowiadały wieczór niezwykłych wzruszeń. Co się zresztą potwierdziło!

Impulsem do skomponowania wielkiej mszy żałobnej *Messa da Requiem* stała się śmierć Alessandra Manzoniiego, wybitnego włoskiego poety i pisarza, którego Verdi szczerze podziwiał i darzył ogromnym szacunkiem. „Z nim kończą się nasze najczystsze, najświętsze, najwyższe cnoty” – napisał kompozytor w jednym z listów.

Pierwsze wykonanie dzieła odbyło się 22 maja 1874 r. w mediolańskim kościele San Marco, dokładnie w pierwszą rocznicę śmierci poety. Świadkami tego wydarzenia było wielu specjalnie na tą okazję zaproszonych gości. Prowadził je osobiście kompozytor. Sukces przeszedł wszelkie oczekiwania, zachwyty świadków prawykonania odnosił się do dzieła, będąc

zarazem manifestacją szacunku dla jego twórcy. Verdiowskie *Requiem* napisane na 4 głosy solowe (sopran, mezzosopran, tenor i bas), chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, to dzieło pełne wyjątkowego skupienia, łączące w sobie wzniosły styl z głębią uczuć, ekspresję muzyki z łacińskim tekstem mszy za zmarłych, „Opera dla Pana Boga” – powiedział jeden z krytyków. Można powiedzieć, że rozgrywając się między dwoma przeciwstawnymi biegunami: światłem a ciemnością, niebem a piekłem, oraz w rozległym obszarze dźwiękowym zawartym między delikatnym pianissimo a potężnym fortissimo. Ale równie między subtelnością solowego śpiewu a potęgą tutti w orkiestrze i chórze, jest szczytowym osiągnięciem romantyzmu w muzyce o wyjątkowo intensywnym oddziaływaniu. Groza Sądu Ostatecznego łączy się tutaj z błagalną prośbą o przebaczenie i wybaczenie. Rozległa skala ekspresji, kreślona w mistrzowski sposób muzyką i śpiewem: rozpacz, ból, przerażenie i tragiczna rezygnacja, nie pozostawiają obojętnym żadnego odbiorcy. Muzyka *Requiem* jest żywa i pełna dramatyzmu, a przy tym bardzo szczerą i odzwierciedlającą pogląd Verdiego, że śmierć jest wszystkim co istnieje w życiu. Bo zgodnie z twierdzeniem André Malraux – „Tylko muzyka może mówić o śmierci”.

Wiele z tego usłyszeliśmy w Krakowie słuchając nasyconej tragizmem interpretacji z operowym odcieniem. Tak w sensie prowadzenia głosu przez solistów, jak i sposobu osiągania ekspresji co w żaden sposób nie pozbawiło jej uroczystego charakteru mszy żałobnej. Tomasz Tokarczyk prowadził ten cały potężny aparat wykonawczy bardzo plastycznie, a zarazem precyzyjnie z sugestywną ekspresją. Imponując przy tym dobrze wypracowaną koncepcją rozłożenia kulminacji brzmieniowych i napięć emocjonalnych. Te ostatnie są w jego interpretacji malowane z ogromną siłą. Najbardziej słyszano się to w potężnym *Dies irae* będącym obrazem Sądu Ostatecznego, refleksyjnym *Agnus Dei* i dramatycznym *Libera me*. Godne oparcie w tworzeniu tej utrzymanej w wielkim stylu, interpretacji znalazł dyrygent w świetnie, i z ogromną pasją, grającej orkiestrze oraz chórze, który zachwyca nie tylko czytelnice podawanym tekstem łacińskim, ale też ogromną dyscypliną wokalną i potęgą brzmienia. W kwartecie solistów: Katarzyna Oleś-Blacha (sopran), Anna Lubańska (mezzosopran), Tomasz Kuk (tenor) i Volodymyr Pankiv (bas), na pierwszy plan wyszły panie ujmując pięknym brzmieniem swoich głosów, czego najpełniej dowiodły w *Agnus Dei*. Ze szczerą satysfakcją słuchałem pięknych, nośnych pian w wykonaniu Oleś-Blachy.

Adam Czopek

Koszalin

**Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. Z otwarciem 55. sezonu artystycznego filharmonii czekano długo, ale nie czekano bezczynnie. We wrześniu orkiestra – pod batutą Rubena Silvy – zamykała 44. Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku (17 IX), towarzysząc świetnie solistom w *Koncertcie fortepianowym C-dur* Franciszka Lessla (Zbigniew Raubo) oraz w *Koncertcie f-moll* Fryderyka Chopina (Radosław Sobczak), występowała także poza Koszalinem w repertuarze operetkowym. Inauguracja sezonu odbyła się dopiero 7 X, program wypełniła całkowicie muzyka Chopina. Z orkiestrą: *Andante spianato* i *Wielki polonez Es-dur* oraz *Fantazja na tematy polskie*, grane świetnie przez Edwarda Wolanina, oraz bogaty zestaw utworów solowych instrumentowanych na orkiestrę symfoniczną przez Strawińskiego, Noskowskiego, Zdzisława Szostaka, Andrzeja Koszewskiego i Głazunowa – tego ostatniego instrumentacja czterech utworów z suity *Chopiniana*, wykorzystywana często w balecie *Sylfidy*. Niestety, wszystkie owe instrumentowane utwory utwierdzały w przekonaniu, że zamysł, kształt, faktura, ekspresja utworów Chopina zbyt ściśle wynikają z ducha fortepianu, aby przełożyć je z powodzeniem na język orkiestry. Ze wszystkich wykonanych instrumentacji obronną ręką wyszła jedynie praca Noskowskiego: *Etiuda E-dur* op. 10 – ale też jej melodia załśni nawet grana na organkach. Zatem sam w sobie interesujący zamysł pokazania artystycznych idei Chopina w orkiestrowym powiększeniu okazał się jedyną wartością tego koncertu; oczywiście poza dobrym występem Edwarda Wolanina w młodzieżowych dziełach z orkiestrą.

Na drugim koncercie abonamentowym (15 X) filharmonia dała kolejny wieczór z Chopinem – zabrzmiało największe z jego dzieł symfonicznych, *Koncert fortepianowy e-moll*; wyzwanie dla każdego pianisty: wysmakowana wirtuozeria najwyższej próby, styl brillant, ludowa żywiołowość i rubasność – łączące się z subtelną kantyleną i romantycznej próby liryzmem. To wszystko znalazło swój wyraz w dojrzałej, klasycznie doskonałej interpretacji Beaty Bilińskiej, dającej żywy, nieskazitelnym obraz artystycznej wizji Chopina. Wielka artystka. Tym bardziej odpowiedzialne zadanie miała orkiestra, ale tu także Chopin miał szczęście: dyrygował Wojciech Rodek (po raz pierwszy w Koszalinie) świetnie partnerujący solistce i rozumiany przez dobrze grającą orkiestrę. Było to wykonanie *Koncertu e-moll* świetne, może najlepsze z dziesiątków poprzednich. Wieczór tradycyjnie rozpoczęła uwertura – rzecz zwykła, ale niezwykła była owa uwertura: *Leonora I* Beethovena, prototyp *Leonory III* błyszczącej w repertuarze symfonicznym. Właściwie robiła wrażenie szkicu, przeważały w niej partie unisono, wysmakowane i sugestywne, świetnie, czysto grane, także fragmenty bogatsze brzmiały doskonale. Utwór miał sugestywny klimat, czuło się rękę Beethovena – i kompetentną rękę dyrygenta. Koncert zamykała *VIII Symfonia* Dworzaka, dzieło niesłychanie bogate mu-



zycznie, wielkiej dźwiękowej urody, emanujące ludowym klimatem. Nietatwe dla orkiestry – ze swą bogatą fakturą, rozedrgane, rozszpiewane, mnóstwo tu solówek i czarującej harmoniki. Wojciech Rodek ten rozszpiewany przebieg prowadził znakomicie, udało mu się przy tym rzecz w koszalińskim zespole i w akustyce jego sali niezwykła: doskonale zróżnicował, rozjaśnił rolę, która grupa orkiestry lub partie instrumentów są ważne lub mniej ważne. Uzyskał czytelny, barwny przebieg, uwypuklił partie solowe (świetne flety Małgorzaty Kobylarz-Wasilewskiej i Urszuli Grąbczewskiej – bardzo tu eksponowane). Poznaliśmy świetnego dyrygenta oraz smak satysfakcji z bardzo dobrego koncertu.

Kolejny piątek (29 X) należał do młodych artystek: dyrygentka Ewa Strusińska oraz pianistka Joanna Marcinkowska nadzwyczaj celnie i wrażliwie kształtowały artystyczny wyraz programu złożonego z dzieł trzech przyjaciół: Liszta, Chopina i Mendelssohna. Dawno publiczność koszalińska nie widziała czynu dyrygenckiego tak znakomitego, wyrażającego się w świetnie prowadzonych próbach, na estradzie – w skromnych, miękkich, celnych i niezwykle skutecznych ruchach, o jakich mówi się: brzmiące. Orkiestra grała jak w transie, przebieg muzyki był naturalny, harmonijnie eksponujący wątki, dynamikę, artykulację i wyraz kompozytorskiej wypowiedzi. Pięknie zabrzmiał niemal zapomniany już (w Koszalinie) poemat symfoniczny Liszta *Preludia*, w interpretacji Ewy Strusińskiej słusznie pozbawiony pewnej dozy powierzchownej pompatyczności. Czarowała swą energią *Symfonia* 15-letniego Felixa Mendelssohna, dzieło ubogie jeszcze w bardziej wyraziste i głębsze nuty, ale pełne młodzieńczego wigoru, lekko rysowane subtelną ręką dyrygentki.

Wątek chopinowski tego wieczoru reprezentowało ostatnie wielkie dzieło Fryderyka: *Sonata wiolonczelowa*, poddane transformacji na orkiestrę symfoniczną i fortepian, dokonanej przez niżej podpisanego; utwór znany już koszalińskiej publiczności z kilkakrotnych wykonań. Partię fortepianu – niezmienną, oryginalną partię Chopina z *Sonaty* – grała wspaniale Joanna Marcinkowska (po raz drugi w Koszalinie), jedna z najlepszych polskich pianistek naszej doby. Dzieło prowadziła znakomicie Ewa Strusińska, orkiestra grała i brzmiała doskonale. Autorowi transformacji pozostała wielka satysfakcja oraz podziw i wdzięczność dla obu artystek i orkiestry; i wiara, że Chopin, gdzieś z wyżyn nieba muzyki, z aprobatą słuchał swego podniesionego do rangi symfonicznego dzieła, oddanego w ich wspaniałe ręce. Do pracy tej ośmieliła mnie bliska Chopinowi George Sand, która napisała po jego śmierci: „... Nadejdzie dzień, kiedy zorkiestruje się jego muzykę nie zmieniając nic w partyturze fortepianu, i wtedy cały świat dowie się, że ów geniusz tak rozległy, tak pełny i tak mądry jak geniusz największych mistrzów, których sobie przyswoił, zachował indywidualność jeszcze bardziej finezyjną niż Bach, jeszcze potężniejszą niż Beethoven, jeszcze dramatyczniejszą niż Weber”.

Kazimierz Rozbicki

## Warszawa Konkurs wielkich indywidualności i wielkich kontrowersji – O XVI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina.

Ostatni konkurs im. Fryderyka Chopina w Warszawie z pewnością zapadnie wszystkim melomanom głęboko w pamięci. Z jednej strony, był to konkurs wielkich indywidualności, z drugiej – wielkich kontrowersji. Główne zastrzeżenia budzi niesprawiedliwy werdykt jury, z którym mnóstwo ludzi się nie zgadza, w tym ja. Wśród laureatów pierwszych trzech nagród tego konkursu znalazło się bowiem aż trzech Rosjan, co w żaden sposób nie odzwierciedla przebiegu konkursowych zmagania. Prawdą jest natomiast, że większość wybitnych młodych pianistów w tym konkursie było sukcesywnie eliminowanych przez jury już od pierwszej rundy. Z kolei Julianna Awdiejewa, zwyciężczyni konkursu, nie przebrnęła nawet przez styczniowe eliminacje, jej zwycięstwo jest kontrowersyjne, jest wiele niejasności i krzywd, nasuwa się wiele podejrzeń. Chociaż po konkursie pojawiły się głosy, które chwala występ rosyjskiej pianistki, uważam to za godny pożałowania konformizm. Z przykrością muszę powiedzieć, że wielkie Chopinowskie Święto zostało zhańbione. Ów duchowy upadek trafnie odzwierciedla wypadek polskiego żaglowca „Fryderyk Chopin”, który po konkursie, w wyniku zawieruchy (na morzu) stracił oba maszty, przez co młoda załoga zmuszona była przerwać rejs na Karaiby. Wymowne jest w tym wszystkim i to, że Deutsche Grammophon, kolosalny potentat na rynku płytowym, wydający od lat płyty laureatom konkursu, złożył tym razem ofertę kontraktu... Austriakowi Ingolfowi Wunderowi, który otrzymał drugą nagrodę, a istotnie zasłużył na pierwszą! Czy Wunder podpisze z nimi umowę? Czas pokaże.

### Uczestnicy i jury

Zacznijmy od początku. Dwie fazy eliminacyjne poprzedziły konkursowe zmagania. Pierwsza z nich odbyła się w styczniu 2010 r., kiedy jury (kwalifikacyjne, obradujące w innym składzie niż to właściwe, konkursowe) oceniało nadesłane przez uczestników płyty DVD z zarejestrowanymi mini-recitalami, zawierającymi program analogiczny do tego, który obowiązywał później w I etapie konkursu. Druga faza eliminacji miała miejsce w kwietniu i program był wówczas bardzo rozbudowany, gdyż uczestnicy wykonywali m.in. etudy, nokturny, ballady lub scherza (do wyboru) oraz mazurki.

Do konkursu zakwalifikowało się łącznie 81 pianistów. Ostatecznie w I etapie wystąpiło 78 pianistów, którzy reprezentowali 23 państwa. Największą grupę, liczącą aż szesnastu pianistów, stanowili Japończycy. Za nimi uplasowali się, pod względem liczebności, Rosjanie (10), dalej – Polacy i

Chińczycy (po 7), Amerykanie (6), Tajwańczycy (5), Francuzi i obywatele Republiki Korei (po 4), następnie Włosi i Izraelczycy (po 3), Australijczycy i Ukraińcy (po 2), zaś Hiszpanię, Kanadę, Niemcy, Chorwację, Bułgarię, Syrię, Szwajcarię, Gruzję, Armenię, Austrię i Litwę reprezentowało po jednym uczestniku. Warto dodać, że Azjaci stanowili prawie połowę wszystkich uczestników I etapu, ponieważ występowali także w barwach innych krajów europejskich i USA.

W jury konkursu zasiadło dwunastu wybitnych pianistów (wśród nich aż pięciu zwycięzców poprzednich edycji Konkursu Chopinowskiego): Andrzej Jasiński (przewodniczący), Piotr Paleczny (wiceprzewodniczący), Martha Argerich, Bella Dawidowicz, Philippe Entremont, Nelson Freire, Adam Harasiewicz, Kevin Kenner, Michie Koyama, Katarzyna Popowa-Zydroń, Dang Thai Son oraz Fou Ts'ong. Honorowym przewodniczącym jury, de facto nie zasiadającym w gronie jurorów podczas konkursu, był Jan Ekier.

### Program konkursu

W I etapie konkursu, trwającym od 3 do 7 października, jego uczestnicy wykonywali etudy (po 2 do wyboru), nokturny (lub trzecią etiudę o charakterze nokturnowym) i jeden utwór spośród scherz, ballad, *Barkaroli Fis-dur* op. 60 oraz *Fantazji f-moll* op. 49. Etiudy były dla młodych pianistów sprawdzianem ich biegłości technicznej, nokturny – muzikalności i wrażliwości na barwę, a scherza i ballady – umiejętności zrozumienia dużej, romantycznej formy.

Z kolei przesłuchania II etapu, do którego zakwalifikowało się 40 pianistów, odbyły się w dniach 9-13 października i wtedy uczestnicy konkursu prezentowali trwający 45-50 minut recital fortepianowy. Każdy z nich miał możliwość wykazania się znajomością Chopinowskich tańców, jako że w programie obowiązkowym znalazły się waltce, mazurki i polonezy. Ponadto młodzi pianiści znów grali jeden utwór spośród wspomnianych już scherz, ballad, *Barkaroli Fis-dur* op. 60 i *Fantazji f-moll* op. 49, przy czym nie wolno im było wykonywać tej samej kompozycji, co w I etapie. Oprócz tego, regulamin przewidział, po raz pierwszy w historii Konkursu Chopinowskiego, możliwość włączenia do programu „dowolnego utworu lub utworów Fryderyka Chopina nie wykonywanych w I etapie”.

III etap konkursu przebiegał między 14 i 16 października. Zakwalifikowano do niego 20 pianistów. Ich występ miał trwać, zgodnie z regulaminem, 55-60 minut, z możliwością wykorzystania jednogminutowej przerwy. W programie znalazły się *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61, jedna z sonat (do wyboru były nie tylko *Sonaty b-moll i h-moll*, lecz także – po raz pierwszy w konkursie – *Sonata c-moll*

op. 4) oraz, podobnie jak w poprzednim etapie, dowolne kompozycje Fryderyka Chopina wcześniej niewykonywane przez danego uczestnika.

Do przesłuchań finałowych, które miały miejsce w dniach 18-20 października, zakwalifikowało się 10 pianistów. Każdy z nich zobowiązany był zagrać, wraz z orkiestrą Filharmonii Narodowej pod batutą Antoniego Wita, jeden z dwóch Chopinowskich koncertów: *e-moll* op. 11 lub *f-moll* op. 21.

### Nowa formuła konkursu

**XVI** Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, odbywający się w 200. rocznicę urodzin największego polskiego kompozytora, w Roku Chopinowskim 2010, był pod wieloma względami konkursem wyjątkowym. Przede wszystkim do udziału w tym wielkim święcie zgłosiła się rekordowa liczba 346 pianistów, zapewniających konkursowej rywalizacji bardzo wysoki poziom. Ponadto konkurs został rozegrany według nowej formuły. Gruntownym zmianom uległ na przykład program konkursu: mazurki przesunięto z III do II etapu (co było pomysłem chybionym, gdyż mazurki należą do najtrudniejszych interpretacyjnie utworów Chopina), a do III etapu włączono, jako pozycję obowiązkową, *Poloneza-Fantazję As-dur* op. 61. Poza tym, w gronie jury zasiadło tylko dwanaście osób (dla przykładu dodam, że pięć lat temu było ich 21). Zastrzeżenia budzi fakt, że głosowanie w trzech pierwszych etapach konkursu odbywało się na „tak” lub „nie” dla prezentujących się na scenie młodych artystów, a po podliczeniu wyników, regulamin konkursu nie przewidywał jakiegokolwiek dyskusji jurorów. Czy ta formuła ma w ogóle sens, skoro wielu świetnych pianistów niesłusznie odpadło długo przed finałem?

### Kontrowersyjne decyzje jurorów (1)

**B** yło mi bardzo przykro, kiedy z etapu na etap odrzucani byli pianiści, których, nierzadko wybitne, wręcz zjawiskowe interpretacje porywały świeżością brzmienia oraz pięknem Chopinowskiego ducha, a zamiast nich do dalszej części konkursowych rozgrywek awansowali wykonawcy mocno przeciętni, bez wyrazistej osobowości, nie mający w muzyce Fryderyka Chopina nic szczególnego do powiedzenia. Kiedy bowiem do udziału w konkursie zgłasza się tak wielu utalentowanych pianistów, należy spodziewać się, że w finale zabrzmi dziesięć wspaniałych interpretacji koncertu. Ja natomiast usłyszałem może 2-3 ciekawe finałowe wykonania, pozostałych nie warto komentować.

Gdy spogląda się na listę laureatów i finalistów XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina, odnosi się nieodparte wrażenie, że doszło

do zachwiania hierarchii wartości. Pierwsze trzy miejsca w konkursie zajęli, poza Austriakiem Ingolfem Wunderem (II nagroda *ex aequo* – 25 000 €), obywatele Rosji – Julianna Awdiejewa (I nagroda w wysokości 30 000 €), Lukas Geniušas (II nagroda *ex aequo* – 25 000 €) i Danił Trifonow (III nagroda – 20 000 €), a jedyny polski pianista, który został dopuszczony do finału, Paweł Wakarecy (student jurora, prof. Katarzyny Popowej-Zydroń), otrzymał tylko wyróżnienie (4 000 €). I trudno się temu dziwić, skoro Wakarecy nie zachwycał w żadnym etapie. Grał on na ogół brzydkim, nieprzyjemnym dla ucha dźwiękiem, co wynikało najprawdopodobniej z faktu, że nie potrafił poradzić sobie ze stresem; nawet sam wyrażał zdziwienie swoimi kolejnymi konkursowymi awansami. Szkoda tylko, biorąc pod uwagę konkursowe występy pozostałych Polaków, że to jemu dane było wystąpić z orkiestrą.

Dodam, że IV nagrodę (15 000 €) otrzymał Bułgar Jewgienij Bożanow, który, nie chcąc afiszować się z kontrowersyjnym wynikiem jurorów, zbojkotował ceremonię wręczenia nagród i następujący po niej koncert laureatów, co było równoznaczne z nieprzyjęciem jej. Z kolei V nagroda (10 000 €) przypadła w udziale Francuzowi François Dumontowi. VI nagrody nie przyznano. Wyróżnienia (po 4 000 € każde) oraz tytuł finalisty konkursu dostali Rosjanie Nikołaj Chozjajnow i Mirosław Kultyszew, Francuzka Hélène Tysman i wspomniany Paweł Wakarecy.

Oprócz głównych nagród, jury konkursu przyznało także pięć nagród pozaregulaminowych w wysokości 3 000 € każda. Nagroda Specjalna Towarzystwa im. Fryderyka Chopina za najlepsze wykonanie poloneza w II etapie przypadła w udziale reprezentującemu Rosję i Litwę Lukaszowi Geniušasowi, a Nagroda Specjalna Polskiego Radia za mazurki – Daniłowi Trifonowowi. Z kolei Nagrodę Specjalną Krystiana Zimmermana za sonatę dostała Julianna Awdiejewa i nagroda ta, nie wiedzieć czemu, wręczona została, wbrew fundatorowi, w niepełnej wysokości, tj. 3 000 € zamiast zdeponowanych przez Zimmermana 13 000 €. Dwa pozostałe wyróżnienia, to jest Nagrodę Rektora Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina za *Poloneza-Fantazję As-dur* op. 61 i Nagrodę Specjalną Filharmonii Narodowej za koncert, otrzymał Ingolf Wunder.

Z etapu na etap eliminowano pianistów prezentujących na scenie Filharmonii Narodowej wysoką kulturę muzyczną. Szczególnie dziwi mnie niedopuszczenie do II etapu fenomenalnego Chińczyka Juliana Zhi Chao Jia. Program swój wykonał on brawurowo, proponując jednocześnie słuchaczom nowatorskie pomysły (np. uwypuklone kontrapunkty w *Etudzie a-moll* op. 10 nr 2), dodam – zgodne z literą Chopinowskiego zapisu nutowego. Doskonały pianista, grający śpiewnie i z dużą delikatnością. Wiele bym dał, żeby usłyszeć go ponownie.

Innym niezrozumiałym przypadkiem jest dla mnie wykluczenie z konkursowej stawki Koreańczyka Sung-Jae Kima. Jego *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2 był oniryczną wędrówką we mgle, gdzie zagrane z niespotykaną lekkością dźwięki kantyleny prawej ręki, niczym złoty deszcz z obrazów Rembrandta i Tycjana, dodawały kompozycji subtelny blask. Przednutki rozdzielające opadające w dół trytony, pod koniec utworu, zostały wyartykułowane z niespotykaną gracją – miękko i powabnie. *Ballada g-moll* op. 23 pod palcami młodego Koreańczyka podobnie była zjawiskiem nadzwyczajnym i niepowtarzalnym, któremu mało która kreacja mogłaby dorównać. Marek Dyżewski, komentujący konkursowe zmagania na antenie Programu II Polskiego Radia, porównał to wykonanie do *Koncertu Jankiela z Pana Tadeusza*. Uwaga jakże trafna, ponieważ tak Sung-Jae Kim, jak i Jankiel – a przede wszystkim Chopin – grali quasi-improwizując. Sung-Jae Kim jest bez wątpienia czarodziejem klawiatury i szkoda, że nie przeszedł nawet do II etapu.

Duże zastrzeżenia budzi również brak w tym etapie takich pianistów, jak Japonka Kana Okada, Rosjanka Natalia Sokolowska oraz Gruzin Mamikon Nachapetow. Wszyscy oni byli niezwykle muzykalni i dobrze rozumieli Chopinowską frazę. Widzielibym jeszcze w II etapie Joannę Różewską, której gra pełna była osobistego wdzięku i uroku. Pianistka przegrała tymczasem ze stresem i z brakiem estradowego doświadczenia, źle dostosowując swoją grę do akustyki sali, przez co dźwięk, który wydobywał się z fortepianu, na którym grała, nie brzmiał dostatecznie głośno.

Oto, jak skomentował wyniki I etapu przewodniczący jury Andrzej Jasiński: „Nie było żadnej dyskusji. [...] Ta cała czterdziestka wyłoniła się bez żadnych poprawek, bez żadnych dyskusji, które czasem mają miejsce na końcu listy kandydatów do przejścia. Poziom pianistyczny jest znakomity. Ja już mówiłem to na początku konkursu, znając kandydatów z eliminacji, że pianistycznie są znakomici. Jest różnicowanie, jeśli chodzi o rozumienie muzyki Chopina, ale myślę, że to wszystko będzie brane pod uwagę w następnych rundach, które dopiero pokażą, jak Chopin dla nich jest bliskim kompozytorem i jak głęboko im w sercu leży”.

Czy można by polemizować ze stwierdzeniem Andrzeja Jasińskiego, że „poziom pianistyczny konkursu jest znakomity”? Niestety tak, bo w I, jak i w II, a później – o zgrozo – w III etapie występowały jednostki prezentujące bardzo niską, wręcz hańbiącą to wielkie święto muzyczne, jakim jest Konkurs Chopinowski, kulturę muzyczną.

Maciej Chiżyński  
Listopad 2010  
cdn

## OPOWIEŚCI HOFFMANN

**28** IX wznowiono w MET *Opowieści Hoffmanna* w produkcji Bartletta Shera, którą po raz pierwszy widzieliśmy w ubiegłym sezonie. Tym razem zaplanowano 7 przedstawień, z których widziałam dwa: 28 IX i 6 X. Obsada pozostała bez zmian z wyjątkiem partii Olympii, którą 28 IX i 2 X śpiewała Anna Christy, a w pozostałych spektaklach Elena Mosuc.

Aż cztery debiuty. Urodzony we Francji dyrygent, Patrick Fouchier, jest współzałożycielem i muzycznym dyrektorem Massenet Festival w Saint-Etienne i znany jest z występów w wielu teatrach operowych Europy (La Scala, Berlin). Hibla Gerzmava, rosyjski sopran zadebiutowała w tym spektaklu w MET jako Antonia. Śpiewała już w Covent Garden (Mimi) oraz wykonała Violetę w Walencji, ale jak dotąd jej kariera głównie przebiegała na terenie Rosji. Albańskiemu mezzosopranowi, Enkelejdie Shkosie zaferowano jako debiut w MET rolę Giulietty. Jej głos słyszano już m.in. w Wiedniu, Sewilli, Paryżu, Weronie, Rzymie i Covent Garden. Elena Mosuc, rumuński sopran, zaśpiewała natomiast 6 X w MET swą debiutową partię Olympii. Występowała już m.in. w Zurichu, Wiedniu, Berlinie, Arena di Verona, Parmie, Monachium, Londynie, Paryżu, Rzymie i Tokio.

28 IX lekko rozczarował mnie dyrygent. Niespecjalnie spójny muzycznie spektakl. Dość szybko, jakby nerwowo bez „oddechu” dla linii melodycznych Offenbacha. Polonez brzmiał jak szybki mazur, w wielu miejscach „rozjeżdżały się” poszczególne sekcje orkiestry i często brakowało synchronizacji ze sceną. Poganiał też trochę w tempach solistów oferując np. Olympii zbyt szybki wstęp muzyczny do popisowej arii. Nie dał też zbyt wiele czasu na wybrzmienie lirycznych fraz Antonii i Dapertutta w arii *Scintille, diamant*. Ogólnie – zabrakło romantycznej atmosfery i śpiewności muzyki. Ale było też kilka dobrych momentów jak np. końcowy ensemble aktu z Giulietą i sam finał opery.

Urodzony w Kalifornii amerykański sopran, Anna Christy debiutował w MET w 2004 r. Christy wykonała tu od tego czasu dwie niewielkie role: Hortense w światowej premierze *An American Tragedy* i Papagenę w *Czarodziejskim flecie*. Jej Olympia 28 IX wypadła niezłe, ale nie zachwycająco.



## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Była dość wdzięczna w ruchu, choć może nie najbardziej swobodna. Zaśpiewała w zasadzie niemal wszystkie wysokie dźwięki, ale nie pokusiła się o te z najwyższej „stratosfery” roli.

Antonia (Hibla Gerzmava) najlepiej zaprezentowała się w arii *Elle a fui, la tourterelle*. To nieco ciemniejszy, o ładnej barwie sopran. Podczas wieczoru debiutu zdarzyło się kilka zbyt ostrych tonów w górnym rejestrze, lekkie „spłaszczenia” dźwięczności i mocy głosu oraz wyraźne słyszalny brak precyzji intonacyjnej.

Najbardziej rozczarowująco wypadła Giulietta (Enkelejda Shkosa). Lekko „matronowato” brzmiały i momentami zbyt chwiejny głos kobiety w średnim wieku, a nie uwodzicielskiej kurtyzany.

Włoski tenor Giuseppe Filianoti debiutował w MET jako Edgardo w *Łucji z Lammermoor* w 2005 r., a potem śpiewał tu Ruggera w *La Rondine*, Nemorina w *Napoję miłosnym* i Księcia Mantui. 28 IX wywarł

na mnie zupełnie dobre wrażenie. Typowo włosko, jasno, dźwięcznie i lekko brzmiały tenor z atrakcyjną górą. Wolalabym nieco więcej dramatu w postaci w *Prologu*, gdy Hoffmann po raz pierwszy pojawia się na scenie w tawernie Luthera – szczególnie w arii-opowieści o karle Kleinzachu. Jednak od zakończenia aktu z Antonią już do końca opery jego głos przekazał tragizm Hoffmanna i przekonującą pasję emocjonalną.

Kate Lindsey, amerykański mezzosopran, która powróciła w tym sezonie jako Muza poezji i przyjaciel Hoffmanna, Nicklausse, zrobiła na mnie jeszcze większe wrażenie niż podczas spektakli jej debiutu w tej roli. Dało się też odczuć, że od ubiegłego sezonu jej sceniczna interpretacja roli uległa pogłębieniu, a wokalnie czuła się w roli bardzo swobodnie. Znakomity występ. Wielka owacja przed kurtyną.

Ildar Abdrazakov świetnie natomiast sprawdził się w rolach czterech demonicznych postaci. Jego solidnie i wystarczająco

głęboko brzmiący bas znakomicie oddał „esencję zła” Lindorfa, Coppeliusa, dr Miracle i Dapertutta. Prawdziwie więc zasłużona owacja przerwała spektakl po doskonale wykonanej *Scintille, diamant* z aktu III. Była to jednak przede wszystkim elegancka wokalistyka, duża kultura muzyczna, świetna płynność frazowania i wystarczająco przekonujący ładunek złowrogiej demoniczności charakterów w ich czarownie uwodzicielskim uroku.

Wiele braw zebrał od widowni amerykański tenor Joel Sorensen (debiut w MET w 2000 r. i już około 50 przedstawień we wspomagających rolach) portretujący w *Opowieściach Hoffmanna* Czterech służących i Wendy White jako matka Antonii.

Spektakl 6 X różnił się od poprzedniego jak dzień od nocy. Aż nie do wiary jak wszystkie niemal uchybienia „wyprasowały się”. Poza lekko szybkim wstępem i nadal zbyt pospiesznym w tempach

zachwiania w stabilności i ogólnie wypadła bardzo korzystnie. Świetnym też debiutem mogła poszczycić się Elena Mosuc. Jej znakomita wokalnie Olympia, z wysokim „Es” i dobrym ruchem scenicznym, może „wróżyć” kolejne angaże w MET.

Ogólnie – znakomity spektakl, który trzymał nas w napięciu do samego końca. Zresztą wiedzieli o tym i sami wykonawcy. Trzeba bowiem było tylko spojrzeć na całą obsadę przed kurtyną by dostrzec radość z prawdziwie dobrego wieczoru w ich karierze. Dyrygent natomiast podczas odbierania zasłużonych braw, z promiennym uśmiechem kłaniał się wraz z solistami, gratulował śpiewakom i muzykom orkiestry.

Było to trzecie przedstawienie sezonu *Opowieści Hoffmanna* więc widać sprawdza się „zasada”, że jest to ten spektakl, który należy obejrzeć i ocenić krytycznie. Premiery sezonu, zwłaszcza jeśli bierze w nich udział wielu debiutujących w MET wykonawców, są zazwyczaj tak stresujące i powodują tak nerwowe reakcje, że nawet dobrzy śpiewacy i dyrygenci prezentują się poniżej ich artystycznego poziomu.

Bilam więc brawo w stojącej owacji dla wszystkich wykonawców tego wieczoru, a najbardziej entuzjastycznie dla Giuseppego Filianotiego, który powraca na sceny teatrów operowych świata. Urodzony 11 I 1974 r. liryczny, włoski tenor zdobył dwuletnie stypendium do Accademia del Teatro alla Scala i miał szczęście spotkać tam swego wielkiego nauczyciela i mentora, Alfreda Krausa. Debiutował w 1996 r. w Bergamo w tytułowej partii Dom Sebastiana Donizettiego, a w 1999 r. Riccardo Muti zaprosił go do występów w La Scali, gdzie po raz pierwszy zaśpiewał w *Nina, o sia La pazza per amore* Paisiella. W 2003 r. Filianoti wziął też udział w spektaklu otwierającym sezon w La Scali w *Mod'se et Pharaon* Rossiniego. W Covent Garden debiutował w 2000 r. jako Alfredo w *Traviacie*, a w MET – w 2005 r. jako Edgardo w *Łucji z Lammermoor*. Do szybkiego rozwoju kariery z pewnością też przyczyniło się zdobycie drugiej nagrody w 1999 r. w Operaliach Plácida Dominga.

W 2006 r. zdarzyła się jednak w jego życiu prawdziwa tragedia. Rutynowe badania lekarskie wykazały obecność komórek rakowych w tarczycy, które zdaniem lekarzy mogły już ulec przerzutom. Operacja, której zamierzano go poddać, nawet jeśli okazałaby się sukcesem, z całą niemal pewnością zagrażała głosowi. Mogły nastąpić nieodwracalne uszkodzenia i całkowita jego utrata. W jednym z wywiadów dla prasy amerykańskiej Filianoti powiedział, że po otrzymaniu tej wiadomości pomyślał o swym wtedy 2-letnim synku. Odłożył więc nieco w czasie zabieg chirurgiczny, by zaśpiewać, jak wtedy myślał, swój ostatni spektakl w Rzymie. Była to jego ulubiona partia – Werther Masseneta.

Operacja udała się, usunięto wszystkie tkanki rakowe. Nie było też ponoć przerzutów. Filianoti stracił jednak głos. Nie było też optymistycznych rokowań na jego odzyskanie. Nie poddał się jednak i sam zaczął nad nim pracować. Trwało to 5 miesięcy, ale odniósł sukces. Przez dwa lata potem śpiewał, choć bywało, że wycofywał się z udziału w spektaklach nie podając jednak prawdziwej przyczyny kłopotów z głosem. Z pewnością jednym z bardziej przykrych momentów w jego karierze było odwołanie jego występu przez dyrekcję La Scali w 2008 r. dosłownie na kilka godzin przed spektaklem.

Słodko liryczny głos Filianotiego powrócił jednak do formy. W tegorocznych spektaklach *Opowieści Hoffmanna* w MET bez trudu prezentował nam wysokie „A” i „H”. Jego układy z dyrekcją La Scali też doszły do normy. Ma więc już w planach występ w *Don Giovannim* wraz z Anną Netrebko i Brynem Terfelem.

„Teraz w pełni doceniam jakim pięknym darem jest talent i jak ważne jest to, by go kultywować i pokochać”, powiedział Filianoti w jednym z wywiadów dla prasy amerykańskiej. „I teraz rozumiem jak piękne jest życie”.

Razem z nim cieszymy się wszyscy ze wspaniałego powrotu na scenę MET i życzymy dalszych wielkich sukcesów.👏



ryc. Seymour Schlatner

polonezem, orkiestra zabrzmiała z prawdziwym „rozmachem” romantyczno-śpiewnych linii melodycznych, jakby prowadził ją inny dyrygent. Filianoti tym razem doprawdy popisał się w niezwykle emocjonalnym ładunku roli. A było i co podziwiać wokalnie. Znakomity występ i wielka owacja przed kurtyną. Kate Lindsey królowa jeszcze bardziej spektakularnie na scenie jako Nicklausse; z jeszcze większą pasją i zaangażowaniem i chyba jeszcze lepiej wokalnie zabrzmiał Abdrazakow w czterech rolach demonicznych, a *Scintille diamant* z długo wytrzymałą końcową nutą doprawdy „rezonowało” pod samymi żyrandolami Swarowskiego w MET. Bardzo korzystnie wypadła też partia Antonii, a śpiewająca ją Hibla Gerzmava zaprezentowała tego wieczoru piękny w barwie sopran i kunszt wokalny. Nawet Enkeljda Shkosa miała tylko niewielkie

RIGOLETTO

**M**ET zaplanowała w tym sezonie aż 15 spektakli *Rigoletto*. Pierwszych 5 we wrześniu i październiku, 5 w styczniu i ostatnich 5 w kwietniu i maju. Będzie więc okazja usłyszeć dwóch dyrygentów, 3 Gildy, 3 Maddaleny, 3 Księżąt Mantui, 4 tytułowych odtwórców roli i 2 Sparafucile. Pierwsze przedstawienie tego sezonu odbyło się 29 IX. Debiutowali w nim w MET: dyrygent, Księżę Mantui, Sparafucile i Maddalena.

Włoski Maestro Paolo Arrivabeni, muzyczny dyrektor teatru operowego w Liège, dyrygował już w wielu teatrach operowych Europy, m.in. w Zurychu, Berlinie, Marsylii, Bolognii, Paryżu, Tuluzie, Las Palmas, Wenecji, Wiedniu, Monachium, Genewie, podczas Savonlinna Festival w Finlandii i w Santa Fe w USA.

Urodzony w Genui tenor, Francesco Meli śpiewał już partię Księcia Mantui w Covent Garden i Palermo. Poza tym słyszano go w Wiedniu jako Ferranda w *Così fan tutte*, Ernesta (*Don Pasquale*) i Alfreda (*Traviata*) w Turynie, Gabriela Adorno i Werthera w Parmie, Don Octavia, Idomenea i Leicesterera (*Maria Stuarda*) w La Scali. Wykonał też partie Edgarda (*Łucja z Lammermoor*) i Edmonda (*Manon Lescaut*) w Bologni oraz Elvina (*Lunatyczka*) w Lyonie i Paryżu.

Jako Sparafucile zadebiutował tego wieczoru włoski bas Andrea Silvestrelli znany w USA (Chicago, Houston, Seattle, Santa Fe, Los Angeles) i Europie (Covent Garden, Berlin, Monachium) z takich ról, jak: Commendatore (*Don Giovanni*), Sarastro, Osmin, Sparafucile, Colline, Fasolt, Fafner, Hunding, Don Basilio i Simone (*Gianni Schichi*).

Gruziński mezzosopran, Nino Surguladze występował już w Japonii, Covent Garden, Walencji, podczas Festiwalu w Salzburgu, La Scali, Arena di Verona, Frankfurcie, Bolognii, Bari, Grazu, Marcacie, Neapolu, Turynie, Hamburgu, Berlinie i Rzymie. W USA debiutowała w Chicago jako Olga w *Eugeniuszu Onieginie*.

W tej serii spektakli *Rigoletto* MET po raz pierwszy od 1990 r. wznowiła alternatywne dekoracje dla sceny I aktu I i sceny I aktu II. Ich autorem w produkcji Ottona Schenka jest również Zack Brown. Te „standardowo” wykorzystywane w tej produkcji *Rigoletto* są realistycznym wnętrzem pałacu, z bocznym widokiem schodów umieszczonych po lewej stronie sceny, a te pokazane w tym sezonie przenoszą akcję na zewnątrz, na dziedzińiec. Schody widoczne są więc centralnie i zwrócone są frontem do widowni. Po lewej stronie widać bramę prowadzącą do ogrodów pałacowych, a po prawej – zadaszony korytarz wiodący do schodów. Na najbliższym poziomie, po prawej stronie sceny widnieje też wejście do wnętrza pałacu. Takie ustawienie dekoracji umieszcza centralnie przede wszystkim Monterona, który ukazuje się na szczycie schodów, oraz Rigoletta.

Wieczór zapowiadał się dobrze. Wolny,

lekką monumentalny wstęp, z szacunkiem dla każdej nuty i harmonii Verdiego i ze świetnie wykreowaną atmosferą zapowiadającą tragiczny finał. Potem niestety przyszło rozczarowanie. Zbyt szybkie tempa i zbyt niewyciszenie muzyki istniejącej bardziej w tle niż prominentnie. Brakowało też momentami synchronizacji w tempach ze śpiewakami, albo ich orkiestra wyprzedzała albo się spóźniała. Najwyraźniej wypadło to chyba w *Si, vendetta* aktu II. Niestety nie udało się też dyrygentowi wydobyć dramatu burzy.

ładunek ekspresyjny i świetne modulowanie barw szalenie uwiarygodniło jego rozpacz. Najbardziej trafnym fragmentem tego wieczoru była poza popisową *Cortigiani...* scena z Gildą w akcie II. Przekonywujące aktorstwo i wokalnie bez zarzutu. Prawdziwie zasłużył na owacyjne brawa. No i nareszcie, po wielu sezonach „posuchy” usłyszałam w MET i dobry głos i dobrą interpretację Rigoletta.

Partię Gildy powierzono tego wieczoru niemieckiemu sopranowi Christine Schaefer, która debiutowała w MET w 2001 r. jako Lulu,



G. Verdi – *Rigoletto*  
Nino Surguladze jako Maddalena  
fot. Ken Howard/MET

Za głośno i szybko. Nie był to więc dobrze zagrany *Rigoletto*.

Tytułową partię tego wieczoru śpiewał Lado Atanelli, gruziński baryton, którego słyszeliśmy już w MET od jego debiutu w roli Germonta w *Traviacie* w 2003 r. jako Makbeta, Tonia, Nabucca i Amonasra. Pierwszy akt wypadł nieco blado, ale już od *Cortiginiani, vil razza dannata* do końca z podziwem przysłuchiwałam się jego głosowi. Po pierwsze bardzo dobre, prawdziwie verdiewskie, płynne frazowanie. Znakomity

a później śpiewała tu Sophie w *Der Rosenkavalier* i Gretel w *Jasiu i Małgosi*. Oczekiwane przez wszystkich *Caro nome* wypadło nieźle, z trylami, ale też i lekkim zachwianiem intonacyjnym. Największe wrażenie zrobiła na mnie w akcie II w scenie z Rigolettem, kiedy to relacjonuje mu wypadki, które doprowadziły do jej porwania. Świetne modulacje barw, prawdziwie wiarygodnie krucha w swej tragedii złamanego serca, zawstydzona neglizmem, miękko kobieca w prostocie swego „upadku”, widocznie łatwowierna, a jednocześnie szla-

chetna w błaganiu ojca (pieta..) o wybaczenie jej uwodzicielowi. Bardzo dobre aktorstwo i wokalna interpretacja roli. Znakomicie wypadła też w kwartecie i samej scenie umierania. Odniosłam wrażenie, że Schafer prawdziwie wierzy w to, co śpiewa.

