

MET: *Cyganeria* – *Carmen* – *Cosi fan tutte* • MET w kinach: *Iphigenie en Tauride*
Agnieszka Marucha gra Stojowskiego w Kielcach • Mahler – Symfoniczne interludium

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 2 (127)
luty 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Elżbieta Tyszecka

pierwsza polska płyta
z muzyką Weinberga

Sondra

Radvanovsky

primadonna ludzkich serc

Clara Haskil

geniusz w walce
z przeznaczeniem

Kwartet Danel

muzyka Weinberga to arcydzieła



LISA BATIASHVILI

Echa czasu gruzińskiej skrzypaczki



Lisa Batiashvili

ECHOES OF TIME



Debiutancki album
znakomitej skrzypaczki!

Kropla draży skałę, każdą, choćby najtwardszą. W listopadowym numerze *Muzyka21* Jan A. Jarnicki w artykule *Polska – czy to jeszcze brzmi dumnie?* zauważył, że redaktor prowadzący poranne wiadomości w TVP1 ma w tle mapę Ameryki. Z przyjemnością musimy zauważyć, że od pewnego już czasu tło zostało zmienione – jest to teraz mapa całego świata, na której Polska znajduje się w centrum. Brawo. Drobną rzecz, a cieszy.

Kolejna kropla: od zawsze domagamy się większej obecności muzyki polskiej w instytucjach opłacanych z pieniędzy podatników. Ta „skała” jest wyjątkowo odporna, a jednak. Muzyka, która „nie przetrwała próby czasu” i została stworzona przez kompozytorów, który „skazali się na zapomnienie” wraca do łask. Niecodzienne wydarzenie miało miejsce w Filharmonii Narodowej w styczniu – cały koncert został poświęcony kompozycjom Karola Kurpińskiego. Zagrano m.in. *Bitwę pod Możajskiem – wielką symfonię bitwą wyobrażającą, polonezy i operę Zamek na Czorsztynie* w wersji koncertowej. Kolejne niecodzienne wydarzenie – pojawił się tej samej Filharmonii polski utwór współczesny i to kompozytora spoza „wielkiej trójcy” – Jerzego Komowicza. Nagle te rozważania o „próbach czasu”, „eklektyzmie”, „skazaniu na zapomnienie”, zagubionych czy też trudnych do odczytania partyturach, a także wysokich opłatach do ZAiKS okazały się bezpodstawne. Cieszymy się z tych „jaskółek”, które być może „wiosny nie czynią”, ale pokazują, że żadne bariery, poza mentalnymi, nie istnieją. Jak tak dalej pójdzie to może i Marc Minkowski z Sinfonią Varsovią zacznie odkrywać polski repertuar, o czym w swoim czasie wszyscy klakierzy donosili, a co się okazało, jak dotychczas, nieprawdą.

Wkońcu grudnia odbyła się w Filharmonii Narodowej konferencja prasowa zorganizowana przez jej dyrektora, prof. Antoniego Wita. Jak zwykle rozmawiano o pieniądzach, jak zwykle serwowano uczestnikom konferencji rewelację, które nie wzbudziły żadnych głębszych emocji, poza niesmakiem. Dlaczego pan dyrektor atakował innych ludzi kultury, którym lepiej wychodzi promocja, pozostanie zagadką.

Okazuje się jednak, że Narodowa, prezentująca się w świecie jako „Warsaw Philharmonic”, potrzebuje natychmiast zastrzyku finansowego w wysokości 3 mln zł, by poprawić swoją ofertę artystyczną. Co na to powiedzą inne Filharmonie, dla których taka suma często musi wystarczyć na cały rok działania? Do tego placówka ta chce rozszerzyć swoje usługi o transmisje internetowe, na co potrzeba kolejnych 2 milionów zł. A może warto dogadać się z radiową Dwójką i po prostu robić transmisje na antenie radiowej? Jaki jest sens transmitowania koncertów za darmo w Internecie, skoro płaci się abonament radiowy m.in. właśnie po to, by takie wydarzenia znalazły się na antenie?

Kolejna zaskoczenie – przyjazd Nowojorskich Filharmoników kosztował podobno 2,5

mln zł. Już sama suma wydaje się nieprawdopodobną, nieadekwatną do prawdziwych cen. Tym bardziej, że zespół ten był u nas niejako przejazdem podczas swojego europejskiego tournée. Ale skoro ponad dwa lata temu udało się wydać milion złotych w Łodzi na orkiestrę z Londynu, która u siebie kosztuje 70 tys. zł, i nikt nie zareagował, to nic nie stało na przeszkodzie, by podnieść poprzeczkę i sprawdzić wytrzymałość podatników i aparatu kontroli. Jak tak dalej pójdzie, za kilka lat żadnej orkiestry z zagranicy nie zaprosimy za mniej niż 10 mln zł niczych, państwowych pieniędzy.

Dyrektor Filharmonii Narodowej planuje również wydawanie koncertów w postaci albumów DVD. Już możemy się bać na myśl o pieniądzach, jakie resort kultury wyasygnuje na ten „wiekopomny” cel. A może jednak nastąpi przełom? Skoro Maestro reklamuje się sprzedawalnością swoich płyt na średnim poziomie 30 000 egzemplarzy, to może w końcu zacznie odprowadzać do budżetu zarobione przez te płyty pieniądze! To swoiste kuriozum, że Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego dofinansowuje tak mocno dochodową działalność nagraniową! Czy jednak cokolwiek może jeszcze nas w Polsce dziwić?

Budżet pęka w szwach, rząd nie wie już jak ustanowić kolejne podatki w celu jego ratowania, a jednocześnie żyjemy ponad stan, jak za czasów Augusta III. Nawet jeśli ani jedna złotówka poświęcona na występ Nowojorczyków nie została zmarnowana – czy naprawdę nas na to stać?

Niezwyczajne wydarzenie miało miejsce 14 stycznia – pierwszy raz od kilkudziesięciu lat prapremiera dzieła orkiestrowego Krzysztofa Pendereckiego odbyła się w Polsce. W Filharmonii Narodowej orkiestra Sinfonia Varsovia pod batutą Walerija Giergiewaja wykonała *Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii* napisane specjalnie na zakończenie Roku Chopinowskiego 2010. Kompozytor był fetowany w mediach jeszcze przed koncertem, wszyscy prześcigali się w komplementach, zanim jeszcze dzieło zostało wykonane. Bez przerwy przypominano nam o randze tego najwybitniejszego żyjącego kompozytora polskiego. Zapomniano tylko o jednym: że najważniejsza jest muzyka. Za nasze pieniądze zamówiono dzieło. Za nasze pieniądze telewizja publiczna znalazła czas, by zaprosić twórcę do piątkowego porannego programu w TVP2, ale tak ważne wydarzenie, jak sam koncert będący jednocześnie premierą i zwińczeniem Roku Chopinowskiego nikogo już nie obchodziło. O 20⁰⁰, gdy rozpoczynał się koncert w Filharmonii, ta sama TVP2 przeprowadzała transmisję z meczu piłki ręcznej. Czas zdecydować, czy telewizja publiczna ma misję do wypełnienia i nadaje programy niekoniecznie najbardziej kasowe, ale za to takie, które przejdą do historii, czy też przestanie nam mydlić oczy swoją „misyjnością”, przestanie domagać się abonamentu i legalnie zajmie się zarabianiem pieniędzy, tak jak to robią inne, komercyjne stacje. Nie tak dawno ten sam program fetował 2000.

odcinek „epokowego” serialu *Klan*, o którym wszelki słuch zaginie dzień po ostatnim odcinku. Jeśli jednak uznano muzykę Krzysztofa Pendereckiego zbyt trudną dla przeciętnego widza, to przecież istnieje jeszcze jeden program o wyraźnie ukierunkowanej tematyce – TVP Kultura. Niestety, w ten piątkowy wieczór wypełniało swoją „misję” programem bardzo na czasie, rosyjskim filmem *Dworzec Białoruski*. Po co więc to wyciąganie rąk po publiczne pieniądze na transmisje internetowe, rejestracje koncertów etc. skoro, gdy nadarza się okazja do transmisji epokowego wydarzenia, tylko niszowa radiowa Dwójka tego dokonuje? Cieszymy się, że choć oni tego koncertu nie zignorowali!

Tym wszystkim, którzy jednak będą się dalej domagać dwóch czy więcej milionów na transmisje internetowe z Filharmonii Narodowej przypominamy, że radiowa Dwójka od dawna nadaje swój program w całości w Internecie, więc i transmisja z Filharmonii by się tam automatycznie znalazła. Tyle tylko, że takie rozwiązanie, z natury rzeczy darmowe, nie pozwoli nikomu na zmarnowanie publicznych pieniędzy.

16 stycznia gościem programu *Młodzi kontra...* nadawanego przez TVP Info był pan minister Bogdan Zdrojewski. Jeden z uczestniczących młodych ludzi, członek UPR, zapytał pana ministra o przyczynę narzucania rozłożniom prywatnym obowiązku zapelnienia 30% czasu antenowego muzyką polską. Pan minister bardzo elegancko wyjaśnił, że największym naszym dobrem jest właśnie kultura, i że nie dbając o nią, niekoniecznie bardziej wartościowe produkty obce wyprą ją. Założenie słuszne. Najważniejsze jest co innego. Państwo strasznie lubi ingerować w życie prywatne obywatela, samo jednocześnie do niczego się nie poczuwa, a przecież powinno zacząć od siebie. Chcielibyśmy usłyszeć od pana ministra, w jaki sposób ten przepis jest realizowany przez państwowe instytucje? Jaka jest ranga muzyki polskiej w telewizji publicznej, w radiu publicznym, we wszystkich wydarzeniach współfinansowanych przez państwo. Największe polskie wydarzenia kulturalne są całkowicie pozbawione muzyki polskiej choć istnieją dzięki dotacjom MKiDN. Polskie Filharmonie skazały muzykę polską na niebyt, tak samo uczelnie muzyczne czy wydawnictwa. Chętnie się dowiemy, czym kieruje się pan minister dofinansowując tak gigantyczne przedsięwzięcie jakim jest Festiwal Beethovenowski, na którym muzyka polska właściwie nie istnieje, jednocześnie pozbawiając jakiegokolwiek wsparcia okrywającego zapomniane dzieła Festiwalu Muzyki Polskiej istniejącego od lat w Warszawie? Czy można traktować poważnie wypowiedź pana ministra wiedząc, że Wratisławia Cantans od lat ignoruje naszą kulturę, a Filharmonia Narodowa będąca akurat na tournée w Japonii nie gra tam z repertuaru polskiego nic nowego?

Niedawno prof. Leszek Balcerowicz stwierdził, że rząd traktuje Polaków jak stado baranów. Czyżby miał rację? 🗨

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Warszawa • Kielce
 11 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Boheme* • *Carmen* • *Così fan tutte*
 19 MET – transmisje kinowe uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Iphigénie en Tauride*

CZŁOWIEK

- 21 Lisa Batiashvili – *Echa czasu* gruzińskiej skrzypaczki – Arkadiusz Jędrasik
 22 Henryk Mikołaj Górecki – 6 XII 1933 – 12 XI 2010 (2) – Dariusz Mazurowski
 25 Clara Haskil – geniusz w walce z przeznaczeniem – Łukasz Kaczmarek
 28 O pierwszej polskiej płycie z muzyką Mieczysława Weinberga – ze znakomitą pianistką Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 30 Ezio Pinza
 Mój Don Giovanni (7) – Basia Jakubowska
 31 Muzyka Weinberga to arcydzieła – Marc Danel z Kwartetu Danel rozmawia z Dorotą Staszkwicz
 35 Primadonna ludzkich serc – Kazik Jedrzejczak rozmawia z Sondrą Radwanovską

DZIEŁO

- 38 Tryptyk o Gustawie Mahlerze (2)
 Mahler: Symfoniczne interludium – Łukasz Kaczmarek
 40 Historia muzyki elektronicznej
 Prapoczątki 1915-1945 (7) – Dariusz Mazurowski

PŁYTOTEKA

- 42 Palcem po płycie – Thomas Quasthof: *Tell it like it is* – Arkadiusz Jędrasik
 52 Krzyżówka nr 9 – Antoni Rojewski

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Lisa Batiashvili

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93tel. 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

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszczyk

zdjęcie na okładce

Lisa Batiashvili
fot. © Anja Frers/DG

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PLnakład
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 – 108,00 zł, Europa – 194,00 zł, Ameryka Północna – 270,00 zł, reszta świata – 384,00 zł

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

Uwaga!

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.
- 2) Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 3) Numery archiwalne w cenie 9 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 15 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: (22) 648 88 38, e-mailem: acteprealable@op.pl lub pocztą: Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93
Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena jednej płyty wraz z kosztami przesyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: prosimy o kontakt.

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

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW

Grottesca alla tedesca – Akademia Beethovenowska w Krakowie (Ludwig van Beethoven – *Fidelio*; kier. muz. Piotr Sułkowski, reż. Julia Pevzner, scen. Adam Łucki; 6 XII 2010). Rzadko w Polsce można oglądać Beethovenowskie arcydzieło na scenie. Wbrew dawnym sądom o jego niesceniczności, *Fidelio* w pełni realizuje ideę muzyki dramatycznej poprzez znaczący akompaniament orkiestrowy, który „między nutami” dopowiada uczucia, przeżycia i motywy działań, jakimi kierują się śpiewające postacie. A przy tym nie ma w nim najmniejszego śladu konwencjonalności, lecz wszystko ujęte jest – na długo przed Bergiem – w żelazne prawa form muzycznych (np. kanonu w kwartecie Leonory, Rocca, Marceliny i Joaquina, technik imitacyjnych). Nikt już zatem nie wątpi chyba, iż powinna to być obowiązkowa pozycja w ramach żelaznego repertuaru operowych teatrów. Cieszy więc inicjatywa Akademii Beethovenowskiej w Krakowie, która wespół z norweską Akademią Muzyczną w Oslo doprowadziła do wystawienia tego dzieła w ramach upamiętnienia holokaustu. Nieco ryzykownym posunięciem wydać się mogło natomiast ukazanie jego akcji w formie retrospekcji wobec wspomnienia ocalałej z zagłady głównej bohaterki i umieszczenia jej w obozie w Auschwitz. Jak karkołomnym i ocierającym się o absurd bywa mechaniczne zonglowanie realiami, przekonuje finał. Zgodnie z librettem, którego tłumaczenie wyświetlane było na umieszczonym nad sceną prompterze, z odsieczą przybywa parze bohaterów minister Fernando, wysłany w tym celu przez dobrego władcę, nieświadomego czynów swych niecznych zauszników. Będąc konsekwentnym, w przypadku Auschwitz mógłby to być jedynie Himmler, działający z polecenia Hitlera (sic!). Czyżby zatem chodziło w tym przedsięwzięciu o rehabilitację hitlerowskich dygnitarzy? Na szczęście przeniesienie akcji do Auschwitz nie było zbyt dosłowne: mundury stanowiły odległe nawiązanie do niemieckich, więźniów nie przebrano w pasiaki, a rysowana laserami obozowa sceneria pozostawała dosyć umowna. Aliści nie do końca jasna pozostaje tożsamość bohaterów: Florestan dostał się do obozu jako aresztowany akowiec, ale po wojnie wraz z wierną żoną – taka

jest wykładnia męskiego imienia Fidelia, przybranego przez Leonorę – emigruje do Jerozolimy. Podczas uwertur (E-dur, wyjątkowo hałaśliwie zagranej na początku, oraz *Leonory III*, poprzedzającej drugi akt, choć zwyczajowo wykonuje się ją pomiędzy jego odsłonami, gdyż wskutek takich przesunięć traci na swym wyrazie antrakt, bezpośrednio poprzedzający wielką arię Florestana i odmalowujący grozę miejsca jego uwięzienia) wyświetlano na horyzoncie sceny uliczne z przedwojennej Warszawy i Krakowa, w tym Kazimierza, a także ślubu potentatów z getta, zaczerpniętego być może z propagandowego filmu *Ewige Jude (Wieczny Żyd)* Fritza Hipplera. Oryginalne dialogi zostały zastąpione przez ramową narrację Leonory, po latach opowiadającej wnukowi o swoich i nieżyjącego już Florestana okupacyjnych przeżyciach. Ale zabrakło w tym konsekwencji, ponieważ na początku II aktu, ni stąd, ni z owąd Leonora i Rocca powracają do dialogów, toczonych po polsku, w przeciwieństwie do śpiewu, wykonywanego po niemiecku.

Spośród wykonawców na pierwszy plan nieoczekiwanie wysunął się Przemysław Firek, który stworzył pełnokrwistą postać sceniczną Rocca, niepozabawionego ludzkich odruchów więziennego strażnika, i dopracowaną, zarówno pod względem wokalnym, jak i aktorskim, kreację artystyczną. Jego nośny głos idealnie odpowiada potrzebom tej partii, a swoboda w operowaniu niskimi dźwiękami przydaje lekkiego odcienia grozy. Katarzyna Hołysz i Marcus Ahme jako sceniczni małżonkowie najlepiej wypadali w ansamblach, podczas gdy w przypadku zwłaszcza pierwszej arii frazowanie w górze skali nieco się rwało i co za tym idzie brzmienie pozostawiało trochę do życzenia, w drugim głos brzmiał zbyt anemicznie. Zważywszy ich wiek, to Hołysz może w przyszłości te niedostatki usunąć, natomiast Ahme raczej już niewiele zdziała w tym względzie. Pizarro w ujęciu amerykańsko-litewskiego barytona Petersa Eglitisa, zarówno pod względem aparycji, jak i odwrotnie proporcjonalnych do niej środków wokalnych, nie budził grozy, pozostając postacią komiczną na pograniczu groteski. Z najlepszej strony zaprezentował się natomiast Mateusz Zajdel w epizodycznej partii Jaquina, istotnej wszakże w ansamblach i wymagającej nie lada muzykalności. Gra orkiestry, jako się rzekło, nie odznaczała się

szczególną kulturą brzmienia, zwłaszcza, że nadużywano dynamiki, starając się w ten sposób pokryć pewne niedostatki w zakresie precyzji wykonania. Dość blado brzmiał też Chór Polskiego Radia w Krakowie, nota bene, zawsze stanowiący słabsze ogniwo w niegdyśjszym tandemie, tworzonym z Orkiestrą Polskiego Radia zlikwidowaną przed przed kilkunastu laty.

Na marginesie warto poświęcić kilka uwag pewnym nieporozumieniom związanym z Auschwitz. Otóż w poprzedniej epoce nagminnie polonizowano zagładę Żydów, podczas gdy ostatnio mamy do czynienia z odwrotnym zjawiskiem, zawłaszczania przez holocaust pamięci o martyrologii innych narodów, w tym Polaków. Oparta na jej własnych przeżyciach obozowych powieść Zofii Posmysz *Pasażerka* dotyczyła polskich więźniarek obozu koncentracyjnego Auschwitz, a nie eksterminacji Żydów w znajdującym się o trzy kilometry dalej obozie zagłady Birkenau. W związku z wystawieniem w Bregencji i Warszawie opartej na niej opery Mieczysława Weinberga, mówiono o niej wyłącznie jako świadectwie shoah. Również w związku z kradzieżą znad wejścia do Auschwitz tablicy z napisem „Arbeit macht frei” (umieszczonej tam wzorem obozów w Dachau i Buchenwaldzie) mówiono o nim, jako o symbolu holokaustu, podczas gdy znajdował się on nad bramą obozu, którego pierwszymi więźniami, a później stanowiącymi znakomitość ich większość, byli Polacy. To także miejsce męczeńskiej śmierci franciszkanina Maksymiliana Kolbe (operę do libretta Eugene’a Ionesco poświęcił mu Dominique Probst), niezależnie od tego, co sądzić o pewnych kontrowersyjnych aspektach jego przedwojennej działalności. Skądinąd takiego napisu nie ma nad bramą kolejową w Birkenau, docelowym miejscu transportów śmierci europejskich Żydów. Tego rodzaju zafałszowania nie służą pojednaniu, a wręcz przeciwnie, budzić mogą niebezpieczne resentymenty z przeszłości. W przypadku omawianego przeze mnie przedsięwzięcia godzi się jednak podkreślić, iż zarówno w ramach samego przedstawienia, jak i w nocce zamieszczonej w programie, wspomina się również o polskich sprawiedliwych, w tym Irenie Sendlerowej, ratujących życie żydowskich współobywateli.

Lesław Czapliński

Tatiana Łarina, opera Czajkowskiego, albo sceny myśliwskie z rosyjskiej prowincji. Za sprawą osobowości Ewy Biegas, odtwórczyni roli Tatiany, to ta właśnie postać wysunęła się na pierwszy plan w najnowszej inscenizacji opery *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego w Krakowie (premiera 10 i 12 XII). Skądinąd według reżysera – Michała Znanieckiego – to z nią bardziej utożsamiał się sam kompozytor, niż z tytułowym Onieginem. Szczególnie w swobodnie ukształtowanym monologu, towarzyszącym pisaniu listu do tegoż, w którym śmiało, jak na owe czasy, występuje z inicjatywą i wyznaje mu miłość, zaprezentowała wokalne mistrzostwo najwyższej próby, różniąc plany dynamiczne, sięgając niejednokrotnie do *sotto voce*, by oddać ogarniające ją wahania i niepewność, nie nadużywając przy tym fortissima w kulminacjach, sięgających góry skały. Potrafiła wydobyć ogrom odcieni wyrazowych doznań młodej dziewczyny, przeżywającej szaleństwo pierwszej miłości, której długo szukała dotąd na kartach modnych romanсів, co odziedzyczyła prawdopodobnie po matce, w przeciwieństwie do, zapewne po ojcu praktycznej, Olgi.

Dzięki Magdalenie Nowackiej Tatiana dominowała również nad pozostałymi postaciami i ich odtwórcami w drugiej obsadzie. Artystka ta dysponuje głosem o nieco mniejszym wolumenie, ale jej śpiew odznacza się niezwykłą kulturą i nawet wysokie dźwięki nigdy nie brzmiały krzykliwie, lecz delikatnie intonowane stopniowo nabierały dopiero potęgi brzmienia.

Mariusz Kwiecień, jak zawsze uwodził przez pierwsze pięć minut urodą swego szlachetnie brzmiącego i doskonale ustawionego głosu, ale jak długo można zachwycać się wyłącznie warunkami wokalnymi, skoro artysta nie robi z nich należytego, interpretacyjnego użytku? Poza ekspresyjnym sięgnięciem do fałsetu w zakończeniu ariosa z pierwszego aktu, śpiewa cały czas z tym samym natężeniem głosu, jakby nie istniała dynamika, choć nie sposób odmówić brawury w wykonaniu dramatycznego monologu, zamykającego pierwszą odsłonę trzeciego aktu, w którym powracają motywy z listu Tatiany, ale tym razem to Oniegin szuka z ich pomocą sposobu, by wyrazić swą późno obudzoną miłość.

Iryna Żytnska zaprezentowała walory swego głosu w niewielkim arioso Olgi, natomiast w jej narzeczonego Leńskiego z powodzeniem wcielił się Adam Zdunikowski, swym lirycznym tenorem predestynowany do tej partii, choć chciałoby się słyszeć jej bardziej stylowe ujęcie, usankcjonowane rosyjską tradycją, zwłaszcza sięgania w celach wyrazowych do górnego rejestru za pomocą fałsetu. Zrazu mogło się wydawać, że reżyser postanowił ułatwić mu zadanie, ustawiając podczas arii na proscenium,

przy zamkniętej kurtynie, ale rychło okazało się, że było to raczej podyktowane potrzebami zmiany dekoracji niż względami muzycznymi.

Z należyтым zharmonizowaniem głosów zabrzmiały odgrywane ważną rolę w dramaturgii opery miniansamble: kwartet po przyjeździe gości oraz duettina: Leńskiego i Oniegina, bezpośrednio poprzedzające ich pojedynki, czy Oniegina i Tatiany przed ich ostatecznym rozstaniem, a w których dochodzą do głosu rozbieżne oczekiwania, uczucia i dążenia bohaterów. Z dwóch ukraińskich odtwórców partii księcia Griemina: Oлександра Телиhy i Wołodomyra Pankowa, lepiej sprawdził się ten drugi, co prawda odleglejszy wiekiem od postaci generała-weterana, który, żeby nie było w tym względzie wątpliwości, usadzony został na inwalidzkim wózku. Tessytura partii Łariny doskonale mieści się w aktualnych możliwościach wokalnych Bożeny Zawiślak-Dolnej, eksponując przede wszystkim rejestr pierwszy, będący mocną stroną tej śpiewaczki. A na dodatek reżyser nie ułatwił jej zadania, każąc w otwierającym duecie z nianią Filipiewną (w drugiej obsadzie artystka śpiewa również tę partię) wykonywać skomplikowane i dwuznaczne zadania aktorskie (obnażanie sztucznych piersi), w których dochodzą do głosu jej niezrealizowane w realiach obyczajowych tamtych czasów pragnienia erotyczne (napomyka o nich również Filipiewna w dialogu z Tatianą), albowiem jednym z tropów tej inscenizacji jest podszycie jej tłumionym erotyzmem, zwłaszcza postaci kobiecych, skazanych na życie w dusznej atmosferze ówczesnej rosyjskiej prowincji. Lubieżnie przeciąga się również Tatiana w scenie pisania listu. Wydaje mi się wszakże, iż może należało bardziej skupić się na rozbudzeniu napięcia pod wpływem pełni lata, na co wskazuje chór przybyłych żeńców, a czemu dają wyraz w swym duecie Łarina i Filipiewna, pod wpływem czego dziedziczka podchwytuje frenetyczny taniec wieśniaków, budząc zrazu zgorszenie służącej, która dla zatuszowania niezręcznej sytuacji sama się do niego przyłącza. Szkoda, że scen chóralskich nie pozostawiono w półkolistych wycięciach w głębi i po bokach dekoracji, gdyż tworzyły one malownicze tło, odmierzając zarazem upływ czasu w kolejnych aktach.

Kształtowi wizualnemu niezbyt przysłużyły się niewłaściwie zaprojektowane i dobrane kostiumy, na dodatek za sprawą fatalnego oświetlenia zniekształcające figury niektórych wykonawców, pogrubiając ich i przydając wieku, co ujawniło się podczas spotkania z artystami po spektaklu, którzy bez „pomocy” kostiumologa prezentowali się o wiele korzystniej. Arceż głównie dotyczyła uczestników intrygi miłosnej, więc raczej chyba należało wydobyć, bądź podkreślić ich naturalną urodę, wdzięk i uwodzicielskość?

W operowej inscenizacji trzeba tylko, a może aż, wczytać się w libretto i nade wszystko wsłuchać w muzykę. Od czasu do

czasu wykonywane znienacka nieskoordynowane ruchy Łariny mogły zapowiadać, że w najwyższym stopniu historycznej muzyce Czajkowskiego, jej szczytowym paroksyzmem (charakterystyczne łkające figuracje skrzypiec w kulminacjach orkiestrowych ustępów, choć prowadzący spektakł Łukasz Borowicz unikał skrajnych kontrastów), towarzyszyć będzie równie spazmatyczne prowadzenie postaci niczym w filmach Żuławskiego. Aliści całe przedstawienie stanowi rewię porzucanych pomysłów i zawiedzionych oczekiwań, budzonych przez samego inscenizatora. Ciekawie rozwiązane zostało spotkanie Tatiany z Onieginem jako jej sen, w który zapada po napisaniu doń listu, dzięki czemu mogą oni sobie śmiało poczynać w sypialni dziewczyny. Nie sposób odmówić efektywności rozegrania sceny pojedynku na lodowych krach. Ale zakończenie tej ostatniej przybyciem postaci z kręgu Łariny (m.in. Olgi, którą dopiero co przyzywał Leński w swej arii) dopominało się o dalsze wykorzystanie, na przykład poprzez płynne przejście *attacca* do następnego, petersburskiego aktu, rozgrywanego się w kręgu księstwa Griemina (odwracając się wspomniane postaci mogły okazać się gośćmi balowymi i przystąpić do *Poloneza*). Tenże, tańczony po przerwie z za tytułowej zasłony, sprawia wrażenie fantasmagorycznego, stanowiąc zarazem oskarżenie wobec głównego bohatera o spowodowanie nieszczęść (wśród na polu widm znajdują się jego ofiary, ochlapujące go, ponieważ rzecz dzieje się w basenie), a więc prosiło się o rozegranie dalszej sekwencji wypadków, w tym nieoczekiwane spotkanie z Tatianą jako już mężatką i ich definitywnego rozstania, w konwencji wizji Oniegina. Sam pomysł ze skapaniem spektaklu w wodzie o tyle w Krakowie nie zaskakuje, że już przed laty w Teatrze Stu usytuowano w niej *Hamleta* w inscenizacji Krzysztofa Jasińskiego, skądinąd od czasu do czasu zajmującego się także reżyserią operową.

A dlaczego sceny myśliwskie z rosyjskiej prowincji? Ano dlatego, że imiennowy bal u Łariny, ze względu na stroje jego uczestników, a zwłaszcza ich kolorystykę z przewagą zieleni, przywodzi na myśl zabawę po łowach. A przy tym rozegranie znacznej jego części na stole bilardowym (m.in. kupletów karykaturalnie ukazanego Tricqueta, ale z polotem zaśpiewanych przez Imerego Kawsadze), stanowiącym centralny element dekoracji, znów podpowiadało trop, że dalszy ciąg akcji i relacji pomiędzy postaciami stanowić będzie rodzaj przewrotnej gry, wzmocniony nadto, przeniesionym jakby z *Damy pikowej*, nieoczekiwanym zetknięciem się w jednym punkcie pięciorga protagonistów: Leńskiego, Oniegina, Tatiany, Olgi i Łariny. Ale okazała się to kolejna, porzucona Czechowowska fuzyja, która ostatecznie nie wypaliła, bo chyba nie chodziło o specjalnie zastawioną zasadzkę na widza?

Lesław Czapliński

CLARIMANIA 2011

clari
mania
2011

■ 13.04.2011
Trampolina młodych
Irvin Venyš – klarnet
Sławomir Zawadzki – klarnet
Marek Zjawin – klarnet
Paweł Gusnar – saksofon
Jonathan Bergeron – saksofon
Orkiestra Kameralna Wrocławskiej
Akademii Muzycznej
Jan Jakub Bokun – dyrygent

■ 14.04.2011
Iberomania!
Justo Sanz – klarnet
Marek Werpulewski – fortepian
Quarteto de Clarinetes de Lisboa

■ 15.04.2011
Carte blanche à Philippe Berrod
Philippe Berrod – klarnet

■ 16.04.2011
Flautiana, Clarinettino, Oboina, Fagotissimo!
Ondřej Kukal – koncerty na instrumenty dęte i smyczki
Jan Krzeszowiec – flet
Alžběta Jamborová – obój
Dorota Cegielska – fagot
Irvin Venyš – klarnet
Orkiestra Wrtislawia
Stanislav Vavřínek – dyrygent

■ **wykłady:**
Roman Widaszek, Justo Sanz, Timothy Phillips

■ **lekcje mistrzowskie:**
Philippe Berrod, Irvin Venyš, Justo Sanz

oraz
scena studencka, prezentacje
multimedialne, wystawy
instrumentów i akcesoriów
muzycznych, naprawy

■ Dyrektor artystyczny
Jan Jakub Bokun

■ Organizator
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego
we Wrocławiu

■ Kontakt
Kierownik Biura Promocji i Organizacji Imprez
Agnieszka Stobiecka-Prokop
tel.: 71 355 72 76, 355 55 43 w. 116
e-mail: info@amuz.wroc.pl

lub
Jan Jakub Bokun
e-mail: jakub@bokun.art.pl



KRAKÓW
Eugeniusz Oniegin w Krakowie. Punktem wyjścia zrealizowanej przez Michała Zanieckiego najnowszej inscenizacji (premiera 10 grudnia) tej popularnej opery Piotra Czajkowskiego stał się pomysł pokazania przemiany tytułowego bohatera, którego złodowaciale i pełne goryczy serce topi się pod wpływem gorącego uczucia. Efekt tej odwilży jest piorunujący; scenę zalewa woda (jak wielkie musiały mieć serce Oniegina), w której broczą śpiewacy podczas III aktu. Sam pomysł się broni i jest ciekawy, jednak jego realizacja nie do końca jest czytelna i jasna w swojej wymowie. Najbardziej nie lubię przedstawień, gdzie reżyser musi tłumaczyć o co mu chodzi. Wtedy odzywa się we mnie przekorne zdanie: niech pan to tak pokaże żeby wszyscy zrozumieli, a nie musieli się domyślać! A taki jest właśnie krakowski *Oniegin*.

Jednocześnie jest to inscenizacja opowiadająca o poszukiwaniu samego siebie i najistotniejszych wartości życia. Samo przedstawienie może się podobać dobrze oddanym klimatem, wysmakowaną, srebrzysto-lustrzaną scenografią i kolorystyką każdej ze scen budowanych przez Zanieckiego dość konsekwentnie. Reżyser idąc śladem Puszkina i Czajkowskiego czytelnie oddaje głębię psychologicznych przeżyć i przemian bohaterów dramatu.

Jedną z najbardziej wzruszających scen jest ta, gdy Tatiana pisze list do Oniegina. Ona niemal rozmawia z człowiekiem, którego pokochała od pierwszego wejrzenia, jest pełna nieśmiałości i obaw, zwierza mu się ze swych uczuć. Równie wzruszająca jest scena, w której Oniegin z zimną bezwzględnością niszczy budzące się uczucie i chociaż już tutaj zarysowują się pierwsze pęknięcia w jego pokrytym lodem sercu, to jednak nic nie zapowiada jeszcze tragicznego finału. Interesująco wypadła scena pojedynku rozegranego na lodowych krach, co ma symbolizować pęknięcie przyjacielskich uczuć Oniegina i Leńskiego. Nie do końca jest to zrozumiałe i czytelne, nie rozumiem też po co reżyser wprowadził na scenę tłum ludzi obserwujących pojedynek, który przecież z zasady odbywał się tylko w obecności zainteresowanych. Szlochająca nad zwłokami ukochanego Olga też mnie nie przekonała. Podobnie jak wózek inwalidzki, na którym jeździ Książę Gremin, z czym spotkałem się w tak wielu inscenizacjach tej opery, że staje się to nudne. Z kolei wysoko oceniam początek III aktu, gdzie za lodową powłoką pojawia się zabity Leński biegnący z Olgą, tańczony jest polonez. To sugestywny obraz stanu psychicznego Oniegina, który w pewnym momencie podnosząc taflę przerywa gonitwę swoich myśli. Duże wrażenie pozostawia scena finałowa Tatiany i Oniegina, w której ona

mimo, że kocha pozostaje wierna złożonej przysiędze małżeńskiej, a on z trudem pojmuję, że przegrywa tę walkę o miłość. Wychodzi jednak z tej sytuacji bogactwem doświadczenia, że nie należy niszczyć i lekceważyć uczuć drugiego człowieka i przyjaźni. A wszystko to w wodzie, po której broczą tancerze, chór i soliści.