Maddalena to zbyt krótka rola by móc wyrobić sobie opinię o głosie. Surguladze zrobiła bardzo dobre wrażenie tak w sprzeczce z bratem, jak i w scenie z Księciem. Ładny w barwie mezzosopran, spora swoboda ruchu scenicznego, ale trzeba poczekać z „ostatecznym werdyktem” na większą partię.

Andrea Silvestrelli ma zdecydowanie wystarczająco silny i głęboki bas do Sparafu-

tenor, świetnie pasujący do roli. Sporo werwy, dobry atak w górze. W akcie drugim ujawniło się jednak trochę problemów w passagio w *Parmi veder le lagrime* i w *Possente amor*, której końcówka gdzieś umknęła bo zabrakło głosu. Przed aktem III przedstawiciel biura prasowego MET ogłosił nam przed kurtyną, że Meli cierpi na silne przeziębienie. Dośpięła do końca spektaklu, ale prosi widownię o wyrozumiałość. Trochę to więc wytłumaczyło jego niedostatki wokalne.

Spektaklu *Rigoletta* z 5 X wolalabym nie pamiętać. Było to jedno z najłabszych przedstawień jakie w ogóle widziałam i słyszałam w MET. Ten sam dyrygent, który

Jorku (2003), Gilda (2004), w której powróciła w 2006 r., Najada w *Ariadne auf Naxos*, Niebiański głos w *Don Carlosie* (2005) oraz Elettra w *Idomeneo* w 2006 r.

Ładny w barwie, dźwięczny sopran, ale nie najlepszy występ tego wieczoru. Była słodko dzwiczącą Gildą, ale bez większego ładunku emocjonalno-interpretacyjnego. Kilkakrotnie zabrakło jej precyzji intonacyjnych, trochę „oszukała” w *Caro nome* i zaśpiewała „alternatywne” ozdobniki na miarę swych możliwości wokalnych. Dodajmy do tego dość sztywno-sztuczny ruch sceniczny i jeden wyraźny fałsz pod koniec aktu II. Ale ładnie umarła.

Jej ukochanym był ponownie Meli i widać po wyleczeniu przeziębienia postanowił powalić widownię MET popisem głosu. Aktorsko – zupełnie niewiarygodny, ale łatwo można to wybaczyć, jeśli rola jest w głosie. Był to jednak głównie popis, a nie zaśpiewana partia. Przede wszystkim postawił na moc i atak w górze. Głównie więc głośno, a więc monochromatycznie. Lekko krzykliwe i bez specjalnego wyczucia zabrzmiała *Questa o quella*, podobnie jak *Ella mi fu rapita* i *Parmi veder le lagrime* choć tu pojawiło się nieco więcej miększych, cieplejszych tonów i modulacji barw, ale powrócił „do normy” w *Possente amor*. Najlepiej wypadła oczywiście *La donna e mobile*. Subtelny więc nie był, a szkoda, bo to prawdziwie ładny głos choć słyszalna momentami była „zmiana biegów” w passagio i zdarzyły się braki precyzji intonacyjnych.

Najgorzej jednak wypadł tytułowy bohater, *Rigoletto* śpiewany tego wieczoru przez gruzińskiego barytona George’a Gagnidze. Debiutował w MET właśnie tą rolą w 2009 r., a później zaśpiewał Scarpia w *Tosce*. Nie da się właściwie nic dobrego powiedzieć o tym występie. Ani aktorsko, ani wokalnie nie spełnił wymogów jakie powinna stawiać przed występującymi tu śpiewakami MET. Szczekliwo-beczący i deklamacyjny w zasadzie nie śpiewał fraz Verdiego. Jedno z najgorszych wykonań tej partii jakie w ogóle słyszałam. Był to dość gardłowy, lekko stłumiony w dźwięczności głos bez modulacji, wyczucia muzycznego i interpretacyjnego czy niuansu.

Już podczas pierwszej przerwy sala MET zaczęła nieco pustoszeć, ale prawdziwy exodus nastąpił po akcie II. I trudno się w zasadzie dziwić jeśli najlepszym głosem spektaklu okazuje się Monterone (Keith Miller – debiut MET w 2006 r. w niewielkiej partii Komisarza w *Madama Butterfly*), a najlepszą sceną spór Maddaleny i Sparafucila w akcie III.

Z polskich akcentów owych dwóch pierwszych spektakli *Rigoletta* w MET należy wspomnieć udany występ Edyty Kulczak w niewielkiej roli Hrabiny Ceprano.

Mamy jednak przed sobą jeszcze wiele przedstawień *Rigoletta* w tym sezonie z inną obsadą i innym dyrygentem, miejmy więc nadzieję, że w styczniu i na wiosnę będzie to muzyczno-wokalny poziom oczekiwany w MET. ☺



G. Verdi – *Rigoletto*  
Joseph Calleja jako Książę i Diana Damrau jako Gilda  
fot. Ken Howard/MET

cila. Ładnie więc zabrzmiał ów najniższy ton podczas pierwszego spotkania z Rigolettem. Zupełnie też dobrze wypadła aktorsko i wokalnie scena z aktu III jego sporu z Maddaleną. Jest coś jednak w barwie i chyba leciutkiej niestabilności jego głosu, co nie pozwala mi na pełną aprobatę recenzję. Zdecydowanie jednak wywiera duże wrażenie mocą i głębią swego basa.

Francesco Meli jako Książę Mantui nie do końca przekonał mnie tego wieczoru do swego kunsztu wokalnego. *Questa o quella* z lekkimi zachwianiami intonacyjnymi. Głos przyjemny w barwie, typowy, jasny włoski

nadal niestety nie błyszczał w spójności koncepcji grania partytury i obranych tempach. Niedysponowaną Schafer zastąpiła w partii Gildy Olga Makarina. Była jedną z laureatek przesłuchań do MET w 1994 r. i po raz pierwszy zaśpiewała na tej scenie m.in. z Nathanem Gunnem i Stephanie Blythe. Potem przyszły kolejne role. „Właściwy” debiut jako Ogień w *L’Enfant et les sortilèges*, zastępstwo za niedysponowaną Renée Fleming (Imogena) w *Piracie* (2002), Eudoxia w *Żydówce*, Słowik w tryptyku *Święto wiosny – Słowik – Oedipus Rex*, Łucja podczas letnich przedstawień w parkach Nowego

# The Metropolitan Opera

Transmisje kinowe: 11 grudnia

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

**DON CARLOS** **Prawda i nieprawda historyczna w *Don Carlosie* Verdiego.** 22 XI zaplanowana jest w MET premiera nowej, czwartej w historii tego domu operowego produkcji *Don Carlosa* Verdiego (pierwsza – sezon 1920/21, druga – 1950/51, trzecia – 1978/9). Jedną z najpiękniejszych muzycznie oper Verdiego ma za swych bohaterów postacie historyczne, których tragiczno-romantyczne losy opowiedział w swym dramacie scenicznym Verdi.

Libretto do *Don Carlosa* napisali po francusku Joseph Mery i Camille du Locle. Oparto je na dramacie Schillera ukończonym w 1787 r., a więc już na poetycko-teatralnej transformacji prawdy historycznej. 80 lat później sztuka Schillera zafascynowała Verdiego, który ukończył swą operę w 1867 r.

Habsburgowie zaczęli dość skromnie w XII w. od posiadłości i wieży zwanej wieżą Habsburską na wzgórkuniedaleko Zurychu. Był to skrót od Habichtburg (Wieża Sokola) nazwanej tak dzięki widokom jakie się z niej rozpościerały. W wyniku sukcesów militarnych oraz zręcznych mariaży osiągnęli szczyty władzy w Europie.

Karol V nie był już władcą owej wieży, ale odziedziczył Austrię od swego dziadka i Burgundię od babci, Hiszpanię zaś i całe imperium poprzez swą matkę Juanę la Loca (Szalona), córkę Ferdynanda i Izabeli. Cała rodzina miała skłonność do wewnętrznych mariaży, co oczywiście sprzyjało pojawianiu się chorób psychicznych. Schorowany i zmęczony długim panowaniem, 25 X 1555 r. abdykował w Brukseli na rzecz swego syna, Filipa dzieląc Imperium pomiędzy brata, Ferdinanda (centralna Europa i Święte Rzymskie Imperium) i syna (Hiszpania, Włochy, Nowy Świat i Burgundia). Po abdykacji Karol zamieszkał w klasztorze Saint-Yuste w Estremadurze, gdzie zmarł 21 IX 1558 r. w wieku 57 lat. Na łożu śmierci nakazał synowi aby dopilnował bezwzględnie ścigania heretyków, a Filip przyrzekł ojcu, iż całą mocą swego urzędu będzie ochraniał Inkwizycję.

W przeciwieństwie do swego ojca, pochodzącego z Niderlan-

dów, Filip II był Hiszpanem bez reszty oddanym wierze katolickiej. Jedno miał jednak wspólne z ojcem – rozbuchane libido. Pierwsze małżeństwo zawarł, gdy miał 16 lat, ale zdołał już spłodzić wielu bastardów. W 1558 r. pomimo młodego wieku, był już dwukrotnym wdowcem. Pierwszą żoną, jego kuzynką, Księżniczka Maria Portugalska (1543) była wybranką jego serca. Zmarła w połogu w 1545 r. dwa dni po wydaniu na świat Don Carlosa. Lekarze winę składali na cytrynę, którą ponoć zjadła za szybko po porodzie, ale Karol V oskarżał syna o seksualne przeciążenie żony. Drugą jego żoną była katolicka Maria Tudor, córka Henryka VIII, która zmarła w 1558 r. Z tego związku nie było dzieci.

Don Carlos nie znał więc swej matki, a ojciec też był mu obcy z powodów częstych nieobecności. Dziecko najpierw oddano na wychowanie siostrze Filipa II, Juanie. Była królową Portugalii, ale po śmierci męża została wygnana przez teściową i zmuszona do pozostawienia w Portugalii syna. Całą więc swą matczyną miłość przelała na bratan-

tanka. Carlos był wątły, cierpiał na formę malarii i był nieco opóźniony w rozwoju. Wyznaczono mu dwóch guwernerów, którzy nie radzili sobie z kapryśnym dzieckiem. Gdy miał 11 lat spotkał się z dziadkiem Karolem V, który zatrzymał się by go poznać w drodze do Saint-Yuste. Był dobrego zdania o wnuku choć martwiła go jego arogancja i brak respektu dla starszych. Pomny na tradycje rodzinne radził też trzymać go z dala od kobiet.

Carlos miał 14 lat, gdy ojciec wrócił do kraju. Filip II był fatalnym ojcem i wkrótce zdarzył się pewien incydent. Carlos pokłócił się z jednym z paziów i upierał się by go powieszono, a ojciec wierząc, że winę ponosi syn, publicznie natarł mu uszu upokarzając go przed całym dworem. Stało się to ponoć punktem zwrotnym w życiu Carlosa, który wyobraził sobie wtedy, że ma wroga we własnym ojcu. Filip w istocie nie czuł dla

niego nic poza odrazą i wstydem. Ale też i Carlos był niezwykłym okrutnikiem. Lubił palić zwierzęta żywcem, a po reprimendzie ojca z zemsty galopował na jednym z ulubionych koni Filipa zajeżdżając go na śmierć.

Fiodor Szaliapin jako Don Carlo  
fot.Archiwum MET



Zszokował też pewnego razu dwór, gdy publicznie odgryzł głowę żywej jaszczurce, która miała nieszczęście uskuć królewski palec. Maltretował też ludzi, szczególnie dziewczęta ze służby. Carlos nie byłby pierwszym psychopatą na tronie, ale część jego wybryków przypisywano chęci zwrócenia na siebie uwagi. Był to też zapewne powód jego niekontrolowanego obżarstwa, na które ascetyczny ojciec patrzył z obrzydzeniem. Jednak, co Verdi pokazał w operze i co jak się zdaje jest w zgodzie z faktami historycznymi, Don Carlos miał tendencje do omdleń w wyniku silnych emocjonalnie przeżyć.

Filip II był jeszcze bardziej nietolerancyjny i zabobonny niż ojciec. Jego panowanie było Złotym Wiekiem Inkwizycji w Hiszpanii i w Holandii. Znana jest też z przekazów historycznych wypowiedź Filipa II, który w odpowiedzi na zarzucane mu przez jednego ze skazanych i prowadzonych na stos okrucieństwo powiedział: „Sam poniosę drewno na stos, na którym miałby spłonąć mój syn, o ile byłby tak samo winny jak ty”.

Filip II był dość niski, ale elegancki, z krótko przyszywaną w szpic brodką i nieco wystająca, typową dla Habsburgów dolną szczęką. Był pochmurnym, poważnym człowiekiem niezwykle metodycznym, szalenie oddany pracy papierkowej, co spowodowało późniejsze nazwanie go „el rey papelero”. Były to też czasy długotrwałych napięć politycznych i działań wojennych pomiędzy Francją i Hiszpanią, które zaczęły się jeszcze za ponowania Karola V. Mając poparcie angielskie, Hiszpanie pobili w kilku bitwach Francuzów. W czasach Filipa II oba kraje miały już puste skarbcze i były wyczerpane działaniami wojennymi. Poza tym Francja miała dość własnych wewnętrznych kłopotów z Katolicko-Hugenoickim konfliktem. W tych okolicznościach podpisano traktat pokojowy w Chateau-Cambresis 3 IV 1559 r. By zapewnić jego trwałość w początkowej fazie negocjacji Filip II rozważał możliwość umocnienia jego trwałości związkiem małżeńskim jego 15-letniego wtedy syna Don Carlosa z najstarszą córką Henryka II, Elżbietą de Valois, która w 1559 r. miała zaledwie 13 lat. Filip II znał jednak swego syna i nie odważył się powierzyć gwarancji pokoju jego związkowi z córką króla francuskiego. Po około miesiącu od rozpoczęcia negocjacji małżeńskich zawieszono rozmowy z powodu śmierci żony Filipa II, Mary Tudor. Filip II z niechęcią złożył propozycję małżeństwa Elżbiecie, przyrodniej siostrze Mary i z ulgą przyjął odmowę. Zdecydowano wtedy, że to on sam poślubi Elżbietę. W pierwszym akcie opery Verdi przedstawia owe zerwanie zaręczyn pomiędzy dwojgiem młodych jako wielce romantyczną i wyciskającą łzy z oczu scenę. W istocie Don Carlos nie był nawet w pobliżu Fontainebleau.

Małżeństwo pomiędzy Filipem II i Elżbietą zawarto poprzez pośredników w czerwcu 1559 r. Dwa tygodnie później ojciec Elżbiety, król Henryk II został fatalnie raniony podczas

turnieju i zmarł. Fakt ów jest wspomniany w operze podczas rozmowy Rodriga i Eboli w akcie II. Filip wyglądał na starszego niż był nim w istocie z powodu siwizny. W swym wielkim soliloquium w operze wspomina wyraz twarzy Elżbiety podczas pierwszego ich spotkania w 1560 r. konkludując, że nigdy go nie kochała. Wedle zapisów historycznych, co rozpoczęło się związkiem politycznym przetrzymało się w prawdziwą miłość pomiędzy obojgiem, a Filip okazał się czułym mężem i kochającym ojcem dla dwóch córek, które urodziła mu Elżbieta.

Elżbieta była ponoć wielce urodziwa. Uważano ją za wzór cnót wszelakich i pobożności. Obdarzona inteligencją znała też swe obowiązki królowej i macochy.

Konflikt współzawodnictwa jaki wybuchł pomiędzy jej francuskimi i hiszpańskimi damami dworu Elżbieta zażegnała bardzo umiejętnie. Wysłała do Francji wszystkie swe dwórki z wyjątkiem trzech, których status nie zagrażał hiszpańskiemu doniom. Nigdzie jednak w przekazach historycznych nie wspomina się o Hrabinie d’Aremburg, której postać obecna jest tylko w wątku opery Verdiego.

Elżbieta bardzo chciała stać się Hiszpanką. Zaczęła się ubierać wedle panującej na dworze mody, pozbyła się francuskich blond peruk i mówiła tylko po hiszpańsku. Długotrwałe ceremonie powitalne w Hiszpanii bardzo jednak nadważyły jej zdrowie. Sam jej wjazd do Toledo wymagał pozostania w siodle przez 9 godzin. Tam też po raz pierwszy spotkała się z Don Carlosem, który witał ją na stopniach Alcazaru z ciotką Juaną. Wkrótce po owych uroczystościach Elżbieta rozchorowała się na ospę, a Filip bezustannie czuwał u jej łoża.

Don Carlos na początku postrzegał Elżbietę jako zagrożenie swej pozycji następcy tronu w wypadku gdyby powiła syna. Niedługo po jej przyjeździe wysłano go na uniwersytet w Alcali. Kilka miesięcy potem wydarzył się tam wypadek. Zbiegał po schodach pewnego wieczoru na sekretne spotkanie z córką jednego z ogrodników, gdy potknął się i spadł z dużej wysokości. Znalaziono go nieprzytomnego. Po około 10 dniach głowa zaczęła mu puchnąć do ogromnych rozmiarów, dostał gorączki i zapadł w śpiączkę. Upuszczanie krwi i mikstury lekarzy nie poprawiały sytuacji. Filip sprowadził więc francuskiego lekarza, dr Vesale, który dokonał trepanacji czaszki, co też niewiele pomogło. Zdecydowano wtedy zwrócić się o pomoc do zmarłego Fra Diego de Alcalá, świętobliwego Franciszkanina, osławionego z pomocy w takich przypadkach. Jego szczątki zostały ekshumowane i ułożone przy nieprzytomnym księciu, na którego twarzy udrapowano całun. Gorączka zaczęła spadać. Wszyscy zgromadzeni byli przekonani o cudzie. Był to jednak „cud częściowy” ponieważ książę nie wyzdrowiał kompletnie. Jego malaryczne ataki były coraz częstsze, a jego zachowanie stało się jeszcze bardziej ekscentryczne i brutalne. Dwór pełen był

plotek o jego nocnych wypadach z kompaniami do miasta, gdzie ubliżał mieszkańcom i atakował kobiety. A gdy rozgniewany jego szaloną arogancją król polecił zmniejszyć ogromny rozmiar zamówionych przez niego wysokich butów, rozgniewany tą zmianą Carlos rozkazał szewcowi je zjeść. Ale były też i próby zabijania dworzan, którzy go zirytowali, a raz nawet usiłował przebić sztyłem Diega de Espinosa, Wielkiego Inkwizytora, który wypędził z dworu wielkiego faworyta Don Carlosa, aktora Cisnero.

25 II 1560 r. inkwizytorzy Toledo celebrowali auto da fé, podczas którego spalono żywcem 13 osób, a wielu innych poddano karom nie mniej okrutnym niż śmierć. Zorganizowano je jako prezent, którym uczczono zaślubiny Filipa II z Elżbietą de Valois. Do spalonych ofiar należał dominikanin Dominic de Roxas, który był ponoć synem Markiza de Pozy. Wielu członków tej rodziny ukarano na poprzednich auto da fé, ale sam Markiz umknął ponoć uwadze Inkwizycji. Poza to dość enigmatyczna postać. Był dworzaniem, ale o dość niskiej pozycji i jest z pewnością wzorem dla operowego Posa, choć w niczym nie byli do siebie podobni. Poza odszedłby też pewnie w zapomnienie, gdyby nie skandal. Złapano go jak wychodził oknem od jednej z dworek Elżbiety. Zapłacił za to życiem w wyniku zaaranżowanego zabójstwa na ulicy.

Mit Pozy powstał w wyniku zapisów z XVII w. Vischara de Saint-Real, a które wykorzystał jako źródło Schiller. Poza miał być ponoć sekretnym przyjacielem z dzieciństwa Don Carlosa, a złapano go jako posłańca pomiędzy Elżbietą i Don Carlosem. Wedle badań historyków, Posa Schillera mógł być częściowo wzorowany na postaci don Juana Austriackiego, syna z nieprawego łoża Karola V i Barbary Blomberg. W jakiś czas po śmierci Karola V Juan przekonał Filipa II, by mianował go Gubernatorem Flandrii. Nie wiadomo jak bardzo związany był ze spiskiem, ale wiadomo, że chciał dla siebie korony. Zmarł w tajemniczych okolicznościach, nagle i bardzo młodo. I to on mógł być przyjacielem z dzieciństwa Don Carlosa, choć obaj nie specjalnie się lubili.

Osmym Wielkim Inkwizytorem Hiszpanii był Ferdinand Valdes, przewodniczący Rady Królewskiej. Papież zatwierdził nominację 64-letniego Valdeza 20 I 1547 r. Po śmierci Valdeza, król powołał jako 9. Wielkiego Inkwizytora Hiszpanii kardynała Diego de Espinosa, przewodniczącego Rad Kastylii i Włoch, biskupa Siguenzy i radcy stanu, a we wrześniu 1566 r. Pius V wydał bullę zatwierdzającą go na tej funkcji. Był drugim Inkwizytorem z czasów akcji opery i to jego widzimy w apartamentach króla podczas operowej konfrontacji w akcie IV. Ale nie był ani stary, ani niewidomy. Miał wpływ na króla, ale nie aż tak wielki, jak to można wnioskować z opery. Nominację swą przeciw zawiązywał królowi, a nie papieżowi. Daleko mu też było do okrutnika z opery, którego postać zapewne

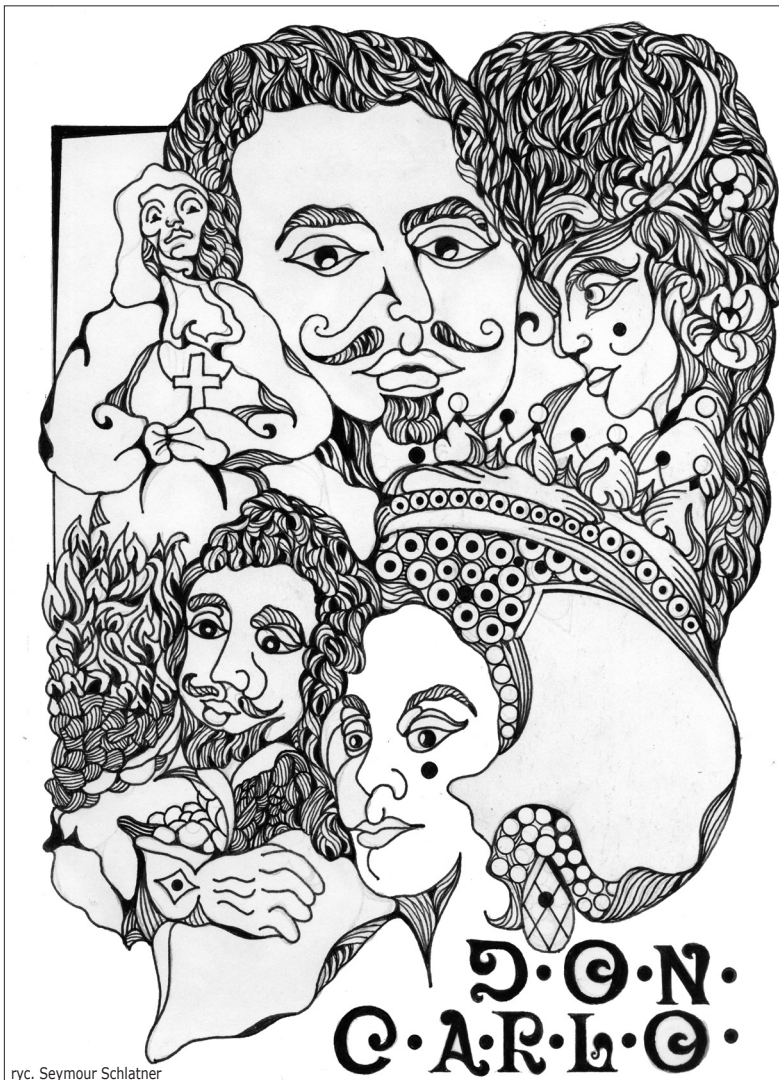


wzorowano na siejącym grozę Padre Torquemada z ubiegłego wieku, który zmarł 16 IX 1498 r. Podczas 18 lat sprawowania władzy Torquemada skazał co najmniej 105 800 ofiar, z czego 8 800 spalono żywcem, 6 500 skazano zaocznie, 90 000 skazano na infamię i nędzę poprzez konfiskatę dóbr, dożywotnie więzienie, biczowanie, galery oraz pozbawienie praw publicznych.

Szalenie dramatyczna scena tak u Schillera, jak i u Verdiego, konfliktu pomiędzy władzą świecką i katolicką jest czystym wymysłem nie mającym pokrycia w faktach historycznych. Filip II był oddanym sługą kościoła i wierzył w działania Inkwizycji, znienawidzonej przez lud, ale utrzymywanej przy władzy dzięki jego niezachwianemu poparciu jej wszelkich działań.

Espinoza popadł w niełaskę w wyniku przesadnego wykorzystywania swych praw, a kroplę przelata ekskomunika jaką rzucił na całą delegację z Aragonii w 1571 r. Kilka dni po nocy św. Bartłomieja 5 IX 1572 r. zmarł na wygnaniu. Podczas 6-letniego okresu prowadzenia Inkwizycji hiszpańskiej zatwierdził wyroki w 4 680 sprawach, 720 osób spalił żywcem, 360 spalił symbolicznie, a 3 600 pozostałych skazał na galery i więzienie.

Jak już wspominałam, po chorobie Don Carlos nie wrócił do Alcali, pozostał na dworze i nabierał coraz większej sympatii do Elżbiety, która oferowała mu przyjaźń i zrozumienie. Polubił ją do tego stopnia, że publicznie wyrażał żal, że ojciec „pozbawił go” tak wspaniałej żony, wyrażał gotowość podzielenia się tronem z ewentualnymi synami z tego małżeństwa i napisał nawet na jej cześć francuskie sonety. Ale uważał przy tym by nie skompromitować jej w oczach dworu swoimi atencjami. Zachowanie Carlosa pod wpływem Elżbiety uległo poprawie i wszyscy byli jej wdzięczni. Był niedojrzałym, naiwnym, nieszczerze prezentującym się w ubraniach młodzieńcem, czyli takim, który w kobietach bardziej budził miłość matczyną niż romantyczną. Niski, o bladej cerze, o niewysokim czole i długiej dolnej szczęce, miał jedno ramię wyższe, plecy zgarbione, głos dość cienki i piskliwy i objadał się nadmiernie.



ryc. Seymour Schlatner

Miał też trudności z artykulacją „l” i „r”. Był brutalny, a jednocześnie bardzo pobożny i zadawał mnóstwo pytań.

Gdy miał 19 lat Filip powierzył mu część odpowiedzialności za kierowanie państwem i mianował go Przewodniczącym Rady Stanu. Nie potrafił się z tej funkcji wywiązać, odwołano go więc upokarzając po raz kolejny. Filip przekazał wtedy opiekę nad synem obojgu Księżtwa Eboli, którzy przeprowadzili się w pobliże jego apartamentów. Ów nadzór miał trwać do momentu wyboru żony dla Carlosa, która miała przejąć ich obowiązki. Pierwszą kandydatką była znacznie starsza od niego jego własna ciotka Juana, która chciała w jego imieniu rządzić co oznaczało dla Carlosa niekończący się nadzór. Wpadł więc z furią na zgromadzenie Rady Stanu i ledwo co udało się go uspokoić. Były też inne propozycje – Maria królowa Szkocji, co zostało zaprzepaszczone zbyt długim zwlekaniami Filipa, a potem Elżbieta protegowała swą młodszą siostrę z Francji, Małgorzatę. Carlos serce swe jednak oddał kuzynce, Arcyksiężnej Annie Austriaczce. Obaj ojcowie w zasadzie aprobowali planowany związek, ale Filip zwlekał, bo po pierwsze trzeba było dać młodemu jakiś kraj do rządzenia, co w tym przypadku oznaczałoby zapewne

Flandrię, a po drugie zastanawiał się czy Carlos w ogóle nada się do małżeństwa. Małżeństwo oznaczało też praktycznie brak kontroli nad synem, odkładał więc decyzję ku ogromnej frustracji Don Carlosa.

Problemy we Flandrii skłoniły też Filipa do rozważania wspólnej wyprawy. Nie chciał pozostawić syna w Hiszpanii i uczynić regentem, ale zwlekał, by nie obarczać będącej w ciąży królowej obowiązkami regenta. Nie chciał też poddać ją władzy Juany. W końcu w 1567 r. mianował Diuka de Alba na stanowisko gubernatora we Flandrii. Gdy Diuk zegnał się z królem i dworem przed odjazdem, Carlos rzucił się na niego ze sztylblem mówiąc: „Nie jedź do Flandrii bo cię zabiję”. De Alba z łatwością odparował atak, ale był to kolejny policzek dla Don Carlosa.

Najważniejsza Hiszpanka w świecie królowej, Księżna Alba, miała do

pomocy Księżnę Eboli, która była w posiadaniu kluczy do wszystkich drzwi i zamków królowej, włączając w to jej szkatułkę z kosztownościami, co podobnie jak w operze, mogło spowodować pewne nadużycia. Intryga Eboli w istocie polegała na czymś innym, niż ma to miejsce w operze. Szfustrowany Don Carlos napisał żenującą, satyryczną książkę o podróżach króla, które jego zdaniem sprowadzały się do przenosin z pałacu do pałacu. Czytał ją królowej w jej apartamentach, gdy nagle powiadomiono ją, że Filip niedomaga. Zamknęła więc owe niechlubne dzieło w szkatułce i natychmiast udała się do męża. Eboli wykorzystwała duplikat klucza, zrobiła kopię dzieła, dała je swemu mężowi, który przekazał je królowi. Ale król znał dobrze charakter Carlosa, więc reputacja Elżbiety nie ucierpiała. W operze spiszek Eboli przypisywany jest jej zazdrości i chodzi o szkatułkę z biżuterią, z której Eboli kradnie podobiznę Carlosa, by udowodnić królowi jej niewierność.

Historycy zaprzeczają jakoby Eboli była kochanką Filipa II czy Don Carlosa.

Kiedy Don Carlos miał 14 lat księżna Eboli zaczęła serię ciąży więc przypisywane jej w operze zdrady są praktycznie niemożliwe. W latach 1559-1573 urodziła 9 dzieci. Jedno ponoć było króla bo miało jasne włosy i trochę

habsburskie rysy twarzy, ale jeśli tak było w istocie to stało się to za przyzwoleniem męża.

Przyszła księżna Eboli urodziła się w 1540 r. i była spadkobierczynią majątku rodu Mendoza. Znana była z bystrości umysłu i piękna pomimo braku jednego oka. W 1553 r. król zaaranżował jej małżeństwo ze swym faworytem Don Gomezem Ruizem de Silva (1516-1673), by dać mu status i pieniądze. Gomez był wiele lat od niej starszy. Małej postury, piękna mimo utraty jednego oka, ambitna i pełna temperamentu, chciała zawsze być w centrum uwagi. Po śmierci męża nie odpowiadała jej rola wdowy z 9. dziećmi gdzieś w jej posiadłościach w Pastrana koło Guadalajary. Wykonała więc teatralny gest i wstąpiła do klasztoru, który ufundował jej mąż. Szybko jednak pokłóciła się z przeoryszą, wróciła na dwór i związała się z Antoniem Perezem, sprawcą jej późniejszego upadku. Perez był jednym z zaufanych sekretarzy króla i protegowanym Księcia Eboli. Został więc głównym ministrem króla. Wdał się jednak w intrygi, a ktoś widział ich ponoć oboje w kompromitującej sytuacji. Król osadził ministra w domowym areszcie, ale Perez uciekł i wyjechał z Hiszpanii. Próbował coś jeszcze knuć przeciw królowi zza granicy, ale spisek się nie udał. Księżnę Eboli wyrzucono natomiast z dworu i zesłano do Pastrany, gdzie uwięziono ją w jednym tylko z jej pokoi i zabroniono dostępu do świata zewnętrznego. Zmarła w 1592 r. Jej przepaska na oku wedle jednych przekazów przykrywała brak oka, które jako młoda dziewczyna straciła podczas wypadku na polowaniu. Inni zaś twierdzą, że zaślaniała je by ukryć nieprzyjemny nerwowy tik.

Sfrustrowany intrygami dworskimi i niechęcią ojca Don Carlos zaczął planować ucieczkę z Hiszpanii – prawdopodobnie do Austrii. Zwierzył się z nich Księciu Eboli i don Juanowi prosząc o oddanie mu flotyli. Doniesiono oczywiście o tym królowi. Carlos wyznał też swemu spowiednikowi, że chce zabić człowieka. Spowiednik odmówił udzielenia abszolucji jeśli nie wyjawi imienia owego człowieka. Bez abszolucji Don Carlos nie mógł przyjmować publicznie komunii, co mogło sugerować jego sympatie reformatorskie. W innych rozmowach wyznał jednak, że to ojciec jest obiektem jego nienawiści. Filip postanowił działać. Spędził 14 dni delibrując nad problemem w Eskurialu. Dał wiarę szpiegom oskarżającym Don Carlosa o chęć oderwania Holandii od Hiszpanii i ustanowienie tam niezależnego królestwa oraz o to, że ciągle nosi przy sobie broń, aby w stosownym momencie użyć jej przeciw własnemu ojcu. Filip II powiadomił o tym Inkwizycję, dodając do tego kilka własnych niepokojących sprostowań potwierdzających zarzuty. No i spowiednik Carlosa, łamiąc tajemnicę spowiedzi, doniósł Filipowi o innych jego wyznaniach, co utwierdziło króla w przekonaniu o zbrodniczych zamiarach syna.

Po powrocie z Eskurialu do Madrytu Filip wezwał Wielkiego Inkwizytora, Księcia Eboli

i głównych członków Rady Stanu. Uważał, że należało odosobnić Don Carlosa dla jego własnego dobra. Carlos obawiał się działań ojca, dorobił więc cały system zamków do swej sypialni, a w szafie zgromadził spory arsenał broni. Filip dowiedział się od swych szpiegów o owych poczynaniach i zdobył od ślusarza duplikaty kluczy. 8 I 1568 r., Filip w pełnej zbroi i w towarzystwie uzbrojonych w piki mężczyzn wyruszył do sypialni syna. Nakazał aresztowanie i od tego momentu nie widziano Carlosa publicznie. Datę jego śmierci podaje się jako 24 lipca 1568 r.

Najpierw unieruchomiono Carlosa na łóżku, następnie zabrano z pokoju broń. Król nakazał też usunąć wszystko czym syn mógłby się zranić. Ujęto go nocą podczas snu. Jak się obudził zaczął krzyczeć, żeby go na miejscu zabito. Później sam kilkakrotnie próbował odebrać sobie życie. Zamknięto go więc w sypialni i od tego czasu ponoć Filip już nie widział syna. Pilnowano go skrupulatnie, podawano już pokrojone jedzenie, do czytania dawano tylko religijne książki. Nie miał też kontaktu z nikim oprócz swych strażników. Księżę Eboli usunął też jedną ze ścian pokoju Carlosa i zastąpił ją drewnianymi „koronkowymi” okiennicami by móc lepiej go obserwować. Zabroniono wizyt nawet królowej i Juanie. Filip II zakazał też wszystkim opuszczania Hiszpanii, dopóki nie wyśle do koronowanych władców Europy listów wyjaśniających sytuację. Ale listy były enigmatyczne i powiększyły domysły i spekulacje. Filip napisał jednak papieżowi, że chodzi o ochronę niestabilności psychicznej syna, co nie dziwiło w świetle historii tej rodziny. Pius V pochwalił jego surowość i pogratulował mu zdecydowanego posunięcia. Filip zorganizował wtedy synowi sąd in absentia mający na celu pozbawienie go praw spadkowych. 6 miesięcy później Don Carlos zmarł w więzieniu, najprawdopodobniej na skutek własnej głupoty, bo albo się objadał, albo pościł, a jak miał gorączkę to cały okładał się lodem.

Tajemnica, którą okryta była śmierć Don Carlosa dała powód wrogom Filipa do oskarżenia go o zabicie własnego syna. Istnieje możliwość, że sekretne poczynania związane były z niechęcią publicznego ujawniania niestabilności psychicznej syna, praprawnuka „Szalonej” Juany, i że po konsultacji Filipa II z Inkwizycją ustalono, że dla ochrony honoru rodziny królewskiej lepiej będzie jeśli młodego księcia osądzi sąd świecki. Don Carlos został ponoć skazany na śmierć, a wyrok został wykonany poprzez podanie mu do wypicia zatrutego bulionu.

Są jednak odmienne wersje. Wedle jednej z nich Filip oddał Don Carlosa w ręce Inkwizycji jako oskarżonego o bunt i herezję, a później znaleziono go nieżywego w celi. Kolejna wersja mówi o tym, że Don Carlos zmarł 24 VII 1568 r. o 4 nad ranem opatrzony świętymi sakramentami i pobłogosławiony przez swego ojca.

Jest ponoć jednak rękopis odnaleziony w archiwach w Simancas, który rozwiewa

wszelkie wątpliwości. Znajdował się w pliku manuskryptów o numerze 897 i mówi o tym, że król oddał Don Carlosa w ręce Inkwizycji, która stwierdziła, że był heretykiem i jako takiego skazano na śmierć. Czterech mężczyzn pochwytyło go, gdy spał w swoim łóżku i na miejscu udusił jedwabnym szalem 24 VII 1568 r.

Kolejną tragedią, którą Filip musiał przeżyć 3 miesiące później, była śmierć jego żony Elżbiety. Były pogłoski, że to Filip zabił Elżbietę, by móc związać się z bratanicą, Anną z Austrii i umocnić więzy między krajami. Twierdzono, że król nakazał jej w swej obecności zażyć truciznę. Prawda była prosta. 22-letnia Elżbieta, załamana psychicznie po śmierci Carlosa, była już czwarty raz w pociągach. Ciągłe też upuszczano jej krew. Zmarła więc w wyniku poronienia i ogólnego wyczerpania organizmu. Opisał to francuski ambasador obecny przy niej w ostatnich dniach wspominając, że król czułwał u jej łóżka, a potem rozpaczal i wycofał się na miesiąc ściślej żałoby z życia publicznego. Piękną i popularną królową oplakiwała prawdziwie szczerze cała Hiszpania.

Dwa lata po śmierci Elżbiety Filip wziął jednak za żonę po raz drugi kobietę, którą początkowo miał przeznaczyć dla syna – Arcyksiężniczkę Annę Austriaczkę, która urodziła mu zdrowego syna i następcę, późniejszego Filipa III.

W 1598 r., dwa lata po nominacji kolejnego Wielkiego Inkwizytora Porto-Carrero, zmarł złożony licznymi chorobami Filip II. Ciało miał zniekształcone przez puchlinę wodną i pokryte wrzodami, które wydzielaly straszliwy odrór. Umierał w mękach przez 53 dni. W czasie swych rządów zaaprobował wyroki Inkwizycji wydane na 50 912 osób, z czego 5 048 spalono żywcem, 2 524 symbolicznie, a 43 346 skazano na galery, biczowanie czy dożywotnie uwięzienie.

Historyczna tragedia Don Carlosa była więc wynikiem konfliktu pomiędzy nietolerancyjnym ojcem i słabym synem. W sztuce Schillera, wyposażony w arcyślachetne cechy charakteru Don Carlos, ginie brutalną śmiercią. W operze – końcowa muzyka zawiera motyw triumfu Inkwizycji nad liberalnymi ideałami Posy, jedynej zresztą całkowicie fikcyjnej postaci opery. Wzruszające nas w operze Verdiego losy całej reszty historycznie istniejących bohaterów niewiele mają jednak wspólnego z prawdą. ☹

Tekst powstał w oparciu o informacje zaczerpnięte z następujących źródeł:

1. A. Heus, *Inkwizycja*, wydanie kompletne z 1934 r., Fontana, wyd. II 2010.
2. George Jellinek, *History Through the Opera Glass*, Pro/Am Music Resources, Inc, 1994
3. Christopher Morgan, *Don Carlos and Company, The True Stories Behind Eight Well-Loved Operas*, Oxford University Press, 1996

# Marc Minkowski francuski żar, polska krew

Łukasz Kaczmarek

Marc Minkowski  
Fot. ©Philippe Gontier/Naive

Jak na dyrygenta jest młody: nie ukończył nawet 50. lat! Jak na artystę – niezwykle doświadczony: jego zasługi można by rozdzielić między kilku muzyków, wystarczyłoby im już to, aby przejść do historii. Francuska Académie du Disque Lyrique uhonorowała go „Złotym Orfeuszem” jako „Najlepszego Młodego Dyrygenta”, gdy miał zaledwie 28 lat, a więc jeszcze przed tymi wszystkimi wielkimi nagraniami, którymi podbił serca krytyków oraz melomanów. Z ogromnym szacunkiem, pietyzmem niemal, odnosi się do wielkich dyrygentów przeszłości, czerpiąc z ich nagrań duchowe inspiracje, tak jak to było chociażby w przypadku Sir Thomasa Beechama prowadzącego dzieła Bizeta. Ale z drugiej strony, jego własne wykonania pełne są indywidualności i nowatorstwa, jakich próżno by szukać u innych dyrygentów. Posiadając tak wyrazistą artystyczną osobowość, zapracował sobie na rzesze entuzjastów, do których zalicza się także autor niniejszego tekstu, ale również na szeregi przeciwników. Przyjrzyjmy się tej niezwyklej postaci...

Urodził się 4 października 1962 r. w Paryżu. Jego przygoda z muzyką zaczęła się od fagotu. Startował zresztą z bardzo wysokiego punktu, grając w tak renomowanych zespołach, jak Clemencic Consort, Ricercar Consort Philippe’a Pierlota, Les Arts Florissants Williama Christiego, czy La Chapelle Royale Philippe’a Herreweghe’a, by wymienić tylko orkiestry muzyki dawnej. Marc wcześniej jednak podjął studia dyrygenckie, które odbywał w Pierre Monteux Memorial School w Hancocku (USA, Maine). Jego profesorem był specjalista od

muzyki dawnej, dyrygent Charles Bruck, ten sam, pod którego batutą Kathleen Ferrier dokonała swego niezapomnianego nagrania *Orfeusza i Eurydyki* Glucka (EMI). W roku 1984, Minkowski zdobył I Nagrodę na I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Dawnej w Brugii. Było to, niewątpliwie wielkie osiągnięcie, a także stanowiło istotny czynnik w rozwoju kariery młodego muzyka. Nie był to wszak pierwszy sukces Marca Minkowskiego!

Jego geniusz, w połączeniu ze zdolnościami organizacyjnymi wydał swój pierwszy wielki owoc już w roku 1982: niespełna 20-letni, wówczas, dyrygent, założył swój własny zespół, który wkrótce miał się stać jedną z czołowych orkiestr muzyki dawnej: Les Musiciens du Louvre. Jednak Les Musiciens du Louvre nie jest jedynie orkiestrą: zespół posiada również pełny skład chóralny! Początkowo Muzycy z Luwru rezydowali w Paryżu, aż do roku 1996, kiedy to zmienili swą siedzibę na Grenoble. To właśnie tam mieści się centrum kulturalne Maison de la Culture (MC2), przy którym znajduje się siedziba zespołu. W roku 2004 Marc Minkowski uhonorowany został, nadanym przez prezydenta Francji, orderem Chevalier du Mérite.