Premierę zdominował Mariusz Kwiecień, znakomity polski baryton, solista najbardziej prestiżowych scen operowych na świecie. Jego kreacja aktorsko-wokalna była prawdziwym majstersztykiem. Stworzył obraz arystokratycznie eleganckiego ale zarazem obojętnego i lekko znudzonego młodzieńca, który po latach tułaczki szukał samego siebie z trudem pojmującego własną kłeskę. Wokalnie ujmując elegancją frazy i swobodą prowadzenia pięknie brzmiącego, w każdym rejestrze, głosu o pełnej blasku górze. Wyraziście w ekspresji, ale rysowane dyskretną linią, aktorstwo dopełnia jego znakomitej kreacji wielkiego przegranego. Ten świetny artysta ma rzadką umiejętność przykuwania bez reszty uwagi widza i wciągania go w toczącą się na scenie akcję.

Ewa Biegas w partii Tatiany była subtelnie liryczną i nieco egzaltowaną młodą dziewczyną, która pod wpływem odrzuconej miłości nagle dorósłej. Jej pięknie brzmiący głos i swoboda jego emisji pozwoliły na bezproblemowe pokonanie

całej partii. Była to kreacja pięknie i sugestywnie oddająca niepokój budzącego się w jej sercu uczucia. Najpiękniej to pokazała w budowanej z ogromną kulturą i ekspresją scenie pisania Listu. Irynie Zhytynskiej w partii Olgi przydałoby się więcej swobody wokalne i aktorskiej. Głęboko osadzony głos basowy o bogatym brzmieniu zaprezentował Aleksander Teliga, który z dużą kulturą zaśpiewał niewielką partię Księcia Gremina. Dla pełnego obrazu należy jesz-

cze dodać, że panie Bożena Zawiślak-Dolny (Łarina) i Vera Bainiewicz (Filipiewna) z pełnym powodzeniem zaśpiewały swoje partie. Leńskiego śpiewał ze zmiennym szczęściem Adam Zduńkowski, który za arię *Kuda, kuda, lubow* zebrał gorące brawa.

Stojący przy dyrygenckim pulpicie Łukasz Borowicz nie tylko z ogromnym wyczuciem towarzyszy śpiewakom dostosowując do nich brzmienie, świetnie grającej orkiestry, ale wydobywa też z partytury

wszystkie zawarte w niej burzliwe emocje, co najpełniej było widać we fragmentach czysto instrumentalnych przedstawiających wewnętrzny stan ducha bohaterów.

Przedstawienie powstało w koprodukcji z Teatrem Wielkim-Operą Poznań, Teatro Argentino La Plata i ABAO z Bilbao. Opera Krakowska jest pierwszym teatrem, gdzie będzie prezentowane.

Adam Czopek

WARSZAWA

Kamerzysta, czyli Awdiejewa a sprawa polska

Wielkie brawa dla **Muzyka21** za umieszczenie tak obszernego omówienia Konkursu Chopinowskiego 2010 – jego organizacji, przebiegu, artystycznego oblicza i pokłosa – w dwu numerach, grudniowym 2010 i styczniowym 2011; w sumie 14 szpałt. Podjął się tego zadania Maciej Chiżyński, autor młody, acz bardzo śmiały i bezkompromisowy w swoich ukierunkowanych sądach. Są one niewątpliwie odbiciem paranoicznej sytuacji naszego życia kulturalnego, wyrażającej się obojętnością w stosunku do sfery życia muzycznego kraju – i do sztuki muzycznej w ogóle – a zarazem erupcją zainteresowania kolejnym Konkursem Chopinowskim, czemu zawsze towarzyszą wielkie emocje. I chyba tylko na ich fali podobny tekst pana Macieja Chiżyńskiego mógł powstać.

Tekst dyktowany niechęcią, jeśli nie nienawiścią. Autor zdradza to już na samym początku, sugerując, że zwycięstwo Julianny Awdiejewej „jest kontrowersyjne, jest wiele niejasności i krzywd, nasuwa się wiele podejrzeń”. Jakich niejasności? Czyich krzywd? To autor pozostawia inteligencji czytelnika, pomagając jej na przykład w tym zadaniu: „Z przykrością muszę powiedzieć, że wielkie Chopinowskie Święto zostało zhańbione”. I dalej zaskakująca sugestia, że ten „duchowy upadek odzwierciedla wypadek żaglowca *Fryderyk Chopin*(?) Odkrycie związku katastrofy żaglowca imienia Chopina z profanacją muzyki Chopina przez Awdiejewą to prawdziwy majstersztyk krytyka – o głębi niezmierniezonej. Dalej: „odnosi się wrażenie, że doszło do zachwiania hierarchii wartości. Pierwsze trzy miejsca w konkursie zajęli, poza Austriakiem Ingolfem Wunderem, Julianna Awdiejewa, Lukas Geniušas i Danił Trifanow”. Kto zatem zna hierarchię wartości? Prorosyjskie Jury? Kontynuując, autor charakteryzuje przebieg konkursu, wylicza swych faworytów, m.in. wspomina Joannę Różewską, która nie przeszła do II etapu – i tu akurat zgadzam się z nim: młoda, subtelna pianistka mogłaby pokazać wiele urzekających cech muzyki Chopina.

Dalsze charakterystyki przesłuchań II i III etapu informują nas o sądach autora, o jego hierarchii wartości w pianistyce,

i wreszcie o objawieniu: Marcin Koziak. Poświęca mu sążnisty akapit, zakończony westchnieniem: „To niepowetowana strata, że nie mógł on wystąpić w finale konkursu, tym bardziej, że *Koncert e-moll* grał już niejednokrotnie i nagrał płytę, i jestem przekonany, że byłaby to zjawiskowa kreacja”. Następują analizy gry kandydatów cieszących się sympatią krytyka, także sugestie, że jury manipulowało swym regulaminem na korzyść Awdiejewej – co, zdaniem autora, było „niepojęte tym bardziej, że Awdiejewa nie zagrała *Koncertu* w sposób godny finalisty Konkursu Chopinowskiego”; lub kategorycznie: „w finale rosyjska pianistka wypadła, oprócz Francuza Dumonta, najslabiej ze wszystkich. Jej interpretacja *Koncertu e-moll* była zmanierowana, napszona i nienaturalna. Nie chciałbym sugerować, że Awdiejewa zniżyła się w niej poniżej poziomu akademickiego, żeby nie obrażać studentów”. Oraz cytuje głosy krytyków nie pozostawiające na Awdiejewie suchej nitki.

Otóż cały tekst Macieja Chiżyńskiego budzi niesmak i obnaża chorobliwe predylekcje autora do klasyfikowania niewygodnych dlań faktów jako pewnego rodzaju spisków. Modny problem w polityce, ale żeby w sztuce muzycznej też? Ułatwia to sama jej materia – asemantyczna, płynna, odwołująca się do wrażliwości i bardzo specyficznej wiedzy. Każdemu dziełu, czy wykonaniu dzieła, można jakieś cechy przypisać, czy ich odmówić. Casus Julianny Awdiejewej jest tego jaskrawym przykładem.

Słuchałem jej finałowego występu w telewizji – na bardzo dobrej aparaturze – z partyturą w ręce. *Koncert e-moll* znam doskonale jako dyrygent – i krytyk. Słuchanie, śledzenie jej gry, interpretacji, było prawdziwą rozkoszą, mogło budzić tylko zachwyty. Łączyła w niej wierność tekstowi i wierność sobie, swej artystycznej wrażliwości. Była to cudowna narracja mieniąca się barwami, emocjami, wirtuozowską grą, w pełni nasyciona niepowtarzalnym chopinowskim idiomem, nastrojem, duchem epoki, młodzieńczą żarliwością; prawdziwie odkrywczą kreacją, na koncercie laureatów absolutnie zachwycająca.

Zresztą obszaru krytycznej percepcji

nie ograniczał Maciej Chiżyński do występów pianistycznych, dostało się także orkiestrze Filharmonii Narodowej „złe przygotowanej do występów”. Wprawdzie „maestro Antoni Wit próbował zrobić wszystko, aby jego zespół nie rozmiął się z młodymi muzykami”, ale „nic nie usprawiedliwia jednak fagotów i waltorni, które notorycznie grały bardzo nieczysto”. To już jakaś prawidłowość: przekroczenie pewnego progu wrażliwości i kompetencji młodego krytyka powoduje, iż przedmiot krytyki jawi mu się jako niewłaściwość, błąd, skandal. Prawda zaś jest taka, że orkiestra Filharmonii Narodowej nigdy nie miała tak dobrych fagotów i waltorni, jak teraz; grały świetnie. W ogóle akompaniamenty były świetne.

Na koncercie laureatów, w sali opery, zdaniem krytyka „mało które wykonanie było na poziomie choćby przyzwoitym”. Dostało się i Prezydentowi RP Bronisławowi Komorowskiemu za przemówienie, bardzo dobre zresztą, zaś przy okazji także – oczywiście – Awdiejewej: „pomylił on Chopinowskie armaty ukryte w kwiatkach, z armatami ukrytymi w krzakach (antycypując tym samym »krzaczaste« wykonanie *Koncertu e-moll* op.11 przez zwyciężczynię konkursu Juliannę Awdiejewą). Zażenowany tą ignorancją obserwowale, jak stojący obok mnie jeden z kamerzystów przez kilka dobrych minut ociera cisnące mu się do oczu łzy”. Cóż za żenada, wrzucać się przemówieniem Prezydenta RP; niewłaściwego prezydenta...

Tekst Macieja Chiżyńskiego zdaje się wylaniać jeszcze jedną, uwierającą go boleśnie niewłaściwość: kształt noska laureatki; kształt zresztą uroczy – i ludzko podobny do kształtu nosa Chopina. Wydaje się to należeć do imponderabiliów, jakie zaważyły na stosunku pewnych kręgów muzykologicznych do sztuki Awdiejewej – stosunku niekontrolowanie krytycznym, jak to zwykle ma się z emocjami anormalnymi, chorobliwymi. Autor taktownie problem noska przemiłczał, ale on był, i z całą swą obrzydliwością przesłonił artystyczne aspekty Konkursu Chopinowskiego. Łzy kamerzysty brud ten zmyły, przywróciły rzeczom prawdę.

Kazimierz Rozbicki

MIĘDZYNARODOWA AKADEMIA FLETOWA

INTERNATIONAL FLUTE ACADEMY

Poznań – Bergen – Szczecin – Reykjavík 2010 – 2011

6 IX 2010

Bergen

Kursy mistrzowskie / Masterclasses

Ewa Murawska

13 II 2011

Szczecin

Koncert / Concert

Wykonawcy / Performers:

Ewa Murawska – flute

Áshildur Haraldsdóttir – flute

Urszula Szyryńska – piano

Muzeum Historii Szczecina

Oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie

– Ratusz Staromiejski /

Szczecin's History Museum

Branch of the National Museum in Szczecin

– The Old City Hall

godz. 16:00

4 XII 2010

Reykjavík

Kursy mistrzowskie / Masterclasses

Áshildur Haraldsdóttir

Ewa Murawska

Koncert pedagogów i studentów AM w Poznaniu /

Concert of professors and students of the

Academy of Music in Poznań

Wykonawcy / Performers:

prof. Roman Gryń, dr Ewa Murawska, mgr Piotr Żukowski,

Patrycja Kubiak, Marek Kokowski,

Anna Rozińska, Emilia Brakoniecka

Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Reykjavíku /

Consulate General of the Republic of Poland in Reykjavík

godz. 18:00

17–19 II 2011

II Międzynarodowy Festiwal Fletowy

II International Flute Festival

Poznań

Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego
koncerty, wykłady & lekcje mistrzowskie / concerts, lectures & masterclasses

Elżbieta Dastych-Szwarc – Poland

Áshildur Haraldsdóttir – Iceland

Ewa Murawska – Poland

Gro Sandvik – Norway

Barbara Świątek-Żelazna – Poland

Andrzej Łęgowski – Poland

Jerzy Mrozik – Poland

Henrik Svitzer – Danmark

17, 18, 19 II 2011

Koncerty / Concerts

Aula NOVA, godz. 19:00

Artistic director:
Roman Gryń

Szczegóły/further information:
www.fluteacademy.eu

Idea & coordination:
Ewa Murawska



Wsparcie udzielone przez Islandię, Liechtenstein oraz Norwegię poprzez dofinansowanie ze środków Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego oraz Norweskiego Mechanizmu Finansowego.

Supported by a grant from Iceland, Liechtenstein and Norway through the EEA Financial Mechanism and the Norwegian Financial Mechanism.

KIELCE **S**tojowski w Kielcach. 3 XII 2010 r. odbył się w Filharmonii Świętokrzyskiej koncert pod tytułem *Album Polski* z okazji Jubileuszu 65-lecia Filharmonii Świętokrzyskiej im. Oskara Kolberga. Filharmonia za cel postawiła sobie promowanie muzyki polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem utworów dotąd nie wykonywanych w Kielcach, a nawet w kraju. Zespół bardzo pręźnie się rozwija, a obecny dyrektor Jacek Rogala właśnie realizuje budowę nowoczesnej, wielofunkcyjnej siedziby filharmonii – Międzynarodowego Centrum Kultur w Kielcach, która ma powstać już w listopadzie 2011 r.

Stojowski urodził się na Kielecczyźnie, studiował w Krakowie i Paryżu, a następnie wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. *Koncert skrzypcowy* powstał w 1899 r., został wykonany po raz pierwszy w Paryżu w roku 1900, a recenzent *Le Monde Musical* podkreślał, że utwór ten jest „bardzo solidnie skonstruowany i zawiera kilka pięknych, zręcznie przetworzonych tematów. Partia skrzypiec góruje nad pełną kolorytu orkiestracją”. Dzieło Stojowskiego jest podsumowaniem formy koncertu instrumentalnego typowego dla schyłku XIX w. Partia solowa obfituje zarówno w karkołomne wirtuozowskie przebiegi, jak i śpiewne kantyleny oraz pełne dramatyzmu

pięknego, ciepłego dźwięku wyśpiewała partię solową koncertu. Z brawurą i wdziękiem wykonała zarówno trudne technicznie, bardzo rozbudowane części skrajne jak i liryczną środkową *Romanzę*. Warto jeszcze dodać, że Agnieszka Marucha jest autorką pierwszego, i jak dotąd, jedyne nagrania płytowego tej kompozycji, wydanej przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable (płyta CD AP0221).

W drugiej części wieczoru orkiestra zaprezentowała jeden z najpiękniejszych polskich poematów symfonicznych *Stanisław i Anna Oświecimowie* op. 12 Mieczysława Karłowicza oraz *Etiudę* na orkiestrę symfoniczną Henryka Czyży. Dyrygent w obu

Agnieszka Marucha



Pomimo obfitych opadów śniegu kielecka publiczność dopisała. Podczas wieczoru wykonano utwory kompozytorów polskich: Kurpińskiego, Stojowskiego, Karłowicza i Czyży. Zespół Filharmonii Świętokrzyskiej poprowadził, związany wcześniej z zespołem kieleckim, wybitny dyrygent i pedagog, Szymon Kawalla, solistką była skrzypaczka Agnieszka Marucha.

Koncert rozpoczęła *Uwertura do opery „Jadwiga, królowa polska”* Karola Kurpińskiego. Następnie wykonany został bardzo rzadko goszczący na polskich estradach *Koncert skrzypcowy G-dur* op. 22 Zygmunta Stojowskiego (1870-1946). Kompozytor ten przez lata był zupełnie zapomniany, dopiero w ostatniej dekadzie jego twórczość jest odkrywana na nowo.

kulminację. Pojawia się wiele elementów nawiązujących do rodzimego folkloru muzycznego. Zwraca tu uwagę symfoniczny rozmach, orkiestra bardzo aktywnie towarzyszy skrzypkowi, grupy instrumentów podejmują z solistą częsty dialog. Dlatego też, podobnie jak w utworach Brahmsa, wykonanie dzieła to wyzwanie nie tylko dla solisty, ale dla całego zespołu i dyrygenta. Zarówno orkiestra pod dyktando Szymona Kawalli jak i solistka, propagatorka muzyki Stojowskiego, laureatka konkursów międzynarodowych, skrzypaczka Agnieszka Marucha, stanęli na wysokości zadania: wydobyli bogactwo kolorystyczne i różnorodność wyrazową tego niezwykłego utworu w całej pełni. Solistka za pomocą znakomitego warsztatu skrzypcowego i

dzielach poprowadził orkiestrę z pamięci, co tylko podkreśliło brawurę i błyskotliwość wykonania. Orkiestra w Karłowiczu pokazała piękne kantyleny, natomiast w etiudzie Czyży precyzję, lekkość i motorykę niezbędną do wykonania tej wirtuozowskiej, pełnej humoru, miniaturowej orkiestrowej.

Z całą pewnością był to bardzo udany koncert. Słowa uznania należą się obecnemu dyrektorowi Filharmonii, Jackowi Rogali, za promowanie rodzimej twórczości i umieszczanie w programie koncertowym nieznanych, ciekawych utworów. Oby więcej było takich koncertów w polskich filharmoniach. Publiczność nagrodziła zespół gromkimi brawami oraz owacją na stojąco.

Franciszek Tyczyński



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

G. Puccini – *Bohème*
Vittorio Grigolo i Majja Kovalevska
fot. Marty Sohl/MET

BOHEME **B**ohème – debiut z wielkimi **B**oczekiwaniem. Świat opery potrzebuje gwiazd, a media idoli. I tak było chyba zawsze. Po śmierci Carusa poszukiwano jego następcy i przez jakiś czas nazywano Beniamina Gigliego Caruso Secondo, choć Gigli oczywiście wolał, by mówiono o nim jako o Gigli Primo. Po śmierci Pavarottiego nadal szukamy jego „następcy”, który odziedziczyłby jego splendor i chwałę.

Wyrządzamy tym wielką krzywdę śpiewakom, którym ustawiamy poprzeczkę tak wysoko, że trudno ją im nawet dojrzeć ze scen kolejnych debiutów. Wprowadzamy też dodatkową nerwowość w i tak już stresujących występach na wielkich scenach operowych świata. Co więcej, nie pozwalamy im zaistnieć samodzielnie. Chcemy wielkich i niezapomnianych, sobowtórów legend. Lubimy bowiem uwielbiać.

A z tym niestety bywa coraz trudniej. Talent to dość rzadki dar, a talent na miarę Pavarottiego czy Caruso – zdarza się pewnie ze dwa razy na stulecie.

Kolejnym problemem jest oczywiście współczesny sposób szkolenia głosów. Ubolewała nad tym nieustannie m.in. Joan Sutherland, która odeszła od nas 10 X. Nowe głosy są najczęściej niedoszkolone technicznie, a naciski ich menadżerów na przyjmowanie ról zbyt wcześnie w ich karierze, lub zupełnie nie leżących w ich wokalnym fachu, i dyrektorów teatrów

operowych, składających nieodpowiednie oferty, nie dbając o „interes” śpiewaka i jego karierę tylko o własną kasę, powodują niejednokrotnie nieodwracalne szkody.

Do wyjątków należą tacy śpiewacy jak Juan Diego Flórez, który trzyma się rad swego impresaria i nauczyciela wokalnego, i który starannie dobiera sobie repertuar powoli, wraz z upływem czasu i zmianą barwy głosu dodając coraz to nowe role, ale które jak dotąd nigdy jeszcze nie przyniosły jego głosowi szkody.

Ofiarami kolejnych „kampanii” poszukiwania kolejnego „idola” padło już wielu śpiewaków, że wspomnę choćby Salvatora Licitrę czy Rolanda Villazóna.

Kolejnym nazwiskiem, o którym pisano ostatnio w prasie jako o tym, który może spełnić nadzieje na „nowego Pavarottiego” jest 33-letni włoski liryczny tenor Vittorio Grigolo. Jeszcze niecałe dwa lata temu nie był aż tak znany w „wielkim świecie” opery choć zapewne sławę w Europie zawdzięczał swym nagraniom repertuaru pop czy crossover.

Teraz zaczyna przejmować role, z których wycofał się Rolando Villazón. Tak się właśnie stało w Covent Garden w czerwcu tego roku. Covent Garden planowała nową produkcję *Manon* Masseneta z udziałem Anny Netrebko i Rolanda Villazóna. Villazón wycofał się i na scenę wkroczył włoski tenor Vittorio Grigolo. Wedle doniesień prasy, był to sensacyjny debiut. Pisano o ekstatycznej wręcz reakcji powściągliwych

Brytyczków, a owację porównywano do tej, jaką otrzymała w 1959 r. Joan Sutherland po swej sensacyjnej *Lucji*. Podobnie zareagowali krytycy, a Grigolo opisując w jednym z wywiadów swe wrażenia owego wieczoru powiedział: „To było tak, jakby cały teatr stanął w płomieniach (...) mój agent mówił mi, że od 30 lat nie słyszał takiej reakcji w domu operowym”.

Kariera wokalna Vittoria Grigola nie należy do tych „ortodoksyjnych”. Urodził się 19 II 1977 r. w Arezzo, a wychowywał w Rzymie. Jako 9-letni chłopiec zaczął śpiewać w chórze Kaplicy Sykstyńskiej, z którą również wyjeżdżał na międzynarodowe tournée. I tak np. w USA dali 30 koncertów w ciągu 35 dni, a Vittorio śpiewał solo przed niekiedy nawet czterotysięczną widownią. Chór mistrz opisywał wtedy jego głos jako „piękne Ferrari, które nie ma kierowcy”.

Drukowano też ostatnio w prasie, przed debiutem w MET, jego zdjęcia jako małego chłopca w towarzystwie Plácida Dominga i Luciana Pavarottiego. Śpiewał bowiem jako 13-latek partię Pastuszka w *Tosce* w Rzymie, w której Cavaradossim był Pavarotti. Wtedy też Pavarotti napisał mu w jego książce autografów: „dla Vittoria Primo”. Włoska prasa nazywała go wtedy „Pavarottino” i tak już pozostało.

Gdy Grigolo miał 18 lat rodzina uzyskała dla niego zwolnienie ze służby wojskowej motywując to tym, że jego głos jest „skarbem narodowym”. Był to pierwszy w historii przypadek zwolnienia z przymusowej służ-

by wojskowej w oparciu o takie argumenty.

Uczył się prywatnie i nigdy nie ukończył formalnej edukacji w muzycznej szkole.

W wywiadach mówił: „Byłem na to zbyt zaawansowany”. Dość szybko rozpoczął występ w teatrach operowych w rolach od *Napoju miłosnego* w Venetto po partię w *Turku we Włoszech* w wiedeńskiej operze kameralnej. Był najmłodszym tenorem (23 lata), który wystąpił w La Scali, choć był to występ podczas koncertu, a nie pełnego spektaklu operowego.

Postanowił wtedy spróbować szczęścia w innym repertuarze – w tzw. „pop opera”. Zauważył go bowiem Simon Cowell, który przywiózł go do Londynu na przesłuchanie dla grupy Il Divo. Il Divo poszukiwało wtedy dobrze prezentującego się śpiewaka. Przyjęto go oczywiście, ale po 2-3 miesiącach Grigolo zmienił zdanie. Nagrał trochę co prawda z nimi, ale nie podpisał kontraktu. Nie chciał opuścić opery. Nie zerwał jednak całkowicie z „pop opera”. Wkrótce nagrał płytę *In the Hands of Love*, na której śpiewał m.in. duety z Katherine Jenkins. Płyta okazała się „platynowym hitem” zdobywając 6 miejsce na brytyjskiej liście muzyki pop. Nie udało się niestety, pomimo prób, wprowadzić jej na listy nagrań muzyki poważnej. Oceniono bowiem, że 35,7 % zawartości tej płyty, które można by uznać za muzykę poważną, nie może zakwalifikować jej na listę, której wymogi opiewają na co najmniej 60 % zawartości.

Dochody z tego nagrania zmieniły nieco jego styl życia. Młody Grigolo mógł pozwolić sobie na szybkie samochody, ubrania znanych projektantów mody i wykreowanie „luzackiego image”, który zakładając lekko nieogolony „szyk” jakby tuż po wstaniu z łóżka, wymaga sporo wysiłku. Grigolo brał też przez jakiś czas udział w wyścigach samochodowych Pre-3000 Formula. Uległ jednak wypadkowi, który ograniczył jego dalszą karierę rajdowego kierowcy.

W 2006 r. czyli w roku wydania jego wiele popularnej płyty, podał też do wiadomości publicznej, że zaśpiewa partię Rodolfa w Covent Garden za darmo, jeśli tylko dadzą mu szansę.

Na swą „bazę” i miejsce zamieszkania wybrał Zurich. Tam też zaczął prezentować swój potencjał śpiewaka operowego. Budował repertuar bel canto i lekkich lirycznych ról w Verdym, Massenecie i Gounodzie. Powoli dodawał też nieco bardziej „dramatyczne” partie. A wszystko to w oparciu o rady swego nauczyciela wokalnego.

W USA wystąpił podczas koncertu ku czci Luciana Pavarottiego śpiewając *Nesun dorma*, a w operze w Waszyngtonie – w *Boheme* w 2007 r. oraz w *Luckrecji Borgii* z Renée Fleming pod batutą Plácida Domingo (2008). Krytycy byli przychylni, ale zwracali uwagę na niestabilność techniczną głosu.

Jego życie i kariera uległa kolejnemu zwrotowi po wydaniu nagrania *West Side*

Story. Płyta zyskała w 2008 r. nominację do Grammy jako najlepszy Musical Show Album. Nagranie to szturmem zdobyło numer 1 na brytyjskiej liście FM Classic.

Można też zobaczyć i usłyszeć Grigolo na DVD. Pierwszym z nich jest nagranie na żywo w willi Hadriana w Tivoli dokonane dla amerykańskiej stacji telewizyjnej PBS w serii Great Performances. Grigolo śpiewa tam m.in. arie ze swej płyty CD.

Nagrano też jego występ w partii Cassia w *Otellu* w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie w 2006 r.

Jego sukces w *Manon* w Covent Garden automatycznie przeniósł go do „wyższej ligii”. Zaśpiewał pod batutą Zubina Mehty w *Rigoletcie* w Izraelu, a potem w telewizyjnej produkcji tej samej opery w Mantui z Plácidem Domingo w tytułowej roli. Podpisał też wyłączny kontrakt na nagrania z firmą Sony (6 płyt w ciągu 6 lat w tym jedna tzw. pop opera) i niedawno ukazało się jego nowe CD – *The Italian Tenor* z ariami Donizettiego, Verdiego i Pucciniego.

Peter Gelb słyszał go podczas próby generalnej do *Manon* w Londynie. W wywiadach mówił, że Grigolo potrafi wykreować na scenie „metafizyczny związek w widowniu. Jestem przekonany o jego potencjale. Jest więcej niż jedna droga, która prowadzi do Rzymu i więcej niż jedna, która prowadzi do tego domu operowego”. I tak MET podpisała z Grigołem kontrakt do 2016 r. Peter Gelb bowiem, jak sam przyznaje w wywiadach, potrzebuje na scenie „supergwiazdy”.

A co na to Grigolo? Twierdzi, że jeśli rola wymaga pasji, romantyzmu i szlachetności duszy – on jest tą osobą. „Łatwo mi to przychodzi. Publiczność zawsze lubi nowych bohaterów” dodaje i nazywa siebie „Kopciuszkim”.

Vittorio Grigolo debiutował w MET 16 X jako Rodolfo w *Boheme*. Nie widziałam tego spektaklu. Prasa była bardzo przychylna, ale nie entuzjastyczna. Widziałam drugie przedstawienie *Cyganerii* z jego udziałem w MET 20 X i był to w istocie interesujący wieczór. Poza jego występem miałam bowiem okazję usłyszeć innych debiutujących w MET w tej operze artystów.

Roberto Rizzi Brignoli, urodzony w Bergamo dyrygent, debiutował w La Scali w sezonie 1997/98 w *Luckrecji Borgii*. Od tego czasu poprowadził tam orkiestrę w m.in. *Otellu*, *Trawiacie*, *Rigoletcie*, *Napoju miłosnym*, *I Due Foscari*, *Adriannie Lecouvreur* i *Córce pułku*. Poza teatrami operowymi Włoch znany jest też w Berlinie, Lyonie, Madrycie, Frankfurcie, Tuluzie, Avignionie, Moskwie, Amsterdamie i Sewilli.

20 X rozczarował mnie, i to bardzo. Tempa początku *Boheme* były zbyt pospieszne. W ciągu całego wieczoru prze rysowywał kontrasty dynamiczne, które nie polepszały płynności muzyki i brzmiały jak „zrywy energii”. Frazy rwały się i zabrakło

w wielu fragmentach lirycznej śpiewności. Dał się też słyszeć okazjonalny brak synchronizacji ze śpiewakami, a czasami wolumen orkiestry przykrywał ich głosy. W pierwszym akcie była to więc jakby „chaotycznie niezorganizowana” muzyka. W akcie II, III i IV było nieco lepiej i dało się usłyszeć więcej melodyjności i liryzmu. Bardzo nierówny muzycznie spektakl o zbyt „ognistej” dynamice.

W roli Musetty po raz pierwszy na scenie MET zaśpiewał czarnoskóry amerykański sopran z Chicago – Takesha Meshe Kizart. Wykonała już kilka ról w operach m.in. Verdiego (Leonora w *Trubadurze*, Leonora w *Mocy przeznaczenia*) i Pucciniego (Mimi, Tosca, Cio-Cio San) w Europie i Australii.

Była to moim zdaniem luksusowa obsada tej roli. Dość silny, bardzo atrakcyjny w barwie, dźwięczny, wyrównany i stabilny w całym rejestrze głos. Z ogromną werwą i pięknie wokalnie zaśpiewała walca Musetty, a w akcie ostatnim potrafiła przekazać nam ową prawdziwie współczującą postać. Szczególnie ujęła mnie w scenie gdy wyciąga ramiona do leżącej na łóżku Mimi i podaje jej upragnioną mufkę do ogrzania zmarzniętych rąk. Wielkie i prawdziwie zasłużone brawa przed kurtyną. Słyszałam też podczas tego spektaklu w jej głosie ogromny potencjał do ról w Verdym, z których kilka już zresztą zaśpiewała. Jest to z pewnością dobry głos np. do Amelii w *Balu maskowymi* i żałuję, że jeszcze nie słyszałam jej Toski. Będę śledzić jej dalszą karierę bo nie mamy aż tak wiele współcześnie głosów do Verdiego czy „dramatycznego” Pucciniego, a Takesha Meshe Kizart może okazać się tym prawdziwie dobrym.

Włoski baryton Fabio Capitanucci podjął się partii Marcella. Śpiewał już kilka ról w La Scali, m.in.: Marcella, Sharpelssa, Le-cauta w *Manon*, Guglielma w *Così fan tutte* i Alvara w *Il Viaggio a Reims*. W Wiedniu wykonał Forda w *Falstaffie*, w Madrycie Hrabiego Almagivę w *Weselu Figara*, Bel-core’a w Monachium, Figara w Dreźnie, Dandinię (*Kopciuszek*) w Barcelonie, Ernesta w *Piracie* w Marsylii i Marcella w Genui, Dreźnie, Madrycie i Arenie di Verona. Odniosłam dość mieszane wrażenie. Z jednej strony ładny w barwie, „międko włoski” baryton świetnie prowadzący płynno liryczne melodyjne frazy Pucciniego i w doskonałej harmonii w scenie z Rodolfem z aktu III i w duecie w akcie IV, ale dało się niekiedy usłyszeć dość nosowe brzmienie. Lubię też, gdy Marcello jest nieco bardziej „energiczny wokalnie” i ma większą swobodę ruchu scenicznego.

Mimi owych pierwszych spektakli *Boheme* w MET była Maija Kovalevska, znana już Państwu ze swych wcześniejszych występów (debiut jako Mimi w 2006 r. oraz Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce*, Liu i Micaela w *Carmen*).

Przed spektaklem przedstawiciel MET ogłosił, że Kovalevska cierpi na silne prze-

ziewanie, zaśpiewa, ale prosi o wyrozumiałość widowni. Najwyraźniej dało się to usłyszeć jedynie na początku aktu I, w którym jej Mimi zabrzmiała z lekkim vibrato. Głos jednak dość szybko się rozgrzał i przez cały spektakl czarowała już niuansami, miękkim, płynnym, słodkim liryzmem i delikatną dźwięcznością wielu barw w głosie. To jedna z najatrakcyjniejszych ról, jakie słyszałam w jej wykonaniu w MET. Do pełnego szczęścia brakuje mi absolutnie koniecznego w tej roli pianissimo. Ładnie i wiarygodnie umierała i wzruszyła w romantycznej scenie, gdy z desperacją wyciąga ramiona do Rodolfa. Ale Mimi musi jakby wokalnie „zanikać” w powolnym umieraniu na scenie i tu potrzebny jest nie cichy głos, ale prawdziwe pianissimo.

Amerykański baryton Edward Parks powrócił w tym sezonie do MET w partii Schaunarda po debiucie w 2009 r. jako Fiorello w *Cyruliku sewilskim*, a chiński bas-baryton Shenyang, który również debiutował w MET w 2009 r. jako Masetto w *Don Giovannim*, jako Colline.

Parks okazał się dość interesującym wykonawcą tej roli. Dobry baryton o ładnej barwie i dobre aktorstwo sceniczne. Co ważne bez popisów czy przerysowań zwracał na siebie uwagę tak w swej solo opowieści o „zabójstwie papugi” w akcie I, jak i we wszystkich innych scenach interakcji z bohaterami opery. Był widoczny i słyszalny, ale w dobrym stylu.

Colline Shenyanga od strony muzycznej wypadł bardzo korzystnie. Ogromne wyczucie w prowadzeniu i płynności fraz, dobry ładunek interpretacyjny w *Vecchia zimarra*. Wolę jednak w tej roli „prawdziwe” głębokie basy, a nie bas-barytony.

W mniejszych rolach usłyszeliśmy Paula Plishkę w podwójnej partii: Benoit i Alcindoro, oraz Jasona Hendrixa (Sierżant komory celnej) i Richarda Pearsona (Oficer komory celnej).

Na koniec pozostawiłam oczywiście ocenę „bohatera” wieczoru, Vittorio Grigolo.

Na scenie prezentuje się znakomicie: młody, przystojny z dobrą sylwetką. Ruch sceniczny niezły, ale momentami lekko przerysowany w energii. Wolę Rodolfów bardziej „wyciszonych” w aktywności. Głos? W pierwszym akcie lekko rozczarowujący. To zdecydowanie liryczny tenor, dość silny i dźwięczny o atrakcyjnej barwie. Intensywność emocjonalna i moc głosu w *O Mimi* balansowała na granicy popisu i wyraźnie dało się słyszeć spore vibrato. W *Che gelida manina* i *O soave fanciulla* Grigolo przekazał nam głosem ładny liryzm i w tych momentach brzmiał znakomicie. Zdarzył mu się jednak wyraźny brak precyzji intonacyjnej, a na samym końcu, gdy wraz z Mimi śpiewa zza sceny, ostatni dźwięk się nie udał choć próbował wydobyć go z gardła dość siłowo. Można też było mieć zastrzeżenia do jego góry. Śpiewał bowiem te najwyższe tony szalenie „otwartym” głosem, który istniał jakby „samodzielnie” w niekontrolowany sposób, jak „żywiol natury” poza możliwością opanowania go czy uformowania go wedle woli. Dopiero w akcie III, po przerwie, usłyszałam prawdziwie dobrego Rodolfa. Głos niemal pozbawiony był vibrato, pięknie kształtował melodyjne frazy wypełnione ciepłym, delikatnym liryzmem i znakomitym interpretacyjnym wyczuciem roli. Robił wrażenie, przykuwał uwagę, absorbował. I tak już do końca opery. Jedynie scena, w której deklamacyjnie ma zareagować na śmierć Mimi była trochę sztuczna i mało wiarygodna. Co może budzić zastrzeżenia to kontrola techniczna głosu. Najpiękniejszy bowiem w brzmieniu głos w połączeniu z niewątpliwym talentem nie przetrwa długo bez

solidnej techniki wokalne, szczególnie jeśli będzie intensywnie „eksploatowany”.

Podczas tego spektaklu przydarzył się też Mimi i Rodolfo mały sceniczny „wypadek” w akcie I. Szal Mimi zacerpił się o dolny róg drzwi. Kovalevska próbowała go uwolnić, ale bez skutku. Grigolo po kilku szarpnięciach też się poddał, ściągnął szal z ramion Mimi i rzucił za lekko otwarte drzwi. Podczas szukania klucza, Mimi znów starała się go odczepić spod rogu drzwi, ale niestety musiała wyjść do Cafe Momus w zimowy wieczór bez ciepłego szala. Spektakl *Boheme* z 28 X zapamiętam natomiast jako jeden z tych niezwykłych.

Nikt nie był bezbłędny, ale dzięki energii i zaangażowaniu wokalnie dramatycznemu wykonawców była to jakby „nowa” *Bo-*



ryc. Seymour Schlatner

heme. Szalenie teatralna i wiarygodna m.in. przez dobór młodych, dobrze prezentujących się na scenie śpiewaków, którzy potrafili doskonale wcielić się w postaci opery i na kilka godzin przenieśli nas do Paryża ich czasów. Wszyscy byli w formie i jako soliści i jako członkowie ensemblu. Udało im się też wykreować na scenie wrażenie prawdziwej grupy przyjaciół, a nie poszczególnych „jednostek” biorących udział w tej operze.

Moje pierwsze szalenie pozytywne wrażenie dotyczyło zupełnie inaczej brzmiącej orkiestry. A przecież zarówno obsada wokalna jak i dyrygent tego wieczoru byli bez zmian. *Boheme* popłynęła muzycznie tym razem jak marzenie. Pięknie liryczna, romantyczno-wzruszająca ze wspaniale wymodelowanymi kształtami fraz Pucciniego, w doskonałych tempach i znakomitą dynamiką podkreślającą, gdzie trzeba, bardziej dramatyczne jej fragmenty. Jednym słowem – wydarzył się „cud”. I tak myślałam do

pierwszej przerwy. Okazało się bowiem, że „kredytem” za tak pięknie zagraną partyturę Pucciniego nie należy obdarzać Maestro Roberto Rizzi Brignoli. Anonimowe, ale 120% wiarygodne „źródło” zrelacjonowało mi bowiem co takiego się stało pomiędzy pierwszym widzianym przeze mnie w tym sezonie spektaklem, a wieczorem 28 X.

Członkowie orkiestry MET w żaden sposób nie mogli dojść do porozumienia z debiutującym w tym sezonie w MET Maestro z La Scali. Ich „rozumienie” muzyki Pucciniego, doświadczenie wielu lat grania jej w MET drastycznie kontrastowało z tym czego od nich chciał włoski dyrygent. Skarżyli się więc, ale nie przyniosło to żadnych rezultatów czy zmian w jego podejściu muzycznym. Wedle kontraktu był ich „panem i władcą” zza pulpitu dyrygenckiego.

Jak wielokrotnie Państwu pisałam, za najwyższy na świecie poziom artystyczno muzyczny orkiestry MET „odpowiedzialny” jest Maestro James Levine. On też wyrobił w nich dumę i poczucie odpowiedzialności za to co jako ensembl prezentują widowni. Postanowili więc uczynić to, na co nigdy jedynie odważała się Wiener Philharmoniker. Grali jak uważali, że powinno być, a nie tak jak chciał dyrygent. I byli wspaniali! Zignorowali totalnie wymachującego rękami Maestro bez związku z tym, co płynęło z kanału orkiestry. Jego rolę przejął pierwszy skrzypek, a i cały ensembl „wytrenowany do upadłego” przez Jamesa Levine’a wiedział doskonale co i jak grać, i jak wspomagać gdzie trzeba śpiewaków na scenie. Podczas drugiej przerwy po rewelacyjnym muzycznie akcie III podeszłam do kanału orkiestry, podziękowałam i pogratulowałam. W odpowiedzi obdarzono mnie uśmiechami i dość głośnym: Dziękujemy! Na koniec spektaklu natomiast, kiedy przed kurtyną pojawił się dyrygent by odebrać, jak sądził, należne mu brawa, ile sił w płucach wykrzyknęłam: Brawo orkiestra! Brawo muzyco! Dołączyło do mnie kilka innych głosów i tak, jak mam nadzieję, fantastyczni muzycy orkiestry MET mogli poczuć się uhonorowani i docenieni.

Vittorio Grigolo tego wieczoru niemal mnie przekonał, że jest jednym z bardziej interesujących i utalentowanych obecnie włoskich lirycznych tenorów. Po kilku chwilach nieco zbyt głośno popisowego głosu na samym początku aktu I, zabrzmiał jak przystało na Rodolfa Pucciniego. Vibrato było ledwie zauważalne i to też tylko na samym początku opery, znacznie efektywniej kontrolował te najwyższe, pełne blasku tony, a w scenach romantyczno lirycznych był znakomity w modulowaniu głosem barw i nadawaniu im wiarygodnego ładunku emocji. Jego sceniczne ujęcie postaci też uległo poprawie. Niemal naturalnie swobodny, a i końcowa, dramatyczna scena była wielce wzruszająca w swym tragizmie. No i tym razem nikt w orkiestrze nie przykrył wolumenem forte jego dwóch okrzyków

rozpaczy: Mimi! Wielka i bardzo zasłużona owacja przed kurtyną, za którą uśmiechnięty promienieście Grigolo dziękował nam z ręką na sercu.

Nie mniejszą w mocy owację odebrała Kovalevska za piękny portret wokально-aktorski Mimi. Zwalczyła już bowiem nekającą ją przeziębienie i ze znacznie większą swobodą mogła skupić całą uwagę na prezentacji roli. Poza brakiem pianissimo jest to jedna z lepszych współcześnie Mimi. Co prawdziwie bowiem należało docenić to jej interpretacyjny wkład obecny w każdej śpiewanej frazie.

Jeszcze lepiej zabrzmiała jako Musetta Takesha Meshe Kizart. Jej spektakularny walc z aktu II zawierał nie tylko popisową i znakomitą w stylu wokalistykę, ale również „miększe”, lekko uwodzicielsko wyciszone frazy. Królowała więc i błyszczała na scenie podbijając serca nie tylko gości Cafe Momus, ale i całej widowni MET. W akcie ostatnim jej „transformacja” z rozflirtowanej, beztroskiej młodej kobiety aktu II w pełną współczucia prawdziwą przyjaciółkę całego kręgu Bohemy była fascynująca. Jej prośba/modlitwa o życie Mimi wypełniona była naturalny żarem, a ofiarowanie kolczyków na sprzedaż, by wezwać lekarza i kupić mufkę było wręcz oczywistym, naturalnym aktem. Ani deka patosu, ani jednej chwili sztucznej teatralności. Jakby z niedowierzaniem przyjęła szalone brawa, okrzyki i gwizdy uznania przed kurtyną.

Muszę też koniecznie wspomnieć Colline’a, chińskiego basa-barytona Shenyang. Nie pamiętam kiedy ostatnio w MET tak bardzo mnie wzruszyło wykonanie *Vecchia zimarra* jak właśnie podczas tego spektaklu. Colline nie śpiewał bowiem swej popisowej arii, śpiewał do swego przyjaciela płaszczka i zabrzmiało to jak pełne melancholijnego smutku pożegnanie o tak wielu ciepłych tonach, że niemal łzy kręciły się w oczach.

Wszyscy tego wieczoru byli na wysokim poziomie. Jak wspomniałam na początku – nikt nie był perfekcyjny, zdarzały się tu i ówdzie jakieś „problemy”, ale wykreowana przez nich całość była elektryzująca dramatycznie i wokalnie.

W bieżącym sezonie MET zaplanowała aż 16 spektakli *Boheme*. Będę więc miała okazję usłyszeć jeszcze trzech Rodolfów: Josepha Calleję, Piotra Beczałę i Ramona Vargasa, dwie Musetty: Ellie Dehn i Susanna Phillips, dwóch Shaunardów: Dimitrisa Tiliakosa i Trevora Seunemanna, jeszcze jedną Mimi: Krasimirę Stoyanową, jeszcze jednego Marcella: Petera Mattei i Colline’a: Gunthera Groissbocka.

No i oczywiście za każdym razem będę podziwiać wspaniałą produkcję Zeffirellego, która nieodmiennie zbiera brawa od publiczności za każdym odsłonięciem kurtyny, a której scenografia do aktu III należy chyba do najpiękniejszych jakie kiedykolwiek pokazano w MET. 🎭

CARMEN **C**armen – obsada pomyłek. MET wznawia w tym sezonie produkcję *Carmen* Richarda Eyre’a 13 razy. W tytułowej roli zaplanowane są: Elina Garanca (9 spektakli), Viktoria Vizin (1) i debiutująca tą rolą w MET Anita Rachvelishvili (3), gruziński mezzosopran, który zebrał w ubiegłym roku doskonale recenzje za występ w tej roli w La Scali.



G. Bizet – *Carmen*
Elina Garanca i John Relyea
fot. Ken Howard/MET

Don Joségo śpiewają w tym sezonie Brandon Jovanovich (10) i Roberto Alagna (3), Micaele: Nicole Cabell (8), Hei-Kyung Hong (2) i Gena Kuchmeier (3) a Escamilla: John Relyea (10) i Paulo Szot (3). Wszystkimi przedstawieniami dyryguje

debiutujący w MET brytyjski dyrygent Edward Gardner.

Edward Gardner piastuje funkcję muzycznego dyrektora English National Orchestra od 2007 r. Występował podczas festiwalu w Glyndebourne, jako główny gościnnie występujący dyrygent z City of Birmingham Symphony Orchestra, słyszano go już z BBC Proms Orchestra podczas festiwalu w Aldeburgh oraz z Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Rotterdam



Philharmonic, London Philharmonic, w paryskiej operze, a w USA z Houston Symphony Orchestra i St. Louis Symphony Orchestra. W 2008 r. Gardner otrzymał prestiżową nagrodę Royal Philharmonic Society, a w 2009 r. – nagrodę Olivier. W

tym sezonie poza debiutem w MET ma również zaplanowany debiut w La Scali (*Śmierć w Wenecji*) i w English National Opera (*Faust*).

Czego oczekujemy w *Carmen*? Po pierwsze *Carmen* – czyli głosu tytułowej bohaterki, który jest w stanie unieść ciężar dramatu operowego przekonywująco wokalnie. Widziany przeze mnie pierwszy w tym sezonie spektakl *Carmen* 4 XI okazał się jednak „widowiskowy”, a nie wokalnie dobry. Elina Garanca ma wysoki mezzosopran o atrakcyjnej górze, ale bez silnego środkowego rejestru i bez dołu. Śpiewała z dbałością o niuans, ale śpiewała „ładnie”. I tak zabrzmiała *Habanera* i *Près des ramparts de Seville*. Przepadła oczywiście w arii trzech kart, bo bez dobrego dolnego rejestru nie można tej arii zaśpiewać więc dyrygent „pokrył” to brzmieniem orkiestry. Za mało głosu do tej partii i nie była uwodzicielska wokalnie. Jej atrakcyjność jako kobiety i aktorskie przepełnione „kipiącym” seksem ujęcie roli miało to nam wynagrodzić. Oglądałam więc jakby filmowe ujęcie opery bez dobrej ścieżki dźwiękowej. Rozczarowująco. *Carmen* bez osobowości wokalne.

Jej totalnym wokalnym przeciwieństwem ma być Micaela, słodko-liryczna dziewczyna z wioski Don Joségo, nieśmiała i skromna. Młodo i dźwięcznie brzmiący sopran Amerykanki Nicole Cabell był pomyłką w obsadzie. Debiutowała w MET w 2008 r. jako Pamina w *Czarodziejskim flecie*, a potem zaśpiewała Musettę i Adinę w *Napoiu miłosnym*. Najatrakcyjniej wypadła w duecie z Don Josésem w akcie I. Trochę skracala frazy, była za mało śpiewnie-liryczna i nie usłyszałam dobrego piano. Dość silny głos miał też zbyt jak na tę rolę „agresywno-dźwięczne” brzmienie.

Brandon Jovanovich, który powrócił w roli swego debiutu w MET w ubiegłym sezonie nie rozczarował wokalnie, ale nie jest to fascynujący Don José. Przyjemny w barwie tenor i śpiewa, a nie krzyczy. Z wyczuciem i niuanssem, ale jakby w cieniu *Carmen* – i tak wypadła popisowa *La fleur*. Brzmiał jak lekko zagubiony młody kochanek o lirycznym głosie, zafascynowany seksualną energią *Carmen*, za którą podąża. Za mało było w jego ujęciu roli desperacji, pasji, i namiętności. Najwięcej „ognia” charakteru zaprezentował oczywiście w końcowej scenie. Zbyt miękko tragicznie romantyczny Don Jose. Nie było więc dramatu konfrontacji. Słaby w indywidualności charakteru Don José był jej ofiarą od samego początku i w istocie mogła nie obawiać się jego żywiołowej reakcji.

Żle obsadzono też partię Escamilla. Kanadyjski bas baryton John Relyea (debiut w MET jako Alindoro w *Kopciuszku* w 2000 r.), który bardzo korzystnie zaprezentował się już w MET w wielu innych rolach, ma oczywiście wymagany do tej

partii głos, ale rola była mu jakby wokalnie i aktorsko obca. Tym razem głos okazał się niestabilny, wręcz nieco zbyt rozchwiany w płynności, bez finezji i nie był owym podziwianym przez tłumy bohaterem macho, o wielkiej pewności swej uwodzicielskiej mocy. Bez żywiołowości i energii prawdziwie hiszpańskiego torreadora.

Nie zachwyciły też pięknem wokalnymi i harmonią śpiewu Frasquita (Joyce El-Khoury) i Mercedes (Eve Gigliotti). Nieźle wypadł w debiucie w MET Malcolm MacKenzie (*Le Dancaire*). Najciekawszy we wspomagających rolach okazali się Keith Miller (Zuninga) i Michale Todd Simpson (Morales).

Dwa sola taneczne, dodane w tej produkcji nie wiadomo po co, wykonali szalenie atrakcyjnie Maria Kowroski i Martin Harvey.

Debiutujący w MET brytyjski dyrygent Edward Gardner podbił me serce ogromną muzykalnością i dbałością o wyeksponowanie detali partytury. Słyszałam więc każdy trójkąt, harfę czy flet. Ładna i wyważona w mocy blacha i perkusja, dobre sprężyste tempa. Był w harmonii z solistami i wiedział kiedy i jak ich wspomagać. Spodobały mi się też zróżnicowania dynamiczne od wolnej, śpiewnej, niemal uwodzicielsko miękkiej i delikatnej płynności po żywiołową energię, która znakomicie wypadła np. w scenie bójki w fabryce cygar. Potrafił też wydobyć z muzyków orkiestry paletę wyrazistych barw partytury, a całość utrzymał w dobrych tempach, bez niepotrzebnych przyspieszeń. Zabrakło może nieco ogólnego rozmachu brzmienia i ekscytującej werwy, ale był to bardzo dobry muzycznie spektakl.

Carmen z 16 XI była pod kilkoma względami lepsza, ale i momentami słabsza. Po pierwsze znacznie lepiej zaprezentował się Don José. Więcej pasji, ciekawsze wokalnie dramatyczne ujęcie roli. Nicole Cabell nadal nie jest Micaelą moich marzeń, ale to bardzo dobry i atrakcyjny głos i zebrała wiele braw za same jego piękno. Garanca miała jeszcze bardziej wątpliwy w jakości środkowy rejestr i prawie nieistniejący dół, mogła więc czarować tylko w tych momentach, które wymagają silnej góry. Znakomite wrażenie tego wieczoru wywarł Keith Miller jako Zuninga. To doskonały comprimario, który debiutował w MET w 2006 r. jako Komisarz w *Madama Butterfly* i od tego czasu pojawił się tu w 19 wspomagających rolach.

Orkiestra tego wieczoru brzmiała bez koniecznej w *Carmen* ognistej sprężystości. Perkusja i dęte w uwerturze były nieco zbyt ostro prominentne, a dyrygent starał się dopasować do możliwości wokalnych i temp śpiewaków, co niestety odbiło się w sferze muzycznej.

No coż – może druga obsada wokalna *Carmen* tego sezonu w MET okaże się lepsza. 🎭

Cosi fan tutte. Wielbiciele Mozarta mają okazję w tym sezonie obejrzeć w MET wspaniałe *Cosi fan tutte* 7 razy (premiera sezonu 9 XI, ostatni spektakl 2 XII). Jest to znakomita produkcja z 1996 r., której autorami są: Lesley Koenig – dekoracje, Michael Yeorgan – kostiumy i Duane Schuler – światło. Obsada wokalna miała pozostać bez zmian, a więc: Miah Persson, Isabel Leonard, Daniele de Niese, Pavol Breslik, Nathan Gunn i Wolfgang Holzmair.

Peter Gelb stara się zapraszać do MET światowej sławy dyrygentów, którzy jeszcze nie pojawili się w tym domu operowym. Do debiutu w *Cosi fan tutte* zaprosił więc Williama Christiego, którego osiągnięcia i nagrania znane są wszystkim wielbicielom opery, ale warto może jednak przypomnieć w skrócie jego biografię.

Urodził się 19 XII 1944 r. w Buffalo (stan Nowy Jork). Rodzina nie była profesjonalnie związana z muzyką, ale uważała ją za ważny element życia.

Ich domeną była architektura i inżynieria budowlana. Matka była dyrektorem angikańskiego chóru kościelnego i to ona jako pierwsza dawała mu lekcje muzyki. Poznał więc bardzo wcześnie muzykę XVI i XVII w. wykonywaną podczas liturgii niedzielnych. Od babci natomiast dostał w prezencie swe pierwsze nagranie: organową muzykę francuskiego baroku François Couperina.

William Christie najpierw rozważał karierę w biznesie rodzinnym, później myślał, że zostanie lekarzem. Harvard ukończył (1966) jako historyk sztuki, ale studiował też grę na fortepianie, organach i klawesynie. Przeniósł się potem do Yale, by uzyskać stopień magistra i tam studiował klawesyn pod kierunkiem Ralpha Kirkpatricka, jednego z pionierów odnowienia zainteresowania tym instrumentem. Studia z nim ukończył w 1970 r.

Były to czasy wojny w Wietnamie i Christie uniknął powołania do aktywnej służby wojskowej wpisując się na kurs oficerów rezerwy. Podjął też pracę nauczania muzyki w prestiżowym Dartmouth College co dodatkowo opóźniło powołanie do armii. Po roku nie odnowiono z nim kontraktu, ponieważ, jak sam wspomina, udało mu się obrazić i zantagonizować do siebie wielu członków fakultetu muzyki. Wyjechał więc z rodziną do Europy. Osiedlił się we Francji i rozpoczął studia w paryskim konserwatorium w 1971 r. kontynuując klawesyn z Kennethem Gilbertem i jego Five Centuries Ensemble (1971-1976).

Nie był jedynym Amerykaninem, który sprzeciwiał się wojnie w Wietnamie i jednym z wielu, którzy wyjechali z USA by uniknąć służby wojskowej. Na decyzję o wyjeździe do Europy wpłynął też fakt

jego orientacji seksualnej. Był otwartym homoseksualistą, który miał szczęście wychowywać się w rodzinie i w gronie przyjaciół w pełni akceptujących jego osobowość, a Francja znana była z tolerancji.

Wiele eksperymentował w Paryżu ze współczesną muzyką, ale w końcu w 1976 r. rozpoczął grę na instrumentach klawiszowych w Concerto Vocale René Jacobsa. Była to grupa tzw. „instrumentów z epoki” i wykonująca „historycznie wierne spektakle”. Pozostał z nimi do 1981 r. W 1979 r. jednak utworzył swój własny zespół Les Arts Florissants, który miał głównie koncentrować się na wykonywaniu muzyki francuskiego baroku, nie zapominając jednak o mistrzach tych czasów z Włoch i Wielkiej Brytanii. Fascynacja epoką baroku skłoniła go do poszukiwania oryginalnych instrumentów, wiedzy o nich, przesiadywania w bibliotekach i studiowania zapisów o stylu gry i wystawiania oper, ich wielce detalicznych zasadach wykonawczych związanych ze studiowaniem dykcji i rytmu potyckiego. Zaczął więc wymagać od solistów by czytali aktorsko całą operę zanim zaśpiewają choć jedną nutę. Rezultaty tego podejścia okazały się niemal „rewolucyjne”.

Pierwsze wykonanie „na żywo”, które zwróciło na niego uwagę publiczności i kryków miało miejsce w 1981 r. w Wersalu (*Acteon Charpentiera*). Na mapie świata muzycznego Francji umieścił go jednak inny spektakl z 1985 r. Było to *Hippolyte et Aricie* Jean-Pilippe'a Rameau. Dwa lata później, w Opera Comique wykonał *Atysa* Jeana Baptiste'a Lully'ego, który jak wiadomo był kompozytorem dworu Ludwika XIV. Powołał też do życia Le Jardin de Voix, akademię szkolenia młodych śpiewaków. Jej sesje z lat 2002 i 2005 cieszyły się ogromnym zainteresowaniem we Francji i w USA.

W latach 1982-1995 uczył we francuskim konserwatorium francuskiej tradycji muzycznej i wiedział o kulturze i historii Francji zapewne więcej niż 99% rodowitych Francuzów. Był pierwszym Amerykaninem, któremu powierzono tam profesurę. Francja uhonorowała go najpierw w 1993 r. nadając mu tytuł Kawalera Legii Honorowej. W 1995 r. został obywatelem Francji utrzymując obywatelstwo Stanów Zjednoczonych. 12 XI 2008 r. wybrano go jako członka Academie de Beaux-Arts, instytucji, która reprezentuje kulturowo Francję. Został mianowany jednym z tzw. membres libres (czyli tzw. „nietykalnych” członków Akademii) o numerze miejsca 1, które przed nim piastował Marcel Marceau.

W USA jego zespół Les Arts Florissants wystąpił po raz pierwszy w Brooklyn Academy of Music w 1989 r., a w 2004 r. przyjechał z wykonaniami muzyki Charpentiera. Od 2007 r. uczy też w ramach programu wczesnej muzyki w nowojorskiej Julliard.

Pierwszym nagraniem, które przyniosło mu rozgłos była *Medée* Marc-Antoine'a Charpentiera. Nagrywał później wiele (w sumie około 70 nagrań) dla Harmonia Mundi i Erato, z którą podpisał w 2000 r. kontrakt. Od 2002 r. nagrywa wyłącznie dla Virgin Classics. Wśród wielu innych, znane jest Państwu zapewne jego nagranie *Alciny* Haendla z Renée Fleming.

Nie słyszałam premiery sezonu *Cosi fan tutte* z 9 IX, ale recenzje były niepochlebne. Uwertura była ponoć zagrana w zawrotnie szybkim tempie, w którym ledwie „wyrabiali się” muzycy orkiestry MET. Nic też ponoć nie było spójne – ani ensemble, ani soliści, który zmagali się z narzuconymi tempami, jak to opisywano, że „zróżnicowanym sukcesem”. Natomiast tempa obrane w niektórych fragmentach drugiego aktu określono jako „żółwie”.

Pierwszy zaplanowany przeze mnie spektakl był trzecim z kolei (17 XI). Ciekawą byłą zgrania muzyków orkiestry i śpiewaków MET z dyrygentem występującym od lat w tak różnym muzycznie stylu interpretacyjnym i wykonawczym. W krótkim wywiadzie z Philippem Brielerem z MET, który opublikowano w listopadowych wydaniach programów do przedstawień, William Christie mówił przede wszystkim o geniuszu Mozarta i wyraził opinię, że wśród jego wszystkich „czysto perfekcyjnych” oper, które pozostawiają go „oniemiałego z zachwytem”, *Cosi fan tutte* należy do tych najwspanialszych jakie kiedykolwiek skomponowano. Pytany jakie są jego oczekiwania od orkiestry MET, do której przybywa po dyrygowaniu muzykami grającymi w tzw. „stylu epoki”, powiedział, że spędził wiele bezsennych nocy martwiąc się czy go polubią. „Ten dom operowy ma długą tradycję wykonywania Mozarta”, dodał, „orkiestra jest razem przez wiele lat i wypracowała bardzo specyficzne brzmienie. To fantastyczni muzycy, po prostu czysta wirtuozeria... Bardzo mnie ciekawi jak będziemy mogli podzielić się ideami [wykonawczymi]. Nie mogę się doczekać by rozpocząć z nimi pracę!” (spolszczenie B. J.).

Cosi fan tutte było trzecią i ostatnią kolaboracją pomiędzy Mozartem i librecistą Lorenzo Da Ponte. Drama giocoso, tragi-komedia lub jak kto woli – komedia pomyłek z „ciemnymi” tonami ludzkiej natury, miała premierę w wiedeńskim teatrze dworskim w 1790 r. Niewierność ukochanych kobiet wedle rady filozofa Don Alfonsa zostaje im na koniec wybaczona, a ich narzeczeni powinni w przyszłości czerpać nauki z owego wydarzenia, bo przecież – wedle bardzo trudnego do dokładnego przetłumaczenia tytułu opery – *cosi fan tutte* czyli „wszystkie [kobiety] tak czynią”.

Miejscem akcji jest słoneczny Neapol, modne miejsce wypraw turystów z XVIII w. Wybrzeże morza i lekki wietrzyk

– to drewniane dętę w partyturze. *Così fan tutte* ma niezwykle elegancką, wyrafinowaną wręcz w subtelności muzykę. Trio z aktu I *Soave sia il vento* nie bez racji uznawane jest za jedną z najwspanialszych kreacji muzycznych Mozarta. Każda postać opery obdarzona jest doskonale dobranym rodzajem muzyki odzwierciedlającym jej myśli i charakter. Ich dramatyczny rozwój wyraźnie słychać w zróżnicowanych solowych fragmentach. A więc Guglielmo z zadufaniem w moc swych męskich czarów (Akt I), czy Dorabella, która użala się nad sobą w *Smanie implacabili* w akcie I, a w akcie II wykonuje szalenie kokieryjnie radosną *E Amore un ladroncello*. Heroiczno-dramatyczna parodia arii oper seria ze skokami głosu w obrębie dwóch oktaw to *Come scoglio* Fiordiligi, która w akcie II śpiewa bardzo ludzki we wzuszającym patosie lament *Per pietà*. To też Despina, której arie są znacznie prostsze w melodiach i nakierowane na przekaz słowa, oraz enigmatyczna postać Don Alfonsa, filozofa opery, który nie ma solowych arii. Wszystko to spleta się i przeplata ze sobą w przenikaniu się dwóch paralelnych światów: opery seria i opery buffo. A więc farsa czy tragedia? A może po prostu ludzka komedia życia z leżką.

Spektakl 17 XI w MET okazał się po prostu znakomity pod każdym względem.

Najbardziej kontrowersyjne wedle ocen krytyków i części widzów były tempa obrane przez Williama Christiego. Postanowiłam więc zajrzeć do partytury.

Chodziło mi też o ogólną koncepcję prezentacji całości opery, jej muzycznej logiki i wewnętrznej spójności. Tempa bowiem w wielu przypadkach mogą być mniej istotne, jeśli całość ma muzyczny sens (szczególnie w przypadkach muzyki skomponowanej przed wynalezieniem elektrycznego metronomu uspołniającego i unifikującego ilość tzw. uderzeń na minutę). Nie możemy przecież powiedzieć, że nie będziemy słuchać np. *VI Symfonii* Beethovena w wykonaniu Klemperera, oskarżanego o „pogrzebowe tempa”, tylko interpretacji Toscaniniego, ponieważ jego tempa są szybsze. To dwa różne podejścia, dwie inne koncepcje i każda z nich jest znakomita muzycznie i obie należy docenić.

W czasach Mozarta i wcześniej tempa były najczęściej „rozumiane” przez wykonujących muzykę i służyły bardziej jako wskazówka niż jako ścisłe matematyczne zalecenie. Tak więc np. presto i allegro oznaczało szybko, ale nie koniecznie to samo co współcześnie.

Tempo uwertury w partyturze *Così fan tutte* zaznaczone jest jako andante (w spektaklu brzmiało bardziej jak współczesne allegro lub wręcz presto), ale zaraz po niej następuje trio w tempie allegro. Akt I wedle zapisów Mozarta utrzymany jest głównie w obrębie dwóch temp, ich modyfikacji i wariantów: andante i allegro. Akt II, poza andante i allegro, zawiera też fragmenty adagio i larghetto.

Tak więc w pełni aprobując i podziwiając obecnie obierane tempa przez znakomitych dyrygentów grających Mozarta, należy również docenić podejście takich muzyków jak William Christie, który mając przed sobą wirtuozerski zespół muzyków MET starał się być maksymalnie wierny „historycznym tempom”. I zbrzmiało to w MET fantastycznie. Doskonała spójność i logika. Wszystko znakomicie płynęło i miało dramatyczny sens. W istocie tempa były dość szybkie, ale muzyka brzmiała klarownie i z czysto, skrupulatnie wykończonymi frazami. Zgranie ze śpiewakami też było bardzo dobre. Każdy solowy fragment czy aria nie były popisem solisty, ale zostały wkomponowane w całość i stanowiły jakby integralną część linii wokalnemu muzycznej. A więc było lekko, wdzięcznie z urokiem i czarem muzyki Mozarta oraz konsekwentnie jako koncepcja wykonawcza.

William Christie i muzycy orkiestry MET zasłużyli na pięciogwiazdkową ocenę! Bravi! Fantastycznie zagrany Mozart.

Obsada wokalna też zasłużyła na wielką owację. Wszyscy występujący w tych przedstawieniach śpiewacy mają za sobą szkołę śpiewania Mozarta.

Fiordiligi (siostra Dorabelli i narzeczona Guglielmo) – Miah Persson, szwedzki sopran, debiutowała w MET jako Sophie w *Der Rosenkavalier* w 2009 r., a później śpiewała Gretel w *Hansel und Gretel*. Wykonała już wiele ról Mozarta, w tym Susannę i Pamię, oraz tak rzadko słyszane jak Sifare w *Mitridate* i Sandrinę w *La Finta Giardiniera*. Jej głos może nie jest uwodzicielsko piękny w lirycznym blasku, ale dość ciepły. Wirtuozerska *Come scoglio* była nieco negocjowana wokalnie, ale głos jest wystraszająco giętki w górze, choć może nie najsilniejszy w dolnym rejestrze. *Per pietà* z aktu II wypadło natomiast znakomicie.

W. A. Mozart – *Così fan tutte*
Pavol Breslik i Miah Persson
fot. Marty Sholl/MET



Dorabella (siostra Fiordiligi i narzeczona Ferranda) – Isabel Leonard, amerykański mezzosopran, debiutowała w MET jako Stephano w *Romeo i Julii* w 2007 r. Słyszeliśmy już ją w MET jako Zerlinę i Cherubino.

Przede wszystkim należą się jej gratulacje. 28-letnia Isabel urodziła 15 V synka Teo, z którego jest bardzo dumna podobnie jak i jej mąż, nowozelandzki baryton Teddy Tahu Rhodes. Mogą Państwo pamiętać z bardzo udanego debiutu w MET w roli Neda Keene'a (*Peter Gimes*). Śpiewał tu też 3 razy Escamilla w *Carmen* w styczniu i lutym 2010 r. Mieszkająca na Upper West Side na Manhattanie młoda para rodziców ma dość intensywnie zaplanowane występy. Przez kolejnych 10 miesięcy będą wiele podróżować (wraz z synkiem i nianią). Najpierw do Paryża, a potem do Japonii. Isabel Leonard śpiewała nawet w piątym

miesiącu ciąży (jak dotąd nikt chyba jeszcze nie pobił „rekordu” Marilyn Horne, która występowała na scenie jeszcze na trzy tygodnie przed urodzeniem córeczki). Leonard wspomina więc obecnie z humorem ową ostatnią rolę w operze w Colorado, kiedy to jako Rosina musiała wedle zaleceń reżysera wbiegać i zbiegać po szalenie wysokiej i obracającej się części dekoracji scenicznej. Leonard zawsze jednak była bardzo wysportowana, a jako dziecko chodziła do szkoły baletowej. Tak więc po urodzeniu dziecka dość szybko wróciła do formy fizycznej i zrzuciła zbędne kilogramy, a pracę nad głosem rozpoczęła zaledwie w pięć tygodni po przyjściu na świat jej synka. Bardzo lubię jej aksamitny, miękki, giętki, ciepły i pełny głos, który jest znakomicie wyszkolony i stabilny technicznie. W dole brzmi jakby z polyskiem bursztynu, a w górze dysponuje praktycznie zasięgiem sopranu. I tak też zabrzmiała jej Dorabella. Czysto, klarownie i z pięknym tonu.



ryc. Seymour Schlatter

Despina (pokojówka obu sióstr) – Daniele de Niese, sopran z Australii, debiutowała w MET jako Barbarina w 1998 r. Wykonała już w MET m.in. partie: Euridyki, Kleopatry w *Juliuszu Cezarze*, Papagenę i Susannę. Była najmłodszą śpiewaczką (18 lat) szkoloną w MET w ramach programu Lindermann Young Artist Development. Przeszła również kurs tańca i gry na fortepianie.

O ile miałam zastrzeżenia do jej wcześniejszych występów w roli Susanny, Despina okazała się znacznie lepsza. Co prawda rozgrzanie głosu zabrało jej trochę czasu, ale była wdzięczna w ruchu scenicznym i wokalnie czarowała ładnie dźwięcznym i płynnym głosem.

Guglielmo – Nathan Gunn, amerykański baryton, również absolwent MET Lindemann Young Artist Development Program, wystąpił w MET już w ponad 100 spektaklach i 12 latach (debiut w MET jako uczestnik ansambłu w *Duchach Wersalu* w 1995 r.). Był pierwszym laureatem nagrody wokalne Beverly Sills w 2006 r. i

znakomitym Papagenem w przedstawieniach *Czarodziejskiego fletu* w MET. To jeden z najatrakcyjniejszych w barwie współczesnych barytonów, o ładnej głębi i sile głosu. Uwiódł więc swymi pięknie modulowanymi liniami wokalnymi Mozarta nie tylko swą sceniczną partnerkę, ale i widownię MET.

Zaplanowany w roli Don Alfonsa austriacki baryton, obecnie też uczący śpiewu na uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu, Wolfgang Holzmaier, wycofał się na tydzień przed premierą sezonu w MET z powodu infekcji zatok. Zastąpił go William Shimell, brytyjski baryton, który zadebiutował w MET jako Marcello w 1996 r. Śpiewał już partie Mozarta m.in. w La Scali, Wiedniu, Paryżu i Chicago (Hrabia Almaviva), Guglielma w Covent Garden, Paryżu, i Mediolanie, oraz Don Giovanniego w Walii, Wielkiej Brytanii i San Francisco. Spodobało mi się jego wiarygodne dramatycznie i stylowe wokalnie ujęcie roli, choć może miejscami głos nie brzmiał w wyrównany w płynności sposób.