## Repertuar

Zakładając zespół Muzyków z Luwru, Minkowski postawił sobie za główny cel rozpropagowanie dawnej muzyki francuskiej. Pierwszymi twórcami, którzy znaleźli swoje miejsce w repertuarze Minkowskiego i Les Musiciens du Louvre, byli:

Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, André Campra, Jean-Féry Rebel, Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau, a także dużo mniej znani, a „odświeżeni” dzięki Minkowskiemu, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville oraz Jean-Joseph Mouret. Muzyk nie zapominał wszak o wielkim światowym repertuarze, najszerszy czasowy krąg zataczając u schyłku klasycyzmu. Do najważniejszych kompozytorów nie frankofońskich z repertuaru Minkowskiego w tym początkowym okresie kierowania zespołem, zaliczają się: Monteverdi, Purcell, Haendel, nieco później także Gluck, Haydn, Mozart i Beethoven. W szczególności zaś, dzieła operowe wielkiej XVIII-wiecznej trójcy: Haendla, Glucka i Mozarta. Szybko jednak rozszerzył Minkowski repertuar o muzykę XIX-wieczną: Boieldieu, Auber, Rossiniego, Donizettiego, Schuberta, Mendelssohna, Berlioz, Bizeta, Meyerbeera, Offenbacha, Johanna Straussa II, Gounoda, Wagnera, Brahmsa, Francka, Chabiera, Chaussona, Massenet, Faurégo, a wkrótce również, m.in. dzięki współpracy z innymi orkiestrami, o dzieła XX-wieczne: Debussy’ego, Ravela, Lili Boulanger, Strawińskiego, Roussela, Poulenca, Gershwin, Bernsteina, Tanmmana, i współczesne: Henryka Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Pendereckiego, Johna Adama, czy Oliviera Greifa.

## Podróże z orkiestrą

Marc Minkowski, wybierając się w podróże koncertowe, często zabiera ze sobą Orkiestrę, często również Chór Les Musiciens du Louvre. Muzycy, mając

na konczie wspólne występy francuskie: w Operze Paryskiej (począwszy od roku 1998 artyści są tam corocznymi gośćmi), w paryskiej Opéra-Comique (przedstawienie *Biała Dama* Boieldieu), Operze w Lyonie (wielkim wydarzeniem było wykonanie opery *Phaëton* Lully'ego w roku 1993, nieco później sukcesem o podobnej randze zakończyło się przedstawienie *Orfeusza w Piekle* Offenbacha), Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet (by wspomnieć tylko *Boginki* Wagnera), Salle Pleyel, Cité de la Musique, Centre de Musique Baroque de Versailles (*Armida* Glucka), a także podczas festiwali w Aix-en-Provence (m.in. wykonanie *Wesela Figara* oraz *Idomeneo* Mozarta, czy też *Koronacji Poppei* Monteverdiego w roku 1999), a także w Beaune. Odwiedzili również wielkie muzyczne centra w takich miastach, jak: Wiedeń, Salzburg (Festiwal Mozartowski), Londyn (wykonanie *Ifigenii na Taurydzie* oraz *Alceste* Glucka w Royal Opera House podczas Festiwalu Bachowskiego), Zurych (wielkie produkcje w Operze Zuryjskiej<sup>2</sup>, począwszy od roku 2003: m.in. *Juliusz Cezar* Haendla z Cecilią Bartoli, *Faworyta* Donizettiego, *Fidelio* Beethovena, czy *Agrippina* Haendla), Drezno (*Ariodante* Haendla w 2001 r. z Anne Sofie von Otter), Bruksela (*Kopciuszek* Rossiniego i *Don Quichotte* Masseneta w Théâtre de La Monnaie), Amsterdam (*Juliusz Cezar*), Madryt (*Die Zauberflöte*), Lizbona (*Idomeneo* Houston (*Dydona i Eneas* Henry Purcella), Tokio (*Wesele Figara*), czy Toronto (pamiętny *Don Giovanni* w roku 1996). Dla uczczenia obchodów okrągłej mozartowskiej rocznicy (2006), Les Musiciens du Louvre wraz z Minkowskim odbyli wielkie tournée z dwoma ostatnimi symfoniami Mozarta, docierając nawet do RPA! W roku 2007 natomiast Muzycy z Luwru pod wodzą Minkowskiego, powiększeni o dodatkowy chór oraz solistów, wykonali z sensacyjnym sukcesem operę *Carmen* Georgesa Bizeta na scenie paryskiego Théâtre du Châtelet.

### Prowadząc wielkie orkiestry świata

Choć serce Minkowskiego należy do Muzyków z Luwru, artysta często bywa zapraszany przez inne zespoły do poprowadzenia koncertów. W swej dotychczasowej karierze, muzyk współpracował z takimi orkiestrami jak: Filharmonicy Berlińscy, Staatskapelle Dresden, Orkiestra Symfoniczna Radia Bawarskiego, Orkiestra Lipskiego Gewandhausu (produkcja *Pelleasa i Melizandy* Debussy'ego), Orkiestra Państwowej Opery w Berlinie (sensacyjny sukces *Roberta Diabla* Meyerbeera w marcu 2000 r.), Camerata Academica Salzburg, Orkiestra Mozarteum z Salzburga (tę Orkiestrę prowadził Minkowski debiutując w 1997 r. podczas Salzburkskich Festiwali Mozartowskim *Urowadzeniem z Seraju*), Orkiestra Teatru La Fenice w Wenecji (wykonanie opery *Le Domino Noir*

Daniela Auberera w roku 2003), Orkiestra Opery Flandryjskiej (wykonanie *Cendrillon* Masseneta), Orkiestra Filharmoniczna z Los Angeles, Chamber Orchestra of Europe, City of Birmingham Symphony Orchestra, Narodowa Orkiestra Hiszpanii, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orkiestra SWR z Fryburga, Gothenburg Symphony Orchestra, czy nowo powołana Qatar Philharmonic Orchestra. Szczególnie intensywnie zaznaczyła się natomiast współpraca z Mahler Chamber Orchestra (z Orkiestrą tą Minkowski wykonał *Pelleasa i Melizandę* Debussy'ego w stulecie premiery dzieła), Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Orkiestrą z Cleveland, Wiedeńskimi Symfonikami, oraz polską Orkiestrą Sinfonia Varsovia.

### Nagrania

Od roku 1994 do 2006 artysta związany był z wytwórnią Deutsche Grammophon – Archiv Produktion, dla której dokonał szeregu fenomenalnych nagrań. Pierwszym z nich była opera *Hippolyte et Aricie* Jean-Philippe'a Rameau, ostatnim zaś płyta *Romantique* z muzyką Jacquesa Offenbacha. Dla wytwórni Naïve nagrywał od roku 2007, z niemieckim powołaniem. Ponadto, istnieją również (głównie wcześniejsze) rejestracje zapisane na płytach wytwórni Erato oraz EMI.

### Dawna muzyka francuska

Dawna muzyka francuska stanowiła najważniejszą część dorobku fonograficznego Minkowskiego w początkowym okresie jego kariery. Dla wytwórni Erato, artysta zarejestrował m.in. komediobalety oraz *Phaëton* Lully'ego, dzieła Charpentiera, Rameau (*Platée*), mało znane symfonie Méhula, operę *Alcyone* Marina Marais, oraz płyty z dziełami Mondonville'a, Moureta i Rebeli. Dawna muzyka francuska zajmowała również pokaźną część nagrań artysty wydanych przez wytwórnię Archiv. Na pierwszym miejscu wymienić należy dzieła Jean-Philippe'a Rameau (*Hippolyte et Aricie*, *Anacréon*, przede wszystkim jednak zjawiskowy *Dardanus* nagrodzony złotym Diapazonem 2000), potem *Te Deum* i *Mszę* Charpentiera, *Sonaty op. 3* Mondonville'a, a także operę *Acis i Galatée* Lully'ego.

### Dzieła Haendla

Obok muzyki francuskiej, to właśnie dzieła Jerzego Fryderyka Haendla, stanowią największą część spuścizny nagraniowej Minkowskiego. Na pierwszym miejscu wymienić należy genialnie zrealizowane *Ariodante* oraz *Juliusza Cezara*. Prócz nich wyróżnić należy również znakomite rejestracje oratoriów *Mesjasz* (Archiv), *Herkules* (Archiv), *La Resurrezione*

(Archiv) oraz *Triumf Czasu i Prawdy* (Erato), *Muzykę na Wodzie* (Naïve), *Kantaty włoskie* z Magdaleną Kożeną (Archiv), a także *Dixit Dominus* (Archiv).

### Opery Glucka

Marc Minkowski dokonał rejestracji trzech oper Christopa Willibalda Glucka, wszystkich we francuskich wersjach: *Armidy* (Archiv), *Ifigenii na Taurydzie* (Archiv) oraz *Orfeusza i Eurydyki* (Archiv). Każda z tych produkcji poprzedzona była licznymi przedstawieniami. I podczas przedstawień, właśnie, powstały niniejsze nagrania. Dzięki temu otrzymaliśmy tak silnie udratyzowane nagrania, a możliwość retuszy podczas kolejnych „żywych sesji” wyeliminowała wszelkie niedostatki wykonawcze.

### Ariodante

Wszystko zaczęło się bodaj od spektakularnego sukcesu w Narodowej Operze Walijskiej w roku 1994. Potem *Ariodante* jeszcze wiele razy wykonywano, a w styczniu roku 1997 utrwalono podczas przedstawień w Théâtre de Poissy, i jeszcze w tym samym roku wydano w formie 3-płytowego albumu wytwórni Archiv. Mało znana opera Haendla stała się wielkim wydarzeniem fonograficznym. W nagraniu udział wzięli: Anne Sofie von Otter, Lynne Dawson, Veronica Cangemi, Ewa Podleś, Richard Croft, Denis Sedov, Luc Coadou, oraz, oczywiście, Les Musiciens du Louvre i Marc Minkowski. W zasadzie jest to wersja idealna, nie ma tu żadnego słabego punktu! Każdy z solistów tworzy tu kreację wybitną: od charyzmatycznej Ewy Podleś i równie genialnej Anne Sofie von Otter, po błyszczącego w epizodycznej partii Odoarda – Luca Coadou. A do tego wszystkiego, natchniona wręcz gra Muzyków z Luwru prowadzonych „wszechwiedzącą” batutą Marca Minkowskiego. Nagranie to podbiło serca melomanów i krytyków na całym świecie, otrzymując prestiżowe nagrody. A dziś: jest to wciąż najlepsza rejestracja *Ariodante* i jedna z najlepszych płyt Haendlowskich w historii fonografii. I pewnie długo jeszcze tak pozostanie!

### Juliusz Cezar

Nagranie *Juliusza Cezara* Haendla dokonane w roku 2002, a wydane w kolejnym, także przez wytwórnię Archiv, powtórzyło wielki sukces *Ariodante*. I tu mamy do czynienia z wielkimi kreacjami solistów: Marijany Mijanović w roli tytułowej, Magdaleny Kożeny jako Kleopatry, Anne Sofie von Otter w roli Sekstusa, Charlotte Hellekant – Kornelii, Bejuna Mehty – Ptolemeusza, a nawet śpiewaków występujących w pozostałych, epizodycznych rolach. W tym nagraniu widać też, jak na dłoni, cały

geniusz Minkowskiego: Orkiestra genialnie koresponduje z całą treścią dzieła: raz brzmi kameralnie, innym razem soczyscie, jeszcze innym – wręcz zawiesiście. W jednym momencie naśladuje śmiech, w innym płacz. Odmalowuje przed nami miłość, trwogę, gniew, pożądanie... A soliści: wszyscy w znakomitej formie, są tu niezwykle zróżnicowani między sobą również pod względem

### **Symfonia „Wyobrażona”**

**K**ompozytorem tej niezwyklej *Symfonii* jest sam Marc Minkowski! To on, spośród utworów instrumentalnych, wyjątków z oper i baletów Jean-Philippe’a Rameau, skomponował większe, trwające blisko godzinę, dzieło symfoniczne. Muzyka jest w całości dziełem Rameau. Stąd nazwa

Minkowski. Znakomicie wykonana, pełna pięknej muzyki, wspaniała płyta o wielkiej pomysłowości!

### **Symfonie Mozarta**

**T**a płyta powstała dla uczczenia obchodów 250. rocznicy urodzin Mozarta. Na swoim debiutanckim albumie



Marc Minkowski  
Fot. ©Philippe Gontier/Naïve

barw głosu: prawdziwy festiwal wokalny! A przy tym, ich interpretacje pozostają na niezwykle dojrzałym, głębokim psychologicznie, poziomie; oni żyją wręcz swoimi rolami! To nagranie również nie ma słabego punktu: stanowić może kamień milowy w historii fonografii. A oprócz całej swojej wspaniałości, potrafi wzruszyć do łez...

płyty: Rameau: *Une Symphonie Imaginaire*. Jeśli jednak słuchacz pragnie uciec od idei całościowości płyty, i w tym wypadku może być wielce usatysfakcjonowany. Wszystkie bowiem zamieszczone tu utwory stanowią przegląd najpiękniejszych kart dorobku kompozytorskiego Rameau. Wykonanie jest najlepsze z możliwych: nikt nie czuje tej muzyki, nie oddycha nią tak jak Marc

Mozartowskim, wydanym przez wytwórnę Archiv, Minkowski zamieścił 40. *Symfonię g-moll* oraz 41. *C-dur „Jowiszową”*, podzielone muzyką baletową z *Idomenea*. Dyrygent ukazuje nam tu nowy portret kompozytora: nadal podlegającego klasycznym zasadom boskiej harmonii, ale człowieka drapieżnego, pełnego pasji i ognia, którego uczucia przybierają niewiarygodną wręcz

się. To Mozart fascynujący, momentami zapierający dech w piersiach, pozostający jednak, w najlepszym tego słowa znaczeniu, klasykiem. Ta płyta, to najpiękniejszy prezent urodzinowy dla Mozarta!

### Od Bacha do Offenbacha<sup>2</sup>

**M**arc Minkowski przygodę z muzyką Jacquesa Offenbacha rozpoczął stosunkowo wcześnie. W roku 1997 dokonał dla wytwórni EMI rejestracji *Orfeusza w Piekle*. Potem przyszedł czas na dwa kolejne dzieła operetkowe: *Piękną Helenę* (Virgin) i *Wielką Księżnę Gerolstein* (Virgin), by wreszcie powstała płyta *Romantique* (Archiv) z muzyką symfoniczno-operetkową i koncertową francuskiego mistrza. A w międzyczasie, wspaniały album *Anne Sofie von Otter sings Offenbach* (DG). Każda z nich jest wybitnym osiągnięciem fonograficznym: i wspaniałe trzy kompletne nagrania operetek z gwiazdorską obsadą, z Felicity Lott, Sandrine Piau i Ewą Podleś na czele, i przepiękny solowy album Anne Sofie von Otter, ja jednak chciałbym powiedzieć kilka słów o płycie *Romantique*. Prócz fragmentów operetkowych: uwertury do *Orfeusza w Piekle* oraz muzyki baletowej z *Rusalek Renu* i *Księżycowej Podróży*, znalazł się tu także wspaniały *Koncert wiolonczelowy „Wojskowy”*, w którym solistą jest Jérôme Pernoo. Jest to jego fonograficzna premiera, co może nieco dziwić, sam Offenbach był bowiem znakomitym wiolonczelistą, a prezentowany utwór jest jego najwybitniejszym dziełem przeznaczonym na własny instrument. Muzyka okazuje się fantastyczna, wykonania staranne w każdym detalu, a przy tym pełne pasji i na wskroś przesiąknięte naturalną miłością wykonawców do wykonywanej muzyki. Godny hołd dla wielkiego francuskiego kompozytora!

### Wielka Msza

**N**agranie *Wielkiej Mszy h-moll* Johana Sebastiana Bacha to początek bachowskiej przygody Marca Minkowskiego. Start z wysokiego „c”, można by powiedzieć... W pełni świadom tego, Minkowski, uważa *Mszę* za najbliższe sobie Bachowskie dzieło, które, będąc fagocistą w Orkiestrze Philippe’a Herreweghe’a, zdążył już poznać „od środka”. I oto mamy efekty.

Przepięknie wydany przez wytwórnię Naïve, album ten jest arcydziełem pod każdym względem. Już sama okładka płyty przedstawiająca wysokie schody, ujęte u swego początku, końca, czy też środka, wraz z paroma postaciami kroczącymi ku Górze, czy też przystającymi dla wytchnienia, w drodze ku Niej, obrazować może nasze życie ludzkie i ziemską wędrówkę ku Wieczności. O ile okładka stanowić może metaforę życia, o tyle samo nagranie Ba-

chowskiej *Mszy* pod batutą Minkowskiego, jest pełną intymności i żaru modlitwą.

Marc Minkowski użył tu solistycznej obsady chóralnej (dwoje solistów – często wymiennie – realizuje każdy z głosów), nawiązując tym samym do koncepcji Rifkina i Parrotta. Dzięki temu, całość nabiera niezwykle intymnego charakteru; za sprawą geniuszu Minkowskiego, nie tracąc wszak nic z dramatyzmu i potęgi. Mamy tu chór złożony z dziesięciorga, w przeważającej większości znakomitych solistów, spośród których każdy zasługuje na słowa uznania. Zobowiązany jestem do przedstawienia tutaj z imienia i nazwiska każdego z nich: Lucy Crowe i Joanne Lunn (soprany I), Julia Lezhneva i Blandine Staśkiewicz (soprany II), Nathalie Stutzmann i Terry Wey (alt), Colin Balzer i Markus Brutscher (tenory), oraz Christian Immmer i Luca Tittoto (basy). Całości dopełnia „skrojona” odpowiednio do rozmiarów chóru, znakomita Orkiestra złożona z członków Les Musiciens du Louvre. Przesiąknięte refleksją i zadumą w ariach, czy też natchnioną radością w chórach z pełną orkiestrą, nagranie stanowi nie tylko hołd złożony Bachowi, ale przede wszystkim Bogu.

Rozmodlona, intymna, a zarazem pełna radości i żaru, to prawdziwa Wielka Msza!

### Symfonie londyńskie Haydna

**L**atem roku 2006 Marc Minkowski wraz z Muzykami z Luwru odbył tournée po Europie z *Symfonią londyńską* (nr 93-104) Józefa Haydna, stanowiącymi bodaj najdoskonalsze symfoniczne wcielenie genialnego wiedeńskiego klasyka. Zachęceni dużym sukcesem projektu, w styczniu 2008, Minkowski ponownie wyruszył w wielką koncertową podróż, zaś w roku 2009, prezentując cykl publiczności wiedeńskiej, dokonał sesji nagraniowej dla wytwórni Naïve. Kronenzeitung tak wówczas pisał: „Wykonania *Symfonii* Haydna są znakomite. Rewelacja! (...) Minkowski skupił się na barwie oraz grze światła i cieni. Nadał tym dziełom blasku. Kontrastowanie tematów sprawiło, że *Symfonie* zabrzmiały lekko. Jedwabista gładkość smyczków oraz nacisk na partie staccato, ożywiały brzmienie orkiestry oraz tchnęły w te *Symfonie* nowe życie. Wykonanie zostało ciepło przyjęte przez publiczność. Sukces! Bravo!”<sup>4</sup>.

Na rynku światowym, ten 4-płytowy album spotkał się już z wielkim uznaniem, by wymienić choćby wyróżnienie w postaci Złotego Diapazonu. Album właśnie wchodzi na polski rynek. Oczekiwania i emocje są więc wielkie!

### Marc Minkowski i Polska

**M**arc Minkowski wywodzi się z rodziny o bogatej przeszłości i, również, polskich korzeniach. Wielu spośród

jego przodków było ludźmi wybitnymi wybierając karierę naukową, literacką, czy też muzyczną. Pradziadek Marca, August Minkowski, bankier, był właścicielem dość dużego terenu przy ulicy Marszałkowskiej w Warszawie, a także willi w Otwocku. Dziadek, Eugeniusz Minkowski, psychiatra, podczas I wojny światowej walczył pod Verdun i nad Sommą, zaś w czasie II wojny światowej, to dzięki niemu wiele żydowskich dzieci ocalało od śmierci. Ojciec, Monsieur Alexandre Minkowski, czy też Pan Aleksander Minkowski był uznanym pediatrą o tytule naukowym profesora. Zmarł 7 maja 2004 r. To jego pamięci poświęcił Marc płytę *Une Symphonie Imaginaire* z utworami Jean-Philippe’a Rameau. Od tamtej też pory jego wizyty w Polsce stały się bardziej intensywne. Pierwszy raz odwiedził nasz kraj już we wczesnych latach 1980.: najpierw z Orkiestrą Jean-Claude’a Malgoire’a, potem już z własnymi Muzykami z Luwru. Minkowski współpracował też z polskimi artystami; wystarczy wspomnieć choćby koncerty mozartowskie z Orkiestrą Sinfonietta Cracovia, czy też gershwinowskie z Leszkiem Możdżerem: ich wspólne wykonanie *Błękitnej Rapsodii* w roku 2007 stało się muzycznym objawieniem! Od tegoż roku 2007 i pamiętnego koncertu utworów Johna Adamsa, 19 września, w Krakowie podczas Festiwalu Sacrum Profanum, datuje się stała współpraca Minkowskiego z orkiestrą Sinfonia Varsovia. W marcu 2008 r. Minkowski został mianowany dyrektorem muzycznym orkiestry, na co chętnie przystał. Od tej pory polscy melomani mają szczęście gościć Minkowskiego w Polsce całkiem często. Mimo to, i tak sale zawsze są przepelnione!🎻

### Przypisy:

<sup>1</sup> Wymienieni kompozytorzy: Haendel, Gluck oraz Mozart: wszyscy trzej działający w Europie w XVIII w., byli niewątpliwie najwybitniejszymi twórcami operowymi tamtego czasu. Z tego co mi wiadomo, nikt jednak nie nazwał ich operą trójcą XVIII w. Spowodowane jest to zapewne dużą heterogenicznością stylów w muzyce XVIII w., który [XVIII w.] zastał ją [muzykę] w czasach największej świetności baroku, gdy zaś dobiegał kresu, żyli już wielcy romantycy: Beethoven, Weber, czy Schubert. Zauważmy jednak, że Haendel był duchowym mistrzem Glucka, ten zaś stanowił pewien wzorzec operowy w dziełach Mozarta. Z tego więc powodu zasadne wydaje mi się określenie trzech wymienionych kompozytorów wielką operą trójcą XVIII w.

<sup>2</sup> Nie we wszystkich wszak produkcjach Minkowskiego dla Opery Żuryskiej, brał udział zespół Les Musiciens du Louvre. Na przykład, wystawiając w 2009 r. *Agrippinę* Haendla, Minkowski prowadził Orkiestrę La Scintilla.

<sup>3</sup> Wprawdzie Minkowski dużo później dokonał rejestracji dzieła bachowskiego, aniżeli muzyki Offenbacha, jednak ze względu na początki działalności artysty, związane z muzyką dawną, postanowiłem zatytułować niniejszy rozdział *Od Bacha do Offenbacha*.

<sup>4</sup> Kronenzeitung, czerwiec 2009 r.



## Na Mazowszu dzieje się wiele dobrego

z Aleksandrą Kielan, dyrektorką Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki  
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**D**obiega końca Rok Chopinowski. Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, którym pani kieruje, bardzo mocno włączyło się w jego przebieg...

Mamy duże tradycje i doświadczenie w organizacji wydarzeń muzycznych. Specjalizujemy się szczególnie w realizacji projektów, związanych z muzyką poważną i jazzową. Również tych poświęconych Fryderykowi Chopinowi. Działamy na Mazowszu i z pełną świadomością, że tu żył, tworzył, bawił się i pracował najwybitniejszy Mazowszanin. Od ośmiu lat realizujemy latem popularny i lubiany festiwal Chopiniana. Do obchodów Roku Chopinowskiego przygotowaliśmy się więc niejako naturalnie, od wielu lat. Konkretnie działania i plany, związane z Jubileuszem realizowaliśmy już od 2007 r.: budowaliśmy stronę internetową Chopin 2010 na Mazowszu, gromadziliśmy informacje o istniejących projektach, poświęconych Chopinowi, inicjowaliśmy powstawanie nowych. Do czynnego udziału w obchodach namawialiśmy ośrodki i instytucje z Mazowsza. Nasz program na 2010 r. obejmował nie tylko wydarzenia muzyczne. Znalazły się wśród nich projekty interdyscyplinarne, multimedialne, taneczne i plastyczne, wydawnictwa, wystawy, konkursy a nawet całe festiwale. O wielu z nich można przeczytać na naszej stronie [www.chopinmazowiecki.pl](http://www.chopinmazowiecki.pl).

**Udało się pani i MCKiS w tym roku zorganizować wiele ciekawych koncertów chopinowskich...**

Tak. Zorganizowaliśmy lub uczestniczyliśmy w organizacji około 100 koncertów i wydarzeń chopinowskich – tylko w tym roku. Nieoceniony w ich realizacji był udział Mecenasów i Partnerów. Bez tych którzy wspierali nasze projekty finansowo, jak Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Samorząd Województwa Mazowieckiego, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Miasto Stołeczne Warszawa czy Instytut Adama Mickiewicza – nie moglibyśmy zrealizować naszych działań na taką skalę. Nie udało się to także bez tych wszystkich ośrodków kultury, instytucji z Mazowsza i Warszawy a także z Polski i świata, które współorganizowały z nami koncerty i wydarzenia. Współpracowaliśmy w tym zakresie z ponad 30 ośrodkami kultury na Mazowszu. Wspieraliśmy także, na różne sposoby, koncerty i wydarzenia chopinowskie w mniejszych ośrodkach kultury w regionie. Najbardziej widocznym i spektakularnym efektem tej współpracy jest Wystawa Plakatu Chopinowskiego. Zrealizowaliśmy ją w tym roku w 200 miejscach w kraju i za granicą, w myśl przyjętego hasła *200 wystaw na 200-lecie urodzin*. Wystawa dotarła m.in. do: Azerbejdżanu, Zjednoczonych Emiratów Arabskich, Brazylii, Kuby, Hiszpanii, Etiopii, Turcji, Litwy i Łotwy. Nie mówiąc

już o takich polskich miejscowościach, jak Kałuszyn, Maciejowice, Barczew, Wiśniew czy Klembów. Otwarciom naszej wystawy w wielu miejscach towarzyszyły koncerty. A podczas nich muzyka Fryderyka Chopina oczywiście.

**Wydałiście bardzo piękny album *Fryderyk Chopin. Wydawnictwo multimedialne*, które prezentowaliśmy na naszych łamach w numerze kwietniowym. Jaki odniosło sukces i do kogo jest ono skierowane?**

Tak. Dziękujemy za te pięć wiosennych gwiazdek od Muzyka21 (śmiech) Multimedialny Chopin to encyklopedia wiedzy o Fryderyku dla wszystkich. Uniwersalny produkt, o ile wiem jedyny taki na rynku. Życie Chopina i jego twórczość w formie kalendarium najważniejszych zdarzeń, ale też i kontekst historyczny i kulturowy – to wszystko znalazło się w tej encyklopedii. Zastosowaliśmy prosty podział – na młode lata i lata na emigracji kompozytora. Encyklopedię udało się przygotować w kilku wersjach językowych: polsko-angielsko-francuskiej i chińsko-japońsko-rosyjskiej, a to niemały sukces. Tę drugą wersję Instytut Adama Mickiewicza prezentował na Targach Expo 2010 w Szanghaju. Z wielotysięcznego nakładu zostało nam mniej niż 600 egzemplarzy. To mówi samo za siebie. Najbardziej jednak cieszy mnie, że encyklopedia spełnia swoją rolę edu-

cyjną – to gotowy i atrakcyjny materiał do prowadzenia zajęć o Fryderyku Chopinie – nie tylko zajęć muzycznych.

**Gdy trwał XVI Konkurs Chopinowski, i Was odbywały się spotkania w ramach cyklu Klub Chopinowski... Kto się tam pojawiał i jakie było przesłanie tej imprezy?**

Już po raz czwarty realizowaliśmy ten cykl. To impreza towarzysząca kolejnym edycjom Konkursu i jednocześnie część naszego dużego rocznego cyklu *Prezentacje Chopinowskie*. Klub organizujemy co pięć lat, począwszy od 1995 r. czyli od XIII Konkursu. Za każdym razem są to wieczory z udziałem uczestników i gości – wybitnych artystów z kraju i z zagranicy, specjalistów z różnych dziedzin kultury i sztuki, historyków sztuki, kulturoznawców. W tym roku recitale uczestników Konkursu organizowała także Sinfonia Varsovia w swojej nowej siedzibie, ale u nas publiczność miała okazję do włączenia się w dyskusję o Konkursie, werdyktach, roli twórczości Chopina w kulturze, sztuce i historii muzyki. Udało nam się zrealizować na przykład spotkanie, podsumowujące Rok Chopinowski na świecie. Gośćmi wieczorów byli między innymi: Waldemar Dąbrowski, Małgorzata Bloch-Wiśniewska, Yuko Kawai, Lu Pin, prof. Jerzy Miziołek, Alicja Knast. Na naszej klubowej scenie zagrali, na długo przed ogłoszeniem wyników Konkursu, jego laureaci: Lukas Geniušas i Miroslav Kultyshev. Ale też i jedna z wielkich przegranych Leonora Armellini.

**Był też całoroczny projekt Chopin na Mazowszu, który w październiku miał swoją kulminację...**

To właśnie Klub Chopinowski wraz z październikowymi koncertami na Mazowszu zaplanowaliśmy jako kulminację całorocznego projektu. Z pełną świadomością tego, że do Warszawy, a więc i do regionu zjadą najlepsi współcześni młodzi pianiści z całego świata. Klub Chopinowski, tak jak wspominałam wcześniej, był częścią rozciągniętego w czasie projektu *Prezentacje Chopinowskie*. Najważniejszym celem, który sobie wytyczyliśmy było to, by mieszkańcy małych miejscowości Mazowsza mogli również mieć bezpośredni udział w konkursowych emocjach. Chcieliśmy, by muzyka Chopina w najwybitniejszych wykonaniach dotarła tam bezpośrednio, nie z radia i telewizji. Na żywo. Udało nam się to i z tego jestem chyba najbardziej dumna. Naszą stroną internetową już od października 2009 r. promowaliśmy hasłem *Chopin w konkursie, czyli... koncert laureata XVI Konkursu Chopinowskiego jeszcze przed rozpoczęciem Konkursu*. Te słowa stały się pozytywną przepowiednią (śmiech). Nie, nie zagrała u nas Julianna Awdiejewa. Zegrali natomiast inni laureaci – ulubieńcy publiczności – Lukas Geniušas i Danił

Trifonow. Radość spotkania z laureatami Konkursu na długo przed ogłoszeniem wyników mieli mieszkańcy Sokołowa Podlaskiego, Przasnysza i Koźlenic.

**Obecnie na rynek trafia kolejna bardzo ciekawa propozycja wydawnicza, tym razem dla dzieci, *Mazurek*. Proszę nam ją przybliżyć...**

To więcej niż wydawnictwo, to projekt: do czytania, słuchania, oglądania (również w Internecie), a nawet do samodzielnego śpiewania. Projekt, bo realizowało go wiele osób, w tym wybitnych polskich artystów. Wśród nich Krzysztof Herdzin, który skomponował i zaaranżował piosenki. Główne elementy projektu to bogato ilustrowana, barwna książeczka dla dzieci w wieku 5 – 10 lat i...oczywiście ich rodziców. Bo to oni najlepiej wiedzą, jak ważna jest wartościowa sztuka w rozwoju ich dzieci. Książka zawiera lekkie i pełne fantazji opowiadki o dzieciństwie i dorastaniu Fryderyka Chopina. Pełne fantazji, ale zawsze trzymające się faktów i konkretnych wydarzeń z tego okresu jego życia. Plyta to kilkanaście piosenek, inspirowanych twórczością Fryderyka i tłumaczących na dziecięcy język i wyobrażnię konkretną muzyczną wiedzę. Piosenki śpiewają znani polscy wokaliści jazzowi: Dorota Miśkiewicz, Agnieszka Wilczyńska, Mieczysław Szcześniak i Janusz Szrom. Sposób podejścia do ilustrowania książki jest daleki od obecnych trendów. Są to ilustracje Bogny Czechowskiej, warszawskiej malarki – a właściwie obraz, pełne soczystych kolorów, radosne i ciepłe. Oddają koloryt dzieciństwa i wczesnej twórczości Fryderyka, a to właśnie niezwykle dzieciństwo muzycznego geniusza przybliży nasz projekt.

**Przez cały rok prezentowaliście także polskich uczestników XVI Konkursu Chopinowskiego...**

Wspominałam już o *Prezentacjach* uczestników Konkursu. Przez pół roku – od momentu ogłoszenia listy uczestników Konkursu aż do października polska ekipa grała recitale chopinowskie w wielu miejscowościach na Mazowszu. W nurcie *Prezentacji* zrealizowaliśmy jeszcze dwa inne projekty, strictly pianistyczne. Oba zasługują na uwagę ze względu na spektakularne miejsca realizacji i udział uznanych muzyków. Pierwszy z nich to wrześniowy tryptyk koncertowy w Belwederze, który organizowaliśmy wspólnie z Kancelarią Prezydenta RP. To tutaj jednego dnia, w ramach maratonu trzech koncertów, zaprezentowała się cała polska ekipa tej edycji Konkursu Chopinowskiego. Na wiodni, oprócz melomanów, zasiedli również najwybitniejsi polscy pianiści, teoretycy muzyki, muzykolodzy i organizatorzy polskiego życia muzycznego. W ramach innego wrześniowego projektu – tournée Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Na-

rodowej po Mazowszu zaprezentowali się dwaj wybrani polscy uczestnicy XVI Konkursu Chopinowskiego. W Grodzisku Mazowieckim i w Radomiu, wraz z tą świetną orkiestrą grali Paweł Wakarecy i Marcin Koziak. Grali oczywiście koncerty Fryderyka Chopina. Orkiestrę prowadził Maestro Antoni Wit, a więc już we wrześniu ci dwaj polscy pianiści mogli sprawdzić, jak to będzie w finale Konkursu. Nie muszę chyba podkreślać, że obaj panowie na Konkursie osiągnęli największy sukces z całej polskiej ekipy – Marcin dostał się do III etapu, a Pawłowi udało się zagrać w finale, z tą samą orkiestrą pod tą samą dyрекcją. No i ostatecznie właśnie Paweł Wakarecy okazał się najlepszym Polakiem w XVI Konkursie.

**Pod waszymi auspicjami obywateli się także cykliczna impreza *Mazovia Goes Baroque*...**

Za nami już prawie druga edycja tego festiwalu. Teraz, w grudniu, czeka nas jeszcze ostatnia, szósta tegoroczna odsłona. Muszę się pochwalić, że szefem artystycznym tego festiwalu jest Cezary Zych – jeden z najwybitniejszych znawców muzyki dawnej na świecie. Ma wielkie doświadczenie w programowaniu festiwalu muzyki dawnej i sam zorganizował ich wiele. To on jest autorem merytorycznym i pomysłodawcą *Mazovia Goes Baroque*. To festiwal, który odbywa się kilka razy do roku, realizujemy go wspólnie z Dwójką Polskiego Radia. Na scenie Studia im. Lutosławskiego w Warszawie (które stanowi „centrum” festiwalu), ale też w Płocku, Radziejowicach i Łochowie – w tym roku stanęli najciekawszy współcześni wykonawcy muzyki dawnej z całego świata. Gościli u nas jeszcze w tym roku: Ensemble Faenza z Francji, Viva Biancaluna Biffi z Włoch, zespoły La Morra i Peregrina ze Szwajcarii, zespół Phantasm z Wielkiej Brytanii, Allan Rasmussen z Danii i wreszcie Midori Seiler – niezwykle skrzypaczka z Niemiec. Przypomnę, że niedawny – listopadowy występ skrzypaczki na *Mazovia Goes Baroque* był pierwszą jej solową prezentacją w Polsce. No i dodam jeszcze, że wybrane koncerty festiwalu są stale retransmitowane nie tylko do Polski, ale i do krajów Unii Europejskiej. A teraz zapraszam Czytelników Muzyka21 na prawie świąteczną, ostatnią tegoroczną odsłonę. 10-12 grudnia usłyszymy m.in. utwory Jana Sebastiana Bacha – w odsłonach klawesynowej i lutniowej. Wystąpią Allan Rasmussen – wybitny duński klawesynista i Eriq Beloq – lutnista z Francji. Zapraszam też do stałego śledzenia festiwalu, na stronie [www.mazoviabaroque.pl](http://www.mazoviabaroque.pl).

**W lipcu odbywała się także kolejna edycja Festiwalu Chopiniana...**

Już ósma. Jego tradycja i historia sięga 2002 r. To jeden z naszych najpopularniej-



szych i najbardziej lubianych projektów. Byłam przy organizacji większości jego edycji i doskonale pamiętam pierwszą z nich. Przyjął się od razu i publiczność bardzo go polubiła. Był to pierwszy letni festiwal Chopinowski, związany z Warszawą. Ten związek akcentowaliśmy zawsze, mówiąc o nim, że to festiwal miejsc Chopinowskich. Z założenia wydarzenia w ramach Chopinianów organizujemy w miejscach, historycznie i tradycyjnie związanych z życiem i twórczością Fryderyka Chopina. Są to zazwyczaj koncerty plenerowe, ale nie tylko koncerty. Ideą festiwalu było też od początku pokazywanie inspiracji życiem, a przede wszystkim twórczością Chopina w sztuce. Realizowaliśmy więc w ramach Chopinianów i pokazy filmów, i spektakle teatralne, wydarzenia literackie, działania interdyscyplinarne, projekty dla dzieci. Któregoś roku odbył się nawet pokaz mody, inspirowanej muzyką Fryderyka i jego epoką. Tradycją Chopinianów był realizowany na zakończenie maraton pianistyczny – wielogodzinny cykl recitali fortepianowych pod Pomnikiem Chopina w Łazienkach. Tegoroczną nowością było zupełnie nowe miejsce Chopinianów. Festiwal odbył się na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie Chopin mieszkał w latach 1818-1827. Zdradzę panu, że w przyszłym roku planujemy rozszerzyć ten festiwal częściowo również na Mazowsze.

**Ten rok w MCKiS obywateli się, co zrozumiale, wokół Fryderyka Chopina i rocznicy jego urodzin. Jakie macie plany na kolejne lata, szczególnie w promowaniu innych kompozytorów, którzy są związani z Warszawą i Mazowszem?**

Jak wspominałam: *Mazovia Goes Baroque* i *Chopiniana* na Mazowszu – to jest to, co mamy nadzieję, uda nam się przeprowadzić w przyszłym roku. Wrócimy też do naszych wieloletnich cykli, które przyjęły się już w naszym regionie, a które ograniczyliśmy – ze względu na Rok Chopinowski. Powracamy do promocji młodych artystów – głównie muzyków, ale nie tylko – w ramach cyklu *Mazowiecka Scena Młodych*. Promocja młodych i edukacja, również w zakresie muzyki, zajmą nas w 2011 r. szczególnie. Zgodnie ze znacznie rozszerzonymi nowym statutem zadaniami, dotyczącymi działań edukacyjnych. Wracamy też do cyklu *Mazowsze w Koronie* – prezentacji muzyki dawnej w najciekawszych zabytkach architektury mazowieckiej. Nadal współpracujemy przy realizacji Portretów Kompozytorów i innych cykli i projektów, promujących muzykę, kompozytorów i wykonawców współczesnych. Ich główni organizatorzy – wśród nich Związek Kompozytorów Polskich i Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków – chętnie zapraszają nas do współpracy. Bo generalnie na to stawiamy – na partnerstwo i współdziałanie. I mamy nadzieję, że dzięki temu przyczyniamy się również w dużej mierze do integracji polskiego i regionalnego środowiska muzycznego.

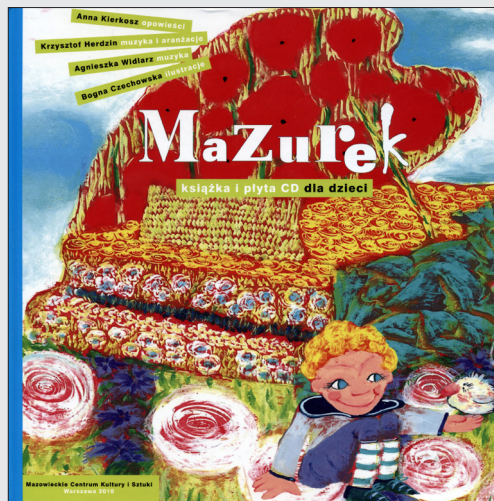
**Dziękuję za rozmowę i życzę wielu kolejnych sukcesów.®**

Ukazało się na polskim rynku wydawnictwo niezwykle i niecodzienne z wielu powodów. Jest nim książka realizowana przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki w związku z 200. rocznicą urodzin Fryderyka Chopina.

Dlaczego jest to książka tak ciekawa? Właściwie nie jest to książka ale znakomity projekt wydawniczy do oglądania, słuchania i czytania, w który zaangażowano wiele wybitnych postaci polskiej kultury. Efekt końcowy jest wyjątkowo udany, bo uczy, bawi, zaciekawia, a najważniejsze, że przybliża w wyborny sposób życie i dzieło wielkiego Polaka.

*Mazurek* to prosta opowieść o małym Fryderyku Chopinie i jego muzyce. Opowieść słowami, dźwiękami i kolorami. Prozą i piosenką. Baśniowa i jednocześnie prawdziwa. Z nutą melancholii i dowcipna. Jak możemy wyczytać w materiałach promocyjnych: „Z Mazowsza, a jednocześnie – ze świata. I mali, i duzi czytelnicy dowiedzą się z niej nie tylko, kiedy i jak urodził się Fryderyk, jakich miał rodziców i ile siostr, co mówili o nim jego nauczyciele, kiedy zaczął komponować, gdzie spędzał wakacje, i jak dorósł. Bo to książka nie tylko o chłopcu-geniuszu. To książka przede wszystkim o jego muzyce i jej rodowodzie. (...) powstała z intencją wprowadzania najmłodszego odbiorcy w bogaty i magiczny świat muzyki, jej różnorodności, piękna i wartości – ułatwienia edukacji muzycznej Waszego Dziecka. Życzymy sobie i Państwu, aby, z czasem, był to coraz bardziej chłonny i otwarty Odbiorca. Książka i płyta przeznaczone są dla tych, którzy chcą nauczyć swoje Dziecko kochać muzykę i może szukają sposobu? Mówcie swym Dzieciom o muzyce, próbujcie ją odnaleźć. Śpiewajcie. Ona jest wszędzie. Wystarczy tylko posłuchać”.

Autorzy tej publikacji próbują odpowiedzieć na pytanie: skąd się wzięła muzyka Fryderyka, zanim trafiła do jego serca i głowy. A czynią to, bo sami od dzieciństwa



złębiali i w teorii, i w praktyce muzykę Chopina. W książce unosi się aura polskiej przyrody, mazowieckiej fauny i flory. Brzmia dźwięki warszawskich parków i ogrodów, echa ludowych baśni. Mimo wielu fantastycznych zdarzeń, zawartych na jej kartkach, jest w niej staranie o zachowanie prawdy o muzyce Fryderyka Chopina i formach, które komponował. Wśród nich o tej, za sprawą której szczególnie rozślawił Mazowsze i Polskę – o mazurku.

Książka zawiera 18 opowiadań – okraszonych fantazją faktów i anegdot z okresu dzieciństwa i dojrzewania Fryderyka Chopina. To bezpretensjonalna opowieść o jego dzieciństwie i dorastaniu. Na płytę składa się 16 piosenek dowcipnie, obrazowo i artystycznie tłumaczących sens i charakter ulubionych form muzycznych Chopina: mazurka, nokturnu, koncertu, preludium, ronda, scherza i innych. Autorką tekstów piosenek i opowieści jest Anna Kierkosz, autorami muzyki: Krzysztof Herdzin i Agnieszka Widlarz, ilustrowała całość przepięknie i z wycuciem Bogna Czechowska. Świetnymi wykonawcami znajdujących się na płycie piosenek są wybitni polscy wokaliści jazzowi: Doroła Miskiewicz, Agnieszka Wilczyńska, Mietek Szcześniak i Janusz Szrom.

Warto sięgnąć po to wydawnictwo, bo jest bardzo pięknie i ciekawie wydane, stanowi ewenement na rynku oraz daje nam pełną satysfakcję, że maluchy dostają dzieło efektywnie opracowane akurat dla nich. To gustowne wydawnictwo dla każdego dziecka – pierwsze takie na polskim rynku.

Dodatkowym atutem tej książki jest jej bardzo przyjazna cena (około 40 zł). Wydawca powinien zadbać by trafiła do największych sklepów internetowych, to wtedy ma szansę dotrzeć na cały świat. Polecam ten znakomity tytuł.

Arkadiusz Jędrasik

Pierre Boulez (3)

# Brutal bez batuty

Dariusz Mazurowski

## Światowej sławy dyrygent

W latach 50. mekką awangardowych kompozytorów było Darmstadt, a zwłaszcza odbywające się tu Międzynarodowe Wakacyjne Kursy Nowej Muzyki. Nie mogło na nich zabraknąć bohatera tej opowieści, który w latach 1955-67 regularnie prowadził wykłady. W tamtym okresie w Niemczech działo się zresztą wiele ciekawych rzeczy i Pierre Boulez spędzał tu coraz więcej czasu – przede wszystkim w Baden-Baden i Freiburgu, bowiem w 1958 r. nawiązał współpracę (jako artysta rezydent) z miejscową orkiestrą symfoniczną (wówczas znaną jako Südwestfunk-Orchester, obecnie SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg). W tym okresie zespołem kierował Hans Rosbaud<sup>1</sup>, mający słabość do muzyki XX w., zwłaszcza Schoenberga i Strawińskiego. Nas jednak najbardziej interesuje działalność Bouleza – właśnie wówczas rozpoczęła się jego wielka kariera dyrygenta, z czasem nawet przyćmiewająca sławę kompozytora. Oczywiście skupił się on na repertuarze, który był mu najbliższy, zatem muzyce swoich czasów, a także tych nieco wcześniejszych. Dyrygował wykonaniami dzieł Debussy'ego, Berga, Weberna, Schoenberga, Strawińskiego, Bartóka, Varèse'a, ale także Mahlera, Beethovena, Berlioz, Schumanna, czy Wagnera, który stał się poniekąd jego specjalnością. Oczywiście często sięgał po dokonania swojego pokolenia, artystów awangardowych, kształtujących oblicze muzyki powojennej. Szybko ujawniły się też jego szczególne cechy, które pozwoliły osiągnąć taki sukces. Pierre Boulez okazał się niezwykle precyzyjnym dyrygentem, o znakomitym wyczuciu tempa i rytmu i dbającym o najdrobniejsze szczegóły. Samemu będąc kompozytorem, szanował trud kolegów po fachu, dążąc do jak najwierniejszego oddania ich intencji – a jak wiemy, w tej branży nigdy nie brakowało ekscentryków, którzy za punkt honoru stawiali sobie pokazanie własnej interpretacji. Odbiorcy zwracali też uwagę na, być może mniej istotne, drobiazgi, które jednak kształtowały specyfikę stylu Bouleza – obdarzonego doskonałą pamięcią i nigdy nie korzystającego z batuty.

Aktywność artysty nie ograniczała się do koncertów, jego kunszt szybko docenili wytwórnie płytowe, dokonując nagrań wielu dzieł – doceniane przez krytyków i melomanów na całym świecie. Choć trafiali się także nadzwyczaj wymagający odbiorcy, o

czym świadczy pewna anegdota. Otóż Pierre Boulez wkrótce rozpoczął także współpracę z Orchestre National de la R.T.F. (zespołem Radia Francuskiego), która zaowocowała szeregiem płyt. Na jedną z nich nagrał *Święto wiosny* i *Cztery Etiudy na orkiestrę* Strawińskiego. W 1964 r. amerykański magazyn Hi-Fi Stereo poprosił samego kompozytora o zrecenzowanie trzech różnych wykonań pierwszego z utworów – ze wspomnianego albumu Bouleza, a także Roberta Crafta i Państwowej Orkiestry Symfonicznej z Moskwy oraz Herberta von Karajana i Berliner Philharmoniker. Igor Strawiński nie zostawił przysłowiowej suchej nitki na żadnym z nich, krytykując niemal wszystkie aspekty interpretacji i konkludując, że żadna z płyt nie zasługiwała na publikację i zachowanie dla potomności. Gwoli ścisłości trzeba dodać, iż Bouleza jako kompozytora cenili wysoko, uznając *Le marteau sans maître* za jedno z najwybitniejszych dzieł swojego czasu. Obaj panowie zresztą mieli okazję spotkać się osobiście, przy czym znacznie młodszy Francuz dostrzega zmianę w stylu swego starszego kolegi – jego zdaniem zapoczątkowaną właśnie tą znajomością. Jak sam ocenił: „Wszyscy uważaliśmy, że neoklasycyzyzm okresu Strawińskiego to była ślepa uliczka, strata czasu”, dodając: „Cóż, on był w istocie całkiem niezależny i miał otwarty umysł, więc zdecydował, że nie chce być po niewłaściwej stronie ulicy”<sup>2</sup>.

Jako dyrygent (przy okazji także autor utworów) Boulez regularnie pojawiał się na festiwalach w Donaueschingen – na przykład w 1959 r. dyrygował tu wykonaniem *Cudownego Mandaryna* Bartóka. Z kolei w 1963 r. wystawił w Paryżu operę *Wozzeck* Albana Berga. To oczywiście tylko niektóre z licznych sukcesów artysty.

W latach 1960-63 Pierre Boulez był profesorem kompozycji na Akademii Muzycznej w Bazylei, a w 1963 r. prowadził wykłady na Harvardzie. Można śmiało powiedzieć, że prowadził życie prawdziwego światowca. Niestety odbijało się to na aktywności kompozytorskiej – pisał coraz mniej i jakby z większym trudem, a krytycy co jakiś czas (zwykle przy okazji premier nowych utworów) dawali do zrozumienia, że dostrzegają u niego przejawy kryzysu twórczego.

W 1966 r. ma miejsce szczególne wydarzenie – Boulez debiutuje na Festiwalu w Bayreuth, dyrygując przedstawieniem *Parsifala*. Odnosi ogromny sukces, a sława tego koncertu trwa do dziś – nic dziwnego, że

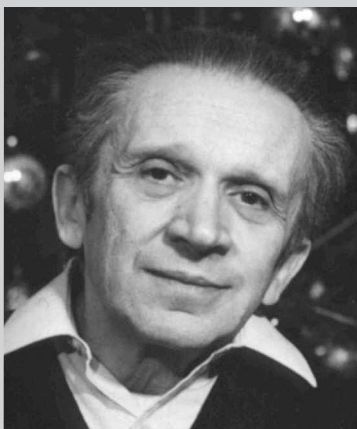
powracał do tego dzieła w kolejnych latach – 1967, 1968 i 1970. Ostatnie z wymienionych przedstawień zostało rok po nagraniu opublikowane na płycie Deutsche Grammophon. Kolejnym tryumfem był *Pelleas i Melisanda* Claude Debussy'ego, wystawiony w 1969 r. w Covent Garden.

Jeszcze w 1967 r. Boulez zostaje zaproszony do współpracy z Cleveland Orchestra, jako gościnnie występujący dyrygent. Szefem zespołu był wówczas George Szell, który jednak w lipcu 1970 r. zmarł – jego miejsce zajął właśnie Pierre Boulez i pozostał na tym stanowisku dwa lata<sup>3</sup> (zastąpił go Lorin Maazel). Był to okres wyjątkowej aktywności artysty, bowiem w 1971 r. objął jednocześnie funkcję szefa dwóch zespołów – BBC Symphony Orchestra oraz New York Philharmonic (właściwa, pełna nazwa to Philharmonic-Symphony Society of New York). Pierwszą sprawował do 1975 r., drugą nawet dwa lata dłużej<sup>4</sup>.

W 1976 r. ponownie pojawia się na Festiwalu w Bayreuth, by poprowadzić przedstawienie *Pierścienia Nibelunga*. Miało to szczególny wymiar, bowiem właśnie w tym roku przypadała setna rocznica prapremiery monumentalnego dzieła. Boulez, mający już opinię znawcy Wagnera, przez kolejne cztery edycje tej imprezy będzie dyrygował wystawieniami cyklu.

## IRCAM

W 1970 r. ówczesny prezydent Francji, Georges Pompidou, zwrócił się do Bouleza z propozycją stworzenia nowego ośrodka, który objąłby swoimi działaniami wszystkie zagadnienia na styku muzyki, akustyki i nowoczesnych technologii. W praktyce miało to być połączenie zaawansowanego studia nagraniowego z naukowym ośrodkiem badawczym (spełniającym także rolę edukacyjną). Zakres działalności nowego ośrodka miał być nieco inny niż na przykład studia GRM, choć także tutaj miała powstawać muzyka elektroniczna. Tak ujęta tematyka bardzo interesowała także kompozytora, więc przyjął on propozycję. Prace nad budową i wyposażaniem placówki, której nadano nazwę Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (w skrócie IRCAM) trwały stosunkowo długo, ale też wszystko, łącznie z budynkiem, powstawało od podstaw. Instytut był bowiem częścią większego projektu, centrum sztuki współczesnej, które powstawało w dzielnicy Beaubourg (i



© T. Persson

Find sheet music, listen to audio excerpts and learn more about Mieczysław Weinberg:  
[peermusic-classical.de/weinberg](http://peermusic-classical.de/weinberg)

# Mieczysław Weinberg (1919-1996)

## Chamber Music published by Peermusic Classical:

- Sonatas for Cello solo op. 72, 86/121, 106, 140
- Sonata for Double bass solo op. 108
- Sonatas for Piano solo op. 5, 8 & 56
- Sonatas for Viola solo op. 107, 123, 135, 136
- Clarinet Sonata (cl, pf) op. 28
- Violin Sonatas (vln, pf) Nos. 1-6
- Piano Trio op. 24
- String Trio op. 48
- Trio (fl, vla, hrp) op. 127
- String Quartets Nos. 1-12, 16, 17
- Quintet (2 vln, vla, vc, pf) op. 18

**peermusic**  
CLASSICAL NEW YORK · HAMBURG

często jest z tą nazwą kojarzone). Duchowym ojcem był właśnie Pompidou i po jego śmierci (1974) postanowiono nazwać ośrodek jego imieniem (Centre Georges Pompidou, zwykle określane skrótem Centre Pompidou). Uroczyste otwarcie nastąpiło 31 stycznia 1977 r. (budowę rozpoczęto w 1972 r.). Okazały budynek ma dość awangardową formę i był przedmiotem szerokiej dyskusji, w tym i krytyki. Mieści m. in. muzeum sztuki współczesnej oraz bibliotekę publiczną.

Jak nietrudno zgadnąć, IRCAM również rozpoczął swoją działalność w 1977 r., a jego szefem został właśnie Pierre Boulez. Formalnie zajmował to stanowisko do 1992 r., kiedy zastąpił go Laurent Bayle, choć sam Boulez pozostał jednak honorowym dyrektorem.

Początkowy okres istnienia upłynął pod znakiem doskonalenia narzędzi, w tym służących do obróbki dźwięku systemów cyfrowych. Pierwsze znaczące efekty prac IRCAM zaprezentowano światu w 1981 r. Oto 18 października, na festiwalu w Donaueschingen, doszło do premiery kompozycji Bouleza – *Répons* (na orkiestrę kameralną z sześcioma solistami i elektroniką). Utwór przyjęto ze sporym zainteresowaniem, choć sam autor nie uważał go za skończone dzieło – ostateczną wersję przedstawił dopiero trzy lata później.

Z instytucją wiąże się także kolejna inicjatywa Bouleza, zresztą właściwie nawet nieco starsza niż sam IRCAM. Ensemble Intercontemporain, bo o nim mowa, został powołany

w 1976 r. jako zespół kameralny, który ma się specjalizować w muzyce współczesnej. Kompozytor uzyskał znaczącą pomoc ze strony ówczesnego ministra kultury, Michela Guy'a, a także Nicholas Snowmana (współzałożyciela London Sinfonietta). Udało się zebrać 31 muzyków – w istocie solistów, zdolnych do wykonania nawet najtrudniejszych dzieł. Dzięki temu Ensemble Intercontemporain cieszy się od lat wyjątkową renomą, ugruntowaną przez liczne koncerty i nagrania. Nie trzeba chyba dodawać, że sam Boulez (zwykle występując także jako dyrygent) nagrał z nim wiele swoich dzieł na płycie<sup>5</sup>.

Choć początkowo siedzibą zespołu był budynek IRCAM, od 1995 r. tę rolę pełni Cité de la Musique w Paryżu. Pierre Boulez dziś jest honorowym szefem Ensemble Intercontemporain, faktyczne kierownictwo organizacyjne sprawuje Henri Loyrette, zaś muzyczne fińska artystka Susanna Mälkki.

Okres kierowania ośrodkiem IRCAM owocował kilkoma interesującymi utworami, które angażowały nowoczesne technologie. Po *Répons* Boulez pisze *Dialogue de l'ombre double*, specjalnie z myślą o obchodach 60. urodzin Luciana Berio, które zaplanowano we Florencji na 28 października 1985 r. W tym wypadku kompozytor posłużył się, co jest dla niego raczej nietypowe, uprzednio przygotowanym na taśmie materiałem (pochodzenia instrumentalnego), wspierającym partię solową klarnetu. Dźwięk żywego instrumentu jest jednocześnie dystrybuowany przestrzennie

za pomocą systemu głośników – a ponadto wzbogacany rezonans strun fortepianu.

W 1991 r. powstaje *Anthèmes* na skrzypce, pięć lat później znacznie rozwinięty i zmodyfikowany – już jako *Anthèmes 2*, na skrzypce i środki elektroniczne. Druga wersja doskonale ilustruje stosunek kompozytora do technologii muzycznych. Bouleza nie interesuje muzyka elektroniczna sensu stricto, zatem budowana z syntetycznych dźwięków. Jemu wystarczają tradycyjne instrumenty, ale zaawansowana aparatura ma poszerzać ich spektrum barw oraz pozwalać na swobodne operowanie przestrzenią – m.in. poprzez systemy projekcji wielokanałowej. Stwarza to nową jakość odbioru, zarazem przenosząc nas w świat dźwięków naszych czasów. Choć uzyskane przez Bouleza efekty są bardzo interesujące, to nie brak dziś twórców, którzy akurat w tej dziedzinie zaszli znacznie dalej.

### Przypisy:

<sup>1</sup> W latach 1980-86 orkiestrę prowadził Kazimierz Kord.

<sup>2</sup> Obie wypowiedzi pochodzą z wywiadu udzielonego w 2008 r. Peterowi Culshawowi.

<sup>3</sup> Formalnie stanowisko Bouleza określano jako musical advisor.

<sup>4</sup> Tym samym, przynajmniej przez jakiś czas, kierował równocześnie dwiema spośród tzw. Wielkiej Piątki amerykańskich orkiestr symfonicznych.

<sup>5</sup> Między innymi *Pli selon pli*, *Sur incises*, *MessagesQuisse*, *Anthèmes 2*, *Répons*, *Dialogue l'ombre double*, czy ...*explosane fixe*...

Ezio Pinza

# Mój Don Giovanni (5)

Basia Jakubowska

**P**rawdziwe szczęście nareszcie pojawiło się w życiu Pinzy. Totalna harmonia, której nic nie zakłócało. Ezio ku radości teściowej i Doris lubił gotować coś po swojemu w kuchni lub doprawiać przygotowywane przez Doris potrawy. Najpierw mieszkali w Nowym Jorku w apartamencie, którego okna wychodziły na zachodnią część Central Parku. Wkrótce kupili dom w Marmaroneck. Był to stary młyn, który przerobiono na rezydencję mieszkalną. Pinza kupił motorówkę i członkostwo w Larchmont Horseshoe Harbor Club. Nie było więc problemów z wakacjami. Doris zadbała również o to, by przy domu znalazł się niewielki warsztat stolarski dla Ezia i wydzielona działka do uprawy warzyw. Po zbombardowaniu Pearl Harbor Pinza został „profesjonalnym” rolnikiem. Uprawił ogród i hodował kurczaki. Córeczka Clelia (nazwana imieniem matki Ezia) urodziła się 29 VIII 1941 r. I był to jeden z niewielu radosnych momentów w owym czasie. W wyniku wojny zaklasyfikowano go jako „rezydującego na obszarze USA wroga”. Od tego momentu musiał uzyskiwać formalną zgodę na podróże na koncerty i spektakle operowe w Stanach. Wczesną wiosną 1942 r. MET planowała tournée. Złożył więc podanie o pozwolenie na podróż. Minęło kilka tygodni bez odpowiedzi. Jego koledzy dawno ją już otrzymali. Pinza czuł, że coś jest nie w porządku. Podejrzewał nawet jednego z rywalizujących z nim w MET basów, ale nie przypuszczał, że potrafiby się zniżyć do tak haniebnego postępku. 12 III 1942 r. o 11<sup>00</sup>, w domu państwa Pinzów w Mamaroneck pojawiło się dwóch agentów FBI, klasycznie odzianych w garnitury i fedory. Weszli bez pukania tylnymi drzwiami. Siedmiomiesięczna Clelia była w swym pokoju z nianią. Doris pojechała na zakupy. Ezio był na górze w swym pokoju i wypisywał czeki. Agenci weszli do pokoju Pinzy i zapytali: „Ezio Pinza?”, a po uzyskaniu potwierdzenia wygłosili formułę: „W imieniu Prezydenta Stanów Zjednoczonych aresztujemy Pana”. Dom przeszukano i zabrano Pinzę bez postawienia formalnego zarzutu na przesłuchanie. Zdjęto mu odciski palców, zabrano pasek, krawat i sznurowadła; nie zezwolono na obecność prawnika podczas przesłuchań, a stało się to wszystko na 4 miesiące przed datą przyznania mu obywatelstwa USA. Po przesłuchaniach przewieziono go na Ellis Island, która w latach wojny

służyła jako ośrodek internowania, a na której, jako w ośrodku emigracji do USA, Pinza wylądował 15 lat wcześniej. Było tam 126 internowanych: Włochów, Niemców i Japończyków. Zezwolono Doris na krótkie wizyty co tydzień, które wypełniała przede wszystkim relacjami o ich córeczce. Próbowano utrzymać ten incydent z dala od mediów, ale po kilku dniach prasa nowojorska wypełniona była „dramatycznymi” nagłówkami w stylu: „Ezio Pinza schwytyany jako aliant wroga; FBI zabrała śpiewaka na Ellis Island”. Nagłośnienie sprawy zyskało jednak Pinzie niespodziewanego sprzymierzeńca – burmistrza Nowego Jorku, Fiorella LaGuardię, który był również pacjentem ojca Doris. Obiecał pomóc. Na szczęście ojciec Doris był w trakcie leczenia zębów Ezia, przyznano mu więc przepustkę na 2-3-krotne wizyty w tygodniu. Pierwsze przesłuchanie przed Komisją nie uniewinniło Pinzy. Wyglądało na to, że spędzi resztę wojny w obozie dla internowanych z przywilejem tylko jednego listu miesięcznie. Rodzina nie poddała się, zatrudniono prawnika i postanowiono walczyć. Pinza popadł w depresję, z której wyrwała go choroba i operacja jego ukochanej córeczki Clelii. Przyznano mu przepustkę do szpitala, gdzie miała być operowana. Na szczęście podczas badań przedoperacyjnych odblokowano jelito i operacja okazała się być niepotrzebna. Szok i lzy szczęścia „uleczyły” depresję i zaczął walczyć z zarzutami. Pierwszym z nich było posiadanie pierścienia ze swastyką. Był to pierścień z Pago Pago skorupy żółwia z hinduskim odwróconym symbolem swastyki, który dawno temu już popękał. Drugim zarzutem było posiadanie łodzi ze sprzętem do nadawania i odbierania wiadomości. Ezio sprzedał ją zaraz po napaści na Pearl Harbor ponieważ nie można było kupić paliwa dla łodzi motorowych. Trzecim zarzutem było to, że był osobistym przyjacielem Mussoliniego, którego de facto Pinza nigdy nie spotkał i o spotkanie z nim nigdy się nie starał. Po czwarte – że był dumny z nazywania go „Mussolini”. To również była nieprawda. „Mussolinim” nazywano w MET innego basa, Virgilia Lazzariego, który wyglądem doprawdy przypominał Mussoliniego. Piątym i chyba najbardziej niedorzecznym zarzutem było rzekome wysyłanie zakodowanych wiadomości ze sceny MET podczas sobotnich transmisji radiowych. Owym „kodem” miały być zmia-

ny temp w śpiewaniu. A po szóste – że w 1935 r. zorganizował zbiórki złota i srebra na rzecz rządu Włoch. Prawdą z tego było tylko to, że podczas wojny Włoch z Etiopią Pinza dał na ów cel jeden złoty pierścień. Wiele zależało od tego czy Generalny Prokurator potwierdzi werdykt Komisji, która Pinzę przesłuchała. Napłynęło wiele listów w jego obronie, a między innymi prywatny list do Prokuratora Generalnego od Burmistrza La Guardi. Doris z ojcem wybrała się do Waszyngtonu. Uzyskali zezwolenie na spotkanie z Prokuratorem Generalnym. Prosimi nie o uniewinnienie Pinzy, ale o kolejne przesłuchanie, na co Prokurator wyraził zgodę. Ezio Pinza stanął ponownie przed Komisją 28 IV w Sądzie Federalnym w Nowym Jorku. Głównie były to zeznania świadków, kolegów z MET, a Doris przemawiała przez około półtorej godziny. Naświetliła całość intrygi, która doprowadziła do aresztowania i podkreślała odpowiedzialność Komisji, która skazując Pinzę spowoduje zniszczenie wielkiego artysty. Werdykt był uniewinniający, o czym ich nie poinformowano. Ezio Pinza powrócił do domu 4 VI, po około trzech miesiącach internowania. Miał meldować się regularnie w biurze oficera Komisji i lekarza rodziny, dr Smitha, który był wyznaczonym sponsorem. Mógł więc śpiewać, ale jak poprzednio, był zobowiązany do składania podania o zezwolenie na podróż przed każdym tournée. W MET wierni mu przyjaciele nalegali, by ujawnił nazwiska tych z MET, którzy byli członkami owej haniebnej intrygi i oskarżania. Odmówił. „Bóg ich ukarze we właściwym czasie i na Swoją własny sposób”, odpowiadał. I tak się ponoć stało, a Pinza nigdy nie ujawnił ich tożsamości.

Najważniejsze było teraz zarabianie pieniędzy, by zapewnić rodzinie utrzymanie. Wszystko przecież oddał Augustcie, a resztę pochłonął zakup domu. Chciał wykupić polisę ubezpieczeniową na życie, ale jego wniosek odrzucono z powodu wysokiego ciśnienia krwi. Z pomocą przyszła MET. Generalny dyrektor Edward Johnson bez wahania utrzymał jego status Pierwszego (Głównego) Basa MET. Opera w San Francisco, gdzie występował regularnie od wielu sezonów, wstrzymała obsadę ról basowych, a po zwolnieniu Pinzy natychmiast mu je przyznano no i jego agent wypełnił resztę kalendarza recitalami i koncertami na terenie Ameryki. 🎭

# Teodozja Friderici-Jakowicka

Adam Czopek

Była bez wątpienia jedną z wielkich operowych gwiazd swoich czasów. O jej występy zabiegali dyrektorzy prestiżowych teatrów operowych. Bogata kariera Friderici-Jakowickiej przypadła na drugą połowę XIX w. Określano jej głos jako: „koloraturowy z silnym odcieniem dramatycznym”. Największe sukcesy przyniosły jej partie tytułowej Lucji w operze Donizettiego, moniuszkowskiej Halki, verdiowskiej Aidy i Leonory w *Trubadurze* oraz Normy w operze Belliniego. Była również cenioną i poszukiwaną wykonawczynią partii w operach Meyerbeera. Mimo, że przez wiele lat była znaną i podziwaną artystką, na cześć której pisano setki sonetów i epigramów, dzisiaj pozostaje śpiewaczką zupełnie zapomnianą.

Urodzona w Kielcach, 18 czerwca 1835 r., na przedmieściu Staro-Warszawskim, w domu zwanym Ulmanówka. Teodozja Fryderycy była córką stacjonującego w mieście pułkownika wojsk polskich Feliksa Fryderycego i Gabrieli z Żuchowskich. Już mając siedemnaście lat wychodzi za mąż za Józefa Jakowickiego, aplikanta Komisji Przychodów i Skarbu w Warszawie. Nieco wcześniej rozpoczęła edukację muzyczną w Instytucie Muzycznym, gdzie jednocześnie pracowała jako ochmistrzyni. Gry na fortepianie uczyła się u Dobrzyńskiego, śpiewu najpierw u Kornelii Quatrini, potem u Juliana Dobrskiego, pierwszego Jontka podczas warszawskiej premiery *Halki*. Studiowała też jeszcze w Paryżu, później w Mediolanie. Debiutowała stosunkowo późno bo w wieku trzydziestu lat. Pierwszy raz wyszła na scenę 21 marca 1865 r. w Operze Warszawskiej, pierwszą partią jaką zaśpiewała była Anima w *Lunatyczce* Belliniego. Kilka dni później pojawiła się w partii Elwiry w *Ernanim* Verdiego. I proszę sobie wyobrazić, publiczność oba występy przyjęła owacyjnie, a dyrekcja teatru... odmówiła młodej artystce angażu tłumacząc się, że ... ma dość sopranów. Co robi w tej sytuacji śpiewaczka? Po prostu wyjeżdża do Włoch, gdzie kontynuuje naukę śpiewu w Mediolanie u słynnego Lampertiego i rozpoczyna karierę na scenach Bolonii i Wenecji, gdzie występuje już jako Friderici-Jakowicka. Najczęściej jednak na afiszach figuruje jako Friderici.

Kreacje jakie tworzy cieszą się coraz większym uznaniem. Szybko staje się niedoścignutą tytułową Lucją w operze Donizettiego, Violetta w *Traviacie*, Rachelą w *Żydówce*, z równym powodzeniem

śpiewała partię Aidy i Normy. W sumie miała w repertuarze ponad 40 partii sopranowych. Trasa jej występów przyprawia o zawrót głowy, podziwiano ją w: Mediolanie, Palermo, Veronie, Madrycie, Lizbonie, Barcelonie, Walencji, Petersburgu, Moskwie, Odessie, a później Nowym Jorku i Hawanie. Wystąpiła też w Bukareszcie na specjalne zaproszenie królowej Rumunii. Krytycy zgodnym chórem pisali, że „ma głos mocny i wyrobiony z silnym odcieniem dramatycznym”. Oczywiście wystąpiła na scenie mediolańskiej La Scali, gdzie najpierw od 26 stycznia 1870 r. zaśpiewała w jednym z przedstawień partię tytułowej Dinorah w operze Meyerbeera. W kwietniu tego samego roku podziwiano ją jako Izabellę w *Robercie Diable* tego samego kompozytora. Oczywiście przez te wszystkie lata, kiedy robiła międzynarodową karierę nie zapominała o polskich teatrach. Gościnnie występowała w Operze Warszawskiej pierwszy raz zaproszona już w 1868 r., a więc już dwa lata po tym jak odmówiono jej angażu. W 1876 r. podziwiano ją w partii tytułowej Halki w operze Moniuszki.

Kilka razy wystąpiła w Operze Lwowskiej i Poznańskiej. Po występach w stolicy Wielkopolski można było przeczytać w Kurierze Poznańskim: „... F. J. przybyła do wielkopolskiego grodu naszego i oczarowała nas od razu potęgą swego głosu. Wiele słyszeliśmy znakomitych śpiewaczek, ale u naszej córki Nadwiślańskiej ziemi, choć wykołysanej na italskich niwach, więcej potężnego, więcej mistrzowsko wyrobionego i porywającego zapalem głosu. Czegoś takiego dotąd nie zdarzyło się nam słyszeć”.

W październiku 1878 r. zaśpiewała w Warszawie partię tytułowej Aidy w operze Verdiego w polskim przekładzie, co „uczyniła bez próby orkiestrowej czym wprawiła w zdumienie nie tylko partnerów na scenie, ale również muzyków w orkiestrze”. W tym samym roku dała recital w rodzinnych Kielcach, w Teatrze Lardellego, w Hotelu Europejskim. „Ach powiedz nam wypieszczona muz córo, kto skrzeseł w piersiach twych te kaskady tonów, czy aromatyczne pół naszych wonie, śpiew słowików, poważny odgłos organów, czy rażna nuta krakowiaka.



Nie pomnę, który z pisarzy wyrzekł, że talenta są błogosławieństwem niebios, chlubą ziemi która je wydała, słusznie więc szczyścić się nam przychodzi z kielczanki jeniusem talentu opromienionej.” – napisano w 1878 r. w Gazecie Kieleckiej przed jej występami w Kielcach. Zanim pojawiała się w Warszawie i Kielcach przeżyła swój wielki benefis na scenie teatru Naum w Konstantynopolu, śpiewała z tej okazji partię tytułowej Marty w operze von Flotowa, co wywołało ponoć owację jakiej jeszcze ten teatr nie przeżył.

We wrześniu 1882 r. pojawiła się ponownie w kraju, tym razem wystąpiła dwukrotnie w kieleckim Teatrze Ludwika. Młody Stefan Żeromski zachwycony koncertem napisał w swoim dzienniku: „Cześć ci, cześć Polko! Z całego serca składam u stóp z tymi bukiętami uznania, co się do nóg twych sypały. Cześć Ci mistrzyni!”. Ostatni jej występ – Alicja w *Robercie Diable* Meyerbeera miał miejsce 18 września 1885 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Po zakończeniu kariery, która trwała zaledwie 20 lat, rozpoczęła działalność pedagogiczną, najpierw była nauczycielką śpiewu w szkole przy Warszawskich Teatrach Rządowych, później udzielała lekcji prywatnych. Jedną z jej uczennic była Aleksandra Klamrzyńska, druga primadonna związana z Kielcami. Friderici-Jakowicka zmarła 4 listopada 1889 r. w Warszawie, pochowano ją na Powązkach. 12

Alojzy Groh - odkrycie w Żyrardowie (1)

# Zapomniane rękopisy

Krystyna Majksner

**C**ała historia miała swój początek w roku 2005, kiedy to ówczesny Prezes Towarzystwa Śpiewaczego „Lira” w Żyrardowie, ś.p. Stanisław Kuran pozwolił mi zajrzeć do starych, od lat niewykorzystywanych nut... Wtedy to natrafiłam na liczące sobie ponad 100 lat rękopisy nutowe, podpisane Alois Groh. Szybko zorientowałam się, że utwory są warte uwagi i postanowiłam przepisać niektóre z nich, a nawet przedstawić je szerszej publiczności. Jako nauczyciel prowadzący zajęcia chóru i orkiestry w Państwowej Szkole Muzycznej II i III st. w Żyrardowie dysponowałam odpowiednim składem wykonawczym. Ale po kolei: nie byłoby całego zamieszania, gdyby nie Towarzystwo Śpiewacze „Lira”, a Towarzystwo Śpiewacze „Lira” to historia ruchu śpiewaczego w Żyrardowie. Z kolei historia ruchu śpiewaczego w Żyrardowie związana jest ściśle z historią miasta. Historia miasta zaś to historia Zakładów Żyrardowskich. Dlatego w tym artykule muszę zawrzeć krótki rys historyczny samego Żyrardowa, gdyż pisanie o ruchu artystycznym bez ukazania specyficznej atmosfery miasta, w którym ścierają się różne narodowości, a więc i różne tradycje kulturowe jego mieszkańców pozbawione jest sensu.

Pierwsza połowa XIX w., na którą przypadają narodziny Żyrardowa to okres powszechnie uważany za początek rozwoju kapitalizmu w Polsce. W Królestwie Kongresowym powstają liczne instytucje, mające na celu ułatwienie przedsiębiorcom tworzenia nowych zakładów przemysłowych. Najważniejszą z nich był niewątpliwie Bank Polski (1828), założony na wniosek ministra skarbu Królestwa Polskiego, księcia Ksawerego Druckiego-Lubeckiego, prowadzący działalność kredytowo-zapomogową dla właścicieli prywatnych. Okres ten charakteryzuje się szybkim postępem techniki, pojawieniem się wynalazków, znajdujących zastosowanie w wielkich zakładach przemysłowych. Rozwój przemysłu fabrycznego i ukapitalistycznienie gospodarki rolnej powoduje zmianę układu sił społecznych. Szlachta ziemiańska zaczyna zasilać szeregi inteligencji, drobnomieszczaństwa, a nawet burżuazji. W Polsce jedną z pierwszych rodzin zaangażowanych w rewolucję przemysłową była rodzina hrabiów Łubieńskich. Posiadali oni rozległe dobra na terenie Królestwa Kongresowego. Należała do nich między innymi niewielka osada zwana Rudą Guzowską, licząca w 1827 r. 150. mieszkańców. To właśnie Ruda Guzowska dała początek późniejszemu miastu Żyrardów.

Czynniki takie jak: niska wartość rolnicza okolicznych gruntów, które nadawały się jednak pod uprawę lnu, dostępność siły roboczej, rekrutującej się z mieszkańców okolicznych wsi, możliwość wykorzystania przepływającej przez Rudę rzeczki, jako źródła wody technologicznej, przesądziły sprawę lokalizacji zakładów przemysłu lniarskiego.

Pomimo udogodnień, wypływających z doskonałego położenia osady, tak poważne przedsięwzięcie jak uruchomienie zakładów lniarskich nie byłoby możliwe, gdyby nie sprzyjająca polityka Ministerstwa Skarbu i Banku Polskiego. Korzystny układ zawarty w 1822 r. z Rosją otworzył dla polskich wyrobów rynki rosyjskie i Dalekiego Wschodu.

Innym ważnym czynnikiem było przybycie do Królestwa Polskiego w 1825 r. francuskiego fizyka i konstruktora, inżyniera Filipa de Girard, który oprócz wielu osiągnięć na polu nauki, zapisał się w rozwoju techniki włókiennictwa wynalezieniem w 1810 r. metody przędzenia lnu na mokro.

24 czerwca 1829 r. w Warszawie związała się spółka, w skład której wchodził: wspólnicy Domu Handlowego „Bracia Łubieńscy i Spółka”, to jest: Tomasz, Jan i Henryk Łubieńscy, Józef Lubowidzki oraz Karol Scholtz. Spółka przyjęła nazwę „Karol Scholtz i Spółka”. Zawarto umowę z Filipem de Girard, którego uczyniono kierownikiem technicznym nowopowstałych zakładów. Uruchomienie fabryki w Żyrardowie nastąpiło po trzech latach od daty podpisania umowy to jest 24 lipca 1833 r.

Wybuch Powstania Listopadowego nie wpłynął hamująco na rozwój zakładów, które w latach 1833-1847 zdobyły uznanie na rynkach światowych, głównie ze względu na wysoką jakość wyrobów, niestety pod względem kosztów produkcji Zakłady Żyrardowskie nie mogły konkurować z firmami zagranicznymi. Ponadto liczne nieprawidłowości leżące u podstaw przedsięwzięcia (między innymi fikcyjny charakter kapitału zakładowego współzałożycieli) doprowadziły w końcu Towarzystwo Wyrobów Lnianych do bankructwa. W 1847 r. zakłady zostały przejęte przez Bank Polski, który sprawował kierownictwo przez 10 lat.

13 marca 1857 r. to data otwierająca nowy rozdział w historii Zakładów Żyrardowskich. Bank Polski nie mogąc utrzymać fabryki w stanie odpowiedniej rentowności zdecydował się na jej sprzedaż. Nabywcami zostali dwaj przemysłowcy z Moraw niemieckiego pochodzenia – Hielle i Dittrich. Wykorzystując

pożyczkę Banku Polskiego w szybkim tempie odnowili dawny park maszynowy, rozbudowali istniejące oddziały fabryki i otworzyli szereg nowych.

Wraz z rozwojem zakładów wzrasta zapotrzebowanie na siłę roboczą. Według danych z 1882 r., fabryka zatrudniała: 3539 mężczyzn, 2488 kobiet, 1273 dzieci do lat 17. Wiadomo ponadto, że w 1876 r. w Zakładach Żyrardowskich pracowało 880, a w 1880 r. – 580 cudzoziemców, przede wszystkim urzędników, majstrów i wykwalifikowanych robotników, tworzących kadrę techniczną fabryki.

W latach osiemdziesiątych XIX w. Zakłady Żyrardowskie stały się największym ośrodkiem przemysłu lniarskiego w Europie, a trzecim co do wielkości na świecie. Wyroby zyskały uznanie w kraju i za granicą ze względu na bardzo wysoką jakość.

Szybki rozwój zakładów i wzrost liczby zatrudnionych, zmusiły właścicieli fabryki do rozbudowy miasta. Oprócz budynków mieszkalnych do 1914 r. wybudowano w Żyrardowie: trzy kościoły, Dom Ludowy, żłobek, ochronkę, sklep dla robotników i szpital. Powstał również cmentarz miejski.

Początki ruchu choralnego w Żyrardowie sięgają drugiej połowy XIX w. Dokumentem, który zdaje się potwierdzać tę tezę jest książka wydana w 1911 r. p.t. Żyrardower gesangverein, znajdująca się w zbiorach Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie i opisująca historię Żyrardowskiego Towarzystwa Śpiewaczego w latach 1861-1911. W 1861 r. jeden z majstrów pracujących w fabryce, Józef Sandmann, zebrał grupę ok. 20 uzdolnionych muzycznie mężczyzn, głównie Niemców i Czechów, czyli majstrów i urzędników zatrudnionych w Zakładach, poprosił o pomoc chórmistrza Jakuba Baiera i tak powstał pierwszy chór w Żyrardowie. Przyjął nazwę właśnie Żyrardower Gesangverein. Nie zachowały się żadne dokumenty, które pozwalałyby stwierdzić co działo się w żyrardowskich śpiewakami w burzliwych latach 1862-1863. Mówiono, że w 1863 r., po jednej z prób członkowie Towarzystwa zostali aresztowani, a sam zespół rozwiązany, jednak są to tylko pogłoski. W każdym razie bezspornym pozostaje fakt, iż niesprzyjające warunki społeczno-polityczne, a zwłaszcza wojna austriacko-pruska (1866) drastycznie pogorszyły stosunki panujące pomiędzy członkami zespołu – obywatelami Prus a poddanymi Cesarstwa Austro-Węgier. Przedstawiciele obu nacji, dotychczas wesoło spędzający czas na wspólnym śpiewaniu pieśni, spo-

tkaniach towarzyskich, grze w piłkę, balach i maskaradach, nagle stają się śmiertelnymi wrogami. Nic więc dziwnego, że Zyrardower Gesangverein zamilkł na kilka lat. Zespół wznowia działalność w roku 1870. Prezesem zostaje Karl Stellzig, chórmistrzem, ponownie Jakub Baier i pod ich kierownictwem chór nie tylko błyskawicznie odzyskuje dawną formę, ale odnosi coraz większe sukcesy. W działalność Towarzystwa osobiście angażuje się sam dyrektor Zakładów Żyrardowskich Karl August Dittrich, namawiając członków kadry urzędniczej do uczestnictwa w przedsięwzięciu. W tym samym roku funduje Zyrardower Gesangverein pierwszy fortepian. Lata 1871-1872 to pasmo sukcesów zespołu na konkursach w Warszawie, Łodzi i Zgierzu. W latach 1873-1879 nie odnotowano większych wydarzeń w historii chóru, choć wiadomo, że prób nie przerwano. Grupka śpiewaków nadal ćwiczyła pod fachową opieką Jakuba

tu dochodzimy do sedna: 4 września 1889 r. Zakłady Żyrardowskie podpisują umowę o pracę na stanowisku kapelmistrza Orkiestry Fabrycznej z młodym muzykiem z Rumburka, Alojzosem Grohem, który jednocześnie obejmuje posadę chórmistrza Zyrardower Gesangverein.

Rumburk (niem. Rumburg) – miasto w Czechach. Według danych z 31 grudnia 2003 r. powierzchnia miasta wynosiła 2469 ha, a liczba jego mieszkańców 11101 osób. Miasto Rumburk (pierwotnie Romberch, a później Ronenberch, Ronnenberch, Ronenberg, Rumberg) znajduje się w najbardziej na północ wysuniętej części Republiki Czeskiej, we wschodniej części kraju usteckiego w północnowschodniej części powiatu Děčínskiego (okresu Děčín), w Cyplu Szlunkowskim (Šluknovském výběžku). Jest ono położone na terenie pagórkowatym, nad rzeką Mandavą, w bezpośredniej bliskości granicy niemieckiej. W

lino, który doprowadził do rozwoju przemysłu tkackiego i włókienniczego. Już w 1515 r. wydano pierwszy przywilej królewski dotyczący wyrobu płótna w Rumburku. Na początku XVIII w. funkcjonująca w mieście manufaktura należąca do angielskiego właściciela Allasona zatrudniała 1000 tkaczy i była największa w Czechach. W połowie XIX w. rozwinął się i inny przemysł, w tym spożywczy (browar, młyn, etc). W końcu I wojny światowej doszło w Rumburku do buntu czeskich (tzw. rumburská vzpoura) żołnierzy, którzy wrócili z frontu wschodniego i mieli znów być wysłani na front przez władze austro-węgierskie. Buntownicy zajęli miasto i skierowali się w stronę Czeskiej Lipy i Nowego Boru. Zostali rozgromieni, trzech przywódców buntu (Stanko Vodička, František Xaver Noha i Vojtěch Kovář) oraz dalszych siedmiu żołnierzy rozstrzelano, a pozostałych uwięziono w Terezynie. W czasach międzywojennych w Rumburku, podobnie

Sekcja dęta Orkiestry Fabrycznej pod batutą A. Groha (przełom XIX/XX w.)  
 fot. zbioru Muzeum Mazowieckiego w Żyrardowie



Baiera. Przełom następuje w roku 1880, kiedy prezesem zostaje Eduard Hiele, dyrygentem Lehrer Leupold, a później kapelmistrz Orkiestry Fabrycznej Görgeś.

Dzięki wsparciu Karla Augusta Dittricha Towarzystwo otrzymuje pierwszy lokal, mieszczący się w budynku Zakładów. W roku 1881 umiera założyciel Zyrardower Gesangverein Josef Sandmann. W 1883 r. kierownictwo zespołu obejmuje kapelmistrz Orkiestry Fabrycznej, Rotter. W tym samym roku Zyrardower Gesangverein otrzymuje nowy fortepian (dzięki wysiłkom prezesa Eduarda Hiellego) i zapoczątkowuje nowy cykl Koncertów Doroczných, które na wiele lat wpisały się w tradycję miasta. W roku 1884 kolejnym prezesem zostaje wybrany Emil Marian. W 1887 r. zmienia się chórmistrz – kapelmistrz Rotter wraca do Austrii, a jego miejsce w Zyrardower Gesangverein zajmuje Roman Rötzer, niestety, po dwóch latach umiera. I

Rumburku znajdują się przejścia graniczne do pobliskich miast niemieckich Seifhennersdorf oraz Neugersdorf. Dawniej, z uwagi na dużą liczbę lokali rozrywkowych miasto było nazywane Małym Paryżem. Dziś słynie głównie z najbardziej wysuniętej na północ w Europie (i na świecie) kaplicy loretańskiej znajdującej się na terenie byłego klasztoru kapucyńskiego. Geneza nazwy miasta: środkowogórnoniemieckie die Rone znaczy ostro obłupany kamień wykorzystywany militarnie jako ostrze, der Berg znaczy góra.