17 XI niedysponowanego Pavola Breslika (słowacki tenor, debiut w MET jako Don Octavio w 2009 r.) zastąpił w roli Ferranda amerykański tenor specjalizujący się w rolach bel canto i tenore di grazia, Bruce Sledge.

W MET debiutował w 2004 r. jako Almaviva w *Cyryliku sewiskim*. Jest finalistą Operaliów Plácido Domingo w 2000 r., otrzymał już wiele prestiżowych nagród a w MET zaplanowany jest jako Tamino w *Czarodziejskim fletcie* 29 XII i 6 I 2011. Śpiewał też już Don Octavia w New York City Opera i Tito w *La Clemenza di Tito*.

Należało mu się wiele uznania. Ładny w barwie głos i stylowy w Mozarcie. Wywarł dobre wrażenie w *Un aura amorosa* i w ansamblach. W ruchu scenicznym i wokalnie, płynnie „wpasował się” w całość spektaklu. Na koniec, przed kurtyną, William Christie pogratulował mu występu ściskając dłoń.

17 XI na scenie panowała ogromna „naturalność” wykonawcza i była to w istocie opera całego harmonijnego ansambłu, a nie „gwiazd”. Wielkie brawa należały się też Bradley Brookshire za akompaniament continuo na klawesynie.

2 XII widziałam ostatni w tym sezonie spektakl *Cosi fan tutte* w MET. Tym razem w roli Ferranda miałam okazję usłyszeć urodzonego w 1979 r. słowackiego tenora Pavola Breslika. Konserwatorium w Bratysławie ukończył w 2001 r. Wiele w tym roku występował w koncertach w Europie, w tym w Polsce. Jego dotychczasowa kariera to przede wszystkim role bel canto i dla tzw. tenore di grazia czyli np. Gennaro w Lukrezji Borgii (Monachium), Tamino w *Czarodziejskim fletcie* (Berlin, Wiedeń, Monachium, festiwale w Glyndebourne i w Aix-en-Provence), Belmonte w *Urowadzeniu z seraju* (Bruksela), Nemorina w *Napoju miłosnym* w Deutsche Staatsoper czy Don Octavia w *Don Giovannim* w Deutsche Staatsoper. Ferrando śpiewał już w Deutsche Staatsoper, Trieście, Brukseli, w Mediolanie w Piccolo Teatro i podczas Glyndebourne Festival.

Nie sprawił nam zawodu. Niezbyt silny, ale dobrze emitowany głos o bardzo ładnej miękko-lirycznej barwie, płynno-śpiewny, giętki i stylowo modulujący frazy Mozarta. Bardzo efektownie i doskonale wokalnie wypadła *Un aura amorosa*, za którą zebrał wiele braw.

Cały ansambl wokalny był tego wieczoru jeszcze lepiej zgrany z dyrygentem. No, może de Niese trochę tym razem przesadziła w klownadzie scenicznej.

Znakomita produkcja *Cosi fan tutte* była też bardzo przyjazna głosom. Po pierwsze zmniejszono powierzchnię sceny o mniej więcej 1/3, a całość przybliżono do jej krawędzi. Nikt więc nie musiał wykrzykiwać i ułatwiło to też dyrygentowi „kontakt” ze śpiewakami na scenie.

To *Cosi fan tutte* zapamiętam na długo. Dobrze zagrany i zaśpiewany Mozart jest obecnie niestety rzadkością. 🎭



Susan Graham jako Octavian w *Der Rosenkavalier* R. Straussa (fot. Archiwum MET)

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

IPHIGENIE EN TAURIDE

Iphigénie en Tauride. W sezonie 2007/8 MET wystawiła po wielu latach *Ifigenię* Glucka w nowej produkcji i ze znakomitą obsadą: Plácido Domingo (Orest), Susan Graham (Ifigenia), Paul Groves (Pylades). Pisałam wtedy i o operze i o jej wystawieniu. W bieżącym sezonie *Ifigenia* powraca do MET (również z Plácido Domingo, Susan Graham i Paul Groves) i jest transmitowana do kin świata.

Z tej okazji chciałabym Państwu przybliżyć sylwetkę jednej z najznakomitszych współczesnych śpiewaczek, mezzosopranu Susan Graham wykonującej tytułową rolę.

Susan Graham po raz pierwszy pojawiła się na scenie MET 10 IV 1988 r. Był to koncert laureatów National Council Auditions, wśród których oprócz niej znaleźli się m.in. Renée Fleming i Ben Heppner. Zaśpiewała wtedy *Parto, parto* z *La Clemenza di Tito* i arię *Must the Winter Come So Soon* z *Vanessa*.

Urodziła się 23 VII 1960 r. w Roswell (Nowy Meksyk), miasteczku, które odkryło się sławą w 1947 r., kiedy to ponoć na jego terenie rozbił się statek UFO. Rodzina przeniosła się do Midland (Teksas), gdy Susan miała 13 lat. Ojciec był geofizykiem i pracował w przemyśle wydobywania ropy. Matka była bardzo uzdolniona muzycznie i potrafiła grać praktycznie

wszystko ze słuchu na fortepianie. Ale nie był to repertuar klasyczny tylko przeboje z Broadway'u i popularne szlagiery. Jej dzieciństwo obracało się wokół sportu i muzyki. Starsza siostra była jej pierwszą nauczycielką gry na fortepianie, a brat, podobnie jak ojciec, wiele czasu poświęcał grom sportowym. Susan Graham mówiła w wywiadach, że zdolności muzyczne odziedziczyła po matce, a pojemność płuc po ojcu, który jako sportowy trener amator wykrzykiwał głośno do swej drużyny i był słyszalny na dalekim krańcu boiska.

Muzyka bardzo wczesnie zaistniała w jej życiu w chórze szkolnym i w kościele. W szkole średniej akompaniowała też solistom na fortepianie i nawet śpiewała jako alt. Grę na fortepianie kontynuowała przez 13 lat. Wygrała też wszystkie konkursy: śpiewu, gry na fortepianie i teorii. Jako 17-latką zaśpiewała główną partię Marii w szkolnym przedstawieniu *The Sound of Music*. Gdy miała 15 lat zdecydowała, że woli śpiewać i stać przy fortepianie jako solistka niż przy nim siedzieć jako akompaniator. Pierwszą operę na żywo zobaczyła mając 18 lat.

„Kiedy powiedziałam, że chcę być śpiewaczką operową, moi rodzice popatrzyli na mnie tak, jakbym im zakomunikowała, że chcę jako przybysz z innej planety walczyć w błotnych zapasach na Marsie, ale nie widzieli powodu dlaczego nie mogłabym spróbować”. Najpierw studiowała w Texas Tech University, a po jego

ukończeniu w 1985 r., przeniosła się do Nowego Jorku do Manhattan School of Music, gdzie w 2008 r. nadano jej honorowy doktorat.

Jej długotrwała miłość do muzyki francuskiej rozpoczęła się jeszcze za czasów gry na fortepianie. Fascynował ją Debussy i Ravel i ich impresjonistyczne harmonie. Pierwsze pieśni jakie zaśpiewała były pieśniami Debussy'ego, a pierwszą rolą operową, którą studiowała z Danise Masse, swą francuską nauczycielką śpiewu w Manhattan School of Music – był Cherubin Masseneta – rolą jej międzynarodowego debiutu w Covent Garden w 1994 r. Francuska opera i muzyka stały się centrum jej zainteresowania. Były jakby naturalne dla jej spokojnie i ciepło brzmiącego lirycznego głosu z owym, jak to Graham określa, wyrafinowaniem i emocjonalną rezerwą.

Podczas studiów w Nowym Jorku zdobyła The Schwabacher Award z The Merola Program w San Francisco Opera. Uczestniczyła w nim elita 19 wybranych z całego USA młodych śpiewaków. Tego lata program nie był szczególnie przyjazny mezzosopranom. Skoncentrowano się bowiem na rolach z *Suor Angelica*, *Don Pasquale* i *Gianni Schicci*. Miała jednak okazję uczestniczyć w zajęciach poświęconych intensywnym studiom języków obcych, choreografii ruchu scenicznego, studiowania ról, w lekcjach głosu i mistrzowskich klasach z Regine Crespin. Tam też po raz pierwszy rozpoczęła pracę

nad swymi dwoma rolami: Kompozytorem z *Ariadne auf Naxos* i Octavianem z *Der Rosenkavalier*.

W pierwszym roku po ukończeniu szkoły (1987) została jedną z laureatek konkursu przesłuchań do MET i tak po raz pierwszy zaśpiewała na tej legendarnej scenie.

Profesjonalnym debiutem był Hansel, rola, którą Graham lubi. Na początku kariery śpiewała sporo Mozarta, jak np. w Santa Fe, gdzie wykonała Dorabellę (*Cosi fan tutte*). Później nabierała doświadczenia scenicznego w St. Louis, Chicago i Seattle. W 1993 r. odbył się jej debiut recitalowy w Carnegie Hall. Pierwszą rolą w MET była partia Drugiej Damy w *Czarodziejskim flecie* (1991). W 1992 r. były to aż trzy partie: Tebaldo (*Don Carlo*), Meg Page (*Falstaff*) i Cherubino (*Wesele Figara*). Kolejne role w operach Mozarta w MET to: Dorabella w *Cosi fan tutte* (1997), Idamante w *Idomeneo* (2001), Donna Elwira w *Don Giovannim* (2005) i Sesto w *Łaskawości Tytusa* (2008). Była Ascaniuszem w *Trojanach* Berlioz (1993), gościem w galowym spektaklu *Zemsty nietoperza* (1998), Hanną Gławari w *Wesołej wdówce* (2003), Charlottą w *Wertherze* (1999) i Małgorzatą w *Potępieniu Fausta* (2008). Wykreowała tu dwie prapremiery: Jordan Baker w *Wielkim Gatsby* (1999) i Sondry Finchley w *Amerykańskiej tragedii* (2005). Octawiana w *Der Rosenkavalier* po raz pierwszy zaśpiewała w MET w 1995 r., gdy Ann Sophie von Otter wycofała swój udział i jest to rola, którą najczęściej wykonała w MET, bo aż 25 razy. Drugą centralną dla jej kariery partię, Kompozytora w *Ariadne auf Naxos*, po raz pierwszy usłyszano w MET w 2005 r. W sumie zaśpiewała tu 18 ról w 137 spektaklach, wzięła udział w 3 koncertach i 2 galach.

Susan Graham uważana jest za jedną z najlepszych współczesnych interpretatorek muzyki francuskiej. Uchonorowano ją za te zasługi we Francji nadając jej najpierw tytuł Chevalier odznaki Ordre des Arts et des Lettres (2001), a w 2005 r. – Commander. W 2004 r. Musical America ogłosiła ją wokalistką roku i zdobyła Grammy za płytę z pieśniami Ivesa *The Things Our Fathers Loved*. Rok 2005 przyniósł jej nagrodę Opera News, a w 2006 r. jej rodzinne miasteczko Midland w Teksasie ogłosiło 25 września dniem „Susan Graham po wsze czasy”.

Wykonała *Bless This House* podczas drugiej inauguracji Przydenta George W. Busha w Białym Domu (20 I 2005), a podczas uroczystości pogrzebowych senatora Edwarda Kennedy'ego (29 VI 2009) śpiewała *Ave Maria* Schuberta. Jest też delegatem USA do UNESCO.

Występowała już we wszystkich największych teatrach operowych świata. Śpiewała Mozarta w Salzburgu, Berlioz w Paryżu, Ryszarda Straussa w Wiedniu

i Monachium. Słyszano ją w La Scali i Covent Garden. Jej repertuar obejmuje pieśni i opery od XVII do XX w. Jest znakomita zarówno w komediach jak i tragediach. Jest też championem amerykańskich pieśni (m.in. Neda Rorema i Lowella Liebermanna) i oper. Poza wspomnianymi już wcześniej, skomponowanymi przez Johna Harbisona i Thomasa Pickera, wykreowała rolę Siostry Helen Prejean w operze Jake'a Hegiego *Dead Man Walking*. Związane jest to jednak z tragicznymi wspomnieniami. Podczas występów powiadomiono ją o śmierci ojca.

Nadal studiuje głos ze swą nauczycielką Marleną Malas. Słucha też wielu nagrań. Ninon Vallin ze względu na styl i artykulację języka francuskiego, a którą Mignon uważa za niedoścignioną inspirację w „muzycznej naturalności”. Podziwia Tatianę Troyanos za jej 100% oddanie wykonywanej partii. Federica von Stade jest wedle niej uosobieniem uczciwości wykonawczej, a Christa Ludwig to koncentracja na tekście i barwach wokalnych w pieśniach. Do jej ulubionych śpiewaczek należą też Janet Baker i Conchita Supervia.

Stara się dobierać repertuar, który leży nie tylko „wygodnie” w obrębie jej rejestru, ale również w jej temperamencie wykonawczym. I tak, jak mówiła w wywiadach, nigdy nie mogła poza *Królem Olch*, polubić pieśni Schuberta. Kocha jednak pieśni Mahlera i Schumanna. Nie sądzi, że kiedykolwiek zaśpiewa Melisandę. Jest to przepięna wokalnie rola, ale charakter postaci jest jej obcy. Zbyt pasywna i zbyt eteryczna. Podobnie jest z Rosiną Rossiniego. Zaśpiewała ją co prawda raz, ale chyba już do niej nie wróci. Mozart, którego wiele ról wykonuje, jest dla niej uosobieniem klarowności i czystości wokalnej.

Role przygotowuje bardzo starannie i uwielbia sam proces ich powstawania w głosie. Intellektualnie to „prima la parole” – czyli czytanie tekstu, by zaznajomić się z charakterem postaci, dramatycznym jego rozwojem i sposobem używania języka.

Dopiero później wylania się strona wykonawcza – czyli „prima la musica”. Gra na fortepianie i śpiewa. Dopiero po kilku takich sesjach idzie do swej nauczycielki by wraz z nią opracować emocjonalną skalę roli. Do ról, które są jej najbliższe zalicza Charlotte, partie w operach Mozarta i heroiny Berlioz: Beatrice, Małgorzatę i Dydonę, oczywiście poza Kompozytorem w *Ariadne* i Octavianem, które przyniosły jej międzynarodową sławę.

Karita Mattila powiedziała w jednym z wywiadów, że chętnie zaśpiewa Marschallin jeśli jej Octavianem będzie Susan Graham. A Susan Graham w wywiadzie dla The Guardian w 2004 r. mówiła, że chciałaby zaśpiewać Kundry i Marschallin. Jak dotąd marzenia obu pań nie zostały zrealizowane, ale może będzie nam jeszcze dane usłyszeć je w tych rolach.

Tym, którzy nie mogą oglądać i słuchać Susan Graham na żywo chciałabym polecić jej nagrania. Na DVD (jako Charlottę w *Wertherze*, Sesto w *Łaskawości Tytusa* i Dydonę w *Trojanach*), na albumach solowych i studyjnie nagranych operach (m.in. *Vanessa*, *Dead Man Walking*, *Beatrice et Benedict*, *Romeo i Julia*). Jej pełną dyskografię można znaleźć na jej stronie internetowej.

Susan Graham stara się rozsądnie planować występy i nagrania, poza śpiewaniem ról na żywo w teatrach operowych świata. Najczęściej jest to 3-6 koncertów z orkiestrą, jeden album solowy na rok lub/i nagranie opery, oraz mniej więcej 7-12 występów recitalowych. Graham dba o to, by jej suknie dopasowane były w barwie i fakturze materiału do charakteru i atmosfery muzyki programu recitalu. Współpracuje więc z ich projektantami, by jak najlepiej odczytanie wykonywany tego wieczoru repertuar. Projektanci lubią jej wysoką, wysportowaną sylwetkę i tak np. kostium Dorabelli w Covent Garden wykreował dla niej Armani.

Graham lubi grać w tenisa, a Salzburg przyzwyczał się już do jej widoku na rowerze, na którym dojeżdża na próby. W Paryżu, poza mercedecadsem, jeździ po ulicach na dyskorolkach! Jej, jak to określa, „prawdziwy dom” usytuowany jest na pustyni w okolicach Sante Fe, w przeciwieństwie do jej apartamentu w Nowym Jorku, gdzie „znajdują się jej meble”. Ten w Nowym Jorku zlokalizowany jest na Upper West Side, około 7 minut na piechotę od MET. Ale lato Graham stara się spędzać w swym domu na pustyni. Podobnie jak Luciano Pavarotti i Regine Crespin lubi gwizdać. Nauczyła się tego w dzieciństwie, bo i ojciec, jak i brat gwizdali. Uwielbia zwierzęta i gdyby nie dane jej było śpiewać, poświęciłaby pracy z nimi swe życie. Jej ukochany czarny pudelek Libby, który podróżował z nią po świecie, musiał w wieku ponad 17 lat przenieść się na emeryturę i dożyć swych dni z matką i ojczymem Susan w Midland.

Susan Graham jest niezamężna, ale ma spore grono przyjaciół, tak z branży jak i spoza niej, z którymi utrzymuje stały kontakt – często z konieczności – internetowy. Pytana czym jest dla niej muzyka i jej kariera odpowiedziała: „Czym jest dla nas powietrze? Muzyka jest tak dla mnie fundamentalna. To powietrze, to woda, to mój żywioł. Dla mnie to nie jest prawdziwa praca. Zapytałam kiedyś Bryna Terfela: Czy tęsknisz za życiem na farmie? Odpowiedział mi: To jest zbyt podobne do prawdziwej pracy. Ja czuję tak samo”.

W jednym z wywiadów zapytana jak chciałaby, żeby ją pamiętano, gdy jak mamy nadzieję w dalekiej przyszłości, zdecydowała się wycofać ze sceny odparła: „Myślę, że chciałabym, aby ludzie mogli powiedzieć, że śpiewałam Prawdę”.¹²

Lisa Batiashvili

Echa czasu gruzińskiej skrzypaczki

Arkadiusz Jędrasik

Gruzińska skrzypaczka, od wielu lat mieszkająca w Niemczech, na swój debiut płytkowy w barwach Deutsche Grammophon wybrała muzykę, która przywołuje jej najpiękniejsze wspomnienia z dzieciństwa. Sam tytuł albumu *Echa czasu* wydaje się być bardzo intrygujący: muzyka Szostakowicza stanowi część najdawniejszych wspomnień Lisy Batiashvili. Od najmłodszych lat często słyszała kwartet smyczkowy swego ojca, ćwiczącego partytury Szostakowicza. I ten właśnie świat dźwięku, w domu czy też na koncertach, ukształtował jej postrzeganie szerokiego kontekstu kulturalnego muzyki.

Lisa Batiashvili wraz z rodziną, opuściła swą ojczystą Gruzję, gdy miała 11 lat, jednak marka Szostakowicza podróżowała z nimi. Marka Luboitsky, jej nauczyciel w Hamburgu, był uczniem Dawida Ojstracha, dla którego Szostakowicz napisał swoje koncerty skrzypcowe i to wydawało się młodej Lisie bezpośrednim połączeniem ze źródłem. „Kiedy profesor zaczął opowiadać historie na temat *Koncertu skrzypcowego*, zakochałam się całkowicie w tym dziele. Dawid Ojstrach dzielił się wskazówkami bardzo ekspresywnymi i dokładnymi w każdej części. Utwór, w pewnym sensie, stał się symbolem epoki sowieckiej, epoki, której doświadczyłam także sama w pierwszych dziesięciu latach mego życia. Muzycy z tego okresu dążyli także do tej wolności, której Szostakowicz poszukiwał za pośrednictwem swej muzyki. Muzyka była ucieczką i symbolem wolności w czasie, kiedy funkcjonowanie w systemie tak niewyobrażalnie brutalnym było takie trudne. Kiedy jeździłam do Moskwy z rodzicami spotykaliśmy dużo ludzi i czułam dokładnie, że ta muzyka była odbiciem tego, przez co ci ludzie przechodzili”.

Nie dziwi zatem fakt, że pierwsze nagranie artystki dla DG skupiło się na *Koncertach skrzypcowych* Szostakowicza. W albumie zatytułowanym *Echoes of Time (Echa czasu)*, gruzińska skrzypaczka Lisa Batiashvili zebrała dzieła, które ukazują sowiecką Rosję.

Ojczysta Gruzja przedstawiona jest na płycie przez urzekający utwór V&V, który napisał Gruzin Giya Kancheli. Jest to mała próbka świata dźwiękowego tak bardzo różnego od świata dźwięku jej potężnego sąsiada z północy: „Naród gruziński tak naprawdę nie jest zupełnie związany z Rosjanami, wyjaśnia Lisa Batiashvili. Jeśli chodzi o klimat, Gruzja jest państwem południowym,



Lisa Batiashvili
fot. © Anja Frers/DG

a jej mieszkańcy, ze względu na swe usposobienie, są bliżsi Włochom z południa, czy też Grekom – bardzo żywi, niewiarygodnie uczuciowi i spontaniczni. Mamy góry, morze i piękną pogodę przez osiem miesięcy w roku. Rosja jest rozległa i odizolowana, pełna zagubionych zakątków. Gruzja jest zwarta i jakby wszystko tu było w ogniu. Ja oczywiście nie mogę się powstrzymać, żeby nie ukazać swej gruzińskiej duszy, kiedy gram. Spędziłam tam swoje dzieciństwo, kiedy jestem w Gruzji to odczuwam coś bardzo intensywnego. To jest w moich genach i w mojej krwi, nawet jeśli teraz mieszkam już ponad dwadzieścia lat w Europie”.

W 1994 r. Lisa Batiashvili wraz z rodziną zamieszkała w Monachium. Mieszkała tam 15 lat. Potem wraz z mężem, oboistą i dziećmi, osiedlili się we Francji, jednak artystka ma ciągle wrażenie, że Orkiestra Symfoniczna Radia Bawarskiego stanowi część jej rodziny. „Nagrywanie z nimi, to coś wyjątkowego, ponieważ, kiedy mieszkaliśmy w Monachium, znałam trzy czwarte członków orkiestry, opowiada Lisa Batiashvili. Mam przyjaciół w orkiestrze, a także kolegów, z którymi gram muzykę kameralną. Nagrywanie z nimi było jednym z moich najcudowniejszych doświadczeń – poza tym, jest to jedna z najbarczniejszych orkiestr na świecie, posiadająca tradycję, którą może poszczycić się niewiele innych zespołów”.

Od czasu swojego spektakularnego zwycięstwa w Konkursie Sibeliusa, gdy miała 16 lat i swych późniejszych wizyt w Finlandii, Lisa Batiashvili odczuwa także kulturalne pokrewieństwo z dyrygentem Esa-Pekką Salonenem. „Kiedy zaczęliśmy pierwszą próbę Szostakowicza, miałam wrażenie, że grałam z nim już milion razy. Z Esa-Pekką wszystko wydaje się takie łatwe i takie oczywiste. Wszystko od razu jest na swoim miejscu. On ma zadziwiającą intuicję”.

„To nagranie, to była także dla mnie tak długo wyczekiwana okazja, by pracować

razem z Héléne Grimaud w utworach *Spiegel im Spiegel* Arvo Pärta i w *Wokalizie* Rachmaninowa. Od dawna planowałyśmy zagrać razem. Héléne Grimaud uwielbia ten rodzaj repertuaru. Podziwiam ją bardzo nie tylko ze względu na jej muzykalność, podziwiam ją także jako osobę – muzyka niewiarygodnie poważnego”.

Gdy Pärt i Kancheli, podobnie jak Szostakowicz, odczuli ciężar uciemiężenia sowieckiego, to muzyka Rachmaninowa zawsze wyrażała nostalgię i tęsknotę za ojczyzną. Lisa Batiashvili ma uczucie, że ta nostalgia za krajem pasuje doskonale do innych dzieł z tego albumu. Nostalgia ta równoważy łagodność *Walca lirycznego* Szostakowicza, napisanego na fortepian i zaaranżowanego na skrzypce i orkiestrę przez ojca skrzypaczki, z echem innej epoki.

Niemcy, Finlandia, Gruzja, Moskwa, Francja – Lisa Batiashvili wymieniła zadziwiająco ilość miejsc, w których czuje się prawie, ale nie tak zupełnie, jak w domu. „W ciągu ostatnich piętnastu lat zdarzało mi się często, że nie byłam pewna, do jakiego kraju należą. Niemcy wydawały mi się tak różne od mego własnego kraju, kiedy przyjechałam tam po raz pierwszy. Jednak kiedy wróciłam do Gruzji, nie rozumiałam już kim tak naprawdę jestem, ani gdzie jest moje miejsce. Tak naprawdę nie zintegrowałam się całkowicie z niemieckim sposobem życia, czułam się wszędzie jak gość. Z jednej strony, to dla muzyków wielka korzyść móc się czuć jak u siebie gdziekolwiek pojadą. Mój mąż jest Francuzem, nasze dzieci urodziły się w Niemczech i nie przeszkadza mi już ten styl życia. Kiedy z muzyką jeździ się po całym świecie, bardzo ważne jest to, aby nawiązywać kontakty z ludźmi różnego rodzaju. I wreszcie, tak naprawdę człowiek nigdzie nie jest obcy”.

Na podstawie materiałów prasowych
Deutsche Grammophon

Henryk Mikołaj Górecki

6 XII 1933 – 12 XI 2010 (2)

Dariusz Mazurowski

W 1958 r. artysta zadebiutował także na Warszawskiej Jesieni, prezentując *Epitafium* na chór mieszany i instrumenty¹. Napisyany do tekstu Juliana Tuwima utwór sprawił, że na młodego kompozytora zaczęto zwracać uwagę i na stałe zagościł on na krajowych scenach. *Epitafium* wyznacza też początek fascynacji perkusją i skłonności do eksponowania barwy, jako pierwszoplanowego środka wyrazu.

W następnym roku w osobistym życiu artysty ma miejsce znaczące wydarzenie – żeni się z Jadwigą Rurańską. W tym okresie mieszkał w kamienicy położonej w centrum Katowic, mając do dyspozycji jedynie nieduży pokój. Zbiegiem okoliczności jednym z sąsiadów był Edward Gierek, późniejszy przywódca partyniny i symbol lat 70. w PRL.

14 września 1959 r., na III Warszawskiej Jesieni, zaprezentowano *I Symfonię „1959”* (a w zasadzie jej I, III i IV część)². Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia dyrygował Jan Krenz. Wydarzenie to ugruntowało pozycję Góreckiego jako awangardowego kompozytora i dawało świadectwo jego rozwoju. Rozbudował grupę instrumentów perkusyjnych i zadbał o nietypową artykulację także w innych sekcjach. Zaplanował szczegółowo rozmieszczenie orkiestry na scenie, poniekąd przeczące ugruntowane przez wieki tradycji. Chciał tym samym uzyskać szczególny efekt przestrzenny, ale także zainicjować niespotykane w muzyce poważnej interakcje między poszczególnymi instrumentami.

Rok później Henryk Mikołaj Górecki kończy studia, uzyskując najwyższe noty. W tym okresie pisze też dwa bardzo ważne utwory: *Monologhi per soprano e tre gruppi di strumenti* oraz *Scontri* na orkiestrę. Pierwszy z nich, jak tytuł wskazuje – na sopran i trzy grupy instrumentów – charakteryzuje się daleko posuniętą emancypacją materiału perkusyjnego. Kompozytor nakazuje wykorzystanie różnych przedmiotów – w tym także pałek – do uzyskania dźwięku w sumie 15 instrumentów tej grupy. Sięga także po ćwierćtony. Utwór spotyka się z dobrym przyjęciem i zdobywa I nagrodę w Konkursie Młodych, organizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich. Niezależnie od prestiżu wyróżnienia, pozwala ono Góreckiemu na wyjazd do Francji, będącej wówczas niezwykle prężnym ośrodkiem światowego życia muzycznego. Stanie się on okazją do spotkania ze sławnymi

kolegami (na przykład Boulezem, czy też Stockhausenem), a także zaprezentowania swoich partytur. Jego *I Symfonia „1959”* zdobędzie nagrodę na II Biennale Młodych w Paryżu.

Scontri to z kolei najbardziej radykalne z jego dotychczasowych dzieł. Wymagające zastosowania 48 instrumentów perkusyjnych, nowatorskich sposobów artykulacji, czy też sposobu rozmieszczenia grup na scenie. Już sam tytuł poniekąd wyjaśnia zamysł autora, polegający właśnie na zderzaniu ze sobą mas dźwiękowych. Utwór jest kulminacją narastającego zainteresowania aspektem brzmieniowym, co było w tamtym okresie charakterystycznym elementem języka grona młodych kompozytorów polskich, z Krzysztofem Pendereckim na czele. Zaczęto wręcz mówić o tzw. polskim sonoryzmie, do sztandarowych dzieł zaliczając *Ofiarom Hiroszimy – tren i Fluorescencje* Pendereckiego, *Freski symfoniczne* Kazimierza Serockiego, *Riff 62* Wojciecha Kilara i kilka innych. W tym oczywiście *Scontri*, czy późniejszy cykl *Genesis* Góreckiego. Dla ówczesnej publiczności był to prawdziwy szok, bo takiej muzyki w naszym kraju wcześniej nie grano, nawet nie wyobrażano sobie, że mogłaby powstać. Kompozytor spotkał się jednak z życzliwym przyjęciem, co zachęciło go do dalszych prac w tym kierunku.

W 1961 r. pisze *IV Diagram* na flet, uważany za pewną cezurę w jego dorobku, wyznaczającą zakończenie jednego i rozpoczęcie kolejnego etapu, które wyznacznikiem staną się poszukiwania sonorystyczne, zapewne zainspirowane sukcesem *Scontri*. Co ciekawe, w odróżnieniu od innych, równie zafascynowanych brzmieniem kompozytorów, Górecki nie podejmuje prób zastosowania aparatury elektroakustycznej, ograniczając się do wymyślania nowych sposobów wydobycia dźwięku z tradycyjnych instrumentów. Ich świadectwem stanie się cykl *Genesis*, składający się z trzech części: *I. Elementi per tre archi* (1962), *II. Canti strumentali per 15 esecutori* (1962) oraz *III. Monodram per soprano, metalli di percussione e sei violbassi* (1963). To swoisty katalog środków charakterystycznych dla ówczesnej twórczości kompozytora. Dominują dźwięki uzyskane w szczególnie sposób – poprzez odstrajanie strun, sięganie po najwyższe, czy też najniższe rejestry, efekty o charakterze perkusyjnym itp. Marginalne znaczenie mają określone wysokości,

interwały – ważniejsza jest barwa i czas. W pierwszej odsłonie *Genesis* autor sięgnął po skrzypce, altówkę i wiolonczelę, w drugiej po flet, trąbkę, mandolinę, gitarę, fortepian i perkusję. Trzecią wzbogacił partią wokalną (sopran), a w warstwie instrumentalnej wykorzystał zespół kontrabasów i wyjątkowo rozbudowany zestaw perkusyjny.

Cykl *Genesis* jest kulminacją okresu sonorystycznego w twórczości Góreckiego. Wydaje się, że sam twórca zdawał sobie sprawę, iż osiągnął pewien kres możliwości w tej dziedzinie i dalsze zabiegi prowadziłyby donikąd. Co ciekawe, planował nawet czwartą odsłonę cyklu, ale ostatecznie przybrała ona formę samodzielnego utworu – *Chronos I per strumenti ad arco* (1964) na orkiestrę.

Biografowie kompozytora często podkreślają, że lata 1963-64 stanowią w jego twórczości wyraźną cezurę, definitywnie zamykając pewien etap. Jeszcze w 1963 r. pisze on *Trzy utwory w dawnym stylu* na orkiestrę smyczkową, które zyskały nawet pewną popularność. Mimo uznania dla talentu młodego kompozytora i stałej obecności jego dzieł w repertuarze koncertowym, sytuacja materialna Henryka Mikołaja Góreckiego nie była najlepsza. Dla człowieka mającego rodzinę i określone obowiązki był to pewien problem, niestety towarzyszący mu jeszcze przez długie lata. Pewną poprawę przyniosło zatrudnienie w katowickiej PWSM – od 1965 r. Dane mu było przejść tu wszystkie szczeble, po stanowisko rektora włącznie. W tym samym czasie otrzymuje pierwsze zamówienie z zagranicy i komponuje *Refren* na orkiestrę. Prawykonanie odbyło się 27 października 1965 r. w Genewie. W tym samym roku artysta otrzymuje nagrodę III stopnia Ministra Kultury i Sztuki, cztery lata później będzie to już wyróżnienie I stopnia (podobnie w 1973 r.).

Refren należy już do kolejnego okresu jego twórczości, niekiedy określanego w literaturze jako „redukcyjny”. Czynniki sonorystyczny nie odgrywa już takiego znaczenia, podobnie jak kwestie techniczne, wykonawcze. Nowego znaczenia nabierają emocje, ekspresja – muzyka staje się nośnikiem pewnych treści. Górecki operuje tu rozległymi klasterami, koncentrując się na bardziej konwencjonalnej materii. Struktura utworów staje się czytelniejsza i bardziej przejrzysta, co doskonale słychać także w innych dziełach orkiestrowych z tego okresu

– *Canticum graduum* i *Muzyce staropolskiej* (oba z 1969 r.).

W 1967 r. *Refren* otrzymuje III nagrodę Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu, przyczyniając się do popularyzacji twórczości kompozytora w Europie. Jest on w drugiej połowie lat 60. dość aktywny, pisząc m.in. cykl *Muzyczek* (w sumie cztery utwory, trzy w 1967 i jeden w 1970 r.), które w kameralnej obsadzie realizują jego ideę muzyki „zredukowanej” i *Kantatę* na organy (1968). Także w kraju wydaje się być doceniany i choć nigdy nie był pupilem władz, otrzymuje kilka znaczących wyróżnień – obok wspomnianych nagród Ministra Kultury i Sztuki są to Nagrody Państwowe I stopnia (w 1967 i ponownie w 1970 r.), czy nagroda Związku Kompozytorów Polskich (1970). Ponadto jego *Kantata* zdobywa I nagrodę Szczecińskiego Konkursu Kompozytorskiego.

W 1968 r. Henryk Mikołaj Górecki obejmuje posadę wykładowcy PWSM w Katowicach. Z uczelnią pozostanie związany do 1979 r. W 1972 r. był już docentem, a trzy lata później objął stanowisko rektora. W 1977 r. otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego. Jednak kariera uczelniana nie będzie trwała długo. Kompozytor nie akceptuje ówczesnej sytuacji politycznej, nie podoba mu się wszechobecna ingerencja władz partyjnych i wcale się z tym nie kryje. Stwierdził później, że jego korespondencja, a nawet rozmowy telefoniczne były stale kontrolowane. Po odejściu Góreckiego z PWSM próbuje się wymazać jego osobę z pamięci, dochodzi nawet do tego, że telewizja realizuje film dokumentalny o katowickiej uczelni, w którym w ogóle nie wspomina się o niedawnym rektorze.

Władzom zapewne nie podobało się także to, że kompozytor w swojej twórczości coraz częściej sięgał po motywy religijne. Ten nurt stanie się szczególnie zauważalny po 1970 r., gdy jego dorobek zdominują utwory wokalnie-instrumentalne, zwykle z tekstami własnymi o charakterze religijnym. Towarzyszy temu dość radykalna zmiana postawy estetycznej – „nowy” Górecki niewiele ma już z awangardowego i poszukującego twórcy, jakim był jeszcze kilka lat wcześniej.