Pierwsza pisemna wzmianka dotycząca miasta pochodzi z 1298 r., kiedy to założono osadę na szlaku solnym z Miśni do Żytawy. W czasach wojen husyckich rozegrała się na polach, na zachód od Rumburku, zwycięska dla husytów bitwa z armią możnowładców. Prawa miejskie miastu nadał cesarz Rudolf II w roku 1587. Od tego czasu mieszkańcy zajmowali się głównie uprawą i przetwórstwem

jak w pobliskim Varnsdorfie, dominowała mniejszość niemiecka, a populamość zdobyła partia Konrada Henleina. Po wojnie na mocy Dekretów Benesza wysiedlono większość Niemców. W czasach komunistycznych nastąpiła walka z Kościołem. W nocy z 13 na 14 października 1950 r. dokonano w Czecho-słowacji zamknięcia i wysiedlenia klasztorów męskich. W Rumburku zlikwidowano klasztor kapucynów i kościół klasztorny. W 1956 r. kościół św. Jana Chrzyciela przekazano cerkwi prawosławnej. W czasach komunistycznych nastąpiło zaniedbanie obiektów historycznych na starówce na rzecz budowy nowych bloków (panelaków). Po przełomie 1989 r. nastąpiło ożywienie międzynarodowego ruchu turystycznego. Miasto należy do Euroregionu Nysa, a pod miastem utworzono specjalną strefę ekonomiczną (Podnikatelské centrum Rumburk).<sup>10</sup>

# Prapoczątki 1915-1945 (5)

Dariusz Mazurowski

## Instrumenty i muzyka elektroniczna we Francji

Francja, która po drugiej wojnie światowej stała się ojczyzną muzyki konkretnej, była w latach 20. i 30. miejscem gdzie toczyło się szczególnie bujne życie artystyczne. Jego uczestnikami byli nie tylko rodzimi twórcy, ale prawdziwie kosmopolityczna bohema – emigranci z Rosji, Amerykanie szukający inspiracji na starym kontynencie (w pewnym okresie Paryż był dla nich stosunkowo tanim miastem) i wielu innych. W takiej atmosferze chętnie poszukiwano sposobu na odświeżenie muzyki i nadanie jej bardziej współczesnego wymiaru.

Jeśli mówimy o rozwoju środków elektronicznych w międzywojennej Francji, to na myśl przychodzi przede wszystkim jeden instrument – fale Martenota. Zajmiemy się nimi już za chwilę, nie zapominając jednak o innych, mniej sławnych, lecz również godnych zapamiętania.

### Armand Givelet i Eduard Eloi Coupleaux

Givelet, inżynier zatrudniony w stacji radiowej wieży Eiffela oraz Coupleaux, konstruktor organów, zbudowali serię interesujących instrumentów, w których zastosowano szereg nowinek technicznych. Pierwszy z nich, *Clavier à Lampes*, powstał w 1927 r. i pozwalał na granie jednogłosowych partii. Co ciekawe, Givelet – być może jako pierwszy w historii – zasugerował pominięcie mikrofonów w procesie nagrywania muzyki. Nowy instrument wystarczyło bowiem podłączyć bezpośrednio do aparatury nagrywającej, względnie nadajnika radiowego. Swoje tezy opublikował w 1928 r., a już rok później światło dzienne ujrzał kolejny model, *Orgue des Ondes*. W istocie były to pierwsze prawdziwe organy elektroniczne, taki zresztą był zamysł ich konstruktorów. Miały stanowić tanie następstwo organów piszczałkowych, a zarazem pozwalać na realizację nagrań wysokiej jakości. Ponieważ był to wciąż instrument o dość okazałych gabarytach, opracowano *Piano Radio-Électrique*, dodatkowo wyposażony w mechanizm zapożyczony z pianoli. Właśnie to urządzenie zaprezentowano w 1929 r. na wystawie w Paryżu.

W 1930 r. powstała ostatnia wersja organów Coupleauxa i Giveleta, znana też jako Givelet. W pewnym sensie był to pierwszy instrument elektroniczny z pamięcią, bowiem podstawowe ustawienia można było zapisać

w postaci odpowiednio nacinanych rolek papieru.

Omnówione konstrukcje w zasadzie nie znalazły szerszego zastosowania, mimo swego nowatorstwa. Ostatni z nich został nawet wyprodukowany w pewnej liczbie egzemplarzy, które trafiły potem do francuskich kościołów, a jeden wykorzystywała stacja radiowa *Poste Parisien*.

### Cellulofon

W 1927 r. francuski inżynier Pierre Toulon zaprezentował cellulofon (*cellulophone*), wykorzystujący do generowania dźwięku wirujące dyski, na które padało światło lampy. W zależności od wysokości tonu owe dyski posiadały odpowiednią liczbę otworów, przez które przenikało światło, padając na element fotoelektryczny. Ze względów technicznych nie było możliwe uzyskanie idealnie zestrojonych nut, co poważnie ograniczało zastosowanie instrumentu. W efekcie pozostał on jedynie ciekawostką historyczną, choć dał początek całej serii tego typu urządzeń.

Dodajmy, że w 1936 r. L. Lavalée zbudował działający na zbliżonej zasadzie aparat o nazwie *Sonothèque*.

### Fale Martenota

Maurice Martenot urodził się w Paryżu, 14 października 1898 r. Studiował w paryskim konserwatorium (*fortepian i wiolonczelę*) pod kierunkiem Alfreda Cortota, ale jednocześnie udało mu się osiągnąć sporą wiedzę techniczną – specjalizował się głównie w telekomunikacji. Tę umiejętność wykorzystał podczas pierwszej wojny światowej, gdy służył w armii francuskiej jako radiotelegrafista.

W latach 20. zaczął się poważniej interesować zastosowaniem nowoczesnych technologii w muzyce – momentem przełomowym było spotkanie Lwa Termena, który zaprezentował Martenotowi swój wynalazek. Zwykle możemy przeczytać, że stało się to w 1923 r., co jednak musi budzić uzasadnione wątpliwości. W tym okresie Termen przebywał w Rosji, a wydaje się mało prawdopodobne, by z jakiegoś powodu zawiątał tam francuski muzyk. Do tego historycznego spotkania zapewne doszło kilka lat później, podczas pobytu wynalazcy w Paryżu – zatem gdzieś w 1927 r. Martenot, zafascynowany nowym instrumentem, postanowił zbudować własny, choć wciąż oparty na tej samej zasadzie (he-

terodyna). Swoją konstrukcję nazwał *Ondes Martenot*, czyli falami Martenota.

Pierwsza wersja urządzenia (1928) była jeszcze stosunkowo prosta, a jej brzmienie w zasadzie nie odbiegało od thereminu. Inny był jedynie sposób kontrolowania wysokości dźwięku. Służył do tego metalowy pierścień (zakładany na palec), który przymocowano do rozciągniętego drutu. Martenot uzyskał 2 kwietnia 1928 r. patent i od razu zaczął rozwijać swój pomysł. Szybko wzbudził on zainteresowanie ówczesnych kompozytorów, a pierwszym był mieszkający we Francji Grek, Dimitrios Levidis. Już 3 maja 1928 r. w Operze Paryskiej miało miejsce prawykonanie jego kompozycji *Poème symphonique* na fale Martenota i orkiestrę – była to zarazem premiera nowego instrumentu. Orkiestrą dyrygował René-Baton (czyli René-Emmanuel Baton), a w roli solisty wystąpił sam konstruktor.

Martenot szybko rozwinął swój wynalazek, dodając doń standardową klawiaturę, wzdłuż której rozciągnięty był drut z przesuwanym się pierścieniem. Teraz wysokość dźwięku można było kontrolować na dwa sposoby – grając określone nuty, albo też uzyskując charakterystyczne *glissanda*. Z czasem pojawiały się dalsze udoskonalenia – specjalny przycisk, który pozwalał na ręczne kształtowanie profilu dynamicznego, przełączniki modyfikujące barwę dźwięku, a także zestaw czterech specjalnych głośników/dyfuzorów. Najbardziej charakterystyczny z nich miał kształt liny, inny pozwalał na uzyskanie metalicznych tonów – muzyk mógł je przełączać podczas gry, dodatkowo kształtując wynikową barwę.

Urządzenie szybko zdobyło popularność i uznanie kompozytorów – dzięki klawiaturze przypominał tradycyjne instrumenty i opanowanie gry nie stanowiło większego problemu dla wytrawnych pianistów. Co więcej, z czasem fale Martenota zaczęły wypierać theremin, co doprowadziło do rewizji części partytur. Tak stało się m.in. z *Fantazją* Martinu, czy też *Ecuatorial Varèse'a*. Oczywiście najciekawsze były dzieła pisane specjalnie z myślą o tym instrumencie – zwykle traktowanym jako jeden ze składników orkiestry. Bodaj największym specjalistą w tej dziedzinie stał się Olivier Messiaen, który po raz pierwszy sięgnął po fale Martenota w 1937 r., komponując *Fête des Belles Eaux*. Utwór napisany wyłącznie na sześć takich instrumentów, z przeznaczeniem na Światową Wystawę w Paryżu (konstruktor otrzymał tam *Grand Prix de l'Exposition Mondiale*), był zarazem wczesnym przykładem żywej muzyki elek-



tronicznej. Później Messiaen również chętnie stosował fale Martenota, przede wszystkim w partyturach orkiestrowych<sup>1</sup>.

Wymienienie wszystkich dzieł, które uwzględniają omawiany instrument było trudne – korzystali z niego m.in. Arthur Honegger<sup>2</sup>, Tristan Murail, Darius Milhaud, Pierre Boulez i wielu innych. Tak się jednak złożyło, że największą popularność uzyskał we Francji – tutaj regularnie naucza się gry na nim, stąd także pochodzi największa liczba wirtuozów (za największy autorytet uchodziła, zmarła w 2001 r., Jeanne Loriod, siostra drugiej żony Messiaena – Yvonne Loriod, sławnej pianistki).

Innym rozdziałem jest muzyka filmowa, gdzie instrument ten znalazł szerokie zastosowanie i do dziś jest chętnie wykorzystywany. Większość z nas zapewne miała choć raz okazję zetknąć się w ten sposób z jego brzmieniem, bowiem jest ono obecne w wielu popularnych filmach, by wymienić choćby *Lawrence z Arabii* (1962, reż. David Lean), czy też *Mózg za miliard dolarów* (1967, reż. Ken Russel). Fale Martenota trafiły też do rocka, traktowane jednak – podobnie jak theremin – raczej jako egzotyczna ciekawostka.

Można chyba śmiało zaryzykować tezę,

że spośród wczesnych instrumentów elektronicznych (a zwłaszcza trójki – theremin, traonium, fale Martenota), to omawiane urządzenie zrobiło największą karierę, na stałe lokując się na współczesnej scenie muzycznej. Regularnie wykonuje się utwory pisane z myślą o nim, a co więcej – nadal jest ono wytwarzane. Maurice Martenot montował kolejne egzemplarze niemal do swojej śmierci (8 października 1980 r.), a produkcję aż do 1988 r. kontynuowali jego spadkobiercy. Od 2008 r. Jean-Loup Dierstein oferuje instrument (w postaci bliskiej oryginalnym modelom) tylko na specjalne zamówienie, mając przy tym zgodę rodziny wynalazcy.

Jaki wpływ na kształtowanie się estetyki muzyki elektronicznej miało to urządzenie? Generalnie niewielki, bowiem jego możliwości brzmieniowe są dość ograniczone, zwłaszcza gdy porównamy je z syntezatorami (które jednak pojawiły się dopiero w latach 60.), czy nawet traonium. Wprowadzenie fal Martenota nie spowodowało wykształcenia się nowego stylu w muzyce – po prostu zaakceptowano je jako kolejny instrument i wykorzystano w kompozycjach odpowiadających obowiązującej w danym czasie estetyce. Pamiętajmy, że muzy-

ka elektroniczna, przynajmniej w chwili swych właściwych narodzin, była zaprzeczeniem tradycji – nie grano jej na żywo, ale montowano w wyspecjalizowanych studiach. Oczywiście fale Martenota bywały wykorzystywane jako źródło surowca do dalszych przekształceń.

Z drugiej strony jednak torowały one drogę nowym dźwiękom i bardziej zaawansowanej aparaturze, oswajając publiczność, muzyków i kompozytorów z elektroniką. Dlatego też nie sposób przecenić znaczenia tego instrumentu. Warto zresztą wspomnieć, że współcześnie pisze się niekiedy utwory łączące reprodukowaną z taśmy warstwę elektroniczną z solową partią fal Martenota – przykładem może być choćby *Trilogie d'ondes* Gillesa Gobeila.®

Przypisy

<sup>1</sup> Messiaen uwzględnił fale Martenota na przykład w *Monodies en quarts de ton* (1938), *Musique de scène pour un Oedipe* (1942), *Trois petites liturgies* (1944) i *Turangalla-symphonie* (1948).

<sup>2</sup> Honegger napisał na fale Martenota (z towarzyszeniem innych instrumentów) m.in. muzykę do filmów *Rapt* (w współpracy z Arthurem Hoérée), *L'Idée* (oba z 1934 r.), *Crime et Châtiment* (1935), balety *Sémiramis* (1934) i *Le Cantique des Cantiques* (1937).

## Rozważania o dziedzictwie muzycznym Chopina<sup>1</sup>

Aleksander Tansman

Jak powiedzieliśmy, aby właściwie ocenić udział Chopina w procesie rozwoju środków ekspresji sztuki muzycznej oraz zasięg jego przesłania w kontekście historycznym, trzeba by było przede wszystkim umiejscowić go na tle muzyki czasu, kiedy rozpoczynał swoją aktywność twórczą. Nie można zapomnieć, że w epoce Chopina nie posiadano radia ani powielanych materiałów orkiestrowych, że dzieło napisane i wykonane w Wiedniu potrzebowało sporo czasu, aby dotrzeć do Paryża, i jeszcze więcej, by poznało je w dalekiej Warszawie. W konsekwencji, jest więc możliwe, chociaż nie całkowicie pewne, że w momencie, kiedy manifestowały się pierwsze dojrzałe dzieła Chopina, nie znał on wszystkich oper Mozarta, symfonii i ostatnich kwartetów Beethovena, oper Webera czy twórczości Schuberta, Schumanna, Mendelssohna, swoich współczesnych. Ale nawet przypuszczając, że Chopin mógł znać całą twórczość fortepianową swoich bezpośrednich poprzedników, to bezmierna otchłań dzieli od nich jego *Koncerty fortepianowe*. W efekcie, to, co z punktu widzenia harmonii, jest śmiałością w ostatnich sonatach Beethovena, przekształca się u Chopina w doskonale wykończony „słownik”, stworzony z zachowaniem stylu naturalnego, i który spełnia wszystkie oczekiwania. Re-

cytatyw chopinowski nie ma nic wspólnego z beethovenowskim, ale poprzez *Toccaty* Jana Sebastiana Bacha inspirowane jest on repertuarem dramatycznym dawnych mistrzów włoskich. Funkcje harmoniczne, zręczność melodyczna, ekspresja liryczna to świeżość, która wnosi całkowicie nową wartość do muzyki. Symetria rysunku melodycznego jest zastąpiona przez ekspresyjną i plastyczną linię melodyczną, a chromatyzm zyskuje podstawowe znaczenie. Chromatyzm, który poprzez Liszta będzie dziedzictwem Wagnera, Ryszarda Straussa, Scriabina, Debussy'ego czy Schoenberga. Klimat rytmiczny, nieznanym aż do Chopina, ożywia jego pierwsze utwory, a jeśli chodzi o zapis, odkrywa on horyzonty nieprzewidziane nawet przez Webera.

W dziele Chopina pojawiła się melodia ludowa, co miało znamienne konsekwencje, ponieważ wraz z nią, romantyzm narodowy anonsuje swoje narodziny; fantazja i poezja muzyczna zapowiadają się w naszej sztuce poprzez drogi najdelikatniejsze i najczystsze. Musimy tu przybliżyć kwestię wpływów, jakim ulegał Chopin, ponieważ ma to podstawowe znaczenie, co pokażemy omawiając to, co przekazał swoim następcom. W sztuce istnieją wpływy aktywne, pobudzające i przejęte biernie, pasywne. Pierwsze są absolutnie nieodzowne w formacji artysty-twórcy, w usy-

tuowaniu go poprzez filiacje w ciągu tradycji, ponieważ wolność artystyczna nie jest nigdy anarchią, a rolą prawdziwego artysty jest przejąć spadek i wydać z niego plony. Wiemy wszyscy, że nie ma pomysłów nieistniejących wcześniej, są tylko odkrycia i modyfikacje tego, co istniało. Twórca, który nie manifestowałby żadnych filiacji z przeszłością byłby kimś poza-prawem sztuki, reprezentantem sztuki „z nieprawego łoża”. Nie można o tym mówić nawet w przypadku nieświadomego i biernego ulegania wpływom, co w gruncie rzeczy jest domeną satelitów i artystów eklektycznie nieświadomych. Aktywne czerpanie z tradycji jest niezwykle użyteczne i twórcze w kontakcie z prawdziwymi osobowościami artystycznymi, które nie tylko nie są skrepowane konwencją, ale potrafią w naturalny sposób wydobyć z niej podstawę dla indywidualnej ewolucji. Nie ma w całej historii sztuki nawet jednego twórcy, którego dzieło pozostało trwale, a którego nie można by powiązać z czymś minionym bezpośrednim lub oddalonym. Weźmy jako przykład ten mały wycinek rysunku melodyczno-rytmicznego. Na pierwszy rzut oka, mogłoby się wydawać, że chodzi o *Tristana* albo o *Scherzo b-moll* Chopina lub o jeszcze fragment z Liszta. To nie jest nic innego jak *Sonata patetyczna* Beethovena. Widzimy jak prosty rysunek lub

metoda twórcza mogły przyjąć różnorodnie i indywidualnie postacie u Beethovena, Czajkowskiego czy Wagnera. Jeśli ten pochód linearny rysunku melodyczno-rytmicznego jest beethovenowski, czy nawet bardziej odległy, to ekstatyczne drżenie, ta substancja, ta progresja chromatyczna i enharmoniczna w *IV Symfonii* Czajkowskiego lub w *Śmierci Izoldy* były możliwe tylko dzięki możliwościom zapoczątkowanym w chopinowskim scherzu.

Zacytuję Państwu wątek bardziej osobisty, w całej swej skromności. Podczas moich studiów kontrapunktu w Warszawie, u bardzo konserwatywnego profesora, przyniosłem raz temat do czterogłosowej fugi... Po obejrzeniu tego tematu profesor poczynił kilka trafnych uwag wynikających, oczywiście, z jego doświadczenia muzycznego, i stwierdził, że temat ten nie nadaje się w żaden sposób do fugi szkolnej. Ponieważ jego rozpiętość przekracza dwie oktawy, co więcej, dorzucił, temat ten jest sekwencją interwałów zbyt nowoczesną i nie można robić takich dużych skoków w melodii. Po wysłuchaniu tego, powiedziałem mu, że mój temat, który wydał się jemu tak futurystyczny, nie był niczym innym jak wariantem rytmicznym znanego *Mazurka* Chopina. To prawda, że temat ten mógłby być jeszcze dziś wzięty przez amatorów za twór serialny. To nie jest nic innego, jak dowód, że wszystko już było, że nie ma nic nowego pod słońcem, ale że prawda w sztuce jest wkładem własnym do tego, co już istniało. Można powiedzieć to samo o Bachu, co o Straussie, Debussym czy Strawińskim. To, dlatego, że krytycy muzyczni, którzy od dwustu lat upierają się, że mają wyłączną rolę w odkrywaniu podobieństw, idą błędną drogą, ponieważ analogia wcale nie wyklucza geniuszu, i co czasem może się nam wydać „rewolucyjne” często nie jest niczym innym jak analogią, niepostrzeżoną lub ukrytą ewolucją, widzianą z innej perspektywy. To wszystko jest kwestią indywidualności twórczej. Tak, więc wbrew wszelkim ewidentnym wpływom w dziele Chopina, już w jego pierwszych utworach słycać nową nutę, zarodek czegoś, co będzie owocować w dziedzictwie, które otrzymał od swych poprzedników i które przekaże swym następcom. Jak każdy genialny twórca, Chopin oddał z cudownym naddatkiem zapożyczenia czynione celowo lub podświadomie. Przed graniem w swoją własną grę, wiąże się z tradycją, wybiera sobie ojców chrześcijańskich. Jak bardzo drugorzędna jest kwestia wpływów u natury tak indywidualnej jak Chopin, można oceniać poprzez porównanie formy i treści *Nokturnów* Chopina z *Nokturnami* Fielda. Field spopularyzował ten specyficzny nastrój muzyczny, co byłoby trudno negocować, tak samo jak to, że Chopin czasem się tym inspirował, co więcej można nawet dostrzec pewne podobieństwa z muzyką Fielda w niektórych tematach chopinowskich. I jaką wartość to może mieć? Historia osądziła, jeśli gra się rzadko *Nokturny* Fielda, to chopinowskie pozostają w repertuarze światowym i uniwersalnym jako prawdziwe


klejnoty wrażliwości, inwencji melodycznej i geniuszu harmonicznego. Field nie był nikim innym jak rzeczywistym impulsem dla twórczości, która przekroczyła jego wzór w punkcie, gdzie dla niego nie pozostało już nic jak tylko pozostanie dokumentalną ciekawostką muzykologiczną. Ulegał on wpływowi Belliniego, co zawsze było bardzo wyraźne również w dziełach Chopina. Tak, więc, rysunek melodyczno-rytmiczny, drogi Belliniemu, przefiltrowany przez geniusz Chopina stawał się zawsze czymś innym, bardzo osobistym, niemającym nic wspólnego z pierwowzorem jak upodobanie do pięknej i śpiewnej linii melodycznej. Tak samo w kwestii etnicznej, można naturalnie szukać bezpośredniego sięgnięcia lub jakiegoś dotknięcia muzyki ludowej przez kompozytorów, którzy byli przed nim. Będziemy mówić o tym więcej jeszcze później, a teraz powiemy tylko, że przed Chopinem były pisane polonezy (Ogiński) i mazurki, ale to Chopin potrafił stworzyć z nich gatunek wyjątkowy. Jedynie Chopin potrafił zachować ich ludowy charakter wyciskając z nich esencję i jednocześnie podnieść je do rangi dzieła sztuki. Później będziemy mówić o innej, równie ważnej roli, jaką odegrał w rozwoju muzyki, ponieważ, wraz z *Mazurkami* i *Polonezami* Chopina powstał nowy ruch w muzyce narodowej całego świata, korespondujący tym samym z przebudzeniem świadomości narodowej na planie politycznym, literackim, malarskim, itd... Aż dotąd, mieliśmy muzykę pisaną przez obywateli różnych krajów; od Chopina mamy szkoły narodowe w muzyce. Folklor wraz z Chopinem przestaje być jedynie obiektem studiów dokumentalnych lub ciekawostką. W muzykę wkracza ożywczy element, jako nowy czynnik artystyczny, jak znamię, które przez swoje lokalne pojawienie się przesuwa granice, staje się przesłaniem uniwersalnym, znakiem zbliżenia. Ten fenomen przekracza czynniki czysto artystyczne i ciągnie za sobą konsekwencje społeczne. Nie możemy dotknąć tu niczego innego jak tylko muzycznej strony zjawiska, jego oddźwięki w dziedzinie twórczości, działanie poruszające samą esencję muzyki. W jej rozwój poprzez nieoczekiwane rozwiązania, które bez schlebienia gustom masowym stworzyły głębokie połączenie pomiędzy twórcą i odbiorcą, który daje pretekst inteligencji twórczej kompozytora, a ten w zamian oferuje produkt ukończony, cudowne piękno o nieustającej trwałości.

Fakt, że folklor jako podstawa muzyczna przekroczył dziś, być może, limity swej użyteczności. Jest jednak bezdyskusyjne, że jego rola w rozwoju naszej sztuki w czasie ostatnich stu lat miała wielkie znaczenie i wzbogaciła naszą literaturę o nowe koncepcje i serię nieśmiertelnych arcydzieł. Jest to prawda i żaden muzyk nie może temu zaprzeczyć. Tak, więc, jak to już powiedzieliśmy, wszelkie szkoły narodowe są zwrócone w stronę pieśni ludowych, aby czerpać z nich inspirację i dalszy rozwój. To właśnie pochodzi od Chopina. Koncepcje szkoły

narodowej, jak na przykład opera niemiecka Webera, były ufundowane na całkiem innej podstawie, niedotykającej w żaden sposób czynnika ludowego. Wcześniej użycie pieśni ludowych przez wielkich mistrzów zawierało w sobie aspekt czysto techniczny, służyło jako materiał do rozwoju tematycznego i nie zachowywało nic z aspektu lokalnego tej muzyki. W ten sposób, można przytoczyć różnicę w traktowaniu tego samego tematu rosyjskiego w kwartetach Razumowskiego Beethovena i w *Borysie Godunowie* przez Musorgskiego! To Chopin i jego działanie stali się pomostem dla różnych czasów! U Beethovena śpiew ludowy staje się tematem opracowanym jak w formie sonatowej i nie ma w nim nic rosyjskiego poza melodią; *Borys Godunow* to dzieło typowo rosyjskie zdradzające swoje źródła geograficzne, pokazuje swój paszport muzyczny. I, poprzez splot zdarzeń, oddziaływanie *Borysa* widoczne jest w *Pelleasie Debussy'ego*, *Zamku Sinobrodęgo* Bartoka, jego oddźwięki słycać w szkole hiszpańskiej, w rosyjskiej szkole narodowej i w muzyce Strawińskiego, nawet, jeśli koncepcja tego ostatniego oddala się od czystego folkloru. Mówię tu wyłącznie o działaniu w sensie nadania ogólnego kierunku, stworzeniu źródła, z którego będą czerpać wszystkie kraje Europy i obu Ameryk. To z dziedzictwa chopinowskiego pochodzi Grieg i muzyka skandynawska, Granados, Albeniz, Manuel de Falla i muzyka iberyjska, Pięciu i narodowa muzyka rosyjska, *Rapsodie węgierskie* Liszta, i, na wyższym planie Bela Bartók, Szymanowski w Polsce, Gershwin w Stanach Zjednoczonych, Villa-Lobos w Brazylii, szkoły folklorystyczne francuskie i włoskie, i czeska z Dworzakiem. Wszystko to stworzone w ruchu uniwersalnym, w duchu wymiany osobliwości między krajami, jak w kadzi, gdzie krzyżują się i mieszają różne tendencje. To jest jeszcze jedna lekcja, przesłanie pozostawione nam przez Chopina, wskazanie ukrytej drogi, do której geniusz chopinowski odkrył drogowskaz prowadzący wieloma alejami wypełnionymi ukrytymi skarbami. To jest pewnie bardziej wyjątkowe przez to, że Chopin był Polakiem. Jego wyczulona wrażliwość, jego entuzjazm i wewnętrzny żar, jego melancholia, jego poezja i jego czułość są przynależne jego rasie. To jest to, co Chopin zaferował ponad „medytacje” muzyczne ukazując, że kontakt z duszą wspólną może prowadzić do kreacji sztuki doskonałej, a to, że potrafi on dotrzeć do większości ludzi nie świadczy wcale o tym, iż tworzył wedle gustu masowego. Ten znakomity przykład zasługuje na refleksję również dziś, kiedy w materii sztuki rządzi kompletne pomieszanie i kiedy wierzy się, że służenie ludowi jest błędem i oferuje się mu w zamian świadome wyrzeczenie się wszelkiej osobowości i produkt standardowy. A więc, instynkt ludu nawet, jeśli jest zapóźniony przez warunki społeczne, nie jest nigdy błędny. Gust może być zanieczyszczony, ale to z powodu ignorowania go. Przesłanie chopinowskie oferuje nam

przykład wyjątkowy i cenny: pracuje się lepiej dla ludu kształcąc jego gust niż zniżając swoją własną produkcję do poziomu kolektywnego i tym samym zniżaniu się do przemijającej aktualności. Celem sztuki, absolutnie, nie jest podobać się od razu poprzez łatwość, ale tworzyć dzieła indywidualne i trwałe. Nie można pozwolić, aby zły gust splamił choć jedno dzieło Chopina.

Ten twórca muzyki narodowej, ten odkrywca duszy ludowej, pozostaje zawsze

arystokratą ducha, indywidualnością ludzką, artystą w najwyższym i wiecznym znaczeniu słowa. Sprawia to, że Chopin mógł pozostać na zawsze żywą inkarnacją Polski, smutną, ale dumną. Jej najbardziej znaczącym ambasadorem, jej bardem narodowym, a to, iż wydał dzieło szczuple w objętości, ale bezcennej treści, powoduje, że figuruje on jako wielki pomiędzy wielkimi. 

tłum. Małgorzata Gamrat

#### Przypisy:

<sup>1</sup> Referat wygłoszony podczas konferencji chopinowskiej zorganizowanej przez UNESCO w 1949 r. Opublikowany w „Ostinato Rigore” nr 15 „Frédéric Chopin” 2001. Tłumaczenie oparte na wersji tego referatu zamieszczonej w: Aleksander Tansman, *Głos liryczny w burzliwym stuleciu (Une voix lyrique dans un siècle bouillonnant)*, red. Mireille Tansman-Zanutini, Harmattan, Paryż 2005.

## Oratorium na Boże Narodzenie Jana Sebastiana Bacha

### Stefan Banasiak

Jan Sebastian Bach, w przeciwieństwie do współczesnego mu Jerzego Fryderyka Haendla, skomponował niewiele oratoriów. Zajął się tym gatunkiem w okresie, w którym tworzenie kantat było praktycznie zakończone. Jak potwierdzają to najnowsze badania, Bach w roku 1730 zajmował się głównie wykonywaniem religijnych kantat napisanych przez współczesnych mu kompozytorów, na komponowanie swych własnych dzieł liturgicznych poświęcał więc niewiele czasu. Kantor resztę czasu wykorzystywał na przygotowanie i wykonanie szczególnie ambitnych partytur.

#### Oratoria

Wśród tych partytur znajdują się *Oratorium na Boże Narodzenie* (1734/1735), *Oratorium na Wniebowstąpienie* (1735) i poprawiona wersja na podwójny chór *Pasji według św. Mateusza* (1736), w partyturze której, przepisanej już na czysto, Bach zadał sobie trudu, żeby zapisać ewangelicką opowieść czerwonym atramentem.

Bach z całą pewnością zachował oryginalny tekst biblijny, ponadczasowy i niezmienny – w przeciwieństwie do poematów madrygałowych, których ulotny charakter miał okazję dostrzec. Nie wiadomo, czy Bach skomponował tylko trzy oratoria, które znamy (poza wspomnianymi jeszcze na Wielkanoc), czy też skomponował jeszcze inne, które zagubiły się po jego śmierci. Jeśli Carl Philipp Emanuel Bach, w nekrologu zredagowanym na końcu 1750 r., odwołuje się do „wielu oratoriów” swego ojca, trudno jest wiedzieć, do jakich kompozycji młodszy syn Bacha czyni aluzję.



stracił nigdy z oczu koncepcji całości. Jest to widoczne, gdy weźmiemy pod uwagę części I, III i VI, które stanowią ramy dzieła. Patrząc na ich formę, tonację i instrumentację, Bach pojmował je jako autonomiczne jednostki – i nie jest to przypadek, jeśli pierwszy i ostatni chór oratorium opierają się na melodii *O Haupt voll Blut und Wunden* (*Oblicze pokryte ranami i krwią*). Podwójne użycie tej pieśni pełnej pasji wskazuje na to, że Bach świadomie chciał stworzyć więź tematyczną między pierwszą i szóstą częścią, ale także na to, że do opowieści o narodzinach Chrystusa chciał dołączyć aluzję do drogi krzyżowej.

#### Początki dzieła

Podczas komponowania *Oratorium na Boże Narodzenie*, Bach inspirował się bardzo świeckimi kantatami, a zwłaszcza melodiami, które napisał nieco wcześniej

Oratoria Bacha zbudowane są na biblijnym wątku o jednolitej zawartości. W boskiej służbie zajmują takie samo miejsce jak religijna kantata, ponieważ ich podstawowy tekst odwołuje się także do niedzielnej ewangelii, czy też do odpowiedniego święta.

#### Na Boże Narodzenie

*Oratorium na Boże Narodzenie* zostało napisane na msze odprawiane od Nowego Roku do Święta Trzech Króli. Bach podzielił je na sześć części, z których każda odpowiadała jednej niedzieli lub też jednemu świętu w okresie Bożego Narodzenia. Bach nie

w holdzie panującej dynastii Królestwa Saksonii i Polski: *Laßt uns Morgen, laßt uns wachen* – kantata napisana na urodziny saksońskiego księcia elekta Friedricha Christiana (2 IX 1733), *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* BWV 214 – kantata napisana z okazji urodzin Marii Józefiny, księżniczki saksońskiej (8 XII 1733) i *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsem* z okazji rocznicy wyboru króla Augusta III (5 X 1734). Możliwy jest także fakt, że Bach napisał kantaty z myślą o tym, aby wykorzystać je w następnym dziele. Kiedy przerobił takty, żeby je zaadaptować na przykład, do nowego tekstu, Bach postępował niesłychanie starannie.

## Losy muzyki i tekstu

W porównaniu do swych świeckich wzorów, *Oratorium na Boże Narodzenie* proponuje najwyższą jakością muzyczną, ponieważ niektóre z tych przerobionych taktów okazały się ulepszone i wzbogacone w sposób zasadniczy. Bach dokonał ich instrumentacji w barwniejszy, bogatszy sposób, i wysubtelnił szczegóły. Często, gdy chodziło o duże święta religijne (w tym przypadku trzy dni Bożego Narodzenia, Nowy Rok i święto Trzech Króli), Bach znajdował się pod presją czasu, ponieważ święta te następowały po sobie w niewielkich odstępach czasu i należało je grać wiele razy. Z tej to przyczyny Bach – porzucając swój pierwotny zamiar dokonania parodii – wykorzystał chóry, recytatywy przeznaczone do ostatniej części, i to nie ze swoich utworów świeckich, ale właśnie z kantaty religijnej (BWV 248a). Utwór ten, który przetrwał do dnia dzisiejszego jedynie częściowo, ujrzał światło dzienne kilka miesięcy wcześniej i był wyraźnie przeznaczony na święto św. Michała (29 VIII) 1734 r. Należy podkreślić fakt, że fragmenty tekstów kantaty parodiowanej znajdują się w szóstej części oratorium: tak więc, w chórze początkowym, znajduje się wzmianka o „gniewnym” wrogu, który rani swymi „zaostrzonymi pazurami”. Nie potrzeba żadnej wyobraźni, żeby zrozumieć, że „zaostrzone pazury wroga” należą do „gniewnego smoka”. Podobnie ma się rzecz z pasażem „śmierć, szatan, grzech i piekło zostali pokonani” (takt nr 64), który pojawia się w lekko zmieniony sposób w kancie św. Michała: dzięki zwycięstwu archanioła Michała nad smokiem, siły ciemności zostają przepędzone. Rola „gniewnego potwora”, w szóstej części oratorium, należy do króla Heroda. Herod nie zostaje pokonany mieczem, dzięki boskiej interwencji zostaje oszukany przez Królów przybyłych ze wschodu. Odchodząc od początkowego projektu parodii, kilka taktów oratorium zostało stworzonych z wszystkich utworów, a zwłaszcza wzruszająca aria altowa *Schließe, mein Herze, dies selige Wunder* (takt nr 31). Bach zaangażował się bardzo w napisaniu muzyki do tego tekstu: pierwsza próba pozostała na etapie szkicu, ponieważ początkowy stan rzeczywisty utworu (zawierający altówkę, dwa flety poprzeczne, instrumenty strunowe i bas), wydawał mu się zbyt pompatyczny w bezpośrednim sąsiedztwie biblijnego pasażu „Maria zapamiętała wszystkie te słowa i zachowała je w swym sercu”. W konsekwencji, fragment ten był w całości ponownie napisany na skrzypce solo, altówkę i bas. Muzyka, która nie może być bardziej płomienna, łączy się z Panną Świętą (podobnie jak we wszystkich innych fragmentach z altówką). Z całą pewnością Bach zadbał tu szczególnie o newralgiczne serce swego oratorium, co świadczy o tym, że dzieło to nie było dla niego rutynową pracą, w przeciwieństwie do tego, co można by przypuszczać, biorąc pod

Łukasz Kaczmarek – Dyskografia *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha

Nagrań Bachowskiego *Oratorium na Boże Narodzenie* istnieje z górą setka i wiele jest wśród nich pozycji wybitnych. A jednak pierwszej, kompletnej rejestracji dzieła dokonano, bodaj, dopiero w roku 1950. Chórem i Orkiestrą Symfoniczną Szwabii dyrygował Hans Grischkat, a jako soliści wystąpili: Martha Schilling, Ruth Michaelis, Werner Hohmann oraz Bruno Müller. To nagranie ma już dzisiaj jedynie wartość dokumentalną, wykonanie jest anachroniczne, a przy tym wykorzystano tu budzącą wiele wątpliwości edycję Bachowskiego dzieła. W latach 1950. powstało jednakże kilka nagrań, wówczas niezwykle popularnych, a i dziś mających coś więcej, aniżeli jedynie wartość dokumentalną. Wymienię tu przede wszystkim obecne na płytach DG nagranie, dokonane wspólnymi siłami przez Fritza Lehmana (Kantaty 1-4) i Günthera Arnda (Kantaty 5-6) prowadzących Berlińskich Filharmoników i Chór RIAS, oraz czwórkę solistów: Gunthild Weber, Sieglinde Wagner, Helmuta Krebsa i Heinza Rehfsua. Wspomnieć należy również wiedeńskie nagranie dokonane pod batutą Ferdinanda Grossmanna (Vox) z Elisabeth Roon, Laurence Dutoit, Dagmar Hermann-Braun, Ericem Majkutom oraz Walterem Berry. Z tego czasu istnieją również inne wybitne dokonania fonograficzne: pierwsza rejestracja Karla Richtera (Teldec), nagrania Augusta Langenbecka (Profil) oraz Hansa Gebharda (nie dostępne), obydwu z młodzieńcem Fritzem Wunderlichem, nagranie specjalisty Bachowskiego, Günthera Ramina (MMS), czy lipską wersję Kurta Thomasa (Seraphim) ze znakomitymi solistami: Agnes Giebel, Margą Höffgen, Josefem Traxelem oraz Dietrichem Fischer-Dieskau.

W latach 1960. powstały dwa nagrania stanowiące niezwykle cenne dokonania fonograficzne. Pierwsze z nich to druga rejestracja Karla Richtera, dokonana w roku 1965, a dostępna obecnie na płytach wytwórni Archiv. Na uwagę zasługują zarówno genialni soliści o przepięknych głosach: Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Fritz Wunderlich oraz Franz Crass, jak i sama koncepcja muzyczna dyrygenta. Prowadzący Chór i Orkiestrę Bachowską w Monachium, Karl Richter, niekwestionowany w tamtych czasach specjalista od muzyki Bacha, przedstawia nam interpretację pełną majestatu i siły, zbliżającą się do doskonałości Uniwersum. Wadą tego nagrania jest nie zawsze czysto brzmiący chór, o zbyt dużych, jak na dzisiejsze gusta, rozmiarach, a także, bądź co bądź, nieco trącającą myszką stylistyka wykonawcza. Jak na tamte czasy – było to jednak olbrzymie osiągnięcie.

Drugim niezwykle interesującym nagraniem wykonanym w podobnym czasie, bo w roku 1966, jest rejestracja Karla Münchinger (Decca) prowadzącego swą Orkiestrę Kameralną ze Stuttgartu, chór z Lubeki oraz czworo znakomitych solistów: Elly Ameling, Helen Watts, Petera Pearsa i Toma Krause. To mniej masywna, a za to bardziej, oczywiście jak na ówczesną stylistykę wykonawczą, kameralna i klarowna interpretacja, której wielkim atutem są także soliści: sopran o urzekającym głosie, doświadczony alt, pełen mądrości tenor oraz bas prezentujący młodzieńczy wigor. Ożywienie wnosi w tym nagraniu chór, w solowych ariach dominuje jednak pewna monotonia. Niemniej, wybitne osiągnięcie!

Lata 1970. przyniosły pewien przełom, wtedy to bowiem, w roku 1972, swej rejestracji Bachowskiego *Oratorium* dokonał Nikolaus Harnoncourt (Teldec). I właśnie to nagranie stanowi pierwszą rejestrację *Oratorium* wykonaną zgodnie z duchem epoki. Dodatkowym novum jest tu użycie chóru chłopięcego oraz sopranu chłopięcego w ariach. W nagraniu udział wzięli Paul Esswood, Kurt Equiluz (wspaniały!), Siegmund Nimsgern, zespół *Conventus Musicus* oraz chóry wiedeńskie.

Rok później swego nagrania dokonał Gerhard Schmidt-Gaden (Deutsche Harmonia Mundi) wykorzystujący również chór chłopięcy (chór z Tölz) oraz chłopięcy sopran, a dodatkowo chłopięcy alt. Eksperyment znakomicie się udał, a piękno chłopięcych głosów jest tu urzekające!

Powstałe w podobnym czasie (1976) nagranie Philipa Ledgera (EMI) z udziałem Elly Ameling, Janet Baker, Roberta Teara, Dietricha Fischera-Dieskau, a także chóru King's College oraz orkiestry Academy of St. Martin-in-the-Fields przedstawia bardzo piękną wokalnie wersję: chór oraz soliści są znakomici, a śpiew Janet Baker może wzruszyć do łez.

W roku 1984 powstało pierwsze nagranie Helmutha Rillinga (Hänssler). Udział w nim wzięli: Arleen Augér, Julia Hamari, Peter Schreier, Wolfgang Schöne, a także orkiestra Bach Collegium Stuttgart i chór Gächinger Kantorei Stuttgart. Jest to w całości bardzo wyrównane i satysfakcjonujące nagranie pozostające na wysokim poziomie, mnie jednak brakuje tu trochę żywej radości z Narodzenia Pańskiego.

Równocześnie z wersją Rillinga, powstało nagranie Michela Corboza (Erato) ze znakomitymi solistami: Barbarą Schlick, Carolyn Watkinson, Kurtem Equiluzem i Michele Brodardem, a także Chórem i Orkiestrą z Lozanny. W ogólnej koncepcji muzycznej, jest to produkcja zbliżona do wersji Karla Richtera, lecz, co oczywiste, nowsza i głębiej zanurzona w praktyce wykonawczej muzyki dawnej.

Z tamtego czasu na największą uwagę zasługuje jednak nagranie dokonane przez Johna Eliota Gardinera (Archiv) z jego genialnym Chórem Monteverdiego, grającą na instrumentach dawnych orkiestrą English Baroque Soloists i świetnymi solistami, wśród których na słowa najwyższego uznania zasługuje nieodżałowany Anthony Rolfe-Johnson oraz Anne Sofie von Otter. Jednak pozostali również dotrzymują im kroku: Nancy Argenta,

Hans Peter Blochwitz, Olaf Bär oraz, w malutkim rôlekach, Ruth Holton i Katie Pringle. To bardzo silnie udratyzowane wykonanie z dominującymi szybkimi tempami, przepełnione atmosferą radości.

W tym samym, 1987 r., swego nagrania, jako dyrygent, dokonał dla wytwórni Philips Peter Schreier prowadząc Orkiestrę Staatskapelle Dresden. On też śpiewa partię Ewangelisty. Pozostali soliści w niniejszym nagraniu, to: Helen Donath, Andrea Ihle, Marjana Lipovšek, Eberhard Büchner oraz Robert Holl. To bardzo przemyślana, mądra interpretacja, warta głębszej kontemplacji.

Rok 1989 przyniósł znakomite nagranie Philippe'a Herreweghe'a (Virgin). Udział w nim wzięli: Barbara Schlick, Michael Chance, Howard Crook, Peter Kooy, a także zespół Collegium Vocale z Gandawy. Na pochwałę zasługuje cała czwórka solistów z tenorem na czele. To bardzo piękne i świeże wykonanie, niezwykle rytmiczne i żywe; muzyka zdaje się tu płynąć. Mimo, że dominują szybkie tempa, zawsze czujemy jednak, że nie jesteśmy w teatrze, lecz w kościele.

Kolejnym interesującym nagraniem *Oratorium* jest powstała w 1991 r. rejestracja dokonana pod batutą Ralfa Otto (Capriccio) z zespołem Concerto Köln i solistami: Ruth Ziesak, Monicą Groop, Christophem Prégardienem oraz Klausem Mertensem. Największym atutem tego nagrania jest świetna gra orkiestry. Całość utrzymana jest w atmosferze pełnej radości, choć dyrygentowi zdarzają się czasem niepotrzebne dziwactwa: chwilami muzyka brzmi zbyt ostro, co może utrudnić delectowanie się artystycznym pięknem. Dla mnie jednak taka interpretacja jest przekonująca.

Christoph Prégardien i Klaus Mertens, 5 lat później wzięli także udział w innym nagraniu *Oratorium*, dokonanym, tym razem, pod batutą Tona Koopmana (Erato). Dołączyły do nich jako solistki Lisa Larsson oraz Elisabeth von Magnus, a ponadto, oczywiście zespoły Amsterdam Baroque. To nagranie niezwykle lekkie, iście włoskie w stylistyce brzmieniowej, bez istotnych słabych punktów.

Wspomniani Prégardien i Mertens mają na swoim koncie jeszcze jedno wspólne nagranie: dokonane w roku 1998 z orkiestrą lipskiego Gewandhausu pod dyrykcją Georga Christopha Billera z Barbarą Schlick i Yvonne Naef (Philips). To wykonanie jest przeciwieństwem Koopmana: jest pełne sily i, wręcz, monumentalizmu. Należy do nurtu tradycyjnych, w swojej klasie jest jednak bardzo dobre!

W roku 1997 powstało nagranie, które może być uznane za modelowe. Dla wytwórni Harmonia Mundi, rejestracji Bachowskiego arcydzieła dokonał René Jacobs dyrygujący znakomitą orkiestrą Akademie für Alte Musik Berlin oraz chórem kameralnym RIAS. Wystąpił również znakomity kwartet solistów: cudnie śpiewająca Dorothea Röschmann, boski Andreas Scholl, Werner Güra oraz Klaus Häger. Jest to wykonanie pełne rozmachu i energii, tchnące Bożonarodzeniową radością! Tym razem chyba nikt nie będzie zawiedziony!

Powstałe w tym samym roku nagranie Philipa Picketta (Decca) proponuje nam niezwykle kameralną i przejrzyście wizję. Soliści są na różnym poziomie.

Niezwykle interesującą interpretację proponuje nam Masaaki Suzuki (Bis): żywa, świeża i odkrywczą, pozwalającą spojrzeć na Bachowskie dzieło z innej strony. Nieco słabszą stroną nagrania są soliści, którzy śpiewają dobrze, nie mają jednak tej klasy, co chociażby w poprzednio omawianym nagraniu. Niemniej, bardzo piękna płyta, warta poznania!

Na przełomie lat 1999 i 2000 powstało drugie nagranie Helmutha Rillinga (Hänssler). Muzyczna koncepcja dyrygenta niewiele zmieniła się od czasu pierwszej rejestracji, a teraz jest bardziej przekonująca. W nagraniu udział wzięli Sybilla Rubens, Ingeborg Danz, James Taylor, Marcus Ullmann, Hans Müller-Brachmann oraz zespoły Gächingen Kantorei Stuttgart i Bach Collegium Stuttgart. Soliści są na bardzo dobrym poziomie, podobnie jak chór i orkiestra (duża!). Całość wychodzi zwycięsko, również w porównaniu z pierwszym nagraniem.

W roku 2002 rejestracji *Oratorium* dokonał dla wytwórni Channel Classics Jos van Veldhoven z Chórem i Orkiestrą Niderlandów, a także solistami: Johannette Zomer, Annette Markert, Gerdem Türkiem i Peterem Harveyem, spośród których jedynie sopran nieco rozczarowuje. To również bardzo dobre nagranie, o dużym ładunku dramatyzmu, mające swój osobliwy urok.

Na przełomie lat 2002 i 2003, powstało nagranie Diego Fasolisa (Arts) ze znakomitym zespołem I Barocchisti. Prezentowane wykonanie, to sama radość. Wszak to Włosi się bawią! Tempa są bardzo szybkie, co jednak nie przekłada się na jakikolwiek brak precyzji. Co do solistów – różnie to bywa. Świetny sopran (Lynne Dawson) i bas (Klaus Mertens), przeciętny tenor (Charles Daniels), kiepski alt (Bernhard Landauer). W całości – jeśli ktoś lubi szaleństwa: gorąco polecam!

W roku 2006 powstało nagranie, które, obok wersji Jacobsa, poleciłbym jako pierwszą rekomendację. To rejestracja Nikolausa Harnoncourta dokonana dla wytwórni Deutsche Harmonia Mundi wraz z Christine Schäfer, Bernardą Fink, Wernerem Güra, Geraldem Finleyem i Christianem Gerhaherem, a także chórem Arnolda Schönberga i orkiestrą Concentus Musicus. Soliści są ponad wszelkie pochwały, znakomity chór, świetna orkiestra! Dużo tu radości, ale i oddechu, gdy trzeba kontemplacji i zamyślenia, a wreszcie prawdziwego Świątecznego Ducha! Genialne wykonanie!

A dziś – czekamy na kolejną rejestrację: chodzi o Riccarda Chailly, który, po bachowskiej *Pasji Mateuszowej* może być niezwykle obiecujący...<sup>22</sup>

uwagę wykorzystanie dawnych utworów okolicznościowych. Chociaż większość chórów i arii z tego oratorium zostało zapożyczonych z wcześniejszych dzieł, to z wszystkich utworów Bach stworzył prawie całość taktów chórów i recytatywów. Bach przywiązywał szczególną uwagę do chórów. W czwartej części kompozytor zaskakuje nawet trzema melodiami, które nie pojawiają się w żadnym innym jego dziele: *Jesu, du mein Liebster Leben, Jesu, meine Freud und Wonne* i *Jesu richte mein Beginnen*.

## Pomoc Picandera

Znamy dokładny czas powstania *Oratorium na Boże Narodzenie*; partytura z autografem jak i wydany oryginalny tekst pochodzą z 1734 r. Wykonania dzieła rozłożone były od pierwszego dnia Bożego Narodzenia 1734 r. do Święta Trzech Króli 1735 r. Nie wiemy natomiast, czy dzieło było wystawiane i ile razy w następnych latach. Wydaje się, że redaktorem tekstu był naczelnik urzędu pocztowego i podatkowego w Lipsku, Christian Friedrich Henrici (znany bardziej pod nazwiskiem Picander). Ten okazjonalny, bardzo ceniony poeta, zredagował teksty do utworów wspomnianych wcześniej. Nie ulega natomiast żadnej wątpliwości, że Bach miał swoje słowo do powiedzenia, jeśli chodzi o kształt libretta – chodzi tu nie tylko o wybór tekstów chórów i arii, ale także o cytaty z biblii i strofy chorałów. Ścisła współpraca z librecistą była absolutnie konieczna, ponieważ nowy tekst oratorium musiał odpowiadać muzyce, która została powtórnie wykorzystana.

## Melodia w roli głównej

Jedną z charakterystycznych cech języka oratorium jest jego skłonność do uprzywilejowania prostego stylu melodycznego – do tego stopnia, że ekspresja melodyczna niektórych arii zdaje się zapowiadać estetykę „Empfindsamkeit”. Głos o wyższych tonach pojawia się często jako dominujący. Element melodyczny wysuwa się naprzód, polifonia mieści się czasami na tylnym planie, tymczasem dokładność kontrapunktyczna zostaje często zlagodzona poprzez figury instrumentalne typu koncertującego. Być może, ta nowa cecha, która pojawiła się około 1730 r. w muzyce Bacha, jest jednym z powodów, dla których oratorium cieszy się dzisiaj taką popularnością.

## Muzyka z nieba

Bach dokonał instrumentacji każdej części dzieła w sposób specyficzny. Dlatego też, słuchacz widzi każdą sceną zobrazowaną własnym obrazem muzycznym. Jest to szczególnie uderzające w czysto instrumentalnej uwerturze drugiej

części. Albert Schweitzer, muzykolog i lekarz, dopatrywał się w tym muzycznej wymiany między aniołami (smyczki i flety poprzeczne) i pasterzami (oboje). Trąbki i kotły, królewskie instrumenty XVII i XVIII w. symbolizują – w pierwszej, drugiej i szóstej części – prawdziwe filary dzieła, moc nowonarodzonego Syna Bożego, który pojawił się na ziemi, aby przynieść ludziom odkupienie i pojednanie z Panem.

### Po śmierci Mistrza

Po śmierci Bacha *Oratorium na Boże Narodzenie* przeszło w posiadanie jego młodszego syna, Carla Philippa Emanuela, mieszkającego w Berlinie, który w następnych latach będzie wykorzystywał tylko chór początkowy *Jauchzet, frohlocket*. Nie zmieniając niczego w tekście, w lekko zmodyfikowanej instrumentacji, wykorzystał tę część na początku dzieła wielkanocnego, wykonanego w 1778 r. Wydaje się, że nie

było żadnej okazji, aby zaprezentować *Oratorium* w Hamburgu.

W odróżnieniu od dwóch pasji (św. Mateusza i św. Jana), niektórych kantat i różnych mszy, *Oratorium na Boże Narodzenie* nie było już wykonywane po 1800 r. i to przez stosunkowo długi okres. Pierwsze, udokumentowane wykonanie publiczne tego dzieła miało miejsce 20 grudnia 1844 r., utwór wykonała Singakademie z Wrocławia pod dykcją Johanna Theodora Mosewiusa. Należy dodać, że wykonano tylko dwie pierwsze części. Następne wykonania nastąpiły kolejno w latach 1845, 1847 i 1848, wszystkie miały miejsce we Wrocławiu. W tym okresie dzieło było nadal nie opublikowane. Pierwsze wykonanie berlińskiej Sing – Akademii miało miejsce w 1857 r. pod dykcją Eduarda Grella. Z powodu ogromnej trudności technicznej, jaką to dzieło przedstawiało – szczególnie dla śpiewaków – oratorium zostało transponowane o pół tonu niżej, w Des-dur. Bardzo

ważne skrócenia praktykowane przy tej okazji były powszechnie stosowane w tym czasie. Wykonanie dzieła w całości – taką nadzieję na przyszłość miał dyrektor Sing-Akademie – prawdopodobnie nie wzbudziłoby nadzwyczajnego zainteresowania ze strony publiczności, ponieważ entuzjazm berlińczyków w stosunku do Bacha był jeszcze stosunkowo ograniczony.

Trzeba było czekać na rok 1922, aby *Oratorium na Boże Narodzenie* zostało zaprezentowane w Gewandhaus w Lipsku. Orkiestra Gewandhaus pod dykcją Carla Reineckiego zaprezentowała jedynie krótkie fragmenty *Oratorium*, takie jak „symfonia pasterzy” (1862 i 1870), chór początkowy *Jauchzet, frohlocket!* (1861) i śpiew chóralny *Wir singen dir in Weinen Heer* (1862). Dopiero 20 grudnia 1923 r. zostały wykonane trzy pierwsze części utworu. Pierwsze wykonanie całego dzieła miało miejsce 13 i 14 grudnia 1958 r. <sup>10</sup>

## Kolędowanie z tradycją w tle

Biały obrus a pod nim wonne siano; cichy trzask przełamywanego opłatka; stłumione słowa pełne czułości i życzliwości, układające się w najlepsze życzenia, mieszające się z gwarem rozmów, przerywanych serdecznym śmiechem; aromat korzennych przypraw i zapach grzybów; odświeżony nastrój połączony z ekscytacją najmłodszych wypatrujących pierwszej gwiazdki na niebie i tajemniczych paczek pod kolorowo udekorowaną choinką. Jednym zdaniem – tradycyjne Święta Bożego Narodzenia.

Ich nieodłącznym elementem są również kolędy. Tradycyjnie za twórcę pierwszej z nich uchodzi św. Franciszek z Asyżu (XIII w.), lecz genezy kolęd można upatrywać już w pełnym uwielbieniu anielskim „Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom Jego upodobania” (Łk 2, 13-14).

Kolędy początkowo były utworami w języku łacińskim, a ich melodie nie wyróżniały się niczym spośród innych śpiewów religijnych. Z czasem zaczęto tłumaczyć je na języki narodowe i dodawać tak w warstwie słownej, jak i w muzyce elementy lokalnego kolorytu.

Najstarszą zachowaną kolędą w języku polskim jest *Zdrów bądź, Królu anielski* z 1424 r. Natomiast jedną z najstarszych, która do dziś zachowała żywotność, jest *Anioł pasterzom mówił* z XVI w., będąca tłumaczeniem z łaciny średniowiecznego utworu *Dies est laetitiae*.

Dla historii kolęd w Polsce ważnym wydarzeniem było wydanie w 1630 r. w Krakowie *Symfonij anielskich*. Był to zbiór 36 tekstów autorstwa Jana Żabczyca do popularnych ówczesnie melodii. Zróżnicowana tematyka utworów, jak również środki literackie w nich wykorzystane pozwalają wysoko ocenić *Symfonię anielskie*. Ciekawym zabiegiem zastosowanym przez poetę były makaronizmy, a więc wplatanie do języka polskiego zwrotów obcojęzycznych. Należy traktować je jako przejaw ówczesnej mody, uchodziły za świadectwo erudycji osoby nimi się posługującej a nawet wzór pięknego wysławiania. Odnajdziemy je w *Symfonii trzydziestej wtorej*, śpiewanej na nutę *Święty Szczepan po kolędzie*, rozpoczynającej się słowami: „Po kolędzie omnes ad vos pójdziemy, jeśli gratis, dobrze się mieć będziemy. Gloria, laus Bogu wprzód zaśpiewamy, gospodarzom largum vesper przyznamy”. Z całego zbioru tekstów Żabczyca na stałe w tradycję pieśni bożonarodzeniowych w Polsce wpisały się *Symfonia czwarta – Przy onej gorze, świecą się zorze*, *Symfonia szesnasta – A wczora z wieczora* i *Symfonia trzydziesta pierwsza – Przybieżeli do Betlejem pasterze*.

Kolejne stulecie przyniosło dalszą rozbudowę polskiego repertuaru kolędowego, a za zwieńczenie starań osiemnastowiecznych twórców można uznać utwór *O narodzeniu Pańskim* Franciszka Karpińskiego, znany dziś szerzej pod tytułem *Bóg się*

*rodzi*. Ukazał się on w 1792 r. w zbiorze *Pieśni nabożne* i ujął wiernych prostotą z jaką przybliżył tajemnicę wcielenia Chrystusa: „A Słowo Ciałem się stało i mieszkało między nami”. Kunszt literacki Karpińskiego przejawiał się również poprzez konstrukcję pierwszej zwrotki i zróżnicowanie czasów użytych w kolędzie. Pieśń otwierają zestawienia wyrazów o przeciwstawnych znaczeniach: „ogień krzepnie, blask ciemnieje, ma granice Nieskończony”. Są to tzw. oksymorony, których użycie w tekście ma spotęgować wrażenie wyjątkowości Bożych narodzin. Z kolei zestawienie w utworze czasu teraźniejszego: „Bóg się rodzi, moc truchleje”, przeszłego „Bóg porzucił szczęście swoje” i życzenia na przyszłość „Podnieś rękę, Boże Dziecię, błogosław Ojczyznę miłą”, pozwoliło Karpińskiemu osiągnąć uniwersalny wymiar swojej poezji. Zakończenie utworu prośbą o opiekę nad ojczyzną i powiązanie tekstu z rytmiką polonezową zdecydowało o tym, że poza religijnym, utwór ma również wydźwięk patriotyczny.

Jeśli chodzi o ton narodowy w kolędach, to pieśń *Bóg się rodzi* nie jest wyjątkiem. W burzliwej historii Polski nie brakowało Świąt Bożego Narodzenia spędzanych w niewoli, z dala od bliskich. Tęsknota za Ojczyzną czy ciepłem rodzinnego domu niejednokrotnie stawała się inspiracją dla powstania utworów, w których tematyka bożonarodzeniowa mieszała się z treściami patriotycznymi. Niech za przykład posłuży

Romana Zaitz

*Kolęda żołnierska* (1863) z okresu Powstania Styczniowego, ze słowami Mieczysława Romanowskiego, śpiewana początkowo do melodii ludowej, obecnie z muzyką Zygmunta Noskowskiego, w której „Małe dziecię Jezus w stajence się rodzi, wszystkich oswobodził, Polskę oswoodził”.

Z okresu I wojny światowej pochodzi kolęda Adama Kowalskiego *W dzień Bożego Narodzenia*, która do „oryginału” nawiązuje poprzez tytuł, incipit i wykorzystanie tej samej melodii. Adam Kowalski był również autorem parafrazy *Wśród nocnej ciszy*. Związki z pierwowzorem odnaleźć można niemal w każdym wersie, z tym, że nastąpiło przeniesienie akcji ze środowiska pasterzy w żołnierskie realia: „wstańcie pasterze → wstajcie żołnierze; Na Ciebie króle, prorocy czekali, a Tyś tej nocy → Na Ciebie calutkie wojsko czekało, a Tyś tak swojsko; a skoro przyjdiesz na głos kapłana → przywiódł nas tutaj głos kapelana”.

Na repertuar kolędowy czasu II wojny światowej złożyły się m.in. *Kolęda żołnierska* (1943), *Żołnierz drogą maszerował, Uśnij, Dziecino maleńka*. Autorem słów *Kolędy żołnierskiej* (1943), śpiewanej na melodię *Przybieżeli do Betlejem*, był Antoni Bogusławski. W niezwykle delikatny sposób poruszył on temat bohaterskiej śmierci za ojczyznę. Gdy wśród zgromadzonych wokół żołóbka przedstawicieli różnych formacji wojskowych zauważono brak lotnika, który poległ był w walce, dziecię Jezus łagodni ból straty słowami: „Lotnik w mego się przemienił anioła, z nieba dalej strzeże pol-

skiego rubieża, dokoła, dokoła”. Ciekawym przykładem śpiewu na Boże Narodzenie był utwór *Żołnierz drogą maszerował*. Bo o ile duża część repertuaru kolęd patriotycznych wyrosła na bazie pieśni religijnych, on powstał przez dodanie tekstu z motywami religijnymi do świeckiej, popularnej, nieco żartobliwej piosenki żołnierskiej *Serce w plecaku* (muzyka i słowa Michał Zieliński). Kolędy żołnierskie to jednak nie tylko parafrazy i „przeróbki” tradycyjnych pieśni, lecz również utwory oryginalne. Jednym z nich jest kolęda powstała w środowisku partyzanckim AK *Uśnij, Dziecino maleńka*. Autorem słów był Czesław Kalkusiński „Czechura”, a muzykę skomponował Henryk Fajt „Garda”. Tekst jest kołysanką połączoną z prośbą o wsparcie.

Niestety koniec II wojny światowej nie oznaczał dla polskich obywateli końca walki o suwerenne państwo. I tak gorzką pozostałością po PRL-u są m.in. kolędy internowanych. W ośrodku internowania w Załężu Walter Hofman w jednej z nich zestawiał łagodną melodię *Cichej nocy* ze słowami „Na dworze mróz, na dworze śnieg, człowiekowi drugi człek stał się wilkiem, niczym więcej i żelazem skut mu ręce. Nasi gnębią nas, w imię dziwnych praw”. W tym samym środowisku Andrzej Borzęcki napisał odmienne w swojej wymowie słowa, będące kolejną strofą kolędy *Bóg się rodzi*: „Pociesz Jezu kraj płaczący, Zasiej w sercach prawdy ziarno, Siłę swoją daj walczącym, Pobłogosław „Solidarność”, Więźniom wszystkim daj wytrwałość, Pieczę

miej nad rodzinami, A słowo ciałem się stało i mieszkało między nami”.

W trudne początki lat osiemdziesiątych XX w. wpisuje się również z niezwykłą siłą pastoralka-kołysanka śpiewana przez Ewę Bem w końcowej scenie komedii *Miś* w reżyserii Stanisława Barei. *Luleże mi, lulej* staje się tłem dla rozważań nad tym, czym jest tradycja. A „tradycją nazwać niczego nie możesz i nie możesz uchwałą specjalną zarządzić, ani jej ustanowić. Kto inaczej sądzi, świeci jak zgasa świeczka na słonecznym dworze. Tradycja to dąb, który tysiąc lat rósł w górę. Niech nikt kielka małego z dębem nie przymierza. Tradycja naszych dziejów jest warownym murem. To jest właśnie kolęda, świąteczna wieczerza, to jest ludu śpiewanie, to jest ojców mowa, to jest nasza historia, której się nie zmieni. A to, co dookoła powstaje od nowa, to jest nasza codzienność, w której my żyjemy”. Jest to jedna z najładniejszych, najbardziej przystępnych w swojej wymowie definicji tradycji. I zapewne nie bez przyczyny w fabułę filmu, pełną intrygi i absurdów, wpisany został element „constans”. Znamiennym jest również, że pojęcia tradycji i kolędy zostały sprzężone, bo istotnie od wieków istniały niemal nierozdzielnie.

Zajmując miejsca przy tegorocznym wigilijnym stole pamiętajmy o znaczeniu kolęd dla historii Polski i Polskości; o ich fenomenie, który żywy przetrwał stulecia; o cudzie Bożych Narodzin, który staje się na nowo i jednoczy ludzi ponad podziałami. Niech tradycja wspólnego kolędowania nie zaginie, „póki my żyjemy”. ☺

## Parę słów o muzyce kościelnej... (i Konkursie Chopinowskim)

Tadeusz Marcinkowski

Chciałbym na moment zatrzymać się nad tematem – muzyka kościelna w Kościele Rzymskokatolickim w Polsce. Jak wszyscy doskonale wiemy, Kościół Rzymskokatolicki w Polsce jest instytucją niezwykle silną i wpływową. Swoją mocną pozycję w dużej mierze zawdzięcza długim okresom zniewolenia naszej ojczyzny, najpierw przez zaborców, potem przez faszystów i komunistów, gdy skupiał przy sobie ruch narodowowyzwoleńczy. Dziś w wolnej Polsce poza pełnymi kościołami w każdą niedzielę i z pewną przesadą celebrowanymi obrzędami, a także grupą ultrakonserwatywnych szukających rozmaitych, wyimaginowanych, wrogich wierze, działań polityków z konkurencyjnych partii politycznych, polscy katolicy niczym szczególnym nie wyróżniają się na tle pozostałych krajów europejskich, oprócz zenująco niskiego poziomu muzyki kościelnej. Poziom organi-

stów w naszym kraju jest zatrważający, lecz największym problemem w moim odczuciu jest fakt, że władze kościelne nic z tym problemem nie robią. Nie wiem nawet czy choć w małym stopniu zaprzętają swe uczone głowy tym problemem... Chyba nie... a szkoda! Muzyczna oprawa uroczystości religijnych to sprawa bardzo istotna, która stojąca na wysokim poziomie potrafi wręcz uskrzydlać. Wystarczy wybrać się do dowolnego kościoła w Niemczech. Możemy być pewni, że na organach będzie grał profesjonalista. Choćby z tego powodu warto w kraju nad Renem wybrać się na niedzielną Mszę. Być może wielka, w porównaniu z Niemcami, ilość wiernych w Polsce uśpiła czujność hierarchów. U nas poza nielicznymi wyjątkami, gdy na organach do Mszy grają absolwenci akademii muzycznych, mamy do czynienia z amatorami-samoukami, których po prostu nie da

się słuchać. Nie mają oni zielonego pojęcia o harmonii, z której winna się wywodzić improwizacja. Sytuację pogarsza fakt, że w Polsce przyjętą się zwyczaj śpiewania do mikrofonu przez organistę. Nie wiem czy z powodu zachęcenia Ludu Bożego do śpiewania czy z jakiegoś innego. W każdym razie żalostnej grze towarzyszy często jeszcze żalostniejsze zawodzenie osoby, która przeświadczona jest o swych wokalnych predyspozycjach... Mam znajomą, która uczyła gry na fortepianie w jednej z niedawno powstałych szkół organistowskich przy jednej z polskich diecezji. Założkiem optymizmu napawa fakt, że szkoły takie powstają. Jednak to, jacy ludzie i w jaki sposób tam trafiają, przeszedł moje oczekiwania. Często powodowany litosnym miłosierdziem w swym poczuciu, proboszcz wiejskiej parafii, przysyła wywodzącego się z ubogiej rodziny młodzieńca lub pannę, aby się przyuczy-

ła do gry na organach... Zazwyczaj osoba ta nie ma pojęcia o czytaniu nut, o historii muzyki, o harmonii, o chorale gregoriańskim, o niczym po prostu i w wielu przypadkach persona ta już gra „na całego” na organach w swej parafii... Zastanawiam się ile w tym łitości, a ile wyrachowania... Profesjonalistę trzeba przecież odpowiednio wynagrodzić... Choć po rozmowie z tymi ostatnimi wiem, że ich zarobki w kościołach pozostawiają wiele do życzenia. Zestawiając te fakty z sytuacją panującą w Niemczech, gdzie na organach grywają tylko absolwenci wyższych uczelni muzycznych, można się załamać. Trzeba jednak dodać, że sytuacja związana z finansowaniem Kościoła w Niemczech, a także osób tam zatrudnionych jest znakomicie uregulowana. Wierni płacą tam podatki na Kościół, do którego przynależą. Wszelkie uroczystości, żeby nie powiedzieć usługi, mają, że tak się wyrażę „w cenie”. Nie muszą płacić dodatkowo za ślub, za chrzest dziecka, za pogrzeb tak jak to jest u nas. Korzystają na tych regulacjach i organiści, którzy są zatrudniani na etatach i dobrze wynagradzani. Warto się więc uczyć, ćwiczyć, bo w perspektywie widać dobrą pracę. W niemieckich wyższych szkołach muzycznych są osobne specjalizacje dla organistów: „Katolicka Muzyka Kościelna” i „Ewangelicka Muzyka Kościelna”, i tak jak w przypadku muzyków grających na instrumentach orkiestrowych, o czym pisałem w październikowym numerze, nie robi się ze wszystkich, jak leci, solistów. Władze wyższych szkół muzycznych zdają sobie doskonale sprawę jak wielkie jest zapotrzebowanie na organistów grających w kościołach, a jak z całym szacunkiem, niewielkie na organistów-solistów. Nie oznacza to jednak, że ci grający do Mszy nie potrafią zaprezentować utworów solowych. Potrafią i to jak. Podczas każdej Mszy, pod jej koniec możemy się o tym przekonać! Jednak program studiów jest tak skonstruowany, że przykłada się szczególny nacisk na to, aby organista po ukończeniu studiów był wysoko wykwalifikowanym muzykiem kościelnym. Zupełnie inaczej niż w Polsce. Wróćmy jeszcze do muzycznej oprawy Mszy Św. w naszej ojczyźnie. W całym kraju mamy do czynienia z szerokim kanonem pieśni dostosowanych do okresów roku kościelnego, jednak ku mojemu zdziwieniu melodie tych samych pieśni w poszczególnych diecezjach różnią się od siebie, czasem mniej, czasem bardziej... Bardzo to dziwna sprawa, przyjmując, że są takie miasta w Polsce, jak na Górnym Śląsku, przez których środek przebiega granica diecezji. W Niemczech, w każdym kościele w miejscu u nas wyświetlanym na ekranie umieszczonym przy ołtarzu przeźroczy z tekstami pieśni, znajdziemy przy wejściu śpiewniki, w których oprócz tekstów, znajdziemy zapis nutowy każdego umieszczonego tam utworu. Świadczy to również o znajomości nut w społeczeństwie,

mając na szczególnej uwadze to, że niemieccy organiści nie dysponują mikrofonami, a śpiew solowy nie wchodzi w zakres ich obowiązków! Mieszkalem kiedyś w Niemczech i chadzałem na Msze Św. w języku polskim. Odprawiał je polski misjonarz. Na organach, zresztą świetnie, grała do Mszy pochodząca z Polski, absolwentka niemieckiej muzycznej uczelni, która wyraźnie zaznaczyła, że przez mikrofon śpiewać nie będzie... i cóż zrobił ksiądz? Wyzaczył jednego z parafian do śpiewu przez mikrofon... ! I jeszcze gdyby ten pan robił to dobrze... Wybaczenie Państwo, ale dla mnie, co prawda wykształconego muzyka i trochę bardziej być może czepiającego się, jest to jednak sytuacja dogłębnie żenująca. Pół biedy, gdy w naszym pięknym skądinąd kraju, śpiewający organista jest amatorem-samoukiem (nigdy nie sądziłem, że coś takiego napiszę), sytuacja jest znacznie gorsza, gdy nasz organista w młodości miał aspiracje do bycia słynnym śpiewakiem operowym i nie daj Boże ukończył studia na wydziale wokalnym. Jego coniedzielne popisy wokalnie-instrumentalne to po prostu ZGRÓZA, a co najgorsze osoba taka jest przeświadczona o swoich wybitnych kwalifikacjach i wielkich umiejętnościach. Kolejną sprawą jest inna niż tradycyjna, oprawa muzyczna Nabożeństw. Kiedyś trafiałem na Mszę Św., której muzycznie towarzyszył zespół kleryków, grających na gitarach elektrycznych, takich samych w kształcie strzały, znanych fanom zespołu Metallica, ubranych w sutanny o dźwięcznej nazwie „Gitary Niepokalanej”... Szanowni Państwo, nie wiem czy ci młodzi chłopcy, czy ich przełożeni, nie dostrzegają tego, że stają się oni powodem drwin, a muzyka przez nich wykonywana jest w moim odczuciu nie oprawą lecz profanacją Mszy Świętej?! Był to przykład jaskrawy, lecz czy rzadko zdarzało się Państwu uczestniczyć w Mszach, o których oprawę dbała „młodzież oazowa”? Nie przypadkowo na organach kościelnych nie grywa się muzyki rozrywkowej, uważam z całym przekonaniem, że w drugą stronę powinno również to działać tak samo. Nie powinno się muzyki sakralnej i to w żadnej postaci grywać na gitarach, syntezatorach i perkusji. To po prostu nie jest ładne i nie zachęca swoimi prymitywnymi tekstami i melodiami do głębokiej zadumy i modlitwy. Ale na miły Bóg, od czego jest w Kościele władza? Czy ktoś nad tym wszystkim panuje? Umiejętności muzyczne samych księży, będących przecież po studiach, pozostawiają wiele do czynienia... Rozumiem, że nie wszyscy, których powołanie wezwało na służbę Panu muszą być muzykami i mieć słuch, lecz bardzo często słyszę w kościołach śpiewających czysto intonacyjnie księży, tak straszliwie zmanierowanych i śpiewających „pod włos”, że doprawdy zastanawiam się czego ich w tych seminariach uczą i kto ich uczy?! Tyle się mówi o tym, że społeczeń-

stwo polskie jest nieumykalnione, że ludzie nie interesują się muzyką poważną... Drodzy Państwo, a jak mają się interesować, skoro już od najmłodszych lat przesiadają w swoich parafiach, nie bójmy się tego powiedzieć – amatorką...?!!

Korzystając z okazji, chciałbym na koniec odstąpić się w paru słowach do zakończonego niedawno Konkursu Chopinowskiego. Szanowni Państwo, choć uczestnicy Konkursu, wielcy, wspaniali pianiści zrobili na mnie ogromne wrażenie to transmisje i komentarze tzw. „ekspertów” zapraszanych do studia TVP Kultura przeszły moje najśmielsze oczekiwania... i to w tę najbardziej negatywną stronę... Zaczniemy od tego, że w charakterze ekspertów zaproszono m.in. panie profesorki, których studenci brali udział w Konkursie... Już ten fakt jest dla mnie nieporozumieniem! Czy mało mamy w Polsce świetnych pianistów, nauczycieli fortepianu, że trzeba było z szerokiego grona wybrać właśnie te osoby?! Mało tego, ci studenci w trakcie przesłuchań odpadli, jedna po pierwszym etapie, drugi po drugim. Z tego oszałamiającego sukcesu wynika, że panie profesor nie mają zbieżnej z Jury wizji grania utworów Chopina... Niestety panie te komentowały grę innych uczestników, wytykając im popełnienie ich zdaniem błędy, poprzez pozostałe etapy do koncertu laureatów włącznie... Kolejną ciekawą postacią tych relacji, zaproszaną do studia z wielkimi honorami była posunięta w latach prof. Kozubek. Każda opinia o którymkolwiek z uczestników sprowadzała się w ocenie pani Profesor do niestosowania się do „estetyki chopinowskiej”. Mili Państwo co to jest „estetyka chopinowska”? Czy muzyka i jej interpretacja wymaga ubrania jej w jakieś wytyczne i schematy? Oczywiście zgodzę się, że są pewne normy, których wykonawcy powinni przestrzegać. Są one związane z epoką, ze stylem wykonywanego utworu, z formą. Ale mówienie o jakiejś szczególnej „chopinowskiej” estetyce jest w moim odczuciu nadużyciem. Idąc tym tokiem myślenia mamy do czynienia z estetyką każdego kompozytora – „estetyką mozartowską”, „estetyką brahmsowską”, „estetyką rachmaninowską”. I jest to najprawdziwsza, oczywista prawda, tylko co, ta eksponowana przez panią Profesor terminologia zmienia? Ano chyba tylko tyle, że według pani Kozubek, Chopina można grać w tylko jeden, jej znany sposób. Już przed laty, przedwcześnie zmarły wybitny pianista rosyjsko-uzbecki, laureat II nagrody (I nie przyznano) na Konkursie Chopinowskim w roku 1995, Aleksiej Sułtanow skarżył mi się, że w Polsce mamy do czynienia z pewnym ewenementem w skali światowej... Że u nas obowiązują jakieś bliżej nieokreślone, konserwatywne kryteria zarezerwowane tylko dla Polaków, określające prawidłową interpretację muzyki Chopina... Szanowni Państwo na szczęście Jury tegorocznego Konkursu nie kierowało



się takimi absurdami. Według zasad wyznawanych przez panią Kozubek, wszyscy uczestnicy Konkursu powinni grać jednakowo, a zagłębiając się w tajniki „estetyki chopinowskiej” czasem wykładane przez panią Profesor – lekko, nudno i nijako, trzymając się kurczowo zapisu, w szczególności zaś podanych przez kompozytora temp. Nie wiem tylko czy pani Kozubek zdaje sobie sprawę z tego, że od śmierci Chopina minęło 161 lat?! Że współcześnie używane instrumenty różnią się znacząco od tych używanych przez Chopina. Że technika wykonawcza poszła do przodu. W jaki sposób zrobiliby kariery tak wspaniali, a zarazem kontrowersyjni muzycy jak Nigel Kennedy, Krystian Zimerman czy Ivo Pogorelič, gdyby trzymali się „kozubkowskich” zasad?! Ten ostatni zresztą się nie trzymał,

jako uczestnik Konkursu Chopinowskiego właśnie i pamiętacie Państwo jakie z tego wyniknęło zamieszanie... Największym jednak skandalem były w moim odczuciu komentarze „ekspertów” po ogłoszeniu wyników tegorocznego Konkursu. Po nich TVP „Kultura” powinna zmienić nazwę na TVP „Rynsztok”, bo takiego poziomu sięgnęły złośliwe uwagi pod adresem laureatki I nagrody, reprezentantki Rosji Yuliany Avdeevy! Prym wśród złośliwców wiodł niejaki pan Dybowski. To w jaki krzywdzący sposób wyrażał się o Laureatce woła o pomstę do nieba. Jako przykład przytoczył tylko zdanie pana „eksperta”, że „pani Avdeeva nawet nie zmieniała stroju koncertowego w kolejnych etapach...”. Drodzy Państwo, to już jest szczyt chamstwa, bo gdy nie ma się nic do powiedzenia merytorycznie,

wtedy uderza się poniżej pasa i tak to właśnie odbieram! Co ma wspólnego strój, w którym ktoś występuje, z jego grą?! Panu Dybowskiemu pomylili się konkursy... to nie był konkurs piękności, ani pokaz mody! Widziałem uczestników zmieniających piękne ubrania na kolejne etapy, ale w finale już ich nie zobaczyłem... To jakby nie o to chodzi na imprezach tego typu... Żalność człowieka ogarnia i rzeczywiście płacenie abonamentu za taką telewizję uważam za bezcelowe! Prowadzący program pan Adam Rozlach, również nie przebiegał w gorzkich słowach pod adresem Laureatki i werdyktu Jury. Ciekawy jestem czy gdy spotkał się z prof. Jasińskim, wyraził w stosunku do werdyktu Jury swoją wielką dezaprobatę i rozgoryczenie, tak samo jak to uczynił na antenie TVP... Kultura?!👊

## Tego nie było w nutach

### Adam Poprawa

**P**ilnie i z przyjemnością oglądałem chopinowski konkurs w TVP Kultura, ciesząc się grą wielu pianistów i coraz bardziej dziwiąc komentarzom w studiu. Owszem, gości dobierano – wydawałoby się – ze sporym sensem, w każdym razie nie była to zbieranina w rodzaju popularna piosenkarka plus psycholog społeczny plus jeszcze paru takich. Przychodziły osoby zawodowo związane z Chopinem, opowiadały kompetentnie o wielu zajmujących szczegółach, a jednak im później, tym dziwniej: coraz wyraźniej odślaniały się przekonania, z których brały się wygłaszane sądy. Najbardziej przykrą spośród tych manifestujących się idei był, co tu dużo mówić, nacjonalizm. Że niby tylko Polacy rozumieją mazurki i polonezy, że tylko oni tak naprawdę wiedzą, o co w muzyce Chopina chodzi. Jedna z pań zaproponowała, że cudzoziemcom próbującym tańczyć poloneza należałoby pokazać Mazowsze w strojach ludowych. Wygląda to na dowcip w stylu Monty Pythona, ale pani mówiła całkiem serio.

Cóż, żeby się przekonać o chopinowskich czy w ogóle muzycznych kompetencjach Polaków, wystarczy przejść się do kościoła i usłyszeć, jak z pieśni o prostej linii melodycznej robi się wielogłosowa fuga, w dodatku atonalna... A poza tym, proszę państwa polskich specjalistów od prawdziwie polskiego Chopina: jak by się państwu podobał festiwal bachowski gdzieś w Niemczech z tablicą „Nur für Deutsche”? Więc prosilibym bardzo, żeby półtonowych klawiszy nie przemalowywać jednak na czerwono.

Druga kwestia jest poważniejsza i

świadczy, że dyskutanci niekoniecznie słyszeli o ideach ważnych już od lat dla kultury współczesnej. Goście w studiu byli bowiem święcie przekonani, że doskonale i bez wątpliwości wiedzą, jak powinien brzmieć prawdziwy Chopin. Innymi słowy: jego dzieło było dla nich kwestią oczywistą i bezdyskusyjną. Jasne, są nuty o konkretnych wysokościach i wartościach, są dokładnie zapisane tempa i poziomy dynamiczne etc. Tyle że nawet pojedynczą nutę da się wykonać na nieskończenie wiele sposobów, a tu jeszcze druga nuta, druga ręka, współbrzmienia, cały utwór... Dzieło nie jest zatem czymś o statusie pewnym i niewzruszonym, lecz interpretacyjną projekcją. Doprawdy, miałem niekiedy wrażenie, że i Fryderyk Chopin, grając przed gośćmi w studiu, nieraz pewnie dostałby linijkę po łapach.

Któryś z panów powiedział o pewnej artystce, że mogłaby ona grać Rachmaninowa, i ten Rachmaninow nie był tu raczej komplementem. Ba! Inny komentator stwierdził, że gdyby to był konkurs, na którym gra się na przykład Bacha i Beethovena, i coś pójdzie zawodnikowi lepiej, coś gorzej, ale wynik się w sumie uśredni. Tu jednak – perorował ów znawca – mamy konkurs chopinowski, a każdy jego utwór jest inny i niepowtarzalny.

Czy pan wie, co pan powiedział? Czy naprawdę pan sądzi, że pojedynczy utwór Chopina więcej waży niż cały Bach i Beethoven?! Obawiam się, że tak pan myśli naprawdę.

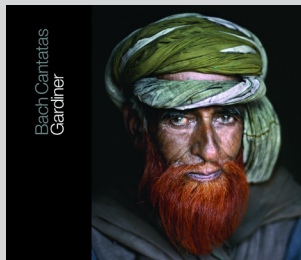
A przecież – pardon, ale czasem trzeba powtarzać elementarz historii muzyki – Chopin nie wziął się znikąd. Pilnie studiował

*Das Wohltemperierte Klavier*, w koncertach młodzieńckiego kompozytora pobrzmięwa Beethoven. Z drugiej zaś strony: a to słychać zapowiedź Debussy'ego, a to skupienie na formie i jej otwieranie... Tak mądrze zagrała Chopina Anna Fedorova, słychać było u niej zarówno bachowskie praźródła, jak i to, że gra Chopina artystka, która myśli o nim poprzez muzykę dwudziestowieczną. Niestety, ta olśniewająca Ukrainka odpadła po drugim etapie.

Ale wracam do studia. Rozmawiali więc goście czasem ciekawie, czasem banalnie, raz uważnie, raz z sensem wysoce umiarkowanym, w każdym razie spokojnie. Jednakże po ogłoszeniu wygranej Julianny Awdiejewej obudziły się demony. Owszem, i ja (spośród finalistów) wolałbym Daniła Trifonowa, ale przecież jest za co rosyjską pianistkę podziwiać. Owszem, można nie podzielać werdyktu jury, ale skąd tyle żółci, skąd taka wściekłość? Jeden z gości wysunął nawet przeciw Awdiejewej „stricte” muzykologiczny argument: otóż występowała ona zawsze w tym samym kostiumie. I żeby jeszcze goście od początku, przez trzy tygodnie prześcigali się w złośliwościach, ale nie, byli nieraz przesadnie powściągliwi. Co więc w nich na koniec wstąpiło? A do tego jeszcze natychmiastowa histeria w internecie. Antropologia odpowiada, że wspólnota potrzebuje złożenia kogoś w ofierze. Czyżby więc Awdiejewa stała się taką założycielską ofiarą dla wspólnoty znawców i amatorów z internetu? Mroczne to wyjaśnienie i archaiczne, plemienne, ale jak inaczej tłumaczyć tę przerażającą niechęć do pianistki?👊

PALCEM PO PŁYCI

# CAŁA BACHOWSKA PIELGRZYMKA GARDINERA NA PŁYTACH



**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Kantaty wol. 12: BWV 55, 89, 115, 60, 139, 163, 52, 140**  
*Joanne Lunn, sopran; Robin Tyson, alt; James Gilchrist, tenor; Peter Harvey, bas; Gillian Keith, sopran; Susan Hamilton, sopran; Hilary Summers, alt; William Kendall, tenor; Peter Harvey, bas • The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent*  
 Soli Deo Gloria SDG 171 • w. 2010, n. 2000 • 140'53"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca



**Kantaty wol. 18: BWV 63, 65, 123, 154, 124, 32**  
*Claron McFadden, sopran; Bernarda Fink, alt; Christopher Genz, tenor; Dietrich Henschel, bas; Magdalena Kožená, sopran; Sally Bruce-Payne, alt; James Gilchrist, tenor; Peter Harvey, bas; Claron McFadden, sopran; Michael Chance, alt; James Gilchrist, tenor; Peter Harvey, bas • The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists • John Eliot Gardiner, dyrygent*  
 Soli Deo Gloria SDG 174 • w. 2010, n. 1999/2000 • 131'09

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Po dziesięciu latach wydawania John Eliot Gardiner ze swoimi zespołami szczęśliwie zakończył wydawanie „pielgrzymki bachowskiej”, czyli pełnego kompletu kantat sakralnych Bacha. A wszystko zaczęło się występem w Herderkirche w Weimarze 25 XII 1999 r. (dokumentuje to wolumin 18). Wtedy to Monteverdi Choir, English Baroque Soloists i dyrygent John Eliot Gardiner zainicjowali niezwykle cykl 82 koncertów zatytułowany *Bach Cantata Pilgrimage*. Przyswiecał im podwójny cel: zaprezentować wszystkie kantaty w ich liturgicznym kontekście we

wspaniałych kościołach różnych regionów świata oraz nagrać podczas koncertów wszystkie 198 kantat kościelnych Jana Sebastiana Bacha. Koncerty miały miejsce zawsze w niedziele, bądź święta liturgicznie, przyporządkowane każdej z kantat. I tak rozpoczęła się mistyczna podróż do najpiękniejszych kościołów m.in. Niemiec, Danii, Belgii, Wielkiej Brytanii (w sumie 13 krajów europejskich), a całość została zakończona rok później trzema bożonarodzeniowymi koncertami w nowojorskim kościele św. Bartłomieja.