W 1971 r. otwiera nowy rozdział dzięki *Ad Matrem* na sopran, chór mieszany i orkiestrę. Sam pisze tekst, choć – co przyznaje – zainspirowała go sekwencja *Stabat Mater*. Prawykonanie odbyło się na Warszawskiej Jesieni 24 września 1972 r., partię sopranu wykonała Stefania Woytowicz, a Orkiestrą Symfoniczną i Chórem Filharmonii Narodowej dyrygował Andrzej Markowski. Dla publiczności znającej wcześniej dzieło kompozytora było to spore zaskoczenie, choć – o czym warto pamiętać – nie był on jedynym sonorystą, który przeszedł metamorfozę. Istotna zmiana dokonała się przecież w twórczości innej sztandarowej postaci tego nurtu, Krzysztofa Pendereckiego.

Ad Matrem, mimo dość rozbudowanego aparatu wykonawczego, jest utworem stosunkowo prostym, przemawiającym do słuchacza jasno zdefiniowanymi emocjami. Zwiastuje kolejne, znacznie dłuższe dzieła, o podobnej wszak tematyce. Jeszcze w 1971 r. Górecki pisze *Dwie pieśni sakralne* na baryton i orkiestrę, po czym przystępuje do pracy nad *II Symfonią „Kopernikowską”*, ukończoną w następnym roku. Ten monumentalny utwór, o wyraźnie oratoryjno-kantatowym charakterze, zawiera w sobie – umiejętnie wpleciony – cytat z czterogłosowego chóru z antyfonarza z Miechowa. Górecki będzie zresztą stosował podobne zabiegi w przyszłości, sięgając po muzykę sakralną, czy też motywy ludowe. W *Ad Matrem* wykorzystał ponadto teksty psalmów oraz cytat z *De revolutionibus orbium coelestium*, stąd zresztą jest to symfonia *Kopernikowska*, wykonana po raz pierwszy 500 lat po urodzinach astronoma³.

W 1973 r. kompozytor wyjechał, na zaproszenie Deutscher Akademischer Austauschdienst, do Berlina, gdzie pozostał do roku następnego. W tym okresie interesował się dziełami na chór a cappella, czego efektem były *Euntes ibant et flebant* (1973) i *Amen* (1975). Jednak największą uwagę artysty zaprzęta już kolejna symfonia, która dziś jest niewątpliwie jego najbardziej znanym dziełem. *III Symfonia*, znana jako *Symfonia pieśni żalonych* (1976, 36 opus w dorobku Góreckiego), to z pozoru prosty, ale niezwykle przejmujący utwór, w którym wykorzystano dość różnorodny materiał tekstowy. Pochodzący z XV w. *Lament świętokrzyski* z *Pieśni lysogórskich*, słowa ze ściany celi więziennej (pochodzące z okresu okupacji zapiski Heleny Błażusiak) i opolską pieśń lamentacyjną. Ostatniemu z wymienionych towarzyszy zresztą (w III części) cytat melodii ludowej, zaczerpnięty ze zbiorów Adolfa Dygacza. W części pierwszej z kolei słyszymy fragment pieśni kurpiowskiej, tym razem z kolekcji księdza Władysława Skierkowskiego.

III Symfonia po raz pierwszy zabrzmiała na festiwalu w Royan, 4 kwietnia 1977 r. Partię sopranu znów wykonała niezawodna Stefania Woytowicz, podczas gdy Ernest Bour dyrygował Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden. Na razie jednak nic nie zapowiadało sławy jaką dzieło zdobędzie kilkanaście lat później, a ówczesne recenzje były wręcz nieprzychylnie. Jeszcze w 1977 r. Górecki zostanie wiceprezesem Towarzystwa im. K. Szymanowskiego w Zakopanem – funkcję tę będzie pełnił przez kolejnych sześć lat.

W tym samym roku pisze *Trzy małe utwory* na skrzypce i fortepian, a dwa lata później opracowanie pieśni ludowej, *Szeroką wodę* na chór mieszany oraz kolejne swoje kluczowe dzieło, *Beatus vir*, psalm na baryton, chór mieszany i orkiestrę. Ostatni z wymienionych był odpowiedzią na zamówienie kardynała Karola Wojtyły,

który chciał uczcić męczeńską śmierć świętego Stanisława (w związku z 900 rocznicą tego wydarzenia). W efekcie kompozytor dedykował je polskiemu papieżowi, zresztą obecnemu na prawykonaniu⁴.

W 1980 r. Henryk Mikołaj Górecki został prezesem Klubu Inteligencji Katolickiej w Katowicach (funkcję będzie pełnił do 1984 r.). Ukończył także swój *Koncert na klawesyn* i orkiestrę smyczkową (wykonywany także jako koncert fortepianowy). Premierowe wykonanie powierzył, jakże by inaczej, Elżbiecie Chojnackiej. Przedstawia także ostateczną postać *Dwóch pieśni* do tekstów F. Garcii Lorki i komponuje *Mazurki* na fortepian. W tym szczególnym dla Polski czasie jest bardzo aktywny – w 1981 r. pisze trzy utwory chóralne: *Miserere*, *Wieczór ciemny się uniza* oraz *Wisło moja*. Artysta głęboko przeżył to, co w marcu wydarzyło się w Bydgoszczy i temu miastu dedykował *Miserere*. Z oczywistych względów eksponowanie tego faktu w tamtych czasach nie było zbyt dobrze widziane. Dwa inne z wymienionych stanowią kolejny nurt twórczości artysty, pieśni wykorzystujących motywy ludowe i sakralne. Górecki zdradza wyraźną fascynację muzyką polskich górali⁵, co zresztą jest częścią szerszego zainteresowania kulturą, przyrodą i życiem tego regionu.

W kolejnych latach kontynuował pisanie pieśni (m.in. *Trzy kołysanki*, *Idzie chmura, pada deszcz* oraz *Zdrowaś bądź Maryja* z lat 1984–85), zarówno a cappella, jak i z towarzyszeniem fortepianu (*Spiewy do słów J. Słowackiego*⁶ na głos i fortepian z 1983 r. oraz *O Domina nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej* na sopran i organy z 1985 r.). Komponowanie małych form, niekiedy o lżejszym ciężarze gatunkowym, sprawiało mu dużą radość, było też okazją do studiowania rodzimej tradycji muzycznej.

W 1985 r. wykonano po raz pierwszy inne dzieło – *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”* na klarnet, fortepian i wiolonczelę⁷. W tym okresie Górecki pisał przede wszystkim muzykę o wyraźnie religijnym charakterze, jak choćby *Pod Twoją obronę*, pieśń maryjną na 8-głosowy chór mieszany (1985), czy *Na Anioł Pański biją dzwony*, na chór mieszany a cappella (1986).

W 1987 r. Henryk Mikołaj Górecki komponuje kolejny utwór chóralny, *Totus Tuus*, który jest dość istotną pozycją w jego dorobku. Rok później kończy swój *Już się zmierzcha. Kwartet smyczkowy nr 1*, a także *Przybądź Duchu Święty* na chór mieszany a cappella. Wspomniany kwartet był efektem zamówienia złożonego przez Davida Harringtona ze słynnego zespołu Kronos Quartet, który wkrótce nagrał tę kompozycję na płytę. W tym okresie artysta jest coraz bardziej doceniany przez publiczność i krytyków zagranicznych. Przekłada się to na obecność jego dzieł w repertuarze koncertowym, a także wydania płytowe. W 1989 r. na przykład poświęcono mu cały cykl koncertów w wykonaniu London Sinfoniet-

ta⁸, nawiązał też bliską i trwającą wiele lat współpracę ze wspomnianym przed chwilą Kronos Quartet. Jej efektem były dalsze kwartety smyczkowe, jak choćby *Quasi una fantasia. Kwartet smyczkowy nr 2* (1991), czy ... *pieśni śpiewają. Kwartet smyczkowy nr 3*, pisany w latach 1999-2005.

Na przełomie lat 80. i 90. powstają dalsze kompozycje, by wymienić choćby *Dobranoc* na sopran, flet altowy, 3 tam-tamy i fortepian (1990), *Intermezzo* na fortepian (1990), czy *Concerto-Cantata* na flet solo i orkiestrę (1991-92). Największy rozgłos zdobył jednak nie nowe dzieło, ale nagranie dobrze już znanego. Otóż w maju 1991 r., w londyńskim studiu CTS, zostaje zrealizowana *III Symfonia*, w wykonaniu London Sinfonietta (z Davidem Zinmanem jako dyrygentem) oraz amerykańską sopranistką Dawn Upshaw. W następnym roku na rynek trafia płyta wydana przez wytwórnię Elektra Nonesuch i rozpoczyna się jej wielka, międzynarodowa kariera.

Trzeba jednak otwarcie przyznać, że zainteresowanie Góreckim nie wzięło się z niczego. Już wcześniej jego muzykę odkryli zachodni krytycy i melomani, choć nie wyszedł on poza dość zamknięty krąg odbiorców. Nagranie *III Symfonii* nie było więc przypadkiem, ale działaniem zamierzonym. A że efekt przerósł najśmielsze oczekiwania pomysłodawców, cóż – tym lepiej dla polskiej muzyki. O sukcesie kompozytora mówiono i pisano wówczas bardzo dużo – i nic w tym dziwnego, skoro płyta z nagraniem rozeszła się (do dziś) w ponad milionie egzemplarzy. Dla wykonawcy muzyki popularnej byłby to znakomity wynik, ale dla twórcy współczesnej muzyki poważnej to rzecz zupełnie niewyobrażalna i bezprecedensowa. Co ciekawe, nie było to przecież pierwsze nagranie dzieła⁹, można też dyskutować czy najdoskonalsze pod względem wykonawczym, albo też technicznym. *III Symfonia* była przedmiotem krytyki już w latach 70. i 80., przy czym część piszących nie zostawiła na autorze suchej nitki¹⁰. Mimo to jej popularność stopniowo narastała, a prostota i emocjonalizm przemawiały do sporego grona odbiorców. W 1985 r. francuski reżyser Maurice Pialat wykorzystał fragment trzeciej części w swoim filmie *Police*, ukazał się on zresztą potem na płycie z muzyką ilustracyjną. *III Symfonia* była obecna także w radiu i na światowych scenach.

Wydaniu płyty z wykonaniem London Sinfonietta towarzyszyła stosowna akcja promocyjna, która z pewnością przelożyła się na wyniki sprzedaży. Część krytyków zauważało z przekąsem, że wielu nabywców kierowało się bardziej modą, niż własnymi gustami – można spekulować ilu z nich w ogóle zdobyło się na wysłuchanie całości. Tak, czy inaczej – album trafił na 6. miejsce brytyjskiej listy przebojów¹¹ (ogólnej, nie klasycznej!), a w USA okupował pierwsze miejsce listy przebojów klasycznych przez 38 tygodni (z tej listy spadł dopiero po 138). O Henryku Mi-

kołaju Góreckim mówił cały muzyczny świat. Niektóre dowody uznania były dość dziwne i niekoniecznie musiały przypaść autorowi do gustu – fragmenty dzieła wykorzystywano w filmach, przedstawieniach, muzycy posługujący się techniką samplingu¹² umieszczali je w swoich kolażach.

Dla bohatera tego artykułu wspomniany sukces miał kilka wymiarów. Przede wszystkim istotnie poprawił jego sytuację materialną i sprawił, że stał się postacią powszechnie znaną. To drugie akurat niezbyt mu było potrzebne, bo nie lubił zgłębku wokół siebie i uchodził raczej za małomównego samotnika (do legendy przeszła jego niechęć do udzielania wywiadów). Z drugiej jednak strony dla wielu pozostał autorem tylko jednego utworu. Cóż, taki już los współczesnego artysty. Sam kompozytor przyznawał później, że jakoś nigdy specjalnie nie zabiegał o wydawanie swoich utworów, ani też ich wykonywanie. Wspominał starszych kolegów, którzy bardzo mu pomagali, konstatując – choć to bardzo ryzykowna i dziś różnie odbierana teza – że „dawniejsze czasy były bardzo przyzwoite, mimo że panował nieprzyzwoity reżym”¹³.

W 1993 r. artysta otrzymuje tytuł doktora honoris causa Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. W kolejnych latach dalsze uczelnie uhonorują go w podobny sposób, w tym Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Jagielloński, lubelski KUL, Akademia Muzyczna w Katowicach, Akademia Muzyczna w Krakowie, a także uczelnie zagraniczne.

Po sukcesie nagrania *III Symfonii* Henryk Mikołaj Górecki oparł się pokusie pisania na zamówienie podobnych dzieł, choć mógłby to robić, zarabiając zawrotne sumy. Kontynuował swoje wcześniejsze fascynacje, pisząc takie utwory, jak *Małe Requiem dla pewnej Polki* na fortepian i 13 instrumentów (1993), *Piece for String Quartet* (także 1993), *Lento cantabile* na flet, skrzypce i wiolonczelę, *Moment musical* na fortepian (oba z 1994 roku), *U okienka, u mojego na głos i fortepian* (1995), *Trzy fragmenty do słów Stanisława Wyspiańskiego* na głos i fortepian (1995-96), *Valentine Piece* na flet i dzwonek (1996), *Mała fantazja* na skrzypce i fortepian (1997), czy też *Salve Sidus Polonorum. Kantata o Św. Wojciechu* na wielki chór mieszany, dwa fortepiany, organy i zespół instrumentów perkusyjnych (1997-2000). W tym okresie otrzymuje także szereg prestiżowych odznaczeń, jak choćby nagrodę Ministra Spraw Zagranicznych (1992), Złoty Krzyż Legii Honorowej Związku Narodowego Polski w Stanach Zjednoczonych (1994), Nagrodę TV Polonia (1995), Nagrodę „Totus”, Fundacji Nowego Tysiąclecia Episkopatu Polski (2002), czy też nagrodę Muzyczną Polskiego Radia (2003).

Ostatnia dekada była niestety także okresem coraz poważniejszych problemów zdrowotnych, które utrudniały artyście życie i niekiedy przekreślały jego plany artystyczne¹⁴. Jeszcze w latach 90. skarżył się w

wywiadzie¹⁵, że chciałby aby doba trwała choć kilka godzin dłużej, a komponowanie to naprawdę kawał ciężkiej roboty. Mimo to wciąż chętnie się jej oddawał, tworząc *Lobgesang* na chór mieszany i dzwonki orkiestrowe (2000), *Quasi una fantasia* na orkiestrę smyczkową (2002), czy też *Pieśń Rodzin Katyńskich* na chór mieszany a cappella (2004). Pozycję Góreckiego potwierdzały dalsze prestiżowe odznaczenia, jak Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, przyznany w 2003 r., Order Świętego Grzegorza Wielkiego¹⁶ (w 2009 r.), czy wreszcie Order Orła Białego. To ostatnie wzbierał z rąk szefa kancelarii prezydenckiej już w katowickim szpitalu, 21 października 2010 r. Była to niestety już ostatnia uroczystość z udziałem kompozytora, który zmarł kilka tygodni później, 12 listopada.¹⁷

Przypisy :

¹ Wykonaniem (3 X) dyrygował Andrzej Markowski, grały: zespół instrumentalny i chór Filharmonii Śląskiej.

² Całość miała prawykonywanie dopiero w 1963 r. w Darmstadt, orkiestrą WDR dyrygował wówczas M. Gielen.

³ Adokładnie 22 VI 1973 r. w Warszawie. Partię sopranu wykonała S. Woytowicz, barytonu A. Hiolski, a Orkiestrą Symfoniczną i Chórem Filharmonii Narodowej dyrygował Andrzej Markowski.

⁴ 9 VI 1979 r. w Krakowie. Chórem i Orkiestrą Filharmonii Krakowskiej dyrygował sam kompozytor, partię solową wykonał J. Mechliński.

⁵ Kompozytor wraz z rodziną zamieszkał u stóp Gubałówek.

⁶ Prawykonywanie – 14 IX 1985 r. w Zakopanem. Partię wokalną wykonał A. Bachleda, na fortepianie zagrał sam kompozytor.

⁷ Niekompletną postać wykonano po raz pierwszy 28 VII 1958 r. w Lerchenborgu, całość na Warszawskiej Jesieni, 25 września tegoż roku. W obu wypadkach zagrało Den Fynske Trio.

⁸ Gwoli ścisłości, grano wówczas także utwory Alfreda Schnittkego.

⁹ To powstało w Polsce w 1978 r., ze Stefanią Woytowicz w roli solistki.

¹⁰ Po prawykonywaniu w 1977 r., Heinz Koch z periodyku *Musica* napisał, że „utwór rozciąga w czasie trzy stare melodie ludowe (i nic ponadto) do nieskończonych 55. minut”.

¹¹ Mówimy tu oczywiście o zestawieniu uwzględniającym wyniki sprzedaży.

¹² Do najciekawszych należy utwór z płyty *Rien*, legendarnej niemieckiej grupy Faust, która tym wydawnictwem powracała po okresie niebytu. Inni artyści sięgający po dzieło Góreckiego to m. in. brytyjskie formacje Test Department oraz Lamb. Ostatnia z nich nagrała nawet utwór *Gorecki*, który trafił na brytyjską listę przebojów.

¹³ Słowa te padły w wywiadzie udzielonym Jolancie Bródzkiej (*Gazeta Wyborcza*).

¹⁴ W tym roku na przykład planowane w Londynie prawykonywanie *IV Symfonii*.

¹⁵ Przeprowadził go w 1994 r. Bruce Duffie.

¹⁶ Wysokie odznaczenie watykańskie, przyznawane za zasługi dla Kościoła Katolickiego.

Clara Haskil

Geniusz w walce z przeznaczeniem



Łukasz Kaczmarek

Clara Haskil przysłała na świat 7 stycznia 1895 r. w Bukareszcie w rodzinie rumuńskich Żydów. Talent muzyczny objawiła wyjątkowo wcześnie. W roku 1901 wstąpiła do Konserwatorium w Bukareszcie. Pobierała lekcje fortepianu wraz ze swymi, także utalentowanymi, siostrami: Jeanne i Lili. Jednak, jak wspomina później Lili: „Obie byłyśmy utalentowane, ale Clara była geniuszem”.

Pierwszy cios

Niestety, już we wczesnym dzieciństwie, Clara doświadczyła pierwszej życiowej tragedii, mającej wpływ na dalsze jej losy. Była to śmierć ojca w roku 1899. Pomoc jednak nadeszła, i to od samej Królowej Rumunii. To dzięki jej wsparciu, Clara mogła już w wieku 7 lat (wg innych źródeł miało to miejsce w 1903, kiedy Clara Haskil miała 8 lat) podjąć naukę w Wiedniu. Przeniosła się tam pozostając pod opieką wuja, Avrama Moscuny, człowieka niezwykle ambitnego. Również jeśli chodzi o edukację i karierę Clary, lecz, w gruncie rzeczy, nie wykazującego działań stymulujących rozwój młodej pianistki. Clara została przedstawiona profesorowi Antonowi Doorowi, nauczycielowi fortepianu, który mógł się poszczycić osobistą znajomością Johannesa Brahmsa, Clary Schumann i Josepha Joachima. Sama Clara zaś miała szczęście słyszeć Joachima grającego utwory Brahmsa.

Pierwszym profesorem Clary Haskil w Wiedniu był Richard Robert, ten sam, którego wychowanekami byli George Szell i Rudolf Serkin. Młodzianka Clara opanowała

wówczas *Koncert fortepianowy A-dur* nr 23 Mozarta, którego publiczne wykonania, począwszy od debiutu w 1902 r., przysporzyły jej opinii cudownego dziecka. Na solowy debiut musiała jednak jeszcze trzy lata poczekać, aż do roku 1905.

W naszych czasach pianiści, jak i w ogóle większość instrumentalistów, chcą grać coraz szybciej i coraz głośniej. Ja, z kolei, nie gram ani szybko ani głośno, a i tak wielu osobom nie udaje się dostać na moje koncerty. To zdanie wypowiedziane przez Clary Haskil chyba najlepiej odzwierciedla jej sztukę oraz ukazuje popularność, jaką cieszyła się w ostatnich latach swego życia. Na taki sukces musiała jednak długo pracować. Była bowiem jedną z najtragiczniejszych postaci na scenie muzycznej XX w. Przyjrzyjmy się więc bliżej temu niezwykle życiu...

Paryż

W tym też czasie, w towarzystwie wuja, Clara przeniosła się do Paryża z zamiarem wstąpienia do Konserwatorium Paryskiego do klasy młodego, ale już słynnego Alfreda Cortot. Niestety, nie odniosła sukcesu. Spędziła więc dwa lata pobierając prywatne lekcje u Josepha Morpaina. Dostawszy się zaś do upragnionej klasy Cortota, w roku 1906 (wg innych źródeł 1907), została przezeń potraktowana z dużą dozą lekceważenia: większość lekcji z Clary, Cortot powierzał swemu ówczesnemu asystentowi, nota bene również wielkiemu pianiście, Lazare-

owi Lévy'emu, bądź też Madame Giraud-Letarse. Należy wspomnieć również o talencie wiolinistycznym Clary Haskil. W czasie studiów w Konserwatorium, otrzymała ona z rąk Jacquesa Thibaud I Nagrodę w Konkursie dla Młodych Muzyków. Zanim ukończyła naukę w Konserwatorium Paryskim, w roku

1910, otrzymując pierwszą nagrodę w klasie fortepianu grając przed jury, w którym zasiadali: Gabriel Fauré, George Enescu, Maurycy Moszkowski, Ricardo Viñes i Raoul Pugno, Clara Haskil, zdażyła także zaistnieć na Konkursie Union française de Jeunesse, zdobywając w 1909 r. II nagrodę. Poznanie w roku 1911 takich wielkich i wpływowych muzyków, jak Ignacy Jan Paderewski i Ferruccio Busoni również miało pozytywny wpływ na dalsze jej losy. Ten drugi, urzeczony wykonaniem własnej transkrypcji Bachowskiej *Chaconny d-moll* przez Clary, zaprosił nawet młodą artystkę do swojej klasy fortepianu, czego ona jednak, ulegając naciskom matki, nie przyjęła. Kariera koncertowa stała, wszak, przed pianistką otworem.

Koniec kariery?

A jednak, stało się coś, co nie pozwoliło temu wielkiemu talentowi rozblysnąć jeszcze w tej chwili. Od roku 1913 zdrowie Clary Haskil zaczęło się bowiem dramatycznie pogarszać. U dziewczyny stwierdzono zaawansowaną skoliozę. Zmuszona była, biorąc pod uwagę ówczesną praktykę medyczną, zarzucić karierę pianistki. Czas I wojny światowej spędziła w sanatorium w Berck-sur-Mer (ponad dwa lata w gipsie).

Wielki powrót

Pod tym trudnym czasie związanym z chorobą, toczącą się w świecie wojną i doświadczaną biedą, zdecydowała się jednak Clara Haskil powrócić do pianistycznej kariery. Jej pierwsze publiczne koncerty powojenne datują się już na rok 1920. Najpierw tylko w Paryżu, w kolejnych latach w Szwajcarii, w Stanach Zjednoczonych, w Belgii. Do tych największych sukcesów Clary, zaliczyć należy jej amerykański debiut w roku 1924, recital dany dla Królowej Elżbiety Belgijskiej, wykonanie *Koncertu fortepianowego* Schumanna w Filadelfii w 1926 r., pod batutą Leopolda Stokowskiego, rok później cykl koncertów z Eugenem Ysaÿem, podczas których artyści wykonali wszystkie sonaty skrzypcowe Ludwiga van Beethovena, a także wspólne koncerty z Pablo Casalsem (1929). Kariera Clary Haskil nie potoczyłaby się tak błyskotliwie, gdyby nie pomoc przyjaciół i patronów. To dzięki ich wsparciu artystka mogła dokonać w roku 1934 swego pierwszego płytowego nagrania. Na płycie wytwórni Polydor zarejestrowano sonaty Pescettiego i Solera, a także *Wariacje f-moll* Haydna. 3 lata później dała się poznać znacznie większej liczbie odbiorców poprzez transmisje radiowe rozgłośni francuskich.

Przyjaźń

Rok 1936 zapisał się w życiu Clary Haskil niezwykle ważnym wydarzeniem: w tym bowiem czasie podczas przyjęcia u księżnej de Polignac, poznała swego 19-letniego genialnego rodaka – pianistę Dinu Lipattiego. Oboje artyści, aż do śmierci Lipattiego w roku 1950, pozostali wielkimi przyjaciółmi i bardzo wysoko cenili siebie nawzajem jako pianistów.

„Ależ zazdroścę Ci talentu! To diabelska sprawa. Dlaczego Ty masz tak ogromny talent, podczas gdy mój jest tak skromny? Czy jest jakaś sprawiedliwość na tym świecie?” – tak pisała Clara w liście do Dinu Lipattiego natomiast, nazywając ją „Drogą Clarinette”, twierdził niezmiennie, że Mozart Clary Haskil jest bliższy prawdzie od jakiegokolwiek innego Mozarta. Mimo, że artyści wystąpili wspólnie podczas koncertów w Paryżu w roku 1938, Lipatti zawsze starał się unikać wykonywania utworów z repertuaru Clary, podobnie jak Clara – utworów z repertuaru Lipattiego.

II wojna światowa

Wybuch II wojny światowej rozpoczął znów ciężki okres w życiu Clary Haskil. Nie będąc Francuzką, straciła możliwość występowania we Francji, posiadając zaś żydowskie korzenie, została zmuszona do opuszczenia Niemiec. Schronienie znalazła wówczas w Marsylii, udając się tam w roku 1941, oraz w Cannes. Nie

obyło się jednak bez przeszkód: podczas pobytu w Marsylii, Clara Haskil została aresztowana przez tamtejszą policję, jej zdrowie zaś znów zaczęło odmawiać posłuszeństwa. W roku 1942 poddała się kolejnej operacji: tym razem z powodu nowotworu naciskającego na nerw wzrokowy, a powodującego silne bóle głowy oraz omamy wzrokowe. W listopadzie Clara przedostała się do Genewy, gdzie miała przeżyć kolejne lata wojny.

Uśmiech losu i wielka kariera

Pobyt w Szwajcarii zapoczątkował szczęśliwszy czas w życiu Clary Haskil. Artystka odniosła tam kilka ważniejszych sukcesów pianistycznych. Po zakończeniu wojny otrzymała również sporo zaproszeń zagranicznych: do Paryża, Londynu (cykl jej koncertów w roku 1946 był transmitowany przez rozgłośnię BBC), Włoch oraz Holandii, w roku 1949. Tam poznała Johana Koniga, wpływowego impresaria. To dzięki jego staraniom, Clara Haskil otrzymała wiele angaży koncertowych w najbardziej spektakularnych salach. Tymczasem, pierwsze komercyjne nagranie *IV Koncertu Beethovena*, dokonane przez Clarę w 1946 r., zaowocowało rok później stałym kontraktem płytowym. Tak naprawdę jednak, intensywna kariera Clary Haskil przypada na lata 1950. „Nie wiem dlaczego tak się stało. Nie sądzę, bym grała teraz dużo lepiej niż kiedyś. Okazało się, że nagle każdy chce mnie teraz słuchać” – mówiła pianistka.

W roku 1950 debiutowała na dwóch wielkich festiwalach: Festiwalu Pablo Casalsa w Prades oraz Festiwalu Mozartowskim w Salzburgu, gdzie występowała rok rocznie (z wyjątkiem 1956), aż do 1957. We wspomnianym 1950 r. (wg innych źródeł 1953), Clara nawiązała znajomość z belgijskim skrzypkiem Arthurem Grumiaux, który miał stać się, już do końca jej życia, jej najczęściej partnerującym artystą. Ich pierwszy wspólny koncert odbył się w roku 1953. Artyści podczas prób mieli zwyczaj wymieniać się na jakiś czas instrumentami: i tak Haskil brała do rąk skrzypce, Grumiaux zaś zasiadał do fortepianu. W roku 1952 Clara Haskil przeniosła się do miejscowości Vevey w Szwajcarii, gdzie miała zajmować skromny acz uroczy apartament. Na ten czas przypadają wielkie sukcesy artystki w Paryżu, Niemczech oraz USA. Jej niezwykle intensywna działalność mogła przynieść nawet 85 koncertów rocznie! Ostatni koncert Clary w Stanach Zjednoczonych odbył się w 1956 r. W tym też roku artystka odbyła wielkie tournée koncertowe wraz z Londyńską Orkiestrą Filharmoniczną i Herbertem von Karajanem. Rok później zaś, debiutowała na Festiwalu w Edynburgu.

Śmiertelny cios

Niestety, problemy zdrowotne, jakich Clara doświadczyła pod koniec roku 1957 oraz w roku 1958, zmusiły ją do ograniczenia działalności koncertowej. Pod koniec października 1957 r., w dzień po wielkim triumfie artystki w *III Koncercie Beethovena* pod batutą Georgesa Tzipine'a, wycieńczona Clara ciężko zachorowała na zapalenie płuc. Po upływie czterech miesięcy, artystka poczuła się wystarczająco zdrowa, by znów występować. Ten powrót okazał się jednak zbyt wczesny, przeżyty zawał zmusił Clarę do 5-miesięcznej rekonwalescencji. Potem koncertowała już znacznie rzadziej.

Nie zaprzestała jednak nagrywania płyt. Każde nagranie okupione było wszak dużą porcją nerwów; artystka odczuwała również wielką treść grając przed publicznością. Narzekała również na dużą męczliwość: po dwóch godzinach gry czuła się skrajnie wyczerpana. Ostatnie londyńskie koncerty Clary miały miejsce w roku 1959. Natomiast ostatnim publicznym występem artystki był koncert sonat skrzypcowych Mozarta, Schuberta i Beethovena, dany wspólnie z Arthurem Grumiaux, 1 grudnia 1960 r. w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Ich kolejny wspólny występ miał się odbyć dokładnie tydzień później w Brukseli. W podróż wybrała się z siostrą Lili. 6 grudnia, będąc już w Brukseli, potknęła się i spadła ze schodów dworca kolejowego doznając śmiertelnych obrażeń. Odzyskawszy na moment przytomność, już w klinice, zdążyła jeszcze poprosić siostry (Jeanne na wieść o wypadku, przybyła pospiesznie z Paryża), o przekazanie przeprosin Arthurovi Grumiaux. Mimo starań lekarzy, zmarła następnego dnia rano – 7 grudnia 1960 r.

Sztuka Clary Haskil

Clara Haskil była artystką niezwykle wymagającą i krytyczną wobec siebie. Jej sztukę cechowała przede wszystkim absolutna pokora wobec partytury. „Tekst jest naszą biblią” – tak zwykła mówić. Artystkę zawsze cechowała wierność muzycznej prawdzie.

Tym, co przede wszystkim uderza w jej grze, jest absolutny spokój. Nie znaczy to wcale, że Clara Haskil nie była w stanie ukazać prawdziwego muzycznego dramatu, wręcz przeciwnie! Artystka potrafiła osiągnąć nieziemskie legata, posługując się jedynie własnymi palcami. W przeciwieństwie bowiem do tak wielu pianistów, Haskil nigdy nie nadużywała pedału. Jej technika pianistyczna zawsze była bez zarzutu. „Na szczęście, zawsze miałam wystarczająco zrzęczości” – chwaliła się.

Clara Haskil dysponowała niezwykle dużymi dłońmi i długimi palcami. Artystka znana była też ze swej fenomenalnej pamięci i zdolności opanowania tekstu: *II Koncertu* Brahmsa nauczyła się w dwa dni!

Przez ostatnie 10 lat życia, Clara Haskil doświadczyła uwielbienia słuchaczy graniczącego wręcz z kultem. Pewien niemiecki krytyk nazwał ją „Świątą Fortepianu”.

W istocie, jej gra może wyrażać boską, wręcz, doskonałość. Haskil uważana była przede wszystkim za niezrównaną interpretatorkę Mozarta. I taką też pozostała w opinii współczesnych. Jej repertuar był jednak znacznie bardziej zróżnicowany: od sonat Scarlatti, poprzez Bacha, Haydna, Mozarta, Beethovena, Mendelssohna, Koncerty Schumanna i Chopina, utwory Liszta, Rachmaninowa, Bałakiriewa, aż po *Noce w ogrodach Hiszpanii* Manuela de Falli, *Preludia i Etiudy* Debussiego, utwory Ravela, Busoniego, dzieła Albéniza i Granadosa, Hindemitha i Skriabina, i wreszcie *Sonatę na dwa fortepiany i perkusję* Bartóka.

Sztukę Clary Haskil niezwykle celnie określił Hans Keller, słuchając artystki wykonującej *Koncert A-dur* KV 488 Mozarta podczas Festiwalu w Salzburgu w roku 1954, pisał: „bez popisowania się ani własną wirtuozerią, ani też skromnością: to było najbardziej niezwykle osiągnięcie artystyczne”.

A dyrygenci, Sir John Barbirolli, czy Carlo Maria Giulini, przyznali, że akompaniując Clarze Haskil w *Koncercie f-moll* Chopina, zmienili własne wizje tego dzieła już na zawsze.

Nagrania

Pierwszym nagraniem Clary Haskil jest, najprawdopodobniej, amatorska rejestracja *Etiudy „La Leggerezza”* Liszta dokonana pod koniec lat 1920. W roku 1934 powstało pierwsze profesjonalne nagranie Haskil: to wspomniana już płyta zawierająca utwory Solera, Pescettiego oraz Haydna. Z roku 1938 pochodzi nagranie *Wariacji Abegg* op. 1 Roberta Schumanna, zaś w 1946 r. powstało jej pierwsze komercyjne nagranie wydane przez profesjonalną wytwórnię. Na płycie Decca zarejestrowano *IV Koncert* Beethovena wraz z Orkiestrą

London Philharmonic pod dyrekcją Carla Zecchiego. Z tego samego roku pochodzi również nagranie *Scen leśnych* Roberta Schumanna.

Jednak najsynniejsze rejestracje Clary Haskil powstały w latach 1950. Z roku 1950 pochodzą słynne nagrania dokonane dla wytwórni Westminster: 11 sonat Domenica Scarlatti, a także trzech koncertów fortepianowych (*III* Beethovena, 19 i 20 Mozarta wraz z Winterthur Symphony Orche-

Beethovena (*III*), Chopina (*II*) oraz *Noce w ogrodach Hiszpanii* de Falli pod dyrekcją Igora Markevitcha, 9 i 23 *Koncert* Mozarta pod Paulem Sacherem, 20 *Koncert* oraz *Rondo A-dur* pod Bernhardem Paumgartnerem, a także *Koncert* Schumanna pod dyrekcją Willema van Otterloo. A ponadto sporo nagrań solowych: 17 i 18 *Sonata* Beethovena, kilka sonat Mozarta, ostatnia sonata Schuberta, utwory fortepianowe Schumanna oraz *Sonatina* Ravela.



stra pod dyrekcją Henry'ego Swobody). W tym też roku, z towarzyszeniem Winterthur Quartet, Clara Haskil dokonała rejestracji *Kwintetu fortepianowego* Brahmsa.