Jednak przy wydaniu płytowym pojawił się kłopot, bowiem Deutsche Grammophon, początkowo zainteresowane wydaniem tej historycznej podróży, odstąpiło od kontraktu i edycji tego wydarzenia na płytach. Muzycy postavili jednak na swoim i założyli własną wytwórnię fonograficzną Soli Deo Gloria (*Samemu Bogu na chwałę*, bo tak Bach podpisywał swoje manuskrypty) by zaprezentować światu efekty nietuzinkowego „tour de force”. Całość zamyka się w 27 dwupły-

towych albumach z nagraniem „dziennikami pielgrzymstwa”, za które odpowiada jeden z najlepszych dyrygentów naszych czasów świetnie czujący i interpretujący idiom muzyki Bacha.

Każdy z albumów, to muzyczna uczta, na której podaje się wyborną muzykę Bacha w natchnionej interpretacji. Bardzo efektywnie są zaprezentowane kantaty na Boże Narodzenie, Święto Trzech Króli oraz na Niedziele 22 i 23 po Trójcy Świętej. Świetnie brzmią zespół instrumentalny i chór, soliści wykonują swoje partie bardzo efektywnie (szczególnie Magdalena Kožená, Bernarda Fink

bożonarodzeniowej kantaty i *Gloria* jest bardzo dramatyczna, poszukująca kontrastu i wartkiej narracji. Kantaty są uroczyste i radosne, z muzyką zmysłową, różnokolorową. Wśród skrajnych kontrastów dynamiki, tempa, nastroju Gardiner porusza się z ogromną swobodą, przekonująco uwypuklając rytmikę. Całość jest bardzo wytworna i czysta.

Gardiner jest dyrygentem, spod którego ręki wychodzą prawdziwe muzyczne brylanty. Ma on niezwykle talent do wykonań bardzo stylowych i eleganckich, które cechują zawsze dobre tempa muzyczne (czasami nawet lekko szalone). Ma on przy tym niezwykle nosa, by dobierać najlepszych solistów do konkretnych partii w muzyce Bacha, a ze swoją orkiestrą wprowadza nas do muzycznego nieba.

W króciutkich esejach na temat wykonywanych dzieł Gardiner wyjaśnia funkcję poszczególnych odcinków i swoją wizję dotyczącą ich interpretacji. Te albumy to z całą pewnością wydarzenie zarówno pod względem historycznym, jak i muzykologicznym.

Na szczególne uznanie zasługuje oprawa graficzna każdego albumu z charakterystycznym zdjęciem portretowym, prostym liternictwem opakowanym w dodającą niebywałej elegancji czerni. Każdy album to najlepiej wydane płyty w formie książki, jakie można obecnie kupić. Oby i polscy wydawcy płytowi, też kiedyś wyśnęli przy swoich płytach po tak wspaniałe wzorce, jakie proponuje firma Gardinera.

Arkadiusz Jędrasik



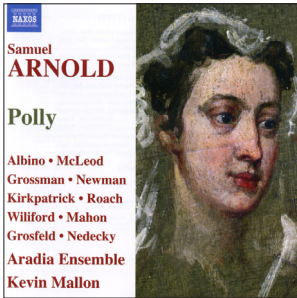
i Peter Harvey). Radość, spontaniczność stanowią o sile wyrazu każdej z prezentowanych tu kantat. Każda z arii jest po prostu przepięknie zaśpiewana.

Bach i Gardiner to połączenie wyjątkowego podejścia do tekstu kompozytora i wyjątkowej ekspresji prowadzenia muzyki. Gdy trzeba mamy rytmiczny rozmach, a także radość, natchnioną modlitwę prośby i dziękczynienia. Całość nagrania

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21  
płyta miesiąca

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



**SAMUEL ARNOLD**  
**Polly**  
Laura Albino, sopran; Eve Rachel McLeod, sopran; Gillian Grossman, sopran; Marion Newman, mezzosopran; Loralie Kirkpatrick, mezzosopran; Bud Roach, tenor; Lawrence J. Williford, tenor; Andrew Mahon, baryton; Matthew Grosfeld, bass; Jason Nedecky, baryton • Aradia Ensemble • Kevin Mallon, dyrygent  
Naxos 8.660241 • w. 2010, n. 2008 • 78'37"  
☆☆☆☆☆

*Polly* to opera-ballada, sequel wcześniej napisanej *Opery żebraczej*. Oba te dzieła są autorstwa Johna Gay'a. Pierwotnie muzykę do tych oper napisał Johann Christoph Pepusch. Prezentowane nagranie to druga wersja, do której muzykę napisał Samuel Arnold (1740-1802) w roku 1777, a libretto opracował George Coleman starszy.

Prezentowane dzieło jest pełne wdzięku, pięknych melodii łatwo wpadających w ucho, a interpretacja zespołu Arcadia jest bardzo dobra. Większość arii jest bardzo krótkich, nie trwających więcej niż minutę. Dzięki temu akcja jest bardzo wartka i przykuwa uwagę słuchacza.

Pochwalić należy Laurę Albino dysponującą lekkim sopranem, znakomicie wczuwającą się w główną rolę. Również pozostali śpiewacy świetnie sobie radzą z rolami, w których zostali obsadzeni.

Znakomite nagranie wprowadzające nas w świat angielskiej muzyki lekkiej drugiej połowy XVIII w. Warto dla porównania sięgnąć również po nagranie *Opery żebraczej*, np. to wydane przez angielską firmę Hyperion (CDA66591/2).

Stanisław Lubliński



**JANSEBASTIAN BACH**  
**Chorały lipskie**  
Craig F. Humber, organy  
MDG 906 1619-6 • w. 2010, n. 2007 • SACD, 105'31"  
☆☆☆☆☆

„Kantor u św. Tomasza to ktoś jeszcze znacznie większy niż niezrównany kontrapunktysta, ku któremu dotąd wznosiłem wzrok jak ku ogromnemu posagowi, i że w kunszcie jego ujawnia się dążenie i niebawo talent do wyrażania idei poetyckich, do łączenia słowa i dźwięku w jedną całość” (Charles-Marie Widor).

Od momentu napisania tych słów minął już wiek i pomimo dużej ewolucji jakiej podległa w tym czasie interpretacja bachowskich dzieł organowych, trafność tych stwierdzeń wydaje się być niezmienna i wciąż aktualna. Współczesny rynek fonograficzny jest wręcz zasypywany nagraniami z muzyką organową Bacha, jednak jaki procent tych nagrań tak naprawdę realizuje idee, o których mówi Widor?

Dziś w wykonawstwie muzyki Bacha można zaobserwować pewien wyścig interpretacyjny, w którym każdy z uczestników – studiując dawne traktaty muzyczne, sięgając do źródeł danego utworu (np. rękopisów) i ówczesnego instrumentarium – stara się jak najdokładniej odzwierciedlić tendencje stylistyczne epoki i oddać intencje kompozytora zawarte w dziele. W nurt ten wpisuje się również dwupłytowy album MDG, zawierający nagrania chorałów lipskich Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu Craiga Frederica Humbera.

Otwierająca album *Fantazja chorałowa „Komm, Heiliger Geist”* brzmi bardzo jasno. Niezwykle jasne i soczyste

organowe pleno, jakiego może doświadczyć słuchacz, jest dziełem barokowego geniusza w dziedzinie budowy organów – Gottfrieda Silbermana, który w 1732 r. wybudował instrument znajdujący się w kościele St. Petri we Freiburgu. Piętrzący się na początku pasażowy motyw, przechodząc imitacyjnie do innych głosów, tworzy strukturę kontrapunktyczną unoszącą się nad cantus firmus umieszczonym w pedale. Niezwykła błyskotliwość bachowskiego pomysłu w ujęciu formalnym i silbermanowska majestatyczność w brzmieniu, pod palcami Humbera uzyskuje pewną plastyczność i klarowność, która w kilku fragmentach wydaje się być jednak nieco zamazana. Podobne wrażenie odnosi się słuchając chorału *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*. Z kolei formy triowe, ze względu na kolorystyczne piękno uzyskane dzięki odpowiedniemu doborowi głosów i precyzyjnemu wykonaniu, potrafią przenieść słuchacza w inną rzeczywistość. W szczególności można to powiedzieć o triu *Nun komm, der Heiden Heiland*, w którym dość znacząco wyeksponowane zostały dysonanse, będące wypadkową nałożenia się dwóch korespondujących ze sobą głosów. W opracowaniu chorału *An Wasserflüssen Babylon*, do barwy delikatnych fletów w głosach kontrapunktujących Humber dodał tremolo, co może wydawać się nieco kontrowersyjne, jednakże mechanizm ten był już dobrze znany w instrumentach budowanych w tamtym czasie w Saksonii, a falujący dźwięk być może bardziej obrazowo potrafi przenieść słuchacza nad rzeki Babilonu. O chorale *Schmücke dich, o liebe Seele* Mendelssohn powiedział do Schumana „Gdyby życie odebrało mi nadzieję i wiarę, ten jedyny chorał przywróciłby mi je na nowo”. Czy do takiego wniosku skłania również interpretacja Humbera? Czy poetyckie idee ukryte w kontrapunktycznych strukturach, o których wspomina Widor, zostały tutaj należycie wyeksponowane? Odpowiedzi na te i inne pytania, które mogą

się nasuwać po przesłuchaniu tego albumu, pozostawiam jednak Państwu.



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**Koncert fortepianowe**  
Paul Lewis, fortepian • BBC Symphony Orchestra • Jiří Bělohávek, dyrygent  
Harmonia Mundi HMC 902053.55 • w. 2010, n. 2009 • 176'  
☆☆☆☆☆

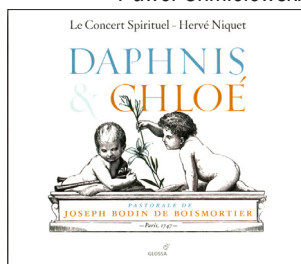
Po obsypanym entuzjastycznymi głosami krytyki kompletem sonat Paul Lewis nie ustaje w nagrywaniu fortepianowej muzyki Ludwiga van Beethovena, by tym razem sięgnąć po jego koncerty i po raz kolejny wywołać poruszenie recenzentów i melomanów na całym świecie. Na trzy płytowym albumie wydanym przez Harmonię Mundi, artysta ma znakomitych kompanów – BBC Symphony Orchestra pod dyrekcją jej szefa, Jiriego Bielohlavka. Bardzo mi przypadł do gustu wybór tego właśnie dyrygenta, świetnie odnajdującego się w towarzyszeniu solistom w różnych dziełach koncertowych (fantastyczny Brahms z C. Tiberghienem, Foerster z I. Żenatym czy Martinů z I. Faust i Tiberghienem ponownie).

Współpraca między czeskim kapelmistrzem, zespołem a pianistą w najnowszym nagraniu układa się doprawdy znakomicie, dowodząc wysokiej jakości wspólnej wizji beethovenowskich arcydzieł. Tempa dobrane z wyczuciem, bardzo dobre i naturalne, właściwe proporcje dynamiczne między solistą a orkiestrą, wywierają korzystne wrażenie. Niewątpliwym atutem omawianej produkcji jest jej dobra realizacja techniczna, pozwalająca sycić się detalami instrumentacyjnymi i czytelnym, pełnym brzmieniem fortepianu.

Paul Lewis w pięciu koncertach pokazuje mistrzostwo wykonawcze i interpretacyjne, dowodząc tym samym szczególnego stosunku do muzyki Beethovena. Że jest jej jednym z czołowych odtwórców, jest kwestią bezdyskusyjną. Unika przerysowań w ekspresji i dynamice, jego wizja jest raczej wyważona i wysmakowana niż porywająca, ale swoisty liryzm i elegancja cechujące styl Anglika nie są jej jedynymi wyróżnikami. Starannie odczytujący zapis partytury, nie waha się w odpowiednich miejscach zaprezentować również bardziej drapieżniej i emocjonalnej natury (np. solowa kadencja w pierwszej części *Koncertu C-dur*).

Jest to bardzo dobre nagranie z wybitną kreacją pianisty oraz świetnie mu towarzyszącej orkiestry pod czujną i wyborną batutą Jirziego Bielohlavka. Szkoda jedynie, że na trzecim krążku pozostało wolnych ponad 40 minut – może *Koncert potrójny C-dur* op. 56 by był ich idealnym wypełnieniem...

Paweł Chmielewski



**JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER**  
**Daphnis et Chloé**  
*Gaëlle Méchaly, Marie-Louise Duthoit, sopran; François-Nicolas Geslot, kontratenor; Till Fechner, Alain Buet, Renaud Delaigue, Arno Guillou, basy • Le Concert Spirituel • Hervé Niquet, dyrygent*  
 Glossa GCD 921618 • w. 2009, n. 2001  
 • 101'22"  
 ★★★★★

Osiem lat przeleżało w archiwum nagranie pięknej opery *Daphnis et Chloé*. Na szczęście w 2009 r. wydawnictwo Glossa zaprezentowało ją światu wydając w postaci dwupływowego albumu.

Autor tego dzieła, barokowy kompozytor francuski Joseph Bodin de Boismortier urodził się 23 XII 1689 w Thionville. Był uczniem Josepha Valette de Montigny, znanego twórcy

motetów. W roku 1724 kompozytor osiadł w Paryżu, gdzie, jako jeden z pierwszych, był niezależnym kompozytorem. Otrzymał od króla prawo wydawania nut, dorobił się ogromnego majątku.

Był kompozytorem niezwykle płodnym, a jego twórczość, w szczególności wokalna, cieszyła się ogromnym powodzeniem. Jako pierwszy we Francji zaczął komponować koncerty w stylu włoskim, jest również autorem pierwszego francuskiego koncertu na instrument solo z akompaniamentem orkiestry.

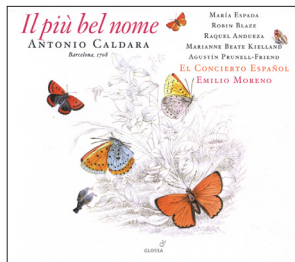
Hervé Niquet i jego zespół dokonali wielu nagrań dzieł scenicznych tego mało znanego twórcy. Tym razem mamy okazję zapoznać się z *Daphnis et Chloé*, dziełem, które powstało w 1747 r. Hervé Niquet od dawna uznany jest za wybitnego specjalistę od muzyki barokowej. Gra na klawesynie, organach, specjalizuje się w sztuce wokalne. Swoją przygodę z muzyką barokową rozpoczął na początku lat 80. Pracował w Operze Paryskiej, następnie jako tenor dołączył do zespołu Les Arts Florissants. W 1986 r. założył Le Concert spirituel, z którym współpracuje do dziś.

Samo nagranie jest znakomite. Można się delektować zarówno pięknymi fragmentami instrumentalnymi, jak i głosami wszystkich śpiewaków, których uduchowione interpretacje na długo pozostają w pamięci. Całość jest niezwykle efektowna. Piękne chóry i zespół instrumentalny brzmią niezwykle, w czym na pewno przysłużyła się świetna akustyka Arsenалу w Metz. Podczas całego nagrania czuć niezwykłą spontaniczność i radość z uczestniczenia w tak znakomitym przedsięwzięciu.

Koniecznym należy sięgnąć po ten album.

Stanisław Lubliński

**ANTONIO CALDARA**  
**Il più bel nome**  
*María Espada, sopran; Raquel Andueza, sopran; Marianne Beate Kielland, mezzosopran; Robin Blaze, kontratenor; Agustin Prunell-Friend, tenor • El Concierto Español • Emilio Moreno, dyrygent*  
 Glossa GCD920310 • w. 2010, n. 2009  
 • 117'31"  
 ★★★★★



Oto dzieło, które wyznacza być może moment przybycia muzyki włoskiej na półwysep iberyjski. W 1708 r. Antonio Caldara znalazł dla siebie dogodne miejsce do życia w Barcelonie. Arcyksiążę Karol przygotowujący się do swojego wesela, zamówił u niego operę. I choć to dzieło sceniczne spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem, później popadło w zapomnienie jak większość dzieł Caldara. Na szczęście Emilio Moreno i jego zespół El Concierto Español mieli okazję zgromadzić zespół znakomitych śpiewaków, dzięki czemu to dzieło nie tylko przywrócili do życia, ale zrealizowali prawdziwe arcydzieło. Przepych muzyki dworskiej z początku XVIII w. zaprezentowany jest z ogromnym rozmachem. I co najważniejsze, dzieło to nie jest tylko zamknięte w konserwie, jaką jest płyta CD, ale wciąż pojawia się na różnych scenach Barcelony i okolic. Przydałby się naszej muzyce ktoś pokroju Emilia Moreny.

Polecam.

Stanisław Lubliński



**FRYDERYK CHOPIN**  
**Sonaty nr 2 i 3**  
*Olga Kern, fortepian*  
 Harmonia Mundi HMU 907464 • w. 2010  
 • 59'29"  
 ★★☆☆

Rok Chopinowski 2010 trwa już od jedenastu miesięcy, a największe koncerty płytowe wciąż starają się o wydawanie kolejnych albumów z muzyką największego polskiego kompozytora. Pojawiło się kilka zestawów z dziełami wszystkimi

Chopina, są to jednak reedycje wcześniej wydawanych płyt. Jak zwykle, nie zawiódł fenomenalny Nelson Freire, który jeszcze w grudniu 2009 roku zarejestrował Chopinowskie *Nokturny*. Mniej efektownie wypadł Yundi w swym debiucie fonograficznym dla EMI, po tym, jak rozstał się z Deutsche Grammophon. A czym może poszczycić się Harmonia Mundi? Już na początku roku ukazała się składanka z najpopularniejszymi kompozycjami Fryderyka Chopina pt. *The Essentials*. Oficyna opublikowała także dwie inne płyty w ramach kroniki Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Van Cliburna (obie zresztą z niewiadomych względów są niedostępne w Polsce), na których niewidomy Nobuyuki Tsujii w fenomenalny sposób gra *Koncert e-moll*, 6 *Etiud* op. 10 oraz *Kołysankę*. Jest to, mimo wszystko, niewiele.

Powstała lukę postanowiła wypełnić amerykańska filia Harmonii Mundi, wydając płytę z sonatami Fryderyka Chopina pod palcami Olgi Kern. Na krążku znalazły się dwie *Sonaty: b-moll* op. 35 i *h-moll* op. 58. Trzeba zaznaczyć, że rosyjska pianistka nagrała je w różnym czasie, to jest w latach 2005 (op. 35) i 2008 (op. 58), oraz na różnych instrumentach: marki Steinway (op. 35) i Yamaha (op. 58).

Od czasu zwycięstwa w prestiżowym Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Van Cliburna w 2001 r. Olga Kern nagrywa regularnie dla Harmonii Mundi, występując jednocześnie w największych salach świata. W Polsce pianistka zagrała m.in. na festiwalu w Dusznikach Zdroju. Po sukcesach, jakie odniosła, zdawałoby się, że każda kolejna jej płyta będzie wielkim wydarzeniem. Niestety, najnowszy album wcale tego nie potwierdza! Najślabiej wypadła tu *Sonata b-moll* op. 35. Od samego początku przeszkadza mi zbyt wolne tempo. Niepotrzebne zmiany tempa, wprowadzone być może w celu uromantycznienia dzieła, sprawiają, że brzmi ono jak karykatura Chopinowskiej sonaty. Zwolnienie do granic możliwości następuje w *Grave* (na płycie to czas 5'30"). Wykonanie Olgi Kern jest ciężkie i patetyczne, a przy tym rozhisteryzowane. Marsz żałobny również nie ma siły wyrazu, gdyż nie wybrzmie-

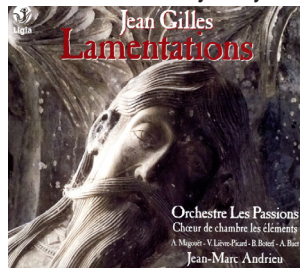
wa z niego zawarty w kompozycji olbrzymi ładunek emocjonalny. Finałowe *Presto* też nie zachwyca – brakuje w nim nastroju tajemniczości, a przede wszystkim przesywającego do szpiku kości i wywołującego ciarki chłodu.

Nieco lepiej prezentuje się natomiast *Sonata h-moll* op. 58. Od samego początku *Allegro maestoso* ujmuje elegancją i wytwornością. Podoba mi się sposób, w jaki rosyjska pianistka buduje formę – poprzez rubata i skupienie się na szczegółole (np. eksponowanie motywów melodycznych lewej ręki). Ale sens tej gry zatracą się, kiedy repetycja ekspozycji jest niemal identyczna jak jej początek! Można odnieść wrażenie, że reżyser dźwięku wykorzystał dwukrotnie to samo nagranie; dopiero wnikliwa analiza komputerowa pozwoliła stwierdzić odmiennosc obu fragmentów! Następujące po ekspozycji przetworzenie jest zbyt toporne: brakuje finezji, a muzyka zdaje się być za bardzo rozciągnięta w czasie. W *Scherzo* pozytywnie zaskoczył mnie „żałobny” charakter części wolnej, przepelniony smutkiem i zadumą, wyraźnie kontrastujący z tryskającymi optymizmem częściami skrajnymi. *Largo* jawi się niczym marsz żałobny. Fortepian pod palcami rosyjskiej pianistki płacze, skarży się, jakby użala na niesprawiedliwy los. Jej gra jest ładna, lecz brakuje tu odrobiny fantazji, do której nie wystarczy muzykalność, a konieczna jest nieprzeciętna wyobraźnia. W finale *Sonaty* gamy w partii prawej ręki grane są zbyt nerwowo, a ciężkie akordy, po których pianistka robi przerwy, burzą zwartą strukturę kompozycji (1'00" – 1'25"). Poza tym, drażnić może nieuzasadnione akcentowanie kontrapunktu w lewej ręce (np. 3'11" – 3'15").

Nie polecam płyty z sonatami Fryderyka Chopina w wykonaniu Olgi Kern! Aby lepiej poznać te dwa wspaniałe dzieła, skłoniłbym się ku interpretacjom wielkich mistrzów (różnorodność jest ogromna): Leopolda Godowskiego, Sergiusza Rachmaninowa, Alfreda Cortota, Samsona François, Artura Benedettiego Michelangelego, György'a Cziffry, Vladimira Horowitza, Williama Kapella i Dinu Lipattiego. Osobiście bardzo cenię sobie też studyjne nagrania Marthy

Argerich. A jeśli Czytelnikowi zależałoby na współczesnej kreacji, zarejestrowanej techniką cyfrową, wybrałbym czterech pianistów: Jewgienija Kissina, Leifa Ove'a Andsnesa, Nelsona Goerner oraz Dinę Yoffe. No i, oczywiście, wciąż czekamy na płytę Krystiana Zimmermana!

Maciej Chżyński



JEAN GILLES

**Lamentations; Diligam te Domine**

*Choeur de Chambre les Eléments*  
• Orchestre Les Passions • Jean-Marc Andrieu, dyrygent

Ligia Digital Lidi0202212-40 • w. 2010, n. 2009 • 66'40"

★★★★★

Lamentacje proroka Jeremiasza cieszyły się dużą popularnością wśród wybitnych kompozytorów renesansu, by wspomnieć choćby takich mistrzów, jak Palestrina, Tallis, Byrd, Lassus, Morales czy Victoria. Po ów niezwykle pociągający tekst sięgali również twórcy następnej epoki – baroku. Był wśród nich żyjący w latach 1668-1705 Francuz Jean Gilles. Jego wersja biblijnego materiału wykorzystuje osiągnięcia stylu wersalskiego wielkiego motetu w włoską wokalną wirtuozurę, poruszającymi lub efektownymi ariami i obfitym stosowaniem chromatyki w służbie bogatej ekspresji. Przeznaczona na kwartet solistów, chór i orkiestrę, stoi w sprzeczności z utworami podobnego rodzaju pisanych zwykle skromnie na dwa głosy i basso continuo. Wyróżnia się piękną, choć niezbyt skomplikowaną melodyką, wspaniałymi ozdobnikami i melizmatami, kierując tym samym uwagę słuchacza na wokalną warstwę dzieła.

Z przyjemnością przedstawiam album wytwórni Ligia Digital, gdzie doborowe grono francuskich artystów z sukcesem podjęło się trudu zaprezentowania dzieł swojego rodaka: trzech *Lamentacji* oraz *Motetu*

„*Diligam te Domine*”. Ich wizja tej nieznannej zapewne większości melomanów muzyki, wzbudziła moje uznanie. Udało im się stworzyć piękny, poważny nastrój, pobudzający odbiorcę do refleksji i trafnie odnoszący się do treści zawartych w literackim materiale. Pozwala on docenić wartości oryginalnej twórczości Gillesa, zróżnicowanej pod względem wyrazowym. Nie brakuje tu również fragmentów radosnych, energicznych, utrzymany w szybkich tempach, wykonanych również przekonująco i ze smakiem. Soliści sprościli wyzwaniom tkwiącym w ich partiach, ładnie wypadając w duetach i ariach solowych; może jedynie bas nie wzbudził mojego zachwytu. Przyjemna dla ucha barwa brzmienia chóru i orkiestry przyczyniła się także do pozytywnego odbioru całości.

Warto poznać interesującą i nową muzykę francuskiego twórcy w tym wartościowym i dobrym nagraniu. Ci sami wykonawcy mają już na koncie krążek z jego *Requiem*, który wzbudził uznanie krytyki. Sądzę, że z omawianym albumem będzie podobnie.

Paweł Chmielowski



JERZY FRYDERYK HAENDEL

**Sonaty na flet prosty i klawesyn**

*Heiko ter Schegget, flet; Zvi Meniker, klawesyn*

MDG 905 1564-6 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 63'45"

★★★★★

Jerzy Fryderyk Haendel należy do grona szczęśliwców, których nie trzeba przedstawiać. Jego nazwisko traktujemy obecnie niemalże jako synonim wybitnej twórczości muzycznej. Kojarzmy je bezbłędnie z monumentalnym *Mesjaszem* czy olśniewającymi instrumentalnym blaskiem przykładami na barokową „muzykę rozrywkową”, jakimi

są *Firework Music* i *Water Music*.

Choć skalą popularności z wymienionymi pozycjami nie mogą się równać utwory z nurtu twórczości kameralnej, to trudno odmówić tym drugim wysokich walorów estetycznych. Sonaty na flet lub obój lub skrzypce z towarzyszeniem klawesynu albo wiolonczeli nieodmiennie pociągają wykonawców i znajdują wdzięcznych słuchaczy. Ich urokowi ulegli również Heiko ter Schegget i Zvi Meniker. Ich współpraca zaowocowała krążkiem, na którym zarejestrowano wybrane sonaty na flet prosty i klawesyn autorstwa Haendla.

Zvi Meniker to wielokrotnie nagradzany na różnych konkursach klawesynista, organista, pianista, który na co dzień zajmuje się pracą dydaktyczną. Heiko ter Schegget jest wybitnym znawcą fletu prostego – prowadzi działalność pedagogiczną, z powodzeniem koncertuje jako solista, gościnnie współuczestniczy w występach wielu renomowanych zespołów. Jego pasja sięga jednak głębiej. Jest również specjalistą w zakresie budowy współczesnych kopii instrumentów dawnych. To on, na podstawie zachowanych osiemnastowiecznych egzemplarzy fletów prostych przygotował instrumenty, które wzięły udział w niniejszym nagraniu.

Sonaty Haendla zabrzmiały więc tym razem na: datowanym na 1715 r., sopranowym flecie prostym Petera Bressana; kopia instrumentów Thomasa Stanesby Sr. i Petera Bressana, wykonanych przez Heiko ter Scheggeta oraz kopii klawesynu Christiana Vatera z 1738 r., odwzorowanym przez Thomasa i Barbarę Wolf. Nadmienić należy, że tym dla rozwoju instrumentów dętych drewnianych była działalność w Londynie Petera Bressana i Thomasa Stanesby sr. oraz jego syna Thomasa Stanesby jr., czym dla instrumentów strunowych smyczkowych cremońska szkoła lutnicza, a więc działalność rodzin Amatic i Guamerich, czy wreszcie osoba Antonia Stradivariego. O ile jednak w przypadku skrzypiec wartość instrumentu wzrasta niejednokrotnie wprost proporcjonalnie do upływającego czasu, tak na flety, oboje czy fagoty wpływ czasu i wilgotne powietrze, które nieodłącznie towarzyszy grze, działa

niekorzystnie, prowadząc do ich „zużycia”. Niemniej, oryginał Bressana zachował się w bardzo dobrym stanie, umożliwiającym dalszą, rozważną eksploatację. Wykonany jest z bukszanu, ma kolor czerwono-brązowy i ozdobiony jest „pierścieniami” z kości słoniowej. Cechuje go pełne brzmienie w całej skali instrumentu: łagodne i kojące w kantylenie, a przy tym, mimo wieku nie pozbawione zwinności w figuracjach. Również dźwięk klawesynu jest przyjemny dla ucha: stonowany i głęboki, bez przesadnej jazgotliwości cechującej niekiedy te instrumenty. Obok wysokiego poziomu wykonawstwa, wszak obaj muzycy doskonale rozumieją barokową praktykę wykonawczą, wartość projektu Meniker-Schegget upatrują właśnie w okazji do zapoznania się z dziełami barokowego mistrza w możliwie autentycznej oprawie.

Zachęcam, by sięgnąć po nagranie sonat Haendla wykonanych przez duo Meniker-Schegget, by porównać brzmienie osiemnastowiecznego instrumentu i współczesnych kopii; by na własne uszy przekonać się o wyższości (?) oryginału nad egzemplarzami wzorowanymi na nim; by docenić trud pasjonatów, którzy z wielką starannością wkrzeszają muzyczną przeszłość, a przynajmniej chronią ją przed zapomnieniem. Zachęcam również dlatego, że pełne uroku sonaty barokowego mistrza prezentowane przez wysmienitych instrumentalistów mogą być doskonałym źródłem estetycznej przyjemności.

Romana Zaitz



**ASTOR PIAZZOLLA**  
**Sinfonia Buenos Aires op. 15, Koncert na bandoneon, smyczki i perkusję Aconagua, Las Cuarto Estaciones Porteñas**  
Daniel Binelli, bandoneon; Tianwa

Yang, skrzypce • Nashville Symphony Orchestra • Giancarlo Guerrero, dyrygent

Naxos 8.572271 • w. 2010, n. 2009 • 79'38" ★★★★★

Wszyscy znają Astora Piazzollę jako króla tanga, twórcę, który wprowadził ten narodowy taniec argentyński do sal koncertowych całego świata. W nagranej na prezentowanej płycie *Sinfonia Buenos Aires* kompozytor rozwinął tango do rozmiarów symfonicznych. Dzięki znakomitej orkiestracji powstał utwór niezwykle błyskotliwy, warty poznania, mogący zachwycić nawet najbardziej wybredniejszego melomana. Jest to ostatni utwór z cyklu kompozycji orkiestrowych, jakie młody Piazzolla (w 1951 r.) skomponował po latach nauki u Alberta Ginastery.

Drugim utworem na płycie jest znany z wielu nagrań *Koncert na bandoneon* pozwalający soliście na zaprezentowanie swojego kunsztu. Ten dramatyczny, pełen patosu i partii wirtuozowskich utworów nazywa się *Aconagua* – tak jak najwyższa góra Andów.

*Las Cuatro Estaciones Porteñas* to cykl prostych tang z wieloma odwołaniami do sławnego cyklu Vivaldiego. Zmieniające się żywiołowo nastroje związane są z porami roku.

Bardzo ciekawa płyta.

Stanisław Lubliński



**FERDINAND RIES**  
**Sonaty i sonatiny fortepiano- we wol. 3: Sonata C-dur op. 9 nr 2, Sonata fis-moll op. 26 „L'infortunée”, The Dream op. 46**

Susan Kagan, fortepian  
Naxos 8.572204 • w. 2010, n. 2007 • 64'07" ★★★★★

Należy stwierdzić, że Susan Kagan oddaje znakomitą przysługę zapomnianemu Ferdynandowi Riesowi wydając kolejny, trzeci już, wolumin

jego sonat i sonatin. W prezentowanych dziełach słychać wyraźnie, że Ries był uczniem Beethovena i pozostawał pod jego wpływem. Twórczość Riesa jest z pogranicza Klasycyzmu i Romantyzmu, zapowiada takich geniuszy jak Schubert, Chopin czy Mendelssohn. To zresztą przypadek wielu twórców z tamtego okresu, jak Czerny, Kalkbrenner, Moscheles, Spohr, Field czy Onslow.

Piękna *Sonata fis-moll* op. 49 zapożycza wiele rozwiązań, które możemy znaleźć w sonatach: *Waldsteinowskiej*, *Appassionacie* i *Patetycznej*. Pisał ją twórca podczas pobytu w Paryżu, rozgorączkowany chłodnym przyjęciem jego muzyki przez Francuzów.

Już pierwsze takty *Sonaty C-dur* pozwalają zauważyć pewne pokrewieństwo z muzyką Schuberta. Czy to zapożyczenie, czy tylko przypadkowa zbieżność, trudno ocenić.

W każdym razie, choć Ries nie może dorównać takim gigantom, jak Beethoven czy Schubert, jego muzyki słucha się z prawdziwą przyjemnością, szczególnie dzięki lekkości wykonania Susan Kagan.

Z przyjemnością będę sięgał po kolejne woluminy tej serii.

Stanisław Lubliński



**GIOACCHINO ROSSINI**  
**Il Turco in Italia**  
Natale De Carolis, bas; Myrto Papatanasu, sopran; Massimiliano Gagliardo, baryton; Amedeo Moretti, tenor; Piero Guarnera, baryton • Orchestra e Coro del Teatro Marrucione di Chieti • Marzio Centi, dyrygent

Naxos 8.660183-84 • w. 2005, n. 2003 • 144'03" ★★★★★

Wierna swej tradycji firma Naxos wydała w przyjaznej dla melomanów cenie kolejne nagranie. Jak zwykle też nie sięgnęła po wykonawców z tzw. „najwyższej półki”, ale znów

zapropozowała zupełnie dobry poziom wykonawczy.

Z dużym uznaniem odniosłem się do maestro Marzia Contiego, który poprowadził uwerturę z werwą, lekko gdzie trzeba i nieco dramatycznie w oczekiwanych momentach, a całość opery spójnie, z wyczuwaniem stylu i w dobrych tempach. Położył też wyraźny nacisk na uzyskanie brzmienia ensemble co było zamiarem Rossiniego, który obdarzył też wszystkie postacie swej komicznej opery wirtuozerskimi, solowymi, popisowymi ariami. Każdy miał więc szansę na zaprezentowanie swego kunsztu.

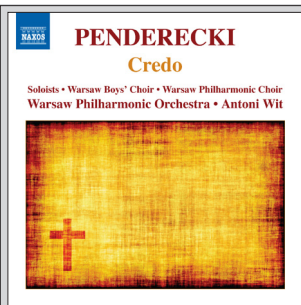
Soliści tego nagrania wypadli ogólnie na niezłym poziomie. Przysłuchując się jednak dokładnie – lepiej panowie niż panie. Niekwestionowaną gwiazdą tego nagrania jest Selim – bas Natale De Carolis, który jest śpiewakiem znanym i uznanym w świecie opery. Znakomity, giętki głos o pięknej barwie z ogromną kulturą muzyczną i świetnym wyczuciem stylu interpretuje postać odwiedzonego Włochy Turka, który jest bohaterem komediowych perypetii i obiektem rywalizacji dwóch pań – niesprawiedliwie porzuconej Zaidy i kokieterijnej Włoszki Donny Forillii. Jego kreacja wokalna tej roli zasługuje na 5 gwiazdek.

Drugim głosem, który wybija się na tej płycie jest tenor Daniele Zanfardino wykonujący partię Albazara, konfidenta Selima, wiernie podążającego w przebraniu Cygana za wygnaną Zaidą. Ładny w barwie, giętki głos robi wrażenie tak w ensemblach jak i w solowych fragmentach.

Baryton Massimiliano Gagliardo jako Don Geronio, mąż zalotnej Fiorilli, ma głos o przyjemnej barwie i dźwięcznej górze, choć miewa nieco problemów z wymaganą u Rossiniego jego giętkością.

Nieco słabiej prezentuje się w partii Don Narcisa, adoratora Fiorelli, tenor Amedeo Gagliardo. Na uznanie natomiast zasługuje baryton Piero Guarnera, wykonujący rolę poety.

Śpiewająca partię Zaidy mezzosopran Damiana Pinti, ma nieco zbyt ostry głos, a jego barwa jest kwestią gustu. Moim zdaniem, jest najsłabszym ogniwem tego nagrania.



**KRZYSZTOF PENDERECKI**  
**Credo (1998); Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagielloonicae sescentos abhinc annos fundatae (1964)**  
 Iwona Hossa, sopran; Aga Mikolaj, sopran; Ewa Wolak, alt; Rafał Bartmiński, tenor; Remigiusz Łukomski, bas • Warszawski Chór Chłopięcy; Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej • Antoni Wit, dyrygent  
 Naxos 8.572032 • w. 2010, n. 2008 • 56'27"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

To już 14 album zrealizowany przez Antoniego Wita z artystami Filharmonii Narodowej w ramach dzieł wszystkich Pendereckiego wydawanych przez Naxos. Do nagrań zatrudnia się znakomitych polskich artystów. W pierwszych woluminach tej edycji dzieł Pendereckiego bardzo trafne i charakterystyczne były okładki z obrazami Stasya Eidridgevičiusa. Później zastąpiono je już mniej udanymi

projektami graficznymi. Tak jest i tym razem.

Album wypełniają dwa dzieła: *Credo* i *Kantata na Jubileusz Uniwersytetu Jagiellońskiego* (pierwsza kompozycja Pendereckiego). Pierwsze dzieło ma na tej płycie swoją kolejną realizację (czwartą, wcześniej nagrali je Helmut Rilling, Kazimierz Kord, Krzysztof Penderecki), natomiast kantata ma swoją premierę płytową.

„Pierwsze słowa wyznania wiary: »wierzę w jednego Boga« (...) zaśpiewane zstają z siłą i mocą nie znaną od czasów oratoriów Haendla i Mszy Beethovena. (...) Ekspresja pewności i mocy zyskuje przy tym dopełnienie w iście mozartowskiej, łagodnej śpiewności” tak o tym dziele pisał swego czasu prof. Mieczysław Tomaszewski. Trudno się z tymi słowami nie zgodzić, bo trafiają one w sedno sprawy. Rzeczywiście, *Credo* Pendereckiego jest jednym z najpiękniejszych dzieł, jakie w ostatnim czasie wyszło spod ręki polskiego kompozytora. To najbardziej efektowne dzieło Pendereckiego, o czytelnej konstrukcji, piękne brzmieniowo i przede wszystkim poruszające w swej treści i przesłaniu. Tej muzyki po prostu doskonale się słucha. Kapitalne są fragmenty choralne, przepiękne muzycznie są

solówki instrumentów, wyjątkowo brzmią dęte blaszane.

*Credo* Krzysztofa Pendereckiego to monumentalna, niezwykła kompozycja, która w dotychczasowym, bardzo bogatym dorobku twórcy *Czarnej maski* zajmuje poczesne miejsce. W ogóle, szeroko zakrojone dzieła wokalnie-instrumentalne o wymowie religijnej, duchowej, to szczególnie ważny nurt w twórczości Pendereckiego. *Pasja według św. Łukasza, Jutrznia, Magnificat, Te Deum* czy *Polskie Requiem* formalnie nawiązują do dokonań wielkich mistrzów dawnych epok.

Początkowo kompozytor zamierzał napisać pełną mszę. Zaczął od *Credo*, będącego trzecim ogniwem liturgicznego porządku mszalnego, które wszakże ze względu na swoje rozmiary czasowe i zamknięty kształt artystyczny (tekst liturgiczny został uzupełniony słowami pieśni i hymnów) stało się skończoną, samoistną całością. W utworze tym mamy cytaty z tradycyjnych pieśni religijnych, urzekają liryczne frazy melodii solowych, intrygują współbrzmienia w partiach choralnych, zachwyca logika kształtowania przebiegu formy, szczerść emocji – a wszystko to składa się na dzieło wielkiej miary, pomimo swej nowoczesności komunikatywne, bardzo żywo

przemawia do uczuć słuchaczy. Wszyscy wykonawcy stanęli na wysokości zadania, szczególnie przypadają do gustu głosy: Ewy Marciniak w *Et incarnatus est* i Remigiusza Łukomskiego brzmia naprawdę pięknie. W sumie najpiękniejsze są fragmenty: *Et incarnatus...*, *Crucifixus* i *Et resurrexit*.

Całość wykonania cechuje przede wszystkim jasność przekazu i jego duża emocjonalność. Bardzo dobrze dobrane głosy solistów i precyzja, z jaką poszczególne partie są prowadzone niewątpliwie nadają temu nagraniu miano wyjątkowego.

Album dopełnia premierowa rejestracja *Kantaty dla Uniwersytetu Jagiellońskiego*, jednak umieszczenie tego utworu po *Credo* jest niczym opowieść z innej bajki (sonorystycznej i awangardowej). Trochę szkoda, że tak są mało trafnie zestawiane są obok siebie dzieła z tak odległych światów.

Antoni Wit znakomicie oddaje wszystkie nuanse i samą dramaturgię obu kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, a samo *Credo* zyskało jedną z najlepszych realizacji płytowych. Polecam ten bardzo wartościowy album.

*Arkadiusz Jędrasik*

Grecki sopran Myrto Papanasiu jako Fiorilla nieźle radzi sobie z rolą i sporo fragmentów wypada korzystnie. Choć znów nie do końca może wszystkim przypaść do gustu jej techniczne opanowanie głosu w Rossinim. Plusem jest jego dość przyjemna barwa i dźwięczność.

Najlepiej na tej płycie brzmią wszelkie ensemble, a fragmentem prawdziwie godnym polecenia jest duet Selima i Geronia z początku aktu II. Na wiele pochwał zasługuje też chór.

W tym nagraniu zastosowano też kilka niewielkich cięć w dłuższych recitativach, a dołączona do płyty książeczka zawiera informacje o samej operze, streszczenie libretta i jak zwykle sporo informacji o wykonawcach.

Nie jest to z pewnością to jedno, jedyne i wybrane nagranie, które powinno obowiązkowo znaleźć się na półce wielbiciela

oper, ale od strony muzycznej i wokalne zupełnie nieźle służy tej operze Rossiniego.

*Basia Jakubowska*



**FRANZ SCHMIDT**  
**Symfonia nr 4 D-dur, Intermezzo z Notre Dame**  
 Beethoven Orchester Bonn • Stefan Blunier, dyrygent  
 MDG 937 1631-6 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 53'31"

Niemiecki kompozytor Franz Schmidt, najpierw będący cudownym dzieckiem, przeżywszy

zaś trudne młodzieńcze lata, porzuciwszy fortepian i swego profesora Teodora Leszetyckiego, by wreszcie w dojrzałym wieku zyskać wielkie uznanie młodszego pokolenia, zasłużył się także jako dyrygent i pedagog. W tej pierwszej roli, pozostawił po sobie kilka nagrań. Z tych znanych mi są to arie operowe nagrane wspólnie z wybitnymi śpiewakami (nagrania te są wprawdzie podpisane jako dokonane pod dyktando Franza Alfreda Schmidta, jednak po dacie i miejscu ich powstania, z dużym prawdopodobieństwem sądzę, że ich autorem jest tenże Franz Schmidt, o którym tutaj mowa). W roli pedagoga, z kolei, wstąpił się przede wszystkim jako profesor Herberta von Karajana. Niniejsza płyta przypomina nam jednak również o Schmidcie-kompozytorze. Na tym polu pozostał raczej zachowawczy: jego kompozycje utrzymane są

w późnoromantycznym stylu. Największym kompozytorskim osiągnięciem Schmidta jest oratorium *Das Buch mit Sieben Siegeln*, najpopularniejszym zaś – opera *Notre Dame*, a właściwie pełne uroku *Intermezzo* z tego dzieła. I tenże utwór znalazł się jako dodatek do *IV Symfonii* na omawianej płycie. *IV Symfonia* z kolei stanowi, zdaniem kompozytora, jego „najprawdziwsze i najbardziej osobiste dzieło”, pomyślane jako requiem dla zmarłej córki. Stanowi ona niezwykle spójną opowieść, w której cztery kolejne części następują po sobie *con attacca*. Rozpoczynający utwór dźwięk trąbki może przywoływać na myśl *V Symfonię* Mahlera, choć melodycznie motyw ten jedynie w swej posępności nawiązuje do Mahlera: pełen jest rezygnacji, nie zaś skargi. Dźwięk trąbki towarzyszy również zakończeniu – tym razem jednak przy-



**FRANCISZEK SCHUBERT**  
**Winterreise**  
 Mark Padmore, tenor; Paul Lewis, fortepian  
 Harmonai Mundi HMU 907484 • w. 2009, n. 2009 • 74'18"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

*Winterreise* Schuberta i Müllera to dzieło ekstremalne. Jak żadne inne ukazuje bowiem skrajne cierpienie człowieka, którego miłość została odrzucona. Podmiot liryczny müllerowskich poezji uosabia człowieka, którego złamane serce doprowadza do fiksacji, obłądnego ograniczenia swej uwagi do tego, co można ujrzeć poprzez szczylinę w tym piękniętym sercu. Powzięta przez ten podmiot wędrówka to raczej nieskuteczna ucieczka od bólu, który powraca poprzez skojarzenia, lub reminiscencje utraconej miłości. Otaczający świat staje się obłądnym utrapieniem, od którego szaleństwa wyzwolić może jedynie śmierć.