W roku 1951 artystka związała się na stałe z wytwórnią Philips, dla której nagrywała aż do swej śmierci w 1960 r. Wśród nich znajduje się komplet sonat skrzypcowych Beethovena oraz wybór sonat Mozarta wraz z Arthurem Grumiaux, koncerty fortepianowe Mozarta (20 i 24),

Istnieją również nagrania dokonane dla wytwórni Deutsche Grammophon: sonat, wariacji oraz czterech koncertów fortepianowych Mozarta (z Ferencem Fricsayem i Rudolfem Baumgartnerem). A ponadto, oczywiście, całkiem sporo arcyciekawych nagrań koncertowych: jedno lepsze od drugiego! 🎹

O pierwszej polskiej płycie z muzyką Mieczysława Weinberga

ze znakomitą pianistką Elżbietą Tyszecką
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

biografii: Żyd, uciekinier z Polski przed nazistowską zagładą, dociera do ZSRR, tam też unika cudem śmierci, w końcu jego mentorem i przyjacielem staje się Szostakowicz. Swoją twórczość charakteryzował w ten sposób: „Wiele moich dzieł mówi o wojnie. Nie był to niestety mój wybór. Podyktował mi je tragiczny los moich krewnych. Uważam za swój moralny obowiązek pisanie o wojnie, o horrorze, który przytrafił się rodzajowi ludzkiemu w naszym stuleciu”. Jednak mimo tego wszystkiego jego muzyka jest bardzo piękna o głębokim przesłaniu...

Wydaje mi się, że w przypadku Weinberga jeszcze raz sprawdzi się powiedzenie, że „jeśli cię coś nie zabije, to cię wzmocni”. Kompozytor był na pewno człowiekiem bardzo wrażliwym, obdarzonym wyjątkowo bogatym wnętrzem i niezwykłym talentem. Życie w tak mrocznej epoce, w atmosferze ciągłego zagrożenia, strachu i utraty najbliższych osób stało się koszmarne. Sądzę, że kompozytora ratował wrodzony optymizm, niezwykła pracowitość, a przede wszystkim – ucieczka w świat muzyki, która stała się dla niego skutecznym pancerzem ochronnym. Kompozycje Weinberga przenika głęboka mądrość życiowa i pełne spokoju pogodzenie się z losem, wynikające z tak trudnych doświadczeń.

Elżbieta Tyszecka
fot. Witold Krymarys

Rozmawiamy w związku z wydaniem pani jedenastej już płyty w Wydawnictwie Muzycznym Acte Préalable, zawsze z ambitnym, niecodziennym repertuarem. To swoisty ewenement na polskim rynku muzycznym...

Cieszę się, że udało mi się te płyty wydać w ciągu pięciu lat i że są wśród nich dwa prawykonywania, a także pięć płyt, na których znalazły się utwory Aleksandra Tansmana. Zdaję sobie sprawę z faktu, że taki nietypowy repertuar trafi do grona koneserów, lecz właśnie z myślą o elitarnym kręgu odbiorców podjęłam tę pracę. Z radością myślę o tym, że moje płyty mają dobre recenzje w Polsce i za granicą – to bardzo mobilizuje do dalszych przedsięwzięć.

Tym razem nagrała pani ze skrzypczką Barbarą Trojanowską muzykę Mieczysława Weinberga. To bardzo popularny w ostatnich latach polski kompozytor. Ukazuje się na świecie wiele płyt z jego muzyką, jego opery są wystawiane w wielu miejscach świata, nawet w Polsce. Co panią skłoniło do nagrania tej pierwszej polskiej płyty z muzyką Weinberga?

Pracując nad utworami Weinberga nie myślałam o tym, że będzie to pierwsza polska płyta z muzyką tego kompozytora. Kiedy pięć lat temu usłyszałam w radiu fragment kompozycji Mieczysława Weinberga poczułam, że jest to muzyka szczególnie mi bliska. O Weinbergu wiedziałam tylko tyle, że przyjaźnił się z Dymitrem Szostakowiczem, więc początkowo kojarzyłam go raczej z muzyką rosyjską. Gdy dowiedziałam się o polskich korzeniach kompozytora, rozpoczęłam poszukiwania i udało mi się dotrzeć do utworów kameralnych, które zachwyciły mnie swoją wielokulturowością i bogactwem nastrojów. Wtedy wiedziałam już, że nagranie sonat skrzypcowych znajdzie się w naszych planach.

Mieczysław Weinberg, to kompozytor o bardzo tragicznej

Mieczysław Weinberg pamięta w swojej muzyce o swoich polskich korzeniach, o bogactwie naszej kultury i atmosferze przedwojennej Warszawy...

Mieczysław Weinberg należał do grona polskich kompozytorów i pianistów bardzo starannie i wszechstronnie wykształconych w przedwojennej Polsce. Na jego karierę znaczny wpływ miała artystyczna atmosfera rodzinnego domu. Ojciec – Samuel Weinberg pracował jako skrzypek i kompozytor w żydowskim wędrownym teatrze warszawskim, matka była pianistką. Rodzice Mieczysława Weinberga zadbali o to, by ich utalentowany syn kształcił się u najlepszych pedagogów przedwojennej Warszawy. Polskie korzenie są wyraźne w twórczości Weinberga. Czasem są to krótkie motywy pojawiające się w utworach – na przykład fragment polskiej piosenki harcercskiej w *V Sonacie na skrzypce i fortepian* op. 53. Jednak do bogactwa muzyki Weinberga przyczyniły się również korzenie żydowskie. Ojciec przyszłego kompozytora wprowadzając syna w świat muzyki zapoznał go z liturgią i tradycją żydowską, która jest bardzo istotna i niezwykle wyraźna w twórczości Weinberga. W swoich kompozycjach, na przykład w *Rapsodii na tematy mołdawskie* nr 3 op. 47 Mieczysław Weinberg sięgnął także do motywów bliskich ojcu, który wychował się w mołdawskim Kiszyniowie i niestety musiał to miasto opuścić z powodu pogromów antyżydowskich, których ofiarą padł jego ojciec i dziadek. Dzieje rodziny zdecydowały w znacznym stopniu o bogactwie i wielokulturowości twórczości Mieczysława Weinberga.

A czym szczególnie panią urzekła jego muzyka z tej premierowej płyty?

Przede wszystkim tym, że stała się dużym wyzwaniem ze względu na stopień trudności. Szczególnie ważne jest w tych sonatach opanowanie stanów emocjonalnych, stworzenie i utrzymanie wyjątkowego napięcia, jakie towarzyszy tej muzyce. Chodziło również o wydobycie zaskakujących kontrastów agogicznych i dynamicznych, wyjątkowej, stale zmiennej barwy. Dla mnie ważny

był także muzyczny kontekst tych utworów. Z jednej strony wyraźne wpływy Szostakowicza i Prokofiewa, z drugiej – całkowicie odrębny, rozpoznawalny styl.

Wasza interpretacja jest, co pisałem przy okazji recenzji tego albumu, „zdecydowana, mocna, miejscami nawet bardzo drapieżna. Szczególnie skrzypce brzmią bardzo mocnym dźwiękiem, chyba efekt ten uzyskano przez bliską rejestrację mikrofonami. Wszystkie środki zapisane przez kompozytora są artykułowane bardzo wyraziście, np. figury rytmiczne. Wszystkie kantyleny brzmią niczym łabędzi śpiew, a dodatkowo skrzypce wzbogacają ten efekt swoistym jękiem. Zespolecie artystek w obu sonatach to autentyczny popis wirtuozerii i muzykalności”. Jak długo szukały panie klucza do tak dobrej rejestracji tego repertuaru?

Przygotowanie do nagrania tej płyty trwało dość długo i towarzyszyły mu dramatyczne okoliczności związane z chorobą i śmiercią bliskich nam osób. Często byliśmy prawie przygotowani do nagrania, a codzienność zmuszała nas do przerywania prób. Pierwszą sonatę – nr 3 op. 37 – nagraliśmy w ciągu jednej, pięciogodzinnej sesji w czerwcu 2008 r. Towarzyszył jej wyjątkowy nastrój i szczególne napięcie, ponieważ nasz nieodżałowany reżyser nagrał – Michał Targowski – dowiedział się o swojej ciężkiej chorobie i następnego dnia musiał już być w szpitalu. Pracę nad drugą sonatą – nr 4 op. 39 – przerwała na dłuższy czas poważna, zakończona trzema operacjami kontuzja palca, która zdarzyła się skrzypaczce – Barbarze Trojanowskiej. Dlatego *II Sonatę* nagraliśmy dopiero w marcu 2010 r., też w czasie pięciogodzinnej sesji, którą realizował Jakub Garbacz.

Czy powstaną kolejne nagrania muzyki Mieczysława Weinberga?

Miejmy nadzieję, że tak. Intensywnie pracujemy nad przygotowaniem do nagrania dwóch sonat i *Rapsodii na tematy moldawskie*. Nie jest również wykluczone, że powstaną nagrania pieśni Weinberga wykonywanych przez Olę Maroszek.

Czy mają panie w planach występy koncertowe z tym pięknym, ambitnym, bardzo ciekawym muzycznie repertuarem?

Mieczysław Weinberg jest w Polsce kompozytorem bardzo mało znanym, wręcz egzotycznym nawet wśród osób związanych ze środowiskiem muzycznym. Bardzo chcieliśmy, aby nasza trudna praca nad tym repertuarem została nie tylko utrwalona na płytach, lecz przyczyniła się także do popularyzacji utworów Weinberga podczas ich prezentacji na żywo. Czy jednak znajdzie się ktoś odważny, kto zdecyduje się na zaproponowanie nam recitalu?

Wróćmy jeszcze do osoby kompozytora. Lata 1960-1970 były dla Mieczysława Weinberga szczególnie pomyślne, obok Prokofiewa i Szostakowicza był wymieniany jako kompozytor, którego twórczość odegrała szczególną rolę w kulturze rosyjskiej XX w. Jak pani myśli, dlaczego?

Lata 1960-1970 stały się w byłym Związku Radzieckim okresem względnej odwilży i dość łagodnego traktowania muzyków. Poprawiła się sytuacja finansowa kompozytorów, zwłaszcza piszących muzykę filmową, a Mieczysław Weinberg należał do ich grona. Poza tym chyba ostatecznie przekonano się, że Mieczysław Weinberg jest osobą niezłomną i absolutnie niezależną. Żadne okoliczności nie zmusiły go do wstąpienia do partii. Do końca życia pozostał emigrantem, człowiekiem skromnym, chętnie udzielającym pomocy. Jedyнным gestem na rzecz przybranej ojczyzny była zmiana wyznania i przejście u schyłku życia na prawosławie. Wspominałam już o wyjątkowej pracowitości kompozytora, który uprawiał niemal wszystkie gatunki muzyczne i pozostawił imponująco bogatą twórczość. Nie należy zapominać również o tym, że Mieczysław Weinberg był wybitnym i cenionym pianistą, który chętnie prezentował utwory własne i swoich przyjaciół, szczególnie Dymitra Szostakowicza. Sam Szostakowicz z biegiem lat coraz bardziej cenił twórczość swego młodszego kolegi, podobno mówił o Weinbergu jako o „jednym z najbardziej wyjątkowych kompozytorów współczesności”. Utwory Mieczysława Weinberga były nagrywane i wykonywane podczas koncertów, jednak przez długi czas tylko w granicach byłego ZSRR. Ostatnie dziesięciolecie ubiegłego wieku nie były już tak sprzyjające popularyzacji twórczości kompozytora, nic więc dziwnego, że Mieczysław Weinberg umierał w przeświadczeniu, że jego twórczość nie została doceniona.

Mimo życia w ZSRR Mieczysław Weinberg nigdy nie wstydził się swoich polskich korzeni, przyjaciele zwracali się do niego per Mietek. Dlaczego tak rzadko słyszymy jego muzykę w Polsce? Co prawda ostatnio grano w Warszawie jego operę *Pasażerka*, ale jedna jaskółka przecież wiosny nie czyni...

Mieczysław Weinberg podzielił los wielu polskich kompozytorów, którzy zdecydowali się na emigrację i w związku z tym zostali skazani na zapomnienie, bądź przypisani do innej kultury. Na szczęście, dzięki pionierskiej i uporczywej działalności garstki osób zainteresowanych mało znaną muzyką polską sytuacja

bardzo powoli się zmienia, choć często można odnieść wrażenie, że Polacy mieli w swojej historii muzyki zaledwie kilku kompozytorów. Dzięki wieloletniej pracy Andrzeja Wendlanda – dyrektora Festiwalu Indywidualności Twórczych poświęconego Aleksandrowi Tansmanowi coraz częściej możemy usłyszeć utwory tego kompozytora. Wyjątkową rolę spełnia także Jan A. Jarnicki prowadzący Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable i towarzyszące mu pismo *Muzyka21*. Dzięki organizowanym przez niego konkursom płytowym powstają nagrania dzieł zapomnianych lub dotychczas nieznanych. Szkoda, że utwory wielu polskich kompozytorów są odkrywane i nagrywane poza Polską – w Anglii, Skandynawii czy Australii. Miejmy nadzieję, że do przypomnienia i popularyzacji twórczości Mieczysława Weinberga przyczyni się rozpoczęta przez Pera Skansa, a ukończona przez prof. Davida Fanninga monografia, która ukazała się w roku 2010 w wydawnictwie Toccata Press.

Jakie ma pani dalsze plany artystyczne? Czego możemy oczekiwać?

Przygotowuję do wydania płytę, którą roboczo zatytułowałam *W kręgu Nadii Boulanger*. Znajdą się na niej utwory na obój i fortepian Antoniego Szalowskiego, Grażyny Bacewicz i Jerzego Bauera, w których towarzyszę pierwszemu obojściu Filharmonii Łódzkiej – Mieczysławowi Pawlakowi oraz *Sonata da camera* Grażyny Bacewicz, nagrana z Barbarą Trojanowską. Planuję wykonanie pieśni Aleksandra Tansmana z Olgą Maroszek. Będzie to nasza druga wspólna płyta. Pozostanie także wierna Aleksandrowi Tansmanowi i jeżeli wszystko szczęśliwie się ułoży, powinny powstać dwie płyty z utworami solowymi na fortepian. W kręgu moich zainteresowań znaleźli się też kompozytorzy, którzy wciąż czekają na swoje odkrycie i nagranie utworów, między innymi szczególnie mi bliski Roman Maciejewski.

Dziękuję za interesującą rozmowę.
[grudzień 2010 r.]

Acte Préalable



Mieczysław Weinberg

Sonatas for violin and piano
No. 3 Op. 37
No. 4 Op. 39



Barbara Trojanowska, violin • Elżbieta Tyszecka, piano

Ezio Pinza

Mój Don Giovanni (7)

Basia Jakubowska

Pinza kupił dom w Rye, gdzie przeprowadził się z rodziną i skąd dojeżdżał do Majestic Theater na występy. Chciał bowiem spędzać więcej czasu z Doris i dziećmi. Stał się „gwiazdą” w rozumieniu hollywoodzkim. Dom przepelniony był koszami kwiatów z szampanem, owocami i wszelakiego rodzaju prezentami wysyłanymi przez wielbicieli i przyjaciół. No i poczta. Zасыpywany był listami z prośbami o zdjęcia, autografy, bilety, pieniądze na cele charytatywne. Gdy wchodził do restauracji, orkiestra nieodmiennie zaczynała grać przebój z *South Pacific* – *Some Enchanted Evening*, zatrzymawano go na ulicy na krótkie pogawędki. Zarabiał dużo, ale nie wiele więcej niż podczas kariery operowej. Dodatkowy dochód pochodził teraz z reklam różnych produktów: napojów, ubrań, papierosów. Płacono krocie za „przepisy kulinarne Ezio Pinzy”. Jego zainteresowanie baseballiem wykorzystano w 1953 r. Firmowano jego imieniem teksty kibicujące drużynie jego ukochanych Dodgers. Miał 58 lat kiedy okrzyknięto go najbardziej eleganckim mężczyzną świata, przykładem męskiego wigoru, autorytetu, humoru i sex-appealu. Hollywood zasypał go propozycjami. Po raz ostatni wystąpił w *South Pacific* 1 V 1950 r. Podpisał bowiem w końcu kontrakt z MGM. Przeniósł się z rodziną do Hollywood. 15 XII 1950 r. rodzina powiększyła się o córeczkę, którą nazwano na cześć żony wuja Gino – Gloria Adele. Nie było mu jednak pisane zostać gwiazdorem filmowym. Po dwóch filmach (*Mr. Imperium* i *Strictly Dishonorable*) zagrał jeszcze w *Tonight We Sing*, gdzie wystąpił w roli Szalapina i po raz pierwszy zaśpiewał część roli Borysa Godunowa po rosyjsku. Pinza uważał, że do sukcesu potrzebna mu widownia. Nie potrafił bowiem z siebie wykrzesać tej samej spontaniczności gry przed kamerą. Wrócili więc pod Nowy Jork, do Stamford, gdzie wybudowano im dom wedle planów Pinzy. Chciał już wreszcie osiąść gdzieś na stałe z rodziną.

Często pytano go czy dzieci odziedziczyły jego muzykalność i talent. Odpowiadał wtedy, że ma taką nadzieję. Jego najstarsza córka Clelia miała dobry głos, dano jej szansę w MET i kariera dobrze się zapowiadała. Szybko jednak przedłożyła życie osobiste nad karierę śpiewaczki operowej. Poślubiła Johna Hall Bollerera i w krótkim czasie uczyniła Ezio podwójnym dziadkiem – najpierw wnuczek Johnny, a później wnuczka Marina.

Jego współpraca z nowym medium, telewizją, rozpoczęła się w 1951 r. kiedy to prowadził swój własny program – *The Ezio Pinza Show* na stacji NBC.

W 1953 r. zagrał rolę aktorską w komediowym, krótkotrwałym serialu telewizyjnym *Bonino* stacji NBC. Była to rola owdowiałego włosko-amerykańskiego śpiewaka operowego, który usiłuje wychować 6 dzieci.

W 1954 r. Pinza pojawił się na Broadwayu w musicalu *Fanny*. Nie był tak dobry muzycznie jak *South Pacific*, ale również zyskał ogromną popularność, a Pinza zebrał wiele bardzo pochlebnych recenzji.

Jego pasja jako kibica baseballu była przeogromna. W sezonie 1955 oglądał wszystko co mógł w telewizji. Miał też telewizor w garderobie. Do tego stopnia był zaangażowany w grę, że wysyłał niekiedy telegramy podczas trwania gry do trenera „jego” drużyny Dodgers, by wymienili jakiegoś gracza. Niepomny zaleceń lekarza by oszczędzał się i reżimu brania regularnie lekarstw, zabrał latem swego synka Pietro na mecz Giant-Dodgers. Mecz tak go podekscytował, że pod koniec poczuł, że omdlewa. Z trudem przebrnął przez wieczorny spektakl. Nastąpiły komplikacje, krótki oddech, uporczywy kaszel, bezsenność. Lekarz stwierdził powiększenie serca, akumulację płynu w płucach i chciał umieścić go w szpitalu – Pinza odmówił. Przepisał więc zabiegi wyciągające płyn z płuc i różne lekarstwa. Ostrzegł też Pinzę, że musi ową kurację kontynuować nieprzerwanie. Ale po miesiącu, gdy Ezio poczuł się lepiej, bez konsultacji z lekarzem przerwał zabiegi i przestał brać lekarstwa. Rezultat nie dał na siebie długo czekać. W październiku 1955 r. wszystko powróciło ze zdwojoną siłą. W końcu zabrano go do szpitala. Miał zapalenie płuc, co w połączeniu z kondycją jego serca i płynem w płucach było bardzo groźne. Lekarz zalecił rekonwalescencję przez rok. Pinza nie chciał słyszeć nawet o trzech miesiącach przerwy w występach w *Fanny*. Po trzech tygodniach wypisano go ze szpitala, a po tygodniu spędzonym w domu i 8 dniach z Doris na Florydzie, powrócił na scenę. Podczas kolejnej wizyty zdesperowany lekarz wyrzyczał Ezio, że jeśli nadal będzie prowadził tak intensywny tryb życia, szybko uczyni swą młodą żonę wdową. Nic nie pomogło – ani groźby lekarza, ani prośby Doris. Obiecał, że zaprzestanie występów kiedy skończy się kontrakt – czyli po pierw-

szym czerwca. Pozostało przecież już tylko kilka miesięcy i już negocjowano z Lawrencem Tibbettem, który miał przejąć rolę. Stan jego zdrowia ciągle się pogarszał i Ezio czuł się coraz słabszy. Ale nie poddawał się i tak z trudem dotrwał do dnia swych urodzin 18 V. Po zakończeniu spektaklu tego wieczoru był tak słaby, że pozostał na noc w hotelu. Zadzwoił do Doris i zasnął. Następnego dnia miał zagrać w matinée. Obudził się bardzo późno, praktycznie tuż przed rozpoczęciem spektaklu. Ponownie zadzwonił do Doris, ale nie dokończył rozmowy bo zemdlał. Doris natychmiast zorganizowała telefonicznie opiekę w hotelu i przyjazd lekarza. Tym razem to był wylew. Utworzył się krwiak na mózgu i prawa ręka i prawa noga były częściowo sparaliżowane. W najcięższym momencie choroby czuwała nad nim całodobowa opieka pielęgniarska. Lawrence Tibbett przejął rolę w *Fanny*. Prasie podano tylko informacje, że Pinza wycofuje się z ostatnich spektakli z powodu przemęczenia. Rekonwalescencja była niezwykle szybka i już 10 czerwca wyjechał z rodziną na statku Andrea Doria do Europy. Zobowiązał się też do zagrania roli tylko aktorskiej w jesiennej produkcji sztuki na Broadwayu – *A Very Special Baby*. We Włoszech jednak ciągle oblegali go reporterzy, prasa, liczni znajomi i przyjaciele. W końcu wyjechali do Salzburga. Pinza prowadził samochód przez całą drogę – czyli przez dwa dni. Chcieli koniecznie zobaczyć i usłyszeć Cesare Siepi w roli *Don Giovanni*. Po spektaklu wybrali się do kawiarni. Z trudem wstał od stolika i dobrnął o własnych siłach do hotelu. Zamiast odłożyć nieco plan wyprawy – wyruszyli natychmiast w dalszą drogę samochodem. I znów Ezio był za kierownicą. Po 24 godzinach odpoczynku w Monachium, Pinza prowadził z powrotem do willi we Włoszech. Dwa dni później upadł w łazience i uszkodził sobie biodro. Wezwany lekarz stwierdził kolejny wylew. Doris natychmiast zadzwoniła do Nowego Jorku. Zastąpiono go w sztuce innym aktorem. I stała się rzecz niezwykła. Po ogłoszeniu zmiany obsady, setki stałych bywalców teatralnych odwołało rezerwację biletów. Odbłyło się tylko kilka spektakli, po czym zdjęto sztukę z afisza. Po powrocie do Stamford, już na rekonwalescencji, Pinza żałował, że tak nadwyrężył zdrowie, że musiał zrezygnować ze swej pierwszej szansy bycia prawdziwym aktorem na scenie. Rzucił palenie i przestał prowadzić sa-

mochód. Jadał i spał regularnie. Odwiedzał lekarzy, robił testy i brał wszystkie zalecane lekarstwa. Ale odkryto guza. Przeszedł więc operację tuż po Święcie Dziękczynienia, przy końcu listopada 1956 r. Guz okazał się niezłomny. Znow w domu, 1 XII 1956 r. z trudem doszedł do stołu. Poczł potworny ból w klatce piersiowej. Ledwo udało mu się wyszeptać: „Zajmij się dziećmi Doris... umieram...” i zemdlał. Przyjechała karetka z

namiotem tlenowym. W eskorcie wozów policyjnych i na sygnale dowieźli go do szpitala. Przez dziesięć dni był w stanie krytycznym pod namiotem tlenowym. Pozostał jeszcze w szpitalu przez 9 dni. W piątek 21 grudnia Doris odwiozła go do domu w Stamford. Rekonwalescencja następowała bardzo wolno. Mógł jednak zająć się w końcu pisaniem swej autobiografii, propozycję napisania której przyjął już podczas występów w *South*

Pacific. Pisał ją we współpracy z Robertem Magidoffem, który odwiedzał go regularnie i przeprowadzał rozmowy. Ostatni rozdział wspólnie przez nich napisany kończy nostalgiczne zwierzenie Ezia Pinzy – brakuje mu występów na scenie, światła rampy, ekscytacji towarzyszącej kolejnemu wieczorowi, publiczności i głosu wzywającego go z garderoby: „Kurtyna w górę, Mr. Pinza!”

Kwartet Danel
 fot. Derek Trillo

Muzyka Weinberga to arcydzieła



z Marcem Danelem z Kwartetu Danel rozmawia Dorota Staszkiwicz

Kwartet Danel istnieje od 1991 r. Jakie były początki waszej współpracy, a jednocześnie przyjaźni?

W pierwotnym składzie kwartetu było nas troje rodzeństwa. Studiowaliśmy w Musikhochschule w Kolonii, gdzie uczyli członkowie kwartetu Amadeus; możliwość pracy z nimi skłoniła nas do tego, aby zacząć od kwartetu smyczkowego. Poza tym, w 1991 r. odbyliśmy kurs z Kwartetem Borodina – podczas tego kursu Walentin Berliński poradził nam, żebyśmy poświęcili się wyłącznie kwartetowi smyczkowemu i zaprzestali wszelkiej innej działalności muzycznej. W czasie studiów mieliśmy to szczęście, że dużo pracowaliśmy z kwartetami Amadeus i Borodina – ale także z Walterem Levinem, Fiodorem Drużyninem, Hugh Maguire'em i Pierre'em Penassou.

Które wydarzenie lub wydarzenia z historii zespołu uważacie za najważniejsze?

Bardzo trudno odpowiedzieć na to pytanie po wypełnionych po brzegi dwudziestu latach pracy. Prawdopodobnie pierwszą rzeczą o której miałbym ochotę opowiedzieć, są cudowne spotkania jakie

miały miejsce w ciągu wszystkich tych lat. Po pierwsze spędziliśmy wspaniałe chwile z naszymi nauczycielami, którzy byli dla nas wielkim źródłem inspiracji, wykazując się olbrzymią szlachetnością. Przeżyliśmy także magiczne chwile pracując z wieloma kompozytorami, takimi jak np. Helmut Lachenmann, Pascal Dusapin czy Krzysztof Meyer. Oczywiście, tak jak wielu muzyków, podróżowaliśmy po Europie, Japonii, Chinach i Rosji, ale także po zakątkach mniej popularnych – takich jak Azja Środkowa, Algieria, czy Ameryka Południowa. Była to okazja do niezapomnianych spotkań. Jeśli chodzi o kwestie muzyczne, sądzę że całe cykle kwartetów to wielkie przeżycie; gdy po raz pierwszy graliśmy cykl wszystkich kwartetów Beethovena, dla całej czwórki było to jedno z największych przeżyć w życiu. Podobnie zresztą było z cyklem utworów Szostakowicza, który mieliśmy szczęście wykonywać bardzo wcześnie w naszej karierze. Potem graliśmy go jeszcze jakieś piętnaście razy – i oczywiście cykl kwartetów Bartóka. Jednak wyjątkowym wydarzeniem pozostanie odkrycie dzieł Weinberga, które będą niedługo należały do kanonu wielkiego repertuaru na kwartet

smyczkowy – o czym jesteśmy głęboko przekonani. Gdy zaczęliśmy się nimi interesować w 1995 r. i pracować nad ich wykonaniem, kilka tych kwartetów bywało granych przez Kwartet Borodina – zwłaszcza kwartety nr 7, 8, 9, 11, 13 i 14. W miarę pracy nad nimi odkryliśmy arcydzieła, jedne wywołujące większe wrażenie od drugich. Muszę powiedzieć, że chociaż nasze oczekiwania były bardzo duże gdy zaczynaliśmy tę pracę, to jednak nie mogliśmy sobie wyobrazić emocji jakie mieliśmy odczuć, ani też ekspresywnej siły tych dzieł, wśród których były prawdopodobnie nigdy przed nami nie wykonywane (jak kwartet nr 6 oraz *Aria* i *Capriccio*). Wyobrażam sobie, że coś podobnego odczuwa archeolog, gdy nieco przypadkowo odkrywa cywilizację, której istnienia nawet sobie nie wyobrażał. Nie zapomnę nigdy pełnej podziwu i niedowierzania reakcji Barbary Valente (inżyniera dźwięku, z którą nagraliśmy ten cykl kwartetów), po tym jak w studio zagraliśmy kilka fragmentów. Barbara nie mogła powstrzymać się od określenia „cudownie!” – co nie odnosiło się do naszego wykonania, ale do niewiarygodnej mocy utworu. W końcu po raz pierwszy zagra-

liśmy cykl 17 kwartetów w ciągu pięciu dni w Manchesterze, w listopadzie 2009 r. Wielokrotne wykonanie i nagranie każdego z nich pozostawiło w nas silne przekonanie, że otrzymaliśmy przywilej przeżycia czegoś wzruszającego, ale także historycznego momentu. Doświadczyc czegoś takiego, jak to pierwsze nagranie światowe i ten pierwszy cykl koncertowy – to naprawdę ogromny zaszczyt dla muzyka. Z całą pewnością nigdy nie zapomnimy tych chwil.

Prezentujecie właśnie kolejną część serii siedemnastu kwartetów smyczkowych Mieczysława Weinberga. Podejrzewam, że ten repertuar zasugerował Wam specjalista od muzyki Weinberga, Szostakowicza i innych kompozytorów rosyjskich uwikłanych w sowiecki reżim, prof. David Fanning – czy to prawda? Proszę opowiedzieć o tym projekcie.

Nasza podróż z muzyką Weinberga zaczęła się, zanim spotkaliśmy Davida Fanninga podczas wykonywania cyklu kwartetów Szostakowicza w Heidelbergu w 1999 r. i zanim mieliśmy szczęście zostać, dzięki jego inicjatywie, kolegami Fanninga na Uniwersytecie w Manchesterze. W 1991 r. na kursie o Szostakowiczu, który miał miejsce w Aldeburghu, spotkaliśmy Walentyna Berlinskiego. Kiedy przyjechaliśmy tam ponownie w 1992 r., naszym pierwszym wielkim zadaniem było opracowanie, z pomocą członków Kwartetu Borodina, wszystkich kwartetów Szostakowicza; utwory te od tamtego czasu grywalimy regularnie. To zanurzenie się w muzyce rosyjskiej doprowadziło do spotkań z ludźmi, którzy nakłaniali nas żarliwie do zajęcia się muzyką Weinberga. Najpierw był to Frans Lemaire – muzykolog belgijski, specjalista od muzyki rosyjskiej i żydowskiej; potem Walentin Berlinski, przyjaciel Weinberga, a następnie rosyjski muzykolog Manaszir Jakubow i Aleksander Raskatow – bardzo utalentowany kompozytor i „duchowy syn” Weinberga. Osobą, która odegrała także zasadniczą rolę w tych poszukiwaniach, jest Irina Antonowna Szostakowicz – wdowa po Dymitrze Szostakowiczu. Podobnie jak jej mąż, Irina Szostakowicz twierdziła zawsze że Weinberg jest wielkim geniuszem i że należy grać jego muzykę. Niektóre kwartety zaczęliśmy wykonywać od 1994 r. (kwartety nr 7, 8 i 13). W tym czasie nazwisko Weinberga było zupełnie nieznanne wśród melomanów i wśród szerokiej publiczności. Wiele razy, gdy graliśmy na bis fragment utworu Weinberga, musieliśmy napisać jego nazwisko gdzieś na skrawku papieru, żeby ludzie mogli pamiętać o tej muzyce – muzyce, która im się tak bardzo podobała, a której nie znali. Był to także okres, kiedy kwartety nie były publikowane – niektóre z nich musieliśmy przepisać ręcznie z manuskryptów, żeby móc z nimi pracować; zagrać je. Jesteśmy



Kwartet: Danel
fot.: Derek Tirillo

bardzo szczęśliwi, że dzięki nam udało się doprowadzić do spotkania rodziny Weinberga z Reinhardem Flenderem i Peerem Verlagiem, który stojąc na czele wspaniałego zespołu wykonał cudowną pracę wydając tę muzykę. Począwszy od tego momentu, regularnie w naszych programach znajdują się kwartety Weinberga i naturalną koleją rzeczy pojawił się też projekt nagrania. Po różnych bezowocnych próbach, dzięki pomocy Peera Verлага udało nam się zrealizować ten projekt z CPO i WDR. Początki nagrań odpowiadają mniej więcej początkowi naszego pobytu na Uniwersytecie w Manchesterze, gdzie mieliśmy szczęście skorzystać z rad i wyjaśnień Davida Fanninga, z jego ogromnej kompetencji i pasji dla tej muzyki. Prawdopodobnie zresztą to właśnie na tym uniwersytecie powstały trzy utwory (kwartet nr 6, *Aria* i *Capriccio*), które jak się wydaje nie były wcześniej wykonywane.

Mamy już tak wiele wersji kwartetów Szostakowicza (m.in. w waszym wykonaniu), ale nikt dotąd nie nagrał utworów jego przyjaciela i wielbiela, Weinberga – to wyjątkowy projekt. A co sądzicie o twórczości kameralnej takich kompozytorów jak Sznitke czy Gubajdulina?

Muszę najpierw powiedzieć, że praca nad Weinbergiem stanowi część pewnego logicznego planu. Kiedy ktoś rzeczywiście interesuje się muzyką, próbuje zrozumieć jej kulturalny kontekst; próbuje zagłębić się we wszystko to, co ten kontekst tworzy i we wszystko to, co przyczyniło się do uczynienia z kompozytora tego, kim jest. Nie można oddzielić pewnych spraw i zajmować

się kompozytorem nie wiedząc nic o jego „towarzyszach drogi”, o artystach których cenili, którzy go inspirowali i których on zainspirował. Zapewne tą drogą doszliśmy do tego ważnego odkrycia i oczywiście zainteresowaliśmy się innymi kompozytorami sowieckimi czy też rosyjskimi. Jeżeli chodzi o dwa wymienione przez panią nazwiska, to bardzo wcześniej członkowie Kwartetu Borodina nakłonili nas do grania utworów Sznitkego (*III Kwartet* i *Kwintet*). Muszę powiedzieć, że mam wyjątkową słabość do kwintetu, który wydaje mi się być dziełem szczególnie szczerym, powiedziałbym że prawie egzystencjonalnym dla kompozytora, co zdają się potwierdzać dedykacja „Pamięci Matki” i niezmiernie długi (kilka lat!) czas komponowania utworu. Przed kilkoma laty mieliśmy także szczęście spotkać i pracować z Sofią Gubajdulina na festiwalu w Kuhmo. Gubajdulina to kobieta niezwykle otwarta, o wspaniałej charyzmie; dla mnie jej muzyka jest bardzo niezależna, przedstawia naprawdę to, co wypływa z jej osobowości – wielka łagodność i prawdziwa duchowość. Graliśmy także dużo dzieł innych kompozytorów rosyjskich XX w.: Miaskowskiego, Popowa (prawie godzinny kwartet!) Wołkońskiego, Borysa Czajkowskiego, Karajewa, Borysa Tiszczarki, Raskatowa. W planach na najbliższe dwa miesiące mamy kwartety Mosołowa; chcielibyśmy także zająć się Szebalinem i Galininem. Nie mógłbym rozmawiać o kompozytorach związanych z Szostakowiczem, nie wspominając o waszym rodaku – Krzysztofie Meyerze, którego uwielbiamy. Krzysztof pomógł nam bardzo w przygotowaniach nagrań Szostakowicza i przy tej okazji rozwinęła się



między nami wielka przyjaźń. Był tak miły, że dwójce skrzypków zadedykował bardzo piękny duet (*Duety na dwoje skrzypiec op. 110*, 2008 – przyp. D. Staszewicz). To bardzo utalentowany kompozytor, w jego muzyce zawsze jest ogromna szczerość.

Oprócz muzyki rosyjskiej, urozmaicony repertuar kwartetu Danel zawiera wiele innych utworów – od Beethovena po awangardę. Ściśle współpracujecie z wieloma utalentowanymi kompozytorami młodego pokolenia, jak Bacri, Dusapin i inni. Jaka jest wasza definicja muzycznego talentu?

To pytanie jest bardzo złożone, mogłoby być na nie wiele odpowiedzi... Pierwszą cechą, którą cenię u artysty jest całkowita szczerość; odnosi się to zarówno do kompozytorów, jak i do wykonawców. Według mnie, żadna emocja nie powinna być spekulacją – nigdy nie powinno się odwoływać do jakiegokolwiek najmniejszej sztuczki, żeby wywołać emocję u publiczności. Druga rzecz to mądre połączenie czystych emocji i zdolności do tworzenia, argumentowania, innowacyjności. Uważam, że rozum bez serca będzie tak samo mało produktywny, jak serce bez rozumu. Tu także głębia i szczerość emocji wydają się być punktem wyjścia dla wszystkich wielkich rzeczy. I na koniec dwie najistotniejsze sprawy: jakie by nie były wpływy i kontekst muzyczny epoki, podziwiam kompozytorów którym udaje się mieć swój własny język, być naprawdę samym sobą, którzy są stali nawet w swej własnej ewolucji. Dobry kompozytor powinien też odznaczać się pewną dozą humoru, powinien umieć czymś zaskoczyć nawet w najtragiczniejszych utworach. Kompozyto-

rzy (jak i my – wykonawcy) powinni działać w taki sposób, żeby publiczności nigdy nic nie wydawało się „wygodne”, żeby słuchacze nie mogli nigdy odgadnąć, jaką emocję otrzymają w ciągu najbliższych trzydziestu sekund. Tak więc musimy stworzyć sytuację, w której publiczność będzie cały czas w stanie oczekiwania, napięcia; żeby nie mogła spocząć na pewnikach. Kreując taką właśnie sytuację, kreujemy magię chwili – i uważam, że jest to zarówno zadaniem kompozytora, jak i naszym.

Próbowaliście kiedyś coś skomponować i zagrać własne utwory?

Na to pytanie odpowiedź będzie bardzo krótka i kategoryczna: nie, nigdy żaden z naszej czwórki nie poczuł w sobie talentu do komponowania. Niektórzy, jak Jörg Widmann posiadają takie podwójne zdolności, ja sądzę jednak, że to są dwa bardzo różne talenty, jeśli chodzi o tworzenie (ponieważ tylko prawdziwi twórcy są kompozytorami, przynajmniej w muzyce) i o odtworzenie tej samej emocji, a także bycie łącznikiem między kompozytorem i publicznością.

Weinberg urodził się w Warszawie, ale żył i tworzył w Związku Radzieckim. W czasach globalizacji, tożsamość kompozytora lub jakiegokolwiek innego artysty może stanowić problem dla badaczy jego twórczości. Co według was jest najważniejsze – miejsce urodzenia, kraj w którym powstają dzieła, czy może identyfikacja własna twórcy lub źródła jego inspiracji? A przede wszystkim – czy narodowość kompozytora jest dla was ważna?

Granie, czy też słuchanie pierwszych kwartetów Weinberga jest sprawą bardzo

ciekawą. W pierwszym kwartecie, który napisał w Warszawie mając 17 lat, wyczuwamy duże zainteresowanie wieloma różnymi tradycjami muzycznymi: od Druhej Szkoły Wiedeńskiej poprzez Faurégo czy Chaussona, a także muzykę Europy Wschodniej – oczywiście wraz z silnym poczuciem tożsamości, wywodzącym się z jego korzeni i wielu lat spędzonych w teatrze żydowskim w Warszawie, gdzie jego ojciec był muzykiem. Począwszy od *III Kwartetu*, napisanego po pięciu latach w Związku Radzieckim, odczuwamy niezwykle silny wpływ muzyki rosyjskiej; trzecia część tego kwartetu, jeśli chodzi o siłę ekspresji, jest momentami bardzo zbliżona do utworów takich jak *III Kwartet Czajkowskiego*. Moim zdaniem tożsamość muzyczna zarówno u kompozytora, jak i u wykonawcy to przede wszystkim kwestia wyboru – związanego bardziej ze spotkaniami, wpływami muzycznymi, środowiskiem kulturalnym i ludzkim niż z kwestią krwi. Jeśli chodzi o Weinberga, uważam że w jego muzyce można odczuć jednocześnie tożsamość żydowską, elementy okresu spędzonego w warszawskim teatrze żydowskim i wpływ muzyki sowieckiej. Myślę ponadto, że podobną kwestię można podjąć na poziomie wykonawców. Czasami słyszy się że trzeba być Francuzem, żeby dobrze zagrać Debussy'ego czy Ravela, i że Mozarta rozumie się tylko w Salzburgu. Będąc Francuzem, ale spędziwszy więcej czasu nad muzyką rosyjską niż nad jakąkolwiek inną (być może z wyjątkiem klasyków wiedeńskich, którzy stanowią podstawowe dziedzictwo każdego kwartetu smyczkowego), takie stwierdzenie uważam za całkowicie błędne – ponieważ bierze ono pod uwagę hipotetyczne więzy krwi, a nie realną znajomość tradycji ustnych i kultury danego kraju. Według mnie nie trzeba pochodzić z danego kraju by dobrze grać jego muzykę, czy też rozumieć dobrze kulturę tego kraju – rzeczywiście trzeba natomiast podjąć poważne i szczerze działania, by wniknąć w jego kulturę.

Znacie polską muzykę kameralną z przełomu XX i XXI w.? Jeśli tak – co o niej sądzicie?

Muszę przyznać, że chociaż muzyka polska jest bardzo ważna w dzisiejszej produkcji europejskiej, to niestety nie mieliśmy jeszcze okazji, żeby grać jej dużo. Tak jak wiele innych kwartetów, graliśmy (i bardzo nam się podobał) kwartet Lutosławskiego, który jak sądzę wywarł wielki wpływ na wielu kompozytorów drugiej połowy wieku. W ciągu tych dziewiętnastu lat najwięcej pracowaliśmy z Krzysztofem Meyerem. W jednym z poprzednich pytań mówiłem o jego muzyce, bardzo pięknej i natchnionej. Mieliśmy także okazję nagrać dla France Musique niewielki utwór Elżbiety Sikory, pełen inwencji i energii, w dość odmiennym stylu. Marzymy oczywiście o tym, aby umieścić



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*

i Jan A. Jarnicki
ogłaszają 1 X 2010 r.



VIII Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

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

w naszym repertuarze kwartety Pendereckiego, pasjonuje nas w nich poszukiwanie dźwiękowe. Z wielką przyjemnością słuchałem też muzyki Grażyny Bacewicz, pięknej i poetyckiej, chociaż muszę wyznać, że nie znam jej dostatecznie dobrze.

Co roku angażujecie się w letnie kursy mistrzowskie dla młodych muzyków i amatorów we Francji. Jakie warunki trzeba spełnić, aby wziąć udział w takim kursie?

Rzeczywiście, kwartet zawsze interesował się rozwojem muzyki amatorskiej. Niektóre kraje takie jak Holandia, Niemcy, kraje skandynawskie posiadają bardzo silną tradycję muzyki amatorskiej, tymczasem inne – takie jak Francja – mają duży deficyt na tej płaszczyźnie. Przez wiele lat organizowaliśmy latem i w ciągu roku staże muzyczne skierowane do amatorów. Nadal organizujemy staże trzydniowe dwa razy w ciągu roku w Lille, a Guy (nasz wiolonczelista) organizuje takie staże latem. Od wielu już lat realizujemy projekt dla młodych kwartetów smyczkowych w Konserwatorium w Lille, a także mamy studentów, którzy przygotowują się do konkursów międzynarodowych. Jeżeli ktoś chce dołączyć do jednej z naszych klas mistrzowskich, najlepiej niech się z nami skontaktuje bezpośrednio.

Jakie są Wasze cele jako muzyków, nauczycieli? Traktujecie swoje zajęcia jako coś w rodzaju misji, czy to po prostu przyjemność?

Oczywiście to jednocześnie misja i ogromna przyjemność móc żyć kwartetem smyczkowym i przekazać młodszym to, co my mieliśmy szczęście dostać od naszych nauczycieli. To co sprawia, że kwartet jest tak szczególnie, wynika według mnie z

dwóch rzeczy: z absolutnie wyjątkowego repertuaru oraz z faktu, że kwartet – bardziej niż jakikolwiek inny skład zespołu kameralnego – wydaje tylko jedno brzmienie, a nie cztery. Przywilejem są także cudowne spotkania, które stają się naszym udziałem dzięki podróżom i koncertom. Sądzę, że rola wykonawców polega przede wszystkim na tym, aby być wiernym tekstowi i aby podzielić się z publicznością tymi wyjątkowymi i intensywnymi chwilami. Jako profesor uważam siebie za pośrednika, który próbuje przekazać swoim uczniom coś z tej cudownej szlachetności, jaką obdarzyli nas nasi nauczyciele. Jeśli więc widzimy, że uczeń spełnia się, że wyraża to, co chciał wyrazić i że staje się tym, kim chciał być – każdy na miarę swoich możliwości i osobowości – wtedy możemy czuć się szczęśliwi.

Kiedy znajdziecie chwilę wolnego czasu, to...

To jest bardzo osobiste pytanie. Wszyscy czworo mamy swoje rodziny i myślę, że tę niewielką ilość wolnego czasu jaki pozostawia nam kwartet, poświęcamy w całości naszym rodzinom. Jeżeli chodzi o mnie, jestem (podobnie jak Vlad) wielkim fanem piłki nożnej, uwielbiam też chodzić z żoną do opery czy uczestniczyć w zawodach judo mojej córki. Każde popołudnie spędzone z żoną i moimi dwiema córkami to dla mnie najpiękniejszy odpoczynek.

Muzyk fanem piłki nożnej? Komu kibicowaliście w zeszłorocznych mistrzostwach?

Wielu muzyków jest fanami piłki nożnej, a sport ucy nas sytuacji, które mogą być bardzo przydatne w życiu artysty. Poza tym – podobnie jak sportowcy – pracujemy latami, żeby wykazać się i być dobrym podczas półtorej lub dwóch godzin pod intensywną presją. W naszym kwartecie dwóch z nas

pasjonuje się piłką nożną. Jeżeli chodzi o kluby, Vlad jest fanem Paris Saint-Germain, a ja klubu z Lille – natomiast jeżeli chodzi o zespoły narodowe, Vlad dzieli swą sympatię między Francją i Rumunią, a ja między Francję i Rosję. Dla dwóch pozostałych członków kwartetu wieczory meczowe wydają się bardzo długie, zwłaszcza kiedy całą czwórką jedziemy samochodem i słuchamy retransmisji w radiu.

Jakie są Wasze najbliższe plany wydawnicze i koncertowe?

Przed wszystkim ukazą się dwie ostatnie płyty z cyklu Weinberga, których nagranie zakończyło się w październiku zeszłego roku. Nagraliśmy także płytę z muzyką kameralną Bruno Mantovani, która powinna ukazać się niebawem. Mamy wiele innych projektów na najbliższą przyszłość, związanych zwłaszcza z muzyką rosyjską i francuską. Tak jak każdy sezon, ten również wyznaczy nasz pobyt na Uniwersytecie w Manchesterze, gdzie jak co roku dajemy około piętnastu koncertów, organizujemy seminaria i udzielamy lekcji. Wśród licznych występów w tym sezonie – głównie w Europie – warto wymienić premierę pierwszej części dzieł wszystkich Weinberga we Vredenburgu (Holandia), która odbędzie się w dniach od 1 do 3 IV 2011 r.; wydarzenie to będzie dla nas wielkim przeżyciem. Cieszymy się na myśl, że jeden z koncertów tych dzieł wszystkich jest już wyprzedany od sierpnia – wskazuje to na zainteresowanie tą cudowną muzyką. Naszym marzeniem jest wykonanie tego cyklu w rodzinnym mieście Mieczysława Weinberga.

Dziękuję za rozmowę. ☺

współpraca: **Małgorzata Kaczmarek,**
Arkadiusz Jędrasik

Primadonna ludzkich serc

ze znakomitą śpiewaczką Sondrą Radvanovsky rozmawia Kazik Jedrzejczak

Na początku naszego spotkania chciałybyśmy zapytać, jakie są słowiańskie powiązania związane z pani nazwiskiem?

Mój ojciec był z pochodzenia Czechem i po nim odziedziczyłam nazwisko Radvanovsky. Mówię trochę po czesku. Z kolei moja matka wyemigrowała z Danii. Jestem więc dziwną mieszkanką etniczną.

Od kilku lat mieszka pani na stałe w Toronto. Dlaczego dopiero teraz debiut z Canadian Opera Company?

Myślę, że Richard Bradshaw, zmarły przed laty poprzedni dyrektor naczelny Canadian Opera Company, nie darzył mnie zbyt wielką sympatią. Nie dostałam od niego żadnej propozycji. Sytuacja zmieniła się, kiedy kierownictwo objął nowy dyrektor, Alexander Neef. Od razu rozpoczął ze mną rozmowy na temat występów. Mamy dalsze plany, których nie mogę jeszcze ujawnić. Cieszę się z mojego debiutu w *Aidzie* z tak doskonałym torontońskim zespołem operowym. Dodatkową atrakcją jest możliwość wyspania się we własnym, wygodnym łóżku, z dala od hotelowych niewygod.

Obecna pani kariera śpiewaczki wiedzie przez najlepsze sceny operowe świata. Muszę przyznać, że pojawiła się pani niespodziewanie jak kometa na operowym firmamencie. Jakie były początki?

Muzyka wypełniała moje życie od dziecka. Miałam łatwość bezbłędnego zapamiętywania melodii. Mama kupiła mi płytę z nagraniami popularnej wtedy piosenkarki Karen Carpenter. Mogłam je natychmiast powtórzyć z pamięci. We wczesnym dzieciństwie grałam na flecie. W wieku 11 lat śpiewałam już pieśni włoskie. Operą zainteresowałam się po obejrzeniu z matką telewizyjnej transmisji przedstawienia *Toski* z Arena di Verona. Rola tytułową śpiewała węgierska sopranistka Eva Marton i partnerował jej uwielbiany przeze mnie Placido Domingo. Od tego momentu wiedziałam, że muszę zostać gwiazdą operową. Rodzina wkrótce przeniosła się do Kalifornii i w wieku 18 lat zaczęłam studia na Wydziale Wokalnym uniwersytetu Southern California i studia aktorskie na uniwersytecie w Los Angeles. Nadal jednak nie byłam pewna odnośnie

przyszłego zawodu. Myślałam nawet o studiowaniu archeologii. Poprzez przypadek, znajomy zaaranżował moje przesłuchanie u Martial Singhera, znanego francuskiego barytona. Zostałam przyjęta do jego klasy. Był moim pierwszym nauczycielem śpiewu. Jego lekcje dały mi podstawy bezbłędnej techniki wokalnej. Jednocześnie zainspirował moje zainteresowanie operą. Od niego otrzymałam w darze moje pierwsze nagranie *Trubadura* w legendarnej obsadzie: Leontyne Price, Placido Domingo i Sherril Millnes. Byłam oszołomiona ich głosami. Początkowo śpiewałam lirycznym mezzosopranem z łatwością wykonując arie Cherubina. W wieku 19 lat mój głos zmienił się na sopran liryczny. Mając 21 lat debiutowałam w partii Mimi w *Cyganerii* w lokalnej operze w Richmond.

Ale droga do sukcesów była jeszcze daleka...

Praca nad karierą śpiewaka operowego jest niezwykle uciążliwa. Wymaga wiele wysiłku i poświęcenia, a czasami odrobinę szczęścia. Moje początki były beznadziejne. Dostałam niewiele ofert, zwykle z mało znanych zespołów operowych. W 1995 r., w wieku 24 lat, startowałam w konkursie National Council Audition organizowanym corocznie wspólnie z MET. Zostałam zauważona i znalazłam się wśród 10 najlepszych wykonawców. Podczas koncertu finałowego śpiewałam arie *Ritorna vincitor* z opery *Aida* oraz *Ebene? Ne andro lonteno* z opery *La Wally*. Metropolitan Opera zaproponowała mi udział w Lindemann

Young Artist Development Program. Kurs trwa 3 lata. Stypendium dla młodych artystów w tej szkole umożliwia rozwój talentu, uczy techniki wokalnej, aktorstwa i daje szansę śpiewania małych partii na tej prestiżowej scenie. Absolwentem tego programu jest też polski baryton Mariusz Kwiecień. Dyrektor artystyczny MET James Levine radził mi na początku śpiewać partie liryczne z repertuaru Mozarta i Haendla. Tymczasem moja nowa nauczycielka śpiewu, znana sopranistka Ruth Falcon, była innego zdania. Rozebrała mój głos cegielka po cegielce i złożyła z powrotem, tworząc nowy typ dźwięku. Dzięki jej wysiłkom, mój głos przekształcił się na typ lirico spinto, bardzo poszukiwany w operach Verdiego. Myślę, że ta procedura skończyła się sukcesem.

Statystyka pani przedstawień w MET wygląda imponująco, ale krytyka i publiczność zauważyły pani talent niedawno. Jak to się stało?

Według archiwum MET, na tej scenie śpiewałam ponad 140 przedstawień. W początkowym okresie były to drugoplanowe role, jak Kapłanka w *Aidzie*, Kate Pinkerton w *Madama Butterfly*, Niosąca Tren w *Elektrze*, Hrabina Ceprano w *Rigoletto*. Myślę, że przełomowym momentem w mojej karierze w MET była partia Leonory w *Trubadurze* podczas sezonu 1999/2000. Moim partnerem był kanadyjski tenor Richard Margison. Zostałam niezwykle ciepło oceniona przez krytykę i gorąco przyjęta przez publiczność.

Sondra Radvanovsky jako Aida
Canadian Opera Company
fot. Michael Cooper

Co czuła pani występując na tej samej scenie z idolem z dzieciństwa, Plácido Domingo?

W 2001 r. zostałam zaproszona przez organizatorów do występów w koncercie z okazji 60. rocznicy urodzin tego wielkiego tenora. Rocznieliśmy razem fragment z *Don Carlosa* z IV aktu. Na początku byłam nieco sparaliżowana bezpośrednim kontaktem z tak wielkim artystą. Plácido jest jednak doskonałym, wyrozumiałym kolegą. Nasza współpraca ułożyła się doskonale. Nadal mogę go nazywać moim mentorem. Później, w 2005 r., debiutowaliśmy wspólnie w mało znanej operze Franco Alfiano *Cyrano de Bergerac*. Śpiewałam partię Roksany. Powtórzyliśmy to przedstawienie z sukcesem w La Scala. Bałam się nieco występów na tej legendarnej scenie, zwłaszcza reakcji publiczności. Muszę przyznać, że tuż przed przedstawieniem przedstawiciel miejscowej klaki zapukał do drzwi mojej garderoby prosząc o pieniądze. Kategorycznie odmówiłam i mimo to odniosłam wielki sukces sceniczny.

Wielokrotnie występowała pani z innym utalentowanym śpiewakiem, Dimitrim Hvorostovskim. Jakie są pani wrażenia z tej współpracy?

Od wielu lat byłam gorącą wielbiczką talentu barytona rodem z Syberii. Nasze pierwsze spotkanie zakończyło się jednak katastrofą. Dima, jak go popularnie nazywamy w kręgach operowych, przyszedł za kulisy z gratulacjami po moim przedstawieniu *Trubadura* w MET. Zachowałam się wtedy jak oszołomiona i ogłupiała nastolatka. Nie mogłam wydusić z siebie ani słowa. Później dowiedziałem się, że Dima określił mnie jako zarozumiałą primadonnę. Zmienił o mnie zdanie, gdy przypadek zetknął nas na scenie. Gdy nagle zachorowała rumuńska sopranistka Angela Gheorghiu, odwołując koncert z Hvorostovskim w Moskwie, zostałam poproszona o zastępstwo. Od tego czasu jesteśmy w ogromnej przyjaźni. Hvorostovsky obdarzony jest cudownym, o miodowej barwie, barytonem. Posiada legendarną kontrolę oddechu. Wśród fanów ma status gwiazdy rockowej. Nasze wspólne występy na scenie operowej i koncertowej wiodły nas przez wiele miast, między innymi Toronto i nowojorską Carnegie Hall. Dima uwielbia robić mi drobne kawały na scenie. Pewnego razu w ostatnim akcie *Trubadura* odsłonił koszulę, pod którą na piersi miał wymalowany wizerunek diabła. Innym razem zaskoczył mnie oczami wymalowanymi na powiekach. Publiczność tego nie widzi, zaś ja muszę utrzymywać powagę i kontynuować śpiewanie. W marcu 2011 r. wystąpimy razem w MET w *Trubadurze* transmitowanym na żywo do setek kin na świecie. Partię Manrica zaśpiewa Marcelo Alvarez, znakomity argentyński

Ekscytująca nowa gwiazda operowa, amerykański sopran, Sondra Radvanovsky, wzbudza zachwyt zarówno krytyków muzycznych, jak i szerokiej publiczności. Posiada niezwykle dynamiczną osobowość sceniczną i wyjątkowy talent muzyczny. Obdarzona jest silnym, dźwięcznym sopranem typu lirico spinto o ciemnej barwie i ogromnym wolumenie. Z łatwością wykonuje subtelne pianissimo. Skala głosu rozciąga się od dźwięków mezzosopranych do naturalnego wysokiego E. Jej interpretacje są starannie przemyślane w każdym detalu, zarówno w zakresie słownym, jak i muzycznym. W kręgach operowych określana jest jako najlepszy sopran verdiowski obecnej generacji.

Występuje na najważniejszych scenach świata, między innymi w nowojorskiej Metropolitan Opera, londyńskiej Covent Garden, w Teatro alla Scala, wiedeńskiej Staatsoper, w Lyric Opera of Chicago, San Francisco Opera i w Canadian Opera w Toronto.

Urodziła się 11 kwietnia 1969 r. w Berwyn, małym miasteczku amerykańskim, na przedmieściu Chicago w stanie Illinois. Karierę śpiewaczki zaczęła już w wieku 11 lat w miejscowym chórze. Jej pierwszym nauczycielem był Martial Singher, potem znana śpiewaczka Ruth Falcon i sopranistka Diana Soviero. Obsadzana jest w licznych operach Verdiego, między innymi w partii Elwiry w operze *Ernani*, jako Leonora w *Trubadurze*, Elena w *Nieszporach sycylijskich*, Amelia w *Balu maskowym* i Elżbieta w *Don Carlosie*.

Artystka posiada szeroki repertuar koncertowy, między innymi partie sopranowe w *IX Symfonii Beethovena*, *Requiem Verdiego* i *Stabat Mater Rossiego*. Obecnie wraz z mężem Duncanem Learem mieszka na stałe w Toronto. W tym sezonie 2010/11 debiutowała w partii Aidy w Canadian Opera Company w Toronto. Przedstawienia te umożliwiły mi przeprowadzenie wywiadu z artystką oraz udział w jej kursie mistrzowskim prowadzonym na Wydziale Wokalnym uniwersytetu torontońskiego.®

tenor. Jest to trzecia inscenizacja MET w ciągu mojej 15-letniej kariery. Dwie poprzednie były zupełnie nieudane. Tym razem reżyserię powierzono szkockiemu artyście Davidowi McVicarowi. Inscenizację wypróbowano wcześniej w 2006 r. na scenie Chicago Lyric Opera. Reżyser przeniósł skomplikowaną akcję opery z 15-wiecznej Hiszpanii do czasów wojen napoleońskich w 1809 r. Przedstawienie posiada niezwykle walory wizualne dzięki inspiracji obrazami Francesco Goi z cyklu *Okropności wojny*. Dramatyczne ryciny świetnie oddają horror i cierpienie ludzkie, nienawiść i chęć zemsty – emocje tak bliskie bohaterom *Trubadura*.

Pani debiut w partii Aidy na scenie operowej w Toronto został powitany jako ogromny sukces wokalny. Tymczasem reżyseria przedstawienia wzbudziła wiele kontrowersji. Jakie jest pani zdanie?

Występując wielokrotnie na europejskich scenach operowych przyzwyczajona jestem do kontrowersyjnych, czasami wręcz skandalicznych reżyserii. W Ameryce są one określane jako *Eurotrash*. Przed podpisaniem kontraktu, dyrekcja Canadian Opera Company przesłała mi obsadę i opis koncepcji reżyzerskiej. Zgodziłam się na podjęcie ryzyka. Tim Albery, brytyjski reżyser torontońskiej *Aidy*, postanowił skupić uwagę widza na osobistej tragedii miłosnej bohaterów opery. Wyczyścił przedstawienie z historycznych relikwów, jak piramidy, palmy, pochod triumfalny, czasami robiony ze zwierzętami. Akcje opery przeniósł do niezidentyfikowanego kraju Ameryki Łacińskiej, rządzonego przez wojskową dyktaturę w latach 60. Aida pełni tam rolę sprzątaczkę w gabinecie wojskowym. Radames jest oficerem wojskowym i wkrótce dostaje nominację na dowódcę armii. Marsz triumfalny jest nocnym rozszkwarem Aidy, podczas którego widzi rozstrzelanie swoich rodaków jako zakładników. W moim przypadku starałam się jak najlepiej wykonać postawione mi zadania aktorskie zgodnie z koncepcją reżysera. Natomiast całą uwagę skupiałam na stronie wokalne. Wiem, że część widzów była niezadowolona. Niektórzy nawet opuścili widownię podczas przerwy. Na premierze, po opadnięciu kurtyny, pojawiły się gwizdy dla realizatorów spektaklu. Muszę jednak przyznać, że w mojej karierze śpiewaczki widziałam bardziej skandaliczne przedstawienia, jak *Trubadur* w Deutsche Oper, gdzie w scenie klasztornej nagi Chrystus tańczy z arcybiskupem.

Jak wygląda codzienne życie operowej primadonny?

Przede wszystkim praca. Obecnie śpiewam około 55 przedstawień operowych rocznie. Wymaga to dużej dyscypliny i skupienia. Codziennie pracuje nad

moim głosem. Wykonuję skomplikowane wokalizy. Odpoczywam podczas lata. Myślę, że na codzień nie mam nic z obrazu kapryśnej primadonny. W domu chodzę w piżamie. Na spacer ubieram się w luźną koszulę i jeansy. Muzyka wypełnia mi życie. Słyszę muzykę nawet podczas snu. Scena jest dla mnie magnesem. Uwielbiam kontakt z publicznością. Zawsze marzyłam, aby być

nawet dotknąć. Pozwoli to zrozumieć technikę oddychania i projekcji głosu. Nie boję się, gdy proszę moich studentów, aby dotknęli moich części ciała, aby pokazać im fizyczny mechanizm śpiewu.

Zawsze mnie interesuje, co robią artyści po przedstawieniu. Jaka jest pani metoda odreagowania?



To Muzyka21, All the best Sala Phillos

primadonną ludzkich serc. Pragnę śpiewać dla zwykłych ludzi, zainteresowanych muzyką. Chcę poprzez śpiew przekazywać im moje myśli i emocje. Opera nie powinna być elitarna, wyłącznie dla niewielkiego grona odbiorców. Powinna dotrzeć do szerokiej masy ludzi. Dlatego lubię śpiewać w otwartych amfiteatrach lub parkach, gdzie widownia mieści tysiące słuchaczy.

Czy znajduje pani czas na występy kolegów?

Muszę przyznać, że rzadko chodzę na inne przedstawienia lub koncerty. Moją ułomnością jest obsesja, że skupiam się tylko na każdym najmniejszym błędzie lub potknięciu. Czasami takie występy są dla mnie torturami. Jestem bardzo wymagająca zarówno dla siebie i innych.

Ale ta cecha chyba pomaga pani podczas kursu mistrzowskiego. Sala Wydziału Wokalnego uniwersytetu była wypełniona po brzegi słuchaczami. Zauważyłem, że przekazuje pani wiedzę wokalną nawet przez ryzykowny kontakt fizyczny.

Myślę, że na moim etapie kariery przyszedł czas, aby przekazać zdobytą wiedzę następnym pokoleniom. Nauka śpiewu jest trudnym zawodem. Nie można nauczyć się go poprzez czytanie książki lub artykułu. W tym przypadku technikę trzeba pokazać lub

Dziękuję za interesujące pytanie. Po przedstawieniu czuję się jak na szczycie Everestu. Wizyty w garderobie, kwiaty, gratulacje. Potem gasną światła, publiczność znika i zostaje pustka. A tymczasem adrenalina nadal działa. Wielokrotnie jest to perspektywa pustego pokoju hotelowego. Wielu artystów ucieka wtedy do alkoholu, jedzenia przed telewizorem lub innych atrakcji. W moim przypadku mam szczęście, że podróżuję z mężem, Duncanem. Mam towarzystwo i podporę. Ciekawostką może jest fakt, że poznaliśmy się z mężem poprzez Michaela Schade, znanego kanadyjskiego tenora. Ślub odbył się w 2001 r. i od tego czasu mieszkam w mojej przybranej ojczyźnie, Kanadzie. Mąż pełni teraz funkcję mojego menedżera.

Jak wyglądają pani plany na przyszłość?

Strach pomyśleć, ale mam podpisane kontrakty do 2016/17 roku. Nadal kontynuuję repertuar verdiowski, pasujący do mojego typu głosu. Interesuje mnie coraz bardziej bel canto. Przygotowuję partię Normy. Mam podpisany kontrakt na role trzech królowych w operach Donizettiego: *Anna Bolena*, *Roberto Devereux* i *Maria Stuarda*. Niestety, nie mogę ujawnić jeszcze w jakim teatrze.

Dziękuję za rozmowę i życzę dalszych sukcesów. 🎭

Tryptyk o Gustawie Mahlerze (2)

Mahler: symfoniczne interludium

Łukasz Kaczmarek

Dyrygent Gustav Mahler

Równoległe z właściwą twórczością kompozytorską, Mahler rozpoczął karierę dyrygencką. Biografowie są zgodni co do daty 1880, jako początku jego działalności dyrygenckiej. Latem tego roku Mahler objął swą pierwszą posadę, w teatrze w Bad Hall w Górnej Austrii.

Zamieniłem fortepian na batutę. Wprowadzić niewielki to awans, ale w moim życiu – ważny krok. Teraz jestem nie tylko kompozytorem, ale też dyrygentem, korepetytorem, i... sprzątaczką. Gdy kończy się rzeczywista próba, zostają jeszcze z kilkoma muzykami, by wytłumaczyć im istotne detale interpretacyjne, których w czasie próby nie pojęli. Gdy już pozostanę sam, wówczas zaczyna się mój rytualny taniec z miotłą po scenie. A potem, gdy już przychodzi mi zbierać się do domu, za każdym razem zerkam w górę, na przeciekający dach, i zastanawiam się, ile jeszcze czasu upłynie, nim otrzymam kolejną funkcję: konserwatora.

Jednak Bad Hall było dopiero początkiem jego wielkiej dyrygenckiej kariery. Już w kolejnym roku Mahler objął kierownictwo Orkiestry Teatru w Ljublianie (wówczas: Laibach), gdzie pozostał przez dwa sezony. W styczniu 1883 r. przejął nagłe zastępstwo kapelmistrza w Teatrze w Olomuńcu na Morawach. W tym samym roku przeniósł się jednak do Kassel (Prusy), gdzie spędził jako dyrygent (orkiestrowy i chóralski) kolejne trzy lata, by wreszcie, przez Praską Operę (1885-86) trafić do Lipska (1886) jako asystent wielkiego Arthura Nikischa w tamtejszym Teatrze Operowym. Jednak w 1889 r. Mahlera przyciągnął Budapeszt, gdzie objął funkcję dyrektora Węgierskiej Opery Królewskiej, aż do roku 1891. Wówczas to bowiem został mianowany pierwszym dyrygentem Teatru Miejskiego w Hamburgu. Poznał tu Hansa von Bülowa, z którym współpracował aż do jego śmierci, w 1894 r. W tymże roku Mahler nawiązał znajomość z młodym Brunonem Walterem, który miał się stać największym propagatorem jego muzyki w całej pierwszej połowie XX w., aż do swej śmierci w 1962 r. Po śmierci Bülowa, natomiast, Mahler stanął na czele Filharmoników Hamburgskich. Wciąż, nie był to jednak szczyt jego ambicji. Już w 1896 r. zaczął się bowiem starać o stanowisko ka-

pelmistrza w Operze Wiedeńskiej. Mahlerowi musiał na Wiedniu niezwykle zależeć, skoro 23 lutego kolejnego roku przeszedł na wiarę katolicką, by dopełnić wszelkich formalności związanych ze stanowiskiem. Jego wysiłki nie poszły jednak na marne: w kwietniu tegoż, 1897 r., zdobył Olimp: został mianowany dyrygentem Opery Wiedeńskiej, a 11 maja rozpoczął swoją kadencję wagnerowskim *Lohengrinem*. Prawdopodobnie Mahler do końca życia pozostałby na tym stanowisku, gdyby nie nastroje antysemitki władz austriackich, utrudniające Mahlerowi kierowanie Operą Wiedeńską już od 1905 r.

Jestem potrójnie bezdomny: jako mieszkaniec Czech w Austrii, jako Austriak między Niemcami i jako Żyd na całym świecie. Wszędzie intruz, nigdzie zaś pożądanym¹.

Niedługo po rozwiązaniu umowy z Wiedniem, w 1907 r., Mahler otrzymał posadę dyrygencką w MET. Debiutował w styczniu 1908 r. i pozostał tam, równocześnie dyrygując Filharmonikami Nowojorskimi, niemal do śmierci w 1911 r. Repertuar Mahlera-dyrygenta, obejmował głównie, prócz utworów własnych, dzieła Mozarta, Beethovena oraz Wagnera. Mahler głęboko przeżył śmierć tego ostatniego, w roku 1883: odbył wówczas swoistą pielgrzymkę do Bayreuth...

Mahler był niezwykle wymagającym dyrygentem o perfekcyjnym nastawieniu: sam zdolny do niemal nieprzerwanej pracy, od członków orkiestry wymagał tego samego. Dlatego zapewne, tak ciężko było mu znaleźć orkiestrę, która spełniałaby w pełni jego oczekiwania.

Przez publiczność był jednak uwielbiany: w opinii współczesnych mógł się z nim równać jedynie Toscanini. Wśród studentów konserwatorium był natomiast żywą legendą. Jako dyrygent, Mahler należał do starej, romantycznej szkoły: jego styl dyrygowania był niezwykle emocjonalny, o silnych, indywidualnych rysach.

Mahler zwykł robić krótkie próby z orkiestrą, prawdopodobnie z powodów zdrowotnych: nie chciał nadwyręzać kręgosłupa, miał bowiem problemy ze staniem. Uwagi wykonawcze czynił dopiero po próbie.