Muzyka Schuberta nie pozostawia złudzeń – mamy do czynienia z człowiekiem będącym na skraju emocjonalnej wytrzymałości, stojącego na krawędzi obłądłu, co kompozytor ukazał poprzez sugestywne malarstwo dźwiękowe, trafne uchwycenie afektu i genialne zespolenie muzyki z poezją.

Drogą ekstremizmu artystycz-

nego poszli także autorzy tej płyty. Padmore i Lewis maksymalnie udratyzowali cykl tworząc jakby zbiór 24 obrazów poetyckich. Doskonale wyczuli atmosferę każdej pieśni, wzmacniając ich wyrazowość odpowiednimi zabiegami retorycznymi. Niemal każde słowo wyśpiewywane przez Padmore'a ma swój ciężar znaczeniowy, odrębne brzmienie i charakter. Podobnie akompaniujący mu Lewis. Plastycznie kształtuje każdy niemal akord lub frazę, cieniując je dynamicznie, kontrastując albo też łącząc w nieprzebrane potoki dźwięków lub rozdzielając je na punktualistyczną modłę tworząc psychotyczny nastrój (*Letzte Hoffnung*). Stąd poczuć można w tym nagraniu niemal jak „na własnej duszy” wstrząs przerywający rozmarzenie wiosenne (*Frühlingstraum*, *Der Lindenbaum*), albo też koszmarną poświatę spowijającą myśli (*Die Krähe*). *Der Leiermann* zaś ostatecznie potwierdza talent Levina do wytworzenia właściwej nastrojowości – stylizacja katarynki w tej pieśni budzi dojmujące wrażenie.

*Winterreise* to bodaj najważniejszy i najczęściej nagrywany cykl pieśni. Tym większa moja admiraacja dla autorów nagrania, gdyż udało im się przedstawić to arcydzieło w nowej szacie wyrazowej. Dalekiej od introwertyzmu Fischer-Dieskau'a czy Preya, zupełnie odległej od liryzmu Bostridge'a. Duet Anglików nagrał płytę z pieśniami tak, jak chciałbym je usłyszeć podczas recitalu przed publicznością – teatralnie, z aktorskim gestem i manierą – tak, jakbyśmy mieli to wszystko sami usłyszeć, zobaczyć i poczuć.

Piotr Wolanin

*fonii*, jak i następującego po niej, pastelowego *Intermezza*. Wymienione atuty nabierają szczególnego znaczenia biorąc pod uwagę fakt, że nagrań dokonano podczas publicznych koncertów (album ten otwiera nową serię – Live – w katalogu wytwórni MDG).

Płyta została bardzo pięknie nagrana w formacie SACD, co jest dodatkowym jej atutem. Książeczka zawiera wyczerpującą notkę poświęconą Schmidtowni, jak również wykonawcom. Pozycja zdecydowanie godna polecenia: zarówno jako wstęp do twórczości Franza Schmidta, jak i cenne uzupełnienie kolekcji.

Łukasz Kaczmarek



**FRANCISZEK SCHUBERT**  
**Die schöne Müllerin**  
 Mark Padmore, tenor; Paul Lewis, fortepian

Harmonia Mundi HMU 907519 • w. 2010, n. 2009 • 74'18"  
 ★★★★★

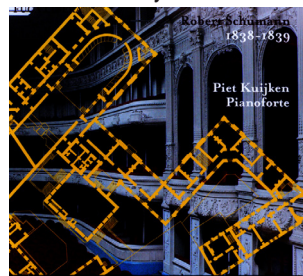
Niedługo po wydaniu albumu z *Podróży zimowej*, Mark Padmore i Paul Lewis kontynuują nagrania schubertowskich pieśni. Tym razem prezentują pierwszy z rubeńskich cykli – *Piękną Młynarkę*.

Przy słuchaniu zwraca uwagę najpierw piękna barwa głosu Marka Padmore'a. Mój zachwyt wzbudza jej delikatność klarowność i stabilność. Szczególnie wdzięcznie brzmią dźwięki wysokie, zawsze precyzyjnie czyste. Barwa to jednak nie jedyna zaleta tego wykonania. Na pochwałę zasługuje wyjątkowo wyrazista artykulacja tekstu, który spokojnie może dotrzeć do słuchacza bez konieczności wczytywania się w książeczkę. Bardzo też podoba mi się dyskretnie podkreślanie znaczenia tekstu, niemal niezauważalne, polegające na niuansach. Słusznie, bo przy tak genialnie oddającej tekst muzyce, wyraźniejsze zaznaczanie jego treści zabrzmi

w sposób przerysowany. Jedyne w pieśniach zwrotkowych można by się pokusić o większe różnicowanie poszczególnych strof.

Równie pięknym dźwiękiem gra Paul Lewis, pianista, którego w tym wykonaniu nie da się sprowadzić do roli wyłącznie akompaniatora. Każde jego uderzenie wydaje się być perfekcyjnie wyważone tak, by jak najlepiej współgrać z głosem solisty, a jednocześnie stworzyć niepowtarzalny nastrój w każdej z pieśni. Bowiem to właśnie nastrojowość i poetyckość są głównymi cechami tego wykonania. Jeżeli trzeba ukazać niecierpliwość, jak w *Ungehduld*, czy bezsilną złość, jak w *Der Jäger* pojawia się dużo ruchu, większa moc i ostrość głosu, jednak bez nadmiernej egzaltacji. Mnie jednak szczególnie podobają się wolne pieśni, gdzie tempa są niespieszne, czasami wkładają się zawieszania głosu, nagle zawahania. Znakomicie oddany zostaje w ten sposób świat marzeń i uczuć bohatera cyklu. Trzy końcowe pieśni, wykonane z wielką subtelnością, ale i przejmującym smutkiem, aż mnie wzruszają. Artyści wywołują w ten sposób świat autentycznych przeżyć, którego odkrywanie powinno każdemu sprawić przyjemność.

Krzysztof Stefański



**ROBERT SCHUMANN**  
**Dzieła fortepianowe**  
 Piet Kuijken, fortepian  
 Fuga Libera Fug 562 • w. 2009, n. 2007-9 • 144'26"  
 ★★★★★

Lata 1838-1839, to ważny okres w fortepianowej twórczości Roberta Schumanna. Powstały wówczas takie cykle, jak słynne *Novelletten* i *Kinderszenen* w 1838 r. oraz w roku następnym *Arabeske*, *Blumenstück* op. 19, *Humoreske*, *Nachtstücke* i *Drei Romanzen*. To czas wielkiej miłości Roberta i Klary Wieck – córki jego nauczyciela, okupionej walką o zgodę na za-

nosząc ukojenie, ale zarazem i pewne zawieszenie, pytanie bez odpowiedzi.

Słuchając omawianej płyty w całości, ogólne wrażenie jest optymistyczne: o ile *IV Symfonia* opowiada o smutku i śmierci, o tyle uzupełniające album *Intermezzo*, w tym kontekście, może obrazować Zmartwychwstanie... Wykonawcy: Orkiestra Beethovenowska z Bonn i jej szef, Stefan Blunier, stają w pełni na wysokości zadania. Dyrygent ukazuje nam tutaj całą melancholię i szlachetny smu-

tek wypływający z *IV Symfonii*. Tempa są raczej powolne. Tym, co przede wszystkim przykuwa uwagę w niniejszej interpretacji jest wielka dbałość o szczegóły. Każda fraza jest tutaj idealnie wyczelowana i przemyślana, niuans dynamiczne odpowiednio podkreślone i zróżnicowane, a struktura całości wyraźnie naszkicowana. Orkiestra wydaje się idealnie realizować wizję interpretacyjną dyrygenta: muzycy grają poprawnie i z dużym zaangażowaniem. Dotyczy to zarówno *IV Sym-*



warcie małżeństwa, co stało się faktem we wrześniu 1840 r. To jednocześnie jeden z najbardziej optymistycznych okresów w życiu Schumanna, nacechowanych umiłowaniem poezji i szeroko rozumianej sztuki.

Dwupłyty album nagrany przez belgijskiego pianistę, Pieta Kuijkę, stanowi praktyczną, dźwiękową część wielkiego, muzykologicznego projektu badawczego prowadzonego przez artystę, skupiającego się właśnie na tym okresie twórczości kompozytora. Do zaprezentowania wyników sumiennego badania źródeł, Kuijken wybrał fortepian Johanna Baptista Streichera z 1850 r., instrument o zachwycającym, ciepłym, nasyconym, a zarazem nieco przymglonym brzmieniu, śpiewnym śródkowym i górnym rejestrze oraz pięknie rezonujących basach. Co najcenniejsze, artysta z wyczuciem i dobrym smakiem, a jednocześnie niezaprzeczalnym kunsztem pianistycznym potrafi wykorzystać walory tego instrumentu, gwarantując tym samym ciekawe doznania estetyczne.

Interpretacje Pieta Kuijkę z pewnością można uznać za oryginalne i momentami odważne. Indywidualne odczytanie partytur Schumanna ma swoje uzasadnienie w jego pracy badawczej i słyhać, że są to rozwiązania przemyślane, w żadnym wypadku nie wynikające z jakichś niedostatków warsztatu belgijskiego pianisty, gdyż ten posiada znakomity. Są to interpretacje dopracowane, wyraziście, z wielkim poczuciem liryzmu Schumanna oraz romantycznym rozmachem. Czasem zdumiewają inne niż do tego przywykliśmy tempa niektórych utworów – jak choćby nr 1 ze *Scen dziecięcych*, odślaniający beztrioskie wspomnienie z wakacji, czy ilustracyjnie zinterpretowana kolysanka z tego samego zbioru (nr 12). Cieszy również obecność niezbyt często wykonywanych kompozycji, do których można zaliczyć *Blumenstück*, *Trzy Romanse* i *Nachtstücke*.

Piet Kuijken odkrywa przed nami zaskakującego Schumanna; podążanie za nim w tej muzycznej podróży może być ciekawą przygodą.

Emilia Dudkiewicz



**ANTONI STOLPE**  
**Utwory fortepianowe: Sonata d-moll, Wariacje d-moll, Allegro appassionato, Scherzo C-dur, Andante As-dur, Walc B-dur, Allegretto nr 1, Allegretto nr 2**

Stefan Łabanowski, fortepian  
 Acte Préalable AP0203 • w.2010, n.2009  
 • DDD, 66'48"  
 ★★★★★

Po raz kolejny za sprawą wytwórni Acte Préalable z mapy muzyki polskiej znika biała plama, tym razem twórczości zapomnianego do niedawna wybitnego pianisty i kompozytora, Antoniego Stolpego (1851-1872). Urodzony w Warszawie, był jako dziecko i nastolatek obdarzony niepowszednim talentem, wcześniej dostrzeżonym i następnie rozwijanym w ramach profesjonalnej edukacji w dziedzinie fortepianu i teorii. Przedwczesna śmierć na gruźlicę w wieku zaledwie 21 lat przekreśliła

niestety świetnie układającą się karierę i pozbawiła nasz kraj kolejnego obiecującego twórcy, nazywanego za życia największym talentem po Chopinie, spychając jego dorobek – kilkadziesiąt opusów orkiestrowych, kameralnych, wokalnych i fortepianowych – w zapomnienie.

Ważny wycinek tego ostatniego rozdziału twórczości Stolpego przynosi omawiana płyta warszawskiego wydawnictwa, będąca światową premierą fonograficzną oryginalnych, zgodnych z intencją kompozytora, jego utworów na fortepian. Są to zarówno dzieła większych rozmiarów, zawartych w poważnych, trudnych formach (*Sonata d-moll, Wariacje*), jak i miniatury. Po wysłuchaniu albumu wyraźnie się rysuje wybitny kompozytorski talent zapomnianego rodaka, znakomite wycucie instrumentu i jego wszystkich możliwości, bezbłędne operowanie formą, umiejętność tworzenia wyraźnego muzycznego przekazu, jasnego formułowania myśli, wreszcie wyrazistość melodyki i własna oryginalność stylu. Po raz kolejny można westchnąć, ile nieznanych skarbów polskiej muzyki fortepianowej czeka na odkrycie i jak wielką rolę odgrywa działalność wytwórni Acte Préalable.

Wykonanie zamieszczonych

na krążku kompozycji jest godne uwagi. Stefan Łabanowski, absolwent katowickiej Akademii Muzycznej, z sukcesem odkrywa dorobek nieznanego mistrza, którego twórczości poświęca się nie tylko jako czynny pianista, ale również jako badacz-teoretyk. W jego ujęciu słyhać niewątpliwie temperament artysty, wykorzystującego szeroki wachlarz środków ekspresji i interpretacji tkwiących w tej muzyce. Narracja jest potoczysta i płynna, tempa żywe i dobrze dobrane, imponuje bogactwo dynamiki – całość recitalu wywarła na mnie pozytywne wrażenie.

Jedynie jakość techniczna nagrania budzi tym razem mój mniejszy entuzjazm, czego powodem być może jest fakt, iż dokonano go w innym miejscu niż zwykle w przypadku innych rejestracji Acte Préalable, wysmienionych z reguły pod tym względem. Tym niemniej, bardzo dobre wykonanie Stefana Łabanowskiego oraz przywrócenie do życia zapomnianej, choć wartościowej i ważnej dla naszego dorobku muzyki Antoniego Stolpego, są głównymi powodami, by koniecznie sięgnąć po niniejszy album.

Paweł Chmielowski



**RYSZARD WAGNER**  
**Wesendonck Lieder, Preludia i uwertury do oper**

Measha Brueggengosman, sopran  
 • The Cleveland Orchestra • Franz Welsler-Möst, dyrygent  
 Deutsche Grammophon 477 8773 • w. 2010, n. 2010 • 72'17"  
 ★★★★★

Cykl pieśni do słów Matyldy Wesendonck (*Wesendonck Lieder*) powstał w latach 1857-1859 z inspiracji miłości do tej żony bogatego kupca, który przez kilka lat gościł Wagnera w Zurychu. Cykl obejmuje pięć pieśni:

*Anioł (Der Engel)*, *Zatrzymaj się! (Stehe still!)*, *W ciepłami (Im Treibhaus)*, *Ból (Schmerzen)* i *Marzenia (Träume)*. W swoim pamiętniku przeznaczonym dla pani Matyldy, Wagner zapisał: „Czegoś lepszego od tych pieśni nigdy nie zrobiłem i mało z moich dzieł będzie mogło być postawione obok nich”. Było to oczywiście wyznanie pod wpływem uczucia i weny twórczej. Wagner był naturalnie mistrzem dramatycznej opery, w niej uwidaczniała się jego wielkość jako kompozytora. Nie dziwi więc, iż pieśni te zasiły w dość znacznym stopniu misterium muzyczne *Tristan i Izolda*.

Wykonawczyni cyklu nagranego na omawianym krążku, Meascha Brueggengosman, mówi: „tajemnica *Wesendonck Lieder* opiera się być może na ich luksusowej prostocie”. A jej interpretacja tej muzyki ujawnia ów nerw muzyczny Wagnera, pozorną prostotę tej muzyki i trafia bezpośrednio do słucha-

cza. Śpiewaczka wnosi w tę interpretację nie tylko piękny głos, ale też i całą gamę uczuć. Urzeka ekspresją i szlachetnością brzmienia swego sopranu.

Prócz wymienionych pieśni płytę wypełniają jeszcze: uwertura do opery *Rienzi* (wiele szlachetnego patosu i własnych pomysłów Wagnera), wstęp do I aktu – śmierć Izoldy z *Tristana i Izoldy* (ten fragment to „genialna kwintesencja wagnerowskiego stylu muzycznego”), wstępy do I i III aktu *Lohengrina* (swobodnie płynąca melodia konsekwentnie prowadzona z „wagnerowską techniką motywów przewodnich”), wstęp do I aktu *Śpiewaków norymberskich* (to szczególnie w twórczości Wagnera pozycja, a pogodnym, może nawet i komediowym charakterze, ale bardzo dojrzała w swej muzycznej konstrukcji i wyrazie). Część symfoniczną płyty zamyka wyjątkowo brawurowe, wirtuozowskie wręcz wykona-

nie słynnej *Walkürenritt* (*Jazda Walkirii*) – żywiołowy śpiew pół bogiń – Walkirii.

Wykonawcami nagrania, prócz śpiewaczki, są The Cleveland Orchestra pod dyrekcją Franza Welsera-Mösta. „Wagner w Cleveland – mówi dyrygent – to taki rodzaj muzyki, którą czysto symfoniczna orkiestra rzadko włącza do swego programu”. A jednak udało mu się bardzo wnikliwie odczytać partytury kompozytora, wyczuć jego muzyczne intencje i w sposób wręcz perfekcyjny je zinterpretować.

Jacek Chodorowski



**MATTHIAS WECKMANN**  
**Wie liegt die Stadt so Wüste – motety i lamentations**

*Concerto Palatino; Cantus Cölln • Konrad, Junghänel, dyrygent*  
Harmonia Mundi HMC 902034 • w. 2010 • 77'56"  
★★★★★

Oto nowy album poświęcony sakralnej muzyce niemieckiego Baroku. Bohaterem jego jest żyjący w latach 1618-1674 Matthias Weckman. Przez wiele lat był liczącą się osobistością w życiu muzycznym Hamburga. Album zawiera najbardziej reprezentatywne dla jego twórczości (niezbyt wiele jego dzieł dotrwało do naszych czasów) utwory. Choć są to dzieła jak najbardziej oryginalne, daje się w nich zauważyć wpływ Heinricha Schütza, w którego chórze śpiewał młody Weckmann.

Wykonawcy, głównie Cantus Cölln pod dyrekcją Konrada Junghänela to wytrawni specjaliści od muzyki dawnej, o czym łatwo się przekonać dzięki wielkiej ilości ich nagrań prezentowanych choćby przez Harmonię Mundi. Ich realizacja jest niezwykle klarowna, pełna ekspresji, porównawcza.

Pięknie zrealizowane nagranie ze znakomitą, wartą poznania, muzyką.

Stanisław Lubliński

**Różne**



**Wolfgang Amadeus Mozart – Missa solemnis C-dur KV.C1.20 • Simon Mayr – Te Deum D-dur**

*Priska Eser-Streit, Katja Stuber, sopran; Merit Ostermann, Roland Schneider, alt; Andreas Hirtreiter, Marc Megele, Jörg Schneider, tenory; Robert Merwald, Andreas Burkhart, basy • Simon Mayr Choir; Ingolstadt Georgian Chamber Orchestra • Franz Hauk, dyrygent*  
Naxos 8.570926 • w. 2010, n. 2007 • 68'05"  
★★★★★

Simon Mayr (1763-1845) napisał „Mozart” na swojej partyturze *Missy solemnis* nagranej na tej płycie. Nie wiadomo, czy chodziło o Leopolda, czy o Wolfganga Amadeusza. Na drugim egzemplarzu tego utworu przechowywanym w Salzburgu napisane jest imię Wolfganga, które następnie przekreślono i zastąpiono imieniem jego ojca. Pozostawmy dociekania badaczom, którzy wcześniej przypisywali to dzieło również innym kompozytorom, takim jak Brixi, Vogel czy Vogler. Prezentowane na tej płycie dzieło warte jest poznania, bez względu na jego autorstwo. Uzupełniając tę płytę *Te Deum* Mayra również warte jest poznania. Powstało ono prawdopodobnie na uroczystość koronacji Napoleona I na króla Włoch. Utwór ten w wielu miejscach przypomina raczej operę, aniżeli utwór sakralny.

Wykonanie jest bardzo dobre, śpiewacy prezentują równy poziom. Towarzysząca im orkiestra nie odbiega od tego poziomu, dzięki czemu całe to przedsięwzięcie można uznać za bardzo udane. Największa w tym zasługa Franza Hauka, dyrygenta prowadzącego muzyków od organów. Należy wspomnieć, że to on założył i wyszkolił chór Simona Mayra. Ponadto uczestniczył w opracowaniu obu dzieł. Wdzięczny jestem Naxosowi

za możliwość wysłuchania tej *Msy* przypisywanej Mozartowi, jak i kolejnego dzieła Mayra.

Stanisław Lubliński



**MELODIOUS MELANCHOLY**  
**Angielskie pieśni z okresu XIII-XV w.**

*Ensemble Belladonna*  
Raum Klang RK 2003 • w. 2005, n. 2004 • 54'31"  
★★★★★

Napis na okładce tej płyty informuje, że pod pojęciem jej tytułu należy rozumieć „słodkie dźwięki średniowiecznej Anglii”. Istotnie, materiałem zawartym na krążku są wybrane krótkie kompozycje wokально-instrumentalne pochodzące z XIII-XV w. Ich wyraz nie ogranicza się jednak do miłego uchu i sercu łagodnej melancholii, jako że znaleźć na nim można utwory radosne, utrzymane w żywym tempie, a nawet mające charakter taneczny. Znacząco wpływa to na atrakcyjność i urozmaicenie programu albumu. Docenić należy również jakość wykonania, tria złożonego z pań, noszącego wdzięczną nazwę Ensemble Belladonna. Są artystkami starannie wykształconymi i wyspecjalizowanymi w prezentacji muzyki dawnych wieków, a przy tym wszechstronnymi. Dwie z nich na omawianym krążku śpiewają, bardzo ładnie zresztą, a wszystkie zaś grają, sięgając po historyczne instrumenty: harfę, fidle oraz rebec.

Ich kreacji słucha się z zainteresowaniem i przyjemnością, nieczęsto bowiem można usłyszeć pochodzącą z Wysp Brytyjskich twórczość wokально-instrumentalną średniowiecza; przy tej okazji można zwrócić uwagę na oryginalne brzmienie starego języka angielskiego. Nie brak w tej muzyce fragmentów nastrojowych, z pięknymi melodiami i utworów łatwo wpadających w ucho lub intrygujących odbiorcę żywą i wyrazistą rytmiką. Dodawszy staranną interpretację Ensemble Belladonna i bardzo

dobry poziom edytorski omawianego albumu, wypada uznać płytę Raum Klang za udaną, wartościową i przekonującą.

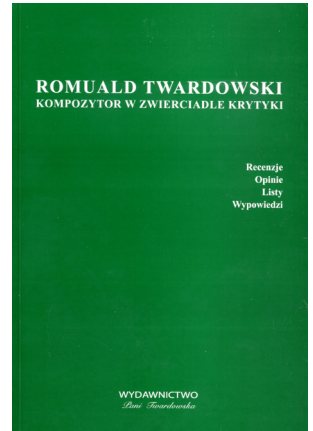
Paweł Chmielowski

**Książki**



**Romuald Twardowski – Było, nie minęło**

wyd. Wydawnictwo Pani Twardowska, wyd. I, Warszawa 2000, str.252



**Romuald Twardowski. Kompozytor w zwierciadle krytyki**

wyd. Wydawnictwo Pani Twardowska, wyd. I, Warszawa 2009, str.104

Rok 2010 przyniósł nam hucznie świętowany jubileusz Chopina i Schumanna, usuwając w życiu koncertowym w cień 80-lecie urodzin wybitnego kompozytora, Romualda Twardowskiego, autora licznych utworów kameralnych, orkiestrowych, chóralnych, a przede wszystkim scenicznych, tworzących jeden z najważniejszych rozdziałów polskiej muzyki operowej i baletowej XX w. – symptomatyczny jest niestety fakt, że od wielu lat się ich nie wystawia, mimo iż w swoim czasie święcili wielkie sukcesy na scenach krajowych i zagranicznych. Mizeria umysłowa



**Johannes Brahms – Geistliches Lied, Fest- und Gedenkenspruche, IV Symfonia • Ludwig van – Uwertura Coriolan • Antonio Gabrieli – Sanctus i Benedictus • Heinrich Schütz – Saul, Saul...**

*The Monteverdi Choir • Orchestre Révolutionnaire et Romantique • John Eliot Gardiner, dyrygent*  
Soli Deo Gloria 705 • w. 2010, n. 2008 • 70'52"

Tym albumem John Eliot

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Gardiner ze swoją Orkiestrą Rewolucyjną i Romantyczną oraz Chórem im. Monteverdigo zamknęli realizację kompletu

*Symfonii* Brahmsa, zarejestrowanych podczas wykonań koncertowych. Jeszcze w tej serii nagrań brahmsowskich ma zostać wydane *Requiem niemieckie*.

Na każdym z czterech albumów brahmsowskich, danie główne, czyli kolejną symfonię uzupełniono, jak na koncercie pomniejszych specjalami innych kompozytorów. Na tej płycie wszystko rozpoczyna się uwerturą *Coriolan*, dalej jest muzyka Gabrielego i Schütza, by całość zamknąć znakomitą interpretacją *IV Symfonii* Brahmsa.

Jaka jest zatem ta nowa interpretacja *IV Symfonii* Brahmsa? Znakomita. Urzeka naturalność prowadzonej frazy, muzyka płynie bardzo swobodnie, ale zawsze tak jak tego sobie życzy dyrygent, który jest bardzo czuły na kompozytorskie sugestie w partyturze co do np. tempa. Zarówno Beethoven, jak i Brahms wypadają bardzo romantycznie. Ani przez chwilę nie towarzyszy nam uczucie nudy i zniecierpliwienia, jakiego

czasem doświadczamy przy słuchaniu dzieł na wskroś ogranych i znanych. Muzyczne akcenty i sploty orkiestrowe porwywają i zmuszają do skupienia się na muzyce. Każda fraza imponuje pięknem muzyki i szlachetnością oddawanych uczuć. Czystość i brzmienie orkiestry Gardinera to niespotykana nigdzie indziej siła oddziaływania, która oddaje maestrię kompozytorów i muzyków w najlepszym wydaniu. *Symfonia* brzmi lekko, sprężysto, muzycznie jest idealnie uformowana. Orkiestra to – w dobrym tego słowa znaczeniu – wulkan energii i spontaniczności. Gardiner mocno podkreśla romantyzm Brahmsa.

W częściach wolnych orkiestra jest rozmarzona, delikatna, dźwięk jest perlisty, ciepły oraz intensywny w brzmieniu. W częściach szybkich niczym jeden bystry i pełen energii organizm orkiestra brzmi niemal drapieżnie. We fragmentach granych piano lekkość i delikatność oraz współpraca z orkiestrą i dyrygen-

tem dają piorunujący efekt umiętnego operowania napięciem w konstruowaniu dramaturgii całej symfonii. Jest to interpretacja, która zapada na długo w pamięć i stanowi dobry punkt odniesienia na kolejną dekadę nowego tysiąclecia.

Orchestre Révolutionnaire et Romantique i John Elliot Gardiner w sumie dali nam niezwykle kompetentną i fascynującą na swój sposób interpretację wszystkich czterech symfonii Brahmsa.

Każdy album wydano w postaci książki w twardej oprawie, co jest znakiem firmowym wytwórni Gardinera, okładkę zdobi fragment jednego z czterech obrazów Howarda Hodgkina. W książeczce jest wprowadzenie pióra dyrygenta i wywiad z nim o każdej z symfonii i jej interpretacji. W polskiej wersji te rozmowy publikowaliśmy na łamach **Muzyka21**.

Arkadiusz Jędrasik



**AU TEMPS DE LOUIS XV**  
**Corelli, Telemann, Rameau**  
*Le Concert des Nations • Jordi Savall, viola da gamba i dyrygent*  
Alia Vox AVSA 9877 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 78'29"

**Muzyka21**  
płyta miesiąca

Z całkowitej ciszy stopniowo wyłania się ciepły akord smyczków. Z niego delikatnie, niczym promień światła, wypływa improwizowana inkantacja skrzypiec. Ich zaśpiew snuje się przez kilka akordów, po czym w tę pełną świeżości i lekkości melodię włączają się drugie skrzypce. Splatające się linie dwóch instrumentów nabierają coraz większej mocy, ich pieśń o życiu i radości zatacza coraz szersze kręgi, aż ogarnia całą ziemię.

Drogi czytelniku, najmocniej przepraszam za tę grafomanię powyżej, jednak język recen-

zenta nie jest w stanie wyrazić cudowności samego początku *Concerto Grosso* op. 6 nr 4 Arcangelo Corellego w wykonaniu Les Concert des Nations. Początku, otwierającego nową płytę

prowadzonego przez Jordiego Savalla zespołu, poświęconą koncertom instrumentalnym, tzw. Concerts Spirituel, w czasach Ludwika XV. Piękno tego fragmentu wyrazić może jedynie język poezji, tym – jak widać – nie władam. Nie jest to bynajmniej jedyny moment na tej płycie, przy którym brakuje mi słów. Mistrzowi z Katalonii udało się tutaj połączyć żywioły, wydawałoby się sprzeczne. Momenty delikatne i liryczne sąsiadują tu w zupełnej zgodzie z tymi, pełnymi energii i pasji. Wykonania bywają brawurowe, wręcz szaleńcze, a jednocześnie pozostają dostojne i eleganckie. Dźwięk jest głęboki i delikatny, ale jednocześnie surowy i ostry, bardzo naturalistyczny. Zespół Savalla na tym nagraniu jest zdecydowanie w swojej najwyższej formie, a wtedy nie ma sobie równych.

Płyta zachwyca jako całość, na bardzo ogólnym poziomie, ale również zagłębiając się w szczegóły trudno znaleźć jakąś skazę. Znakomicie prezentują się soliści, szczególnie flecista



Jordi Savall

Pierre Hamon, skrzypek Enrico Onofri oraz sam Jordi Savall, oczywiście grający na gambie. Wyróżniają się nie tylko wyjątkową wirtuozerią, ale także wrażliwością i muzycznym gustem,

znakomicie prowadząc frazy i zdobiąc z wielkim wyczuciem. Szczególnie polecam gambowe sola w *Bourrée* i *Courante* ze *Suity D-dur* Georga Philippa Telemanna, gdzie mistrz pokazuje pełnię swojego kunstzu. Nie brakuje też całego bogactwa zachwycających drobnozgow dynamicznych i artykulacyjnych. Największe wrażenie zrobiły na mnie fascynujące płynne przechodzenie z piano w forte, pomimo niezwykle szybkiego tempa, w części *Orage* ze *suity Les Indes Galantes* Jeana Philippe'a Rameau. W tej samej suicie warto też zatrzymać się na dłużej przy *Air pour Zephire*, która swoim delikatnym i intymnym pięknem dorównuje, tak przez mnie opiewanemu, początkowi płyty. Długo by jeszcze można wymieniać zapierające dech momenty, które przynosi słuchanie tego albumu. Zdecydowanie lepiej będzie jednak po prostu posłuchać tej muzycznej uczy, godnej królów.

Krzysztof Stefański

decydentów i wykonawców oraz pogarda dla rodzimego dziedzictwa kulturalnego sprawiają, że jedynie warszawska wytwórnia Acte Préalable ratuje honor Polaków, wydając płyty z zapomnianą, aczkolwiek piękną i wartościową rodzimą muzyką. Jednym z jej czołowych kompozytorów, których chętnie nagrywa, jest właśnie wspomniany wyżej Jubilat. W katalogu firmy znaleźć można już kilkanaście albumów z jego dziełami, co wyraźnie pokazuje, iż dorobek polskich kompozytorów dużego formatu nie obejmuje wyłącznie najślynniejszych 3 – 4 nazwisk z czołówek gazet, radia czy telewizji.

Osobom zainteresowanym życiem i twórczością Twardowskiego polecić należy dwie pozycje książkowe, jakie w związku z jego urodzinami ukazały się na rynku. Pierwszą z nich, zatytułowaną *Było, nie minęło*, napisał przed dekadą on sam. Wspomnienia autora sięgają w niej od czasów dzieciństwa i młodości spędzonych w Wilnie, po rok 2000, kreśląc

szeroką panoramę życia kulturalnego i politycznego, wzbogaconą oczywiście o liczne, interesujące wątki biograficzne. Wśród nich należy tu tylko pokrótce wymienić te najważniejsze i jednocześnie najciekawsze dla czytelnika: początki przygody z muzyką, profesjonalna edukacja, lata pobytu w litewskiej stolicy, przeprowadzka do Polski w roku 1956, rozpoczęcie pracy kompozytorskiej, sukcesy twórcze w latach 60. i 70., stymulujące podróże do Afryki i Europy, a to wszystko z barwnymi opisami ludzi, miejsc, wydarzeń i komentarzami na temat działalności swojej i innych muzyków, sytuacji w polityce i kulturze, światopoglądu. Twardowski jawi się tu jako utalentowany gawędziarz, snujący ciekawe i wciągające odbiorcę opowieści; jako mistrz słowa także, zręcznie konstruujący narrację wspomnień i podający wiele informacji w przystępnym, pięknym, starannym języku. Zapewniam, że człowiek z wielką satysfakcją sięga po tę lekturę i chętnie spędza przy niej

czas na poznawaniu kolejnych etapów życia i twórczości autora *Lorda Jima*.

Drugim tytułem jest zbiór wypowiedzi o nim w postaci recenzji, artykułów, wywiadów, opinii oraz listów, noszący nazwę *Romuald Twardowski. Kompozytor w zwierciadle krytyki*. Jako czynny i płodny twórca był zawsze zauważany przez media od początku swojej kariery, czego świadectwem są komentarze odnoszące się do jego pierwszych znaczących utworów, powstałych jeszcze w Wilnie w połowie lat 50. ubiegłego stulecia (*1 Koncert fortepianowy, 3 Szkice na smyczki*). Materiał książki podzielony jest na 4 części. Recenzje obejmują jego utwory symfoniczne, wokalne instrumentalne, kameralne, operowe, baletowe i chóralne. *Opinie* zawierają refleksje wykonawców muzyki Twardowskiego, *Listy* zaś fragmenty korespondencji Jubilata, również z wybitnymi osobistościami życia kulturalnego, wreszcie w *Wypowiedziach* autor *Melodii hebrajskich* przedstawia

swój punkt widzenia na pracę twórczą, jej estetykę, dorobek innych kompozytorów czy sytuację w kulturze ogólnie. Docenić należy niezwykle staranną pracę wydawcy nad dziełem i przekazaniem w nim również wielu danych faktograficznych (nazwiska recenzentów, daty, tytuły tekstów i mediów), czytelny, przemyślany układ całości, porządek chronologiczny w trzech pierwszych rozdziałach wymienionych powyżej, czyniących z omawianego zbioru pozycję bardzo przejrzystą i przystępną w czytaniu.

Warto zauważyć, że jedynie dzięki wytwórni Acte Préalable czytelnik zaciekawiony osobą i twórczością Romualda Twardowskiego, do czego niewątpliwie przyczyniają się oba recenzowane tytuły, ma okazję poznać jej niecały wycinek. W każdym razie pojawienie się na rynku prezentowanych książek jest dobrym pomysłem honorującym jubileusz wybitnego twórcy.

Paweł Chmielowski

### Krzyżówka nr 7/ grudzień 2010

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														
11														
12														
13														
14														
15														

autor: Antoni Rojewski

**Poziamo:** 1-A) osoba z opery *Orfeusz* Monteverdiego; 2-J) śląski taniec; 3-A) opera komiczna R. Straussa; 4-I) trzyaktowa opera A. Vivaldiego; 5-A) wykonuje piruety; 6-H) na pięciolinii; 7-D) wybitny pianista i kompozytor węgierski; 7-L) wspólne cechy typowe dla danej kompozycji utworów; 9-A) biodrowy lub skokowy często narażony na kontuzję u baletnicy; 9-H) imię współczesnej polskiej skrzypaczki; 10-E) imię myśliwego z opery *Holender tułacz* R. Wagnera; 11-H) opera H. Berlioz; 12-A) występ jednego solisty, muzyka; 13-H) operetka H. Berensa; 14-A) opera L. Różyckiego; 15-F) stary kapłan-bramin z opery *Lakme* L. Delibesa.

**Pionowo:** A-1) opera F. Mireckiego; B-5) grecki filozof, uczeń Platona, którego traktaty zawierają ważne teorie muzyczne; C-1) forma poetycka lub forma zbliżona do kantaty; D-3) lord z opery *Łucja z Lammermoor* G. Donizettiego; D-11) Adam – śpiewak, jeden z najznakomitszych polskich basów; F-7) opera komiczna K. Kurpińskiego; G-1) Jakub – polski lutnista i kompozytor; H-5) utwór instrumentalny wykonywany między częściami opery; I-11) R. Burchstein (1893-1963), solistka La

Rozwiązanie krzyżówki nr 6 z listopada 2010 r.

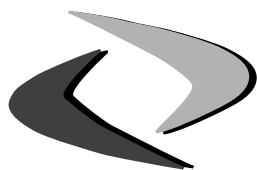
Grzegorz Fitelberg

płyty otrzymują:

**Maria Nadolna** z Piły, **Jan Towarnicki** z Kielc i **Krzysztof Madej** z Warszawy

Scali; J-1) niedokończona opera A. Gużewskiego; L-1) imię Sokorskiej, śpiewaczki operowej; L-7) osoba (przyjaciółka Bogny) z opery *Legenda Bałtyku*; L-13) rysunek wykonany ryblem w twardym materiale; M-1) Witold – polski pianista o światowej sławie; N-11) okres w dziejach (również muzyki).

Litery z pól o współrzędnych: 3-D, 1-C, 3-L, 13-M, 5-B, 15-L, 1-A, 5-H, 1-G, 13-H, 10-B, 12-C, 15-J, 11-M utworzą rozwiązanie.



# 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

### Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

⑥ Music Island  
ul. Napoleońska 17  
61-671 Poznań  
e-mail: info@music-island.com.pl  
www.music-island.com.pl  
tel. 0 - 61 828 80 63  
tel. kom. 604 136 383

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](http://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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)  
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)

### Rozstrzygnięcie konkursu z października 2010 r.

UNIVERSAL – MARTIN GRUBINGER – Janusz Błażewicz, Szczecin; Maria Czarnańska, Przesnysz; Mirosław Dymny, Warszawa; Stefan Krogulec, Warszawa; Jan Małkowski, Poznań; Zofia Muszyńska, Kraków; Paweł Rojek, Legnica; Józef Szczepanowski, Warszawa; Małgorzata Tarkowska, Kielce; Ewa Zaborowska, Lublin.

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

## Konkurs płytowy Universal Music Polska Marc Minkowski

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadeśle na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

Od jakiego instrumentu zaczynał karierę muzyka Marc Minkowski?

Marc Minkowski  
fot. © Philippe Gontier/Naive



Marc Minkowski  
Universal Music Polska

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

# Nowości w dystrybucji CMD



Gustav Mahler Symphonie No. 4

Rosemary Joshua – Orchestre des Champs-Élysées  
Philippe Herreweghe

PHI LPH 001



## PHILIPPE HERREWEGHE MAHLER - CZWARTA SYMFONIA NOWY LABEL FIRMOWANY PRZEZ ARTYSTĘ



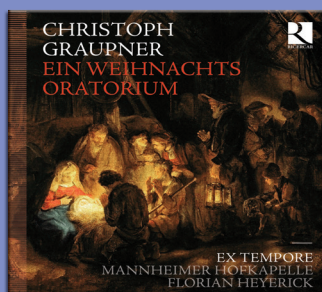
Alpha 174



ANTONIO VIVALDI  
*Concerti per il flauto traversier*

ALEXIS KOSSENKO  
ARTE DEI SUONATORI

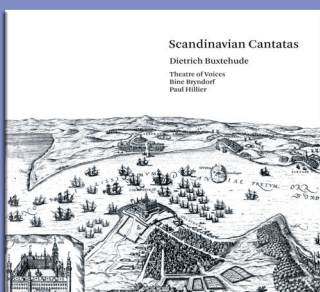
## ALEXIS KOSSENKO ARTE DEI SUONATORI VIVALDI - KONCERTY NA FLET PROSTY



CHRISTOPH  
GRAUPNER  
EIN WEIHNACHTS  
ORATORIUM

EX TEMPORE  
MANNHEIMER HOFKAPELLE  
FLORIAN HEYERICK

Ricercar RIC 307



Scandinavian Cantatas

Dietrich Buxtehude

Theatre of Voices

Birca Brändström

Paul Hillier

Da Capo 6.220534



NAXOS

CHOPIN

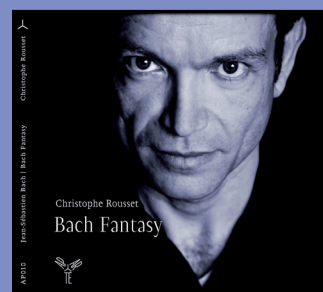
Complete Songs

A Maiden's Wish • Springtime • The Sad River

Olga Pasichnyk, Soprano • Natalya Pasichnyk, Piano



Naxos 8.572499



Christophe Rousset

Christophe Rousset  
Bach Fantasy

Aparte AP 010

**cmd**  
Classical  
Music Distribution

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

sklep internetowy  
**www.cmd.pl**



# Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

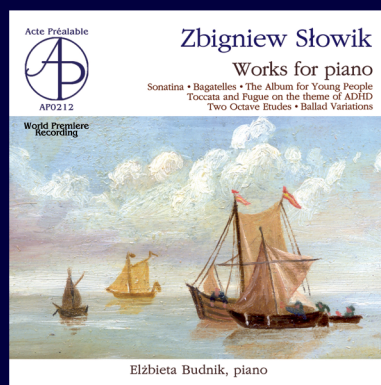
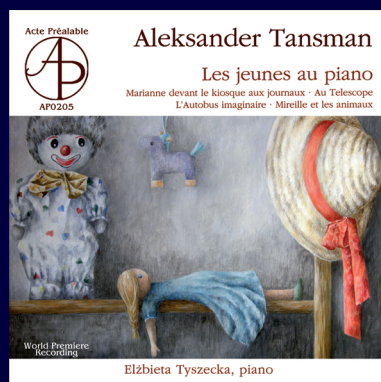
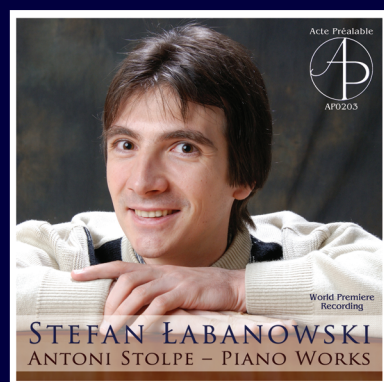
## Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki



## Oferta specjalna tylko w grudniu 2010

Zamawiając w Wydawnictwie  
4 dowolne płyty z naszego  
katalogu zapłacisz tylko za 3!

tel. 22 648 88 38  
e-mail: [actepreable@wp.pl](mailto:actepreable@wp.pl)



dla tych, którzy kochają muzykę

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

Albumy do kupienia w salonach EMPIK, w dobrych sklepach muzycznych, a w sieci: [www.merlin.pl](http://www.merlin.pl) • [www.kmt.pl](http://www.kmt.pl) • [www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)  
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.