Pewien z muzyków grających pod dyktando Mahlera, wspomina sytuację, gdy członkowie orkiestry nie do końca rozumieli

intencje dyrygenta. Mahler miał wówczas powiedzieć:

Dobry muzyk nie potrzebuje dyrygenta. Dyrygent jest złem koniecznym. Nie przejmujcie się mną, po prostu grajcie muzykę!²

Alma

Rok 1901 był dla Mahlera przełomowy: wówczas to stanął pierwszy raz w obliczu własnej śmierci. W marcu doznał silnego krwotoku z hemoroidów. Powróciwszy do zdrowia, po sanatoryjnej rekonwalescencji, wziął się jednak do dalszej pracy. Najważniejsze jednak miało dopiero nadejść. Oto 7 listopada poznał 22-letnią Almę Schindler, młodą kompozytorkę, kobietę, która z isście magnetyczną siłą przyciągała mężczyzn – wielkich artystów. Kobieta ta od pierwszej chwili zafascynowała również Mahlera. Możemy się domyślać, że z wzajemnością, skoro mając tyłu mężczyzn na wyciągnięcie ręki (był wśród nich również zakochany w Almie, Alexander von Zemlinsky), to właśnie na Mahlera padł ostateczny Almy wybór. Ich ślub odbył się 9 marca 1902 r. w Wiedniu. Jeszcze w tym samym roku przyszło na świat dziecko Almy i Gustawa, córka Maria Anna. W czerwcu roku 1904 r. Mahlerom urodziła się kolejna córka, Anna Justyna.

Piąta Symfonia

W roku 1901 r. Mahler zaczął także pracować nad swą *V Symfonią*, którą ukończył rok później. W przeciwieństwie, do dzieł poprzedzających ją, *V Symfonia* jest utworem czysto orkiestrowym.

Wiem, że dopóki moje przeżycia mogą ująć w słowa, dopóty z pewnością nie będzie jeszcze z tego mogła powstać żadna muzyka³.

Mahler zrezygnował tu nie tylko z solistów, ale i z dodatkowego programu.

Nie ma, począwszy od Beethovena, nowej muzyki, która by nie posiadała swojego wewnętrzznego programu. Ale nic nie jest warta muzyka, jeżeli trzeba wpiąć opowiedzieć słuchaczowi, jakie są w niej zawarte przeżycia, względnie, co ma on przeżyć. A więc jeszcze

raz: precz z każdym programem. Trzeba mieć po prostu uszy i serce, i, w nie mniejszym stopniu poddać się ochoczo rapsodowi. Reszta – to będzie zawsze misterium”.

Pierwsza część *Symfonii* to potężny marsz żałobny z charakterystyczną fanfara trąbek. Część druga (pierwotnie pomyślana jako pierwsza) obrazuje bitwę. Trzecia część stanowi natomiast najbardziej rozbudowane Scherzo w całej twórczości Mahlera.

[III część] jest niezwykle trudna ze względu na swoją konstrukcję i wymaga olbrzymiego artystycznego mistrzostwa. Pozorny chaos musi być, jak w gotyckiej katedrze, poskromiony absolutnym porządkiem i harmonią⁵.

Czwarta część to urzekające w swej łagodności, słynne *Adagietto*, chyba najbardziej znany utwór Mahlera (spopularyzowany choćby przez film *Śmierć w Wenecji* Lucchino Viscontiego). Można się tu dopatrywać nawiązań do pieśni *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Natomiast Willem Mengelberg dopatrywał się tu innej pieśni, wyznania miłostnego:

Wie ich Dich liebe, Du meine Sonne,
ich kann mit Worten, Dir's nicht sagen.
(Jak Cię kocham, moje słońce,
nie potrafię wyrazić słowami.)

Adresatką miała być, rzecz jasna, Alma. Piąta część jest pełna radości i optymizmu, ale także humoru, a to za sprawą zacytowanej pieśni *Lob des hohen Verstandes* z *Des Knaben Wunderhorn*. Część ta stanowi zarazem doskonałą kłamrę spinającą dzieło, zawiera bowiem tematy z wszystkich jego części.

V *Symfonia* miała swoje prawykonanie w Kolonii, 18 października 1904 r.

Ta *Symfonia* jest przeklęta: nikt jej nie rozumie! Szkoda, że nie mogę poprowadzić jej 50 lat po mojej śmierci!⁶

Mahler, aż do roku 1910, sukcesywnie nanosił do *Symfonii* poprawki dotyczące orkiestracji.

Pieśni do słów Rückerta

Pracę nad *Pieśniami* do słów Friedricha Rückerta: *Kindertotenlieder* i *Pięcioma Pieśniami* do słów Rückerta, Mahler rozpoczął równoległe z V *Symfonią*, w roku 1901, niedługo potem gdy po raz pierwszy zetknął się z tą poezją.

Po *Des Knaben Wunderhorn*, nie mógłbym komponować do żadnego innego tekstu niż Rückerta – to liryczna poezja ze źródeł. Reszta jest jedynie poezją wtórną⁷.

Jak większość pieśni Mahlera, tak i te pisane były początkowo na głos z towarzyszeniem fortepianu, następnie zaś zorkiestrowane. Dzieła te cechuje niezwykle delikatność i intymność, to bardzo osobiste wypowiedzi artystyczne kompozytora.

Tytuły poszczególnych pieśni tworzących zbiór *Kindertotenlieder*, brzmią: *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n (Zaraz słońce tak jasno wszędzie)*, *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen (Teraz dobrze widzę, dlaczego tak ciemne płomienie)*, *Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein (Gdy Twa mamusia podchodzi do drzwi)*, *Of't denk' ich, sie sind nur ausgegangen! (Często myślę, że one wyszły tylko na chwilę)*, *In diesem Wetter, in diesem Braus (W taką pogodę, w taką zawieruchę)*. Ważnym doświadczeniem osobistym Mahlera, z którego niewątpliwie czerpał podczas pisania tych utworów było przeżycie śmierci swego rodzeństwa we wczesnych latach. Jednak w 1907 r., w trzy lata po ukończeniu cyklu *Kindertotenlieder*, zmarła na szkarlatynę również jego starsza córka, Maria Anna.

Postawiłem się w sytuacji, w której moje dziecko umarło. Kiedy rzeczywiście straciłem córkę, nie byłbym w stanie dalej pisać tych pieśni⁸.

Pozostałe *Pięć Pieśni* do słów Rückerta, w przeciwieństwie do *Kindertotenlieder*, nie posiadają stałej kolejności. Na cykl składają się: autobiograficzna *Blicke mir nicht in die Lieder! (Nie zaglądaj do mych Pieśni!)*, poświęcona przyrodzie i jej delikatnemu urokowi *Ich atmet' einen linden Duft! (Oddycham wonią lip)*, tajemnicza, posiadająca silne przesłanie *Um Mitternacht (O północy)*, poświęcona Almie *Liebst du um Schönheit (Jeśli kochasz za piękno)*, oraz autobiograficzna *Ich bin der Welt abhanden gekommen (Jestem opuszczony przez świat)*.

Wszystko, co mnie dotąd ze światem łączyło, porzuciłem.

Tę część siebie jemu ofiarowałam,
to, czym niegdyś dla niego byłem.
Zamilkłem, rozstałem się, odszedłem w
swoją stronę,

jakbym umarł...

Wiem, że umarłem w oczach innych, lecz nic to!
Nie skarzę się, nie płaczę ni przeczę,
Mówię tylko: umarłem dla ciebie, świecie!
Umarłem dla tej wielkiej wrzawy,
by odpoczywać w ogrodzie spokoju.
Sam tu żyję, tu, w mym Niebie,
w mojej miłości, w mej pieśni, w mym śpiewie⁹.

Oba cykle pieśni miały swą premierę 29 stycznia 1905 r. w Wiedniu. Wśród publiczności obecny był m.in. Anton Webern. Zarówno on, jak i jego kolega Alban Berg i mistrz Arnold Schoenberg, byli wielkimi admiratorami Mahlera.

Sądzę, że Gustav Mahler był jednym z największych ludzi i największych artystów, jacy kiedykolwiek istnieli!¹⁰

Sam Mahler również bardzo cenił sobie dzieła Schoenberga, które miał okazję poznać w 1907 r.

Symfonia Tragiczna

Mahler rozpoczął pracę nad swą VI *Symfonią* podczas letnich wakacji w 1903 r., ukończył zaś ją 1 maja 1904, r. wciąż jednak wprowadzając retusze w orkiestracji.

Moja Szósta będzie zagadką, na jej rozwiązanie zaś odważy się tylko ta generacja, która pięć moich pierwszych symfonii zdoła ogarnąć, wchłonąć i przetrwać!¹¹.

Mimo nadanego przez kompozytora podtytułu: *Tragiczna* (następnie usuniętego, choć obiegowo, do dziś istniejącego), wskazującego na charakter dzieła, okoliczności jego powstania wiązały się z raczej szczęśliwym czasem w życiu Mahlera.

Przypominał wówczas dorodne drzewo z bujnymi liśćmi i pięknymi kwiatami!¹².

VI *Symfonia* jest najbardziej mrocznym ze wszystkich dzieł Mahlera, ale równocześnie jednym z najbardziej klasycznych w formie. Rozpoczyna się zwawym, wojskowym marszem. Drugi temat pierwszej części, jeśli wierzyć słowom Almy, miał obrazować miłość Mahlera do niej. Odległe dźwięki dzwonów pasterskich stanowiące tło dla smyczków i czelesty, przedstawiać mają, według kompozytora, „ostatnie ziemskie dźwięki przenikające w odległą samotność górskich szczytów”. Część druga i trzecia do dziś pojawiają się, w zależności od wykonania, w różnym porządku: pierwotnie *Andante* stanowiło część drugą, trzecią zaś – *Scherzo*. Jednak w 1908 r. Mahler zmienił kolejność części, czyniąc *Scherzo* – drugą, *Andante* – trzecią. Taki układ wydaje się być logiczny, za nim też opowiada się dziś większość muzykologów: *Scherzo* utrzymane jest bowiem w tej samej tonacji oraz w podobnym charakterze, jak część pierwsza, oczywiście więc że powinno po niej następować. Z drugiej, jednak, strony, przedzielające je *Andante* (pierwotny zamysł kompozytora) stanowi swoiste wytchnienie dla słuchacza. Przy tym, część ta zawiera jeden z najpiękniejszych mahlerowskich tematów muzycznych! VI *Symfonia* jest jedynym dziełem Mahlera, w którym finał jest ciemny, mroczny i tragiczny, nie przynosząc ukojenia. Mamy tu do czynienia z, jak to określił sam kompozytor, bohaterem, na którego spadają trzy ciosy przeznaczenia: ostatni – zabijając go. Nie

przeczuwał zapewne Mahler, że trzy lata później tym bohaterem będzie on sam...

Utwór swą premierę miał w Essen, 27 maja 1906 r.

Pieśń Nocy

Mahler rozpoczął pracę nad swą *VII Symfonią* w 1904 r., ukończył zaś 15 sierpnia 1905 r. Utwór ten określa się jako wyznaczający upadek romantyzmu z jego tradycyjną symfoniczną formą i tonalnością. Stąd, niekiedy uważają, że ma on charakter eksperymentalny. Widzimy tu, podobnie jak w *VI Symfonii*, Mahlera-ekspresjonistę, dającego prymat nad pięknem prawdzie. Swą nazwę, *Pieśń Nocy*, utwór zawdzięcza częściom drugiej i czwartej, określonym jako *Nachtmusik*, które chronologicznie powstały jako pierwsze. Zamiast przeciwstawienia życia śmierci, jak w *VI Symfonii*, mamy tu bowiem do czynienia z zestawieniem dnia i nocy. Pierwsza *Nachtmusik*, utrzymana w marszowym rytmie, obrazuje nocny patrol policyjny wśród wszechogarniającej ciszy. Warto zacytować w tym miejscu Bohdana Pocięja:

Gdy tylko zrozumiemy, o co naprawdę chodzi w tych rozległych przestrzeniach symfonicznych, gdy uświadomimy sobie, co mówią nam i co wyrażają Mahlerowskie obrazy, sceny, akcje w orkiestrze, wówczas i formuły marszowe stracą swój bezpośredni posmak stylu niskiego; ich trywialność przemienia się, uwzniośla, wpleciona w wyższy metafizyczno-symboliczny porządek muzyki¹³.

Jeśli następujące po części drugiej *Scherzo* również odniesiemy do nocy, wówczas otrzymamy obraz nocnego koszmaru, skutecznie jednak złagodzonego częścią czwartą (druga *Nachtmusik*), pełną subtelnych brzmień z przepięknym tematem w jej centralnym fragmencie. Część pierwsza i piąta *Symfonii*, pisane już w roku 1905 r., przysporzyły Mahlerowi nieco kłopotu. Miały one tworzyć kontrast dla części wewnętrznych, obrazując dzień. Pierwsza część, ponadto, została pomyślana jako rozwinięcie, a zarazem przeciwstawienie *VI Symfonii*: walka kończy się więc zwycięstwem. Natomiast pełny obraz triumfu przedstawiony został w finale.

Swoje prawykonanie *VII Symfonia* miała 19 września 1908 r. w Pradze.

Symfonia została zupełnie niezrozumiana przez publiczność¹⁴.

Fatum

Rok 1907 był niezwykle tragiczny dla Mahlera: po ostrej nagonce antysemitki, zmuszony był w maju opuścić Operę Wiedeńską. 5 lipca zmarła jego córka Maria Anna. Jakby tego było mało, lekarze stwierdzili u Mahlera, do tej pory cieszącego się stosunkowo dobrym zdrowiem, poważną chorobę serca, co wymusiło na nim zaprzestanie aktywności sportowych, które tak sobie upodobał: pływania, jazdy rowerowej i górskich wędrówek.

Jedyną rzeczą, z której nie mógłbym i nie chcę zrezygnować, jest tworzenie. A obstawiam przy nim wcale nie ze względu na innych, bo przecież moja twórczość nie jest ani rozumiana, ani akceptowana¹⁵.

To wszystko, odnosząc do twórczości kompozytora, może stanowić odpowiednik owych trzech ciosów młota z finału *VI Symfonii*...

Nie wszystko jednak szło źle: dostawczy w listopadzie angaż do nowojorskiej MET, wyruszył 9 grudnia z żoną i córką Anną w podróż promem, by 21 grudnia stanąć na nowym lądzie i rozpocząć kolejny, ostatni już, etap w swoim życiu.🎻

Przypisy

¹ Słowa Mahlera (1897)

² Z wywiadów, jakie na początku lat 1960. przeprowadził kalifornijski muzykolog William Malloch

³ Słowa Mahlera

⁴ Słowa Mahlera

⁵ Słowa Mahlera

⁶ Słowa Mahlera

⁷ Słowa Mahlera w rozmowie z Antonem Webernem

⁸ Słowa Mahlera z listu do Guido Adlera

⁹ Rückert, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, Tłumaczenie własne

¹⁰ Słowa Arnolda Schönberga

¹¹ Słowa Mahlera z listu do Richarda Spechta

¹² Słowa Almy Mahler

¹³ B. Pocięja, *Mahler*, PWM 1996

¹⁴ Słowa Almy Mahler

¹⁵ Słowa Mahlera

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (7)

Działalność Instytutu Heinricha Hertza

Heinrich-Hertz-Institut für Schwingungsforschung został założony w 1928 r. w Berlinie, a jego pierwszym dyrektorem był (do 1936 r.) Willy Karl Wagner. Placówka ta zajmowała się wieloma zagadnieniami z zakresu akustyki, telekomunikacji i radiofonii – w tym także rozwojem aparatury, którą wykorzystywano w muzyce. We wczesnych latach 30. stała się jednym z najważniejszych w Europie (i na świecie) ośrodków badawczych, w którym rozwijano elektroniczne instrumentarium. Prowadzone tu prace wiele lat później zaowocowały właściwymi narodzinami nowej muzyki

– w kolońskich studiach WDR. Można wręcz postawić tezę, że gdyby nie druga wojna światowa, stałoby się to znacznie wcześniej.

W Instytucie Hertza wiodącymi postaciami byli m.in. Oskar Vierling, Harald Bode, Gustaw Leithauser oraz Wolja Saraga (urodzony w Berlinie jako dziecko Rumuna i Rosjanki). Ostatni z wymienionych skonstruował zresztą samodzielnie (w 1931 r.) urządzenie znane jako generator Saragi, należące do kategorii instrumentów optoelektronicznych. Znacznie cenniejszy był jednak wkład dwóch pierwszych, bez których nie mogłaby się rozwinąć późniejsza niemiecka szkoła muzyki elektronicznej. O nich opowiemy zresztą już za chwilę.

Z myślą o promocji nowych technolo-

Dariusz Mazurowski

gii, a także i nowej muzyki sformowano w Instytucie Hertza rodzaj elektronicznej orkiestry, być może zasługującej na tytuł pierwszego w historii zespołu live-electronic. W jej składzie znaleźli się m.in. dwaj muzycy grający na thereminach, Oskar Sala (oczywiście obsługujący trautionium, o którym opowiemy już wkrótce), czy też Hellertion, na którym grał jeden z jego konstruktorów – Bruno Helberger. Orkiestra wykorzystywała również elektryczne fortepiany i instrumenty strunowe. Wśród związanych z nią wydarzeń, na szczególną wzmiankę zasługuje seria wykładów, jakie miały miejsce w 1932 r. podczas Wystawy Radiowej w Berlinie. Maraton trwał 10 dni i składał się z sześciu prezentacji – wykładów, koncertów itp. Miały one

przede wszystkim znaczenie edukacyjne i służyły prezentacji nowinek technicznych, tym niemniej znacząco wpłynęły na zainteresowanie kompozytorów tą dziedziną. Niestety po 1933 r. prace straciły swój impet, a to za sprawą politycznych przemian i następującej po niej fali emigracji. Wkrótce też z nazwy instytutu zniknęło nazwisko Hertza, by powrócić na swoje miejsce dopiero po wojnie.

Instytut Hertza istnieje do dziś i prowadzi badania naukowe w wielu dziedzinach, takich jak interakcja między człowiekiem i maszynami, nowoczesne media, obróbka obrazów itd.

Harald Bode

We wspomnianym przed chwilą instytucie, swoje pierwsze kroki stawiał Harald Bode, kolejna prominentna osobistość świata muzycznej elektroniki, konstruktor (ale także kompozytor, o czym się zwykle nie wspomina) mający istotny wkład w rozwój interesującej nas dziedziny.

Urodził się 19 października 1909 r., a po ukończeniu studiów na hamburskim uniwersytecie, kontynuował edukację właśnie w Heinrich-Hertz-Institut für Schwingungsforschung – gdzie później został zatrudniony jako naukowiec. Zajmował się przede wszystkim kwestią obróbki dźwięku, co w końcu zachęciło go do skonstruowania własnych instrumentów, co poniekąd odbyło się w ramach normalnych obowiązków zawodowych. Pierwszą udaną próbę zaliczył w 1937 r, budując – wspólnie z C. Warnke – organy o nazwie Warbo Formant. Był to instrument czterogłosowy, w którym zastosowano szereg dość nowatorskich jak na owe czasy rozwiązań. Były to m.in. układy pozwalające na kształtowanie obwiedni (profilu dynamicznego) dźwięku oraz dwa filtry, służące do zmiany barwy dźwięku.

Organy były przez pewien czas produkowane nawet przez zakład w Dachau, ale wielkiej kariery nie zrobiły. Jak można przypuszczać znalazły jedynie ograniczone zastosowanie w ówczesnej muzyce rozrywkowej. Nieco szerzej (także w muzyce filmowej lat 30. i 40.) wykorzystywano kolejną konstrukcję, Melodium, tym razem będącą monofoniczną klawiaturą – po części wykorzystującą pomysły z Warbo Formant Orgel. Powstała ona we współpracy z Oskarem Vierlingiem, który miał już na koncie kilka ciekawych pomysłów, m.in. elektroakustyczny fortepian (elektrochord, 1933), czy też Grösstonorgel – zbudowane w oparciu o technologię lampową organy elektroniczne. Zapisali się one w historii w dość szczególny sposób, bowiem wykorzystano je podczas igrzysk olimpijskich w Berlinie (1936 r.) – co wzbudziło nawet zainteresowanie Adolfa Hitlera.

Bode w 1940 r. samodzielnie skonstruował przedziwny instrument, który w dodatku był produkowany seryjnie przez zakłady Höhnera – Multimonica. Był on połączeniem akustycznej harmonii (obsługiwanej dolną klawiaturą) oraz monofonicznego i dość prostego układu elektronicznego (sterowanego górnym manuałem).

Po wojnie konstruktor stał się jedną z ważniejszych postaci rodzącej się niemieckiej szkoły muzyki elektronicznej. Zbudowany przez niego melochord (1947-49) był protoplastą syntezatorów, monofonicznym generatorem elektronicznych dźwięków, wyposażonym w klawiaturę o rozpiętości trzech oktaw. Właśnie za pomocą tego urządzenia Werner Meyer-Eppler prezentował swoje przykłady modeli dźwiękowych, a później wykorzystali je w swoich kompozycjach Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Robert Beyer i inni.

Harald Bode skonstruował w pierwszej połowie lat 50. szereg instrumentów elektrycznych i elektronicznych, jak choćby Polychord, Cembafon, czy Tuttivox. W 1954 r. przeniósł się do USA, gdzie kontynuował karierę projektanta. Nie zerwał jednak kontaktów ze studium kolońskim i niemieckimi kompozytorami, chętnie tworząc urządzenia spełniające ich indywidualne oczekiwania. Był też jednym z pionierów zastosowania nowoczesnych komponentów – tranzystorów, a później także układów scalonych. W pierwszej połowie lat 70. został zatrudniony na stanowisku naczelnego inżyniera zakładów Mooga i pełnił tę funkcję aż do przejścia na emeryturę, co nastąpiło w 1974 r. Co ciekawe, wówczas aktywnie zajął się muzyką, niekiedy nawet występując na żywo. Harald Bode zmarł w Nowym Jorku, 15 stycznia 1987 r.. Dziś zaliczany jest do panteonu najbardziej zasłużonych pionierów elektronicznej aparatury, jako wyjątkowo twórczy i przewidujący konstruktor. Ceniony jest także jako teoretyk, którego prace zainspirowały kilka pokoleń muzyków.

Hellertion i Helliophon

W 1929 r. pianista Bruno Hellberger nawiązał współpracę z inżynierem Peterem Lertesem i mając za sobą wsparcie zakładów Schneider-Opel z Frankfurtu, zbudowali instrument o nazwie Hellertion. Jak wszystkie urządzenia elektroniczne z tego okresu, bazował on na lampowym oscylatorze, przy czym do kontrolowania jego częstotliwości wykorzystano dość oryginalne rozwiązanie. Był to metalowy pasek, który pokryto skórą – muzyk naciskając w odpowiednim punkcie, zmieniał opór elektryczny i zarazem wysokość dźwięku. Co więcej, od siły nacisku zależała także głośność. By ułatwić uzyskanie odpowiednich



Harald Bode

nut, wzdłuż paska umieszczono skalę, co jednak nie do końca gwarantowało oczekiwane efekty.

Instrument był w ciągu następnych lat sukcesywnie udoskonalany, zbudowano także kilka innych wariantów, w tym także dysponujące czterema i sześcioma oscylatorami (i taką samą liczbą pasków dotykowych). W 1931 r. pojawił się również wariant, w którym oktawę podzielono na 10 części. Pięć lat później (w Berlinie) Bruno Hellberger samodzielnie skonstruował Helliophon, tym razem dysponujący dwiema klawiaturami. Pierwszy egzemplarz nie przetrwał wojny, ale po jej zakończeniu muzyk kontynuował rozwój instrumentu, już w Wiedniu – efektem było zbudowanie kolejnego modelu w 1947 r. Cztery lata później Hellberger zmarł, ale prace kontynuował Wolfgang Wehrmann. Mimo to, urządzenie szybko popadło w zapomnienie, bo też nowsze konstrukcje oferowały znacznie ciekawsze możliwości.

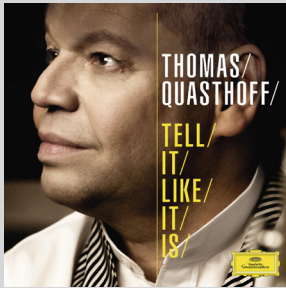
Jeszcze przed wojną Bruno Hellberger występował publicznie, zwykle wykorzystując Hellertion jako uzupełnienie fortepianu. W latach 40. i 50. Helliophon znalazł ograniczone zastosowanie w teatrach, gdzie służył do generowania różnych efektów dźwiękowych. Nic nie wskazuje jednak na to, by powstały jakiegokolwiek samodzielne kompozycje na ten instrument, nie ma również żadnych nagrań. 🎧



Melochord i jego konstruktor

PALCEM PO PŁYCIĘ

THOMAS QUASTHOFF TELL IT LIKE IT IS



THOMAS QUASTHOFF
Tell It Like It Is

Thomas Quasthoff, wokali; Bruno Müller, gitary; Frank Chastenier, klawisze; Dieter Ilg, gitara basowa; Wolfgang Haffner, perkusja

Deutsche Gramophone 477 8614 • w. 2010, n. 2010 • 56/44

Muzyka21
płyta miesiąca

Po każdy nowy album wybitnego niemieckiego barytona Thomasa Quasthoffa sięgam z wielką radością i zacięciem. W numerze wakacyjnym na łamach **Muzyka21** pisałem o tym albumie, znając jego zapowiedzi i słuchając go tak na szybko, aby poinformować wielbicieli tego śpiewaka o jego nowym ciekawym projekcie. Tym razem Quasthoff sięgnął po soul, R'n'B i pop.

Album *Tell It Like It Is*, podobnie jak wcześniejszy sprzed trzech lat jazzowy, fascynuje prostotą wykonawczą i znakomitą wycuciem stylu. A wszystko dzięki kapitalnie prowadzonemu wokelowi (tak wokelowi, a nie jakiejś operowej manierze stylizowanej na soul i R'n'B) i wybornej aranżacji, za którą odpowiada, najlepszy fachowiec w tej branży, producent Jay Newland. Jest to płyta, którą odkrywa się po każdym przesłuchaniu, każda piosenka po ponownym jej wysłuchaniu pokazuje coś nowego, czego wcześniej w niej nie było. W sumie jest to album, który powinien być hitem.

Tell It Like It Is to bez wąt-

pienia soulowe wydarzenie tego roku. Thomasa Quasthoffa wszyscy znamy i uwielbiamy za wykonanie pieśni Schuberta, Mahlera, Brahmsa, kantat Bacha, czy kreacji operowych (Beethoven) i symfonicznych (Szostakowicz, Penderecki). A tym razem odkrywamy niemieckiego śpiewaka realizującego się w swojej wielkiej pasji, jaką jest wykonywanie popularnych soulowych standardów. Teraz w nowej znakomitej aranżacji. Poznajemy Quasthoffa jako wyjątkowo utalentowanego i prawdziwego „czarnego” wokalistę soulowego. Śpiewa znane nam standardy z dającą się od razu rozpoznać i wyczuć przyjemnością oraz uczuciami sięgającymi najgłębszych pokładów serca.

Thomas Quasthoff ma imponujące wycucie stylu i poczucie smaku. Pięknie potrafi zgrać się z najlepszymi niemieckimi muzykami, których zaangażowano do tej niecodziennej produkcji. Czterech muzyków i wokalista tworzą kapitalny album o fantastycznej atmosferze. Mamy tu prawdziwe soulowe perełki!

Thomas Quasthoff w sposób perfekcyjny przedstawia znane melodie z wyjątkową lekkością i spontanicznością, bryluje we wszystkich rejestrach swojej rozległej skali głosu. Gdy trzeba pojawia się nawet w wysokich rejestrach charakterystyczna gardłowa chryпка. Jest tu po prostu prawdziwym, soulowym wokalistą ze świetnym głosem.

Oczywiście nie byłoby tak dobrego odbioru tej płyty, gdyby nie znakomita aranżacja i świetni muzycy. W tym przypadku chodzi tutaj o perkusistę Wolfganga Haffnera, pianistę Franka Chasteniera (grającego także na organach Hammonda B3), basistę Dietera Ilga i gitarzystę Bruno Müllera, którzy pracowali w studiu z Quasthoffem pod opieką producenta Jay Newlanda. A ten producent odpowiadał już za sukcesy takich gwiazd, jak Norah Jones czy Etta James. Ma też na swojej półce sukcesów nagrody Grammy. Swego czasu Thomas Quasthoff angażując się w nagranie ballady *You And I* Stevie Wondera na albumie *The Jazz Album* po prostu otworzył nowy rozdział swojej kariery, gdzie sukcesy jazzu i bluesa graniczą z klasykami soulu i popu.

Tytułowy utwór albumu *Tell It Like It Is*, śpiewany w wersji oryginalnej przez Aarona Neville'a, potem wykonywany przez zespoły hardrockowe, wykonawców country a nawet Ninę Simone, Percy'ego Sledge'a czy aktora Dona Johnsona – wydaje się być idealnie stworzony dla Thomasa Quasthoffa, jego wersja zapiera dech. Z całą pewnością ta nowa produkcja kładzie nacisk na wzruszenie: dusza bas-barytonu dostosowana jest do nastroju wszystkich śpiewanych przez niego piosenek. Czujemy, że artysta całkowicie panuje nad repertuarem na płaszczyźnie tematycznej, muzycznej i wokalnej. Podobnie, zupełnie swobodny jest w tęsknej piosence *Please Send Me Someone To Love* Percy Mayfielda (ulubionego autora Raya Charlesa), jak i w śmiałym bluesie *Seventh Son* Williego Dixona, zaraża dobrym humorem w wersjach groovy w *Kissing My Love* Billa Withersa i w *The Whistleman*, utworze napisanym przez jego starszego brata,



Thomas Quasthoff
fot. Harald Hoffmann/DG

a jemu właśnie album ten jest zadedykowany. Każde słowo i każda nuta brzmi tu prawdziwie, czy to będzie *Have a Little Faith In Me* Johna Hiatta, czy też *I've Been Loving You Too Long* Otisa Reddinga i Jerry'ego Butlera. Wymieńmy jeszcze „trylogię deszczową”: *Rainy Night In Georgia*, sentymentalny klejnot Tony'ego Joe White'a, utwór znany lepiej w interpretacjach Brooka Bentona, czy też Randy Crawford, *I Can't Stand The Rain*, przebój Ann Peebles i Tiny Turner, utwór *Rider In The Rain*, w którym Randy Newman karykaturuje country. Zaslужujemy nawet na największy sukces Newmanna, *Short People*, złośliwą piosenkę, która przysporzyła autorowi wiele skarg w 1977 r. – i tyle samo zirytowanych spojrzeń na Thomasa Quasthoffa trzydzieści lat później.

O swoim nowym albumie Thomas Quasthoff mówi krótko i konkretnie: „jedyną rzeczą, która się liczy jest to, aby wszyscy bawili się znakomicie tą muzyką: publiczność, muzycy i ja także!”

Polecam każdemu melomaniowi ten doskonały, dla mnie, album Thomasa Quasthoffa.

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JOACHIM ANDERSEN
Etiudy i muzyka salonowa

Kyle Dzapo, flet; A. Matthew Mazzoni, fortepian

Naxos 8.572277 • w. 2010, n. 2007 • 54'12"

☆☆☆☆

Dawno, dawno temu – w XIX w., za siedmioma lasami, za siedmioma górami – tam, gdzie zimy są krótkie i łagodne, a lata dość chłodne i deszczowe, wśród wrzosowisk i lasów, które kiedyś były nieprzebrane, a dziś zajmują skromny procent powierzchni, na północy Europy, w odległej Skandynawii, a konkretnie w Królestwie Danii, żył i tworzył znany baśniopisarz Hans Christian Andersen (1805–1875). Ale to zupełnie inna bajka i nie o nim tu mowa.

Otóż tamże, również w XIX w. żył i działał Joachim Andersen (1847-1909). Był on jednym z najwybitniejszych fleistów swoich czasów, wymagającym dyrygentem i nauczycielem, współzałożycielem Filharmonii Berlińskiej, a także kompozytorem, na którego dorobek złożyły się prawie wyłącznie dzieła z zakresu literatury fletowej. Z ponad sześćdziesięciu opusów, które pozostawił po sobie Andersen osiem stanowią zbiory etiud. Są one uważane za szczytowe osiągnięcie twórczości duńskiego artysty, można je wręcz uznać za jego muzyczną wizytówkę. Powstały z myślą o zaawansowanych instrumentalistach i mimo upływu czasu nadal utrzymują się w repertuarze. Z jednej strony pozwalają one osiągnąć najwyższą biegłość w grze na flecie, z drugiej stanowią jej wdzięczne potwierdzenie. Nie dziwi więc, że wśród utworów prezentowanych na krążku przez Kyle Dzapo znalazło się dla nich miejsce. Są to *Etiuda G-dur* op. 15 nr 3 i *Etiuda d-moll*

op. 15 nr 24. Pierwsza stanowi połączenie motorycznego ruchu triol z nastrojem, który dziś można określić mianem impresjonistycznego, w drugiej sąsiadują dźwięki skrajnie zróżnicowane rejestrowo obok pasaży i postępów chromatycznych. Obie są dowodem doskonałego zespolenia problemów natury technicznej z pięknem muzyki. Choć ich interpretacja przez Kyle Dzapo może się podobać, to gdy porównamy ją z zapisem nutowym stanie się jasne z jaką swobodą flecistka potraktowała oznaczenia dynamiczne. Niestety, okaże się również, że działa ona momentami wbrew intencji kompozytora, a przynajmniej znacznie zubaża jego zamysł. Słuchając pozostałych utworów zarejestrowanych na płycie odbiorca ma nieodparte wrażenie, że skala dynamiczna jaką posługuje się Kyle Dzapo

została „przesunięta” w kierunku piano – nawet w miejscach kulminacji artystka nie osiąga dźwięcznego *fortefortissimo*, oraz że jest mało elastyczna (zróżnicowana). Mocną stroną gry instrumentalistki są kantyleny i kreowanie lirycznego charakteru, co doskonale sprawdza się np. w *Legendzie* nr 5 z op. 55. Niestety interpretacje Kyle Dzapo cechuje przesadna skłonność do „śpiewania”, a to niekorzystnie rzutuje na fragmenty odmienne nastrojowo. Dzieje się tak w przypadku pełnego napięcia i tajemniczości początku *Fantazji na temat z Don Giovanniego* op. 45 nr 5, który zamiast dramaturgii rodem z Schubertowskiego *Króla Olch* staje się po prostu łzawy. By dopełnić obrazu umiejętności flecistki trzeba jednak dodać, że obok niedostatków wyrazowych jej umiejętności technicznie są

godne docenienia: duża sprawność palców, równa praca ust we wszystkich rejestrach i umiejętne operowanie olbrzymim zapasem powietrza.

Kyle Dzapo towarzyszy pianista A. Matthew Mazzoni i trzeba przyznać, że robi to z dużym wyczuciem. Choć Joachim Andersen partię fortepianu potraktował „ulgowo” to pełna zaangażowania gra pianisty sprawia, że momentami schematyczny i pozornie banalny akompaniament zyskuje się przekazu.

Kyle Dzapo i A. Matthew Mazzoni pracują nad utworami Joachima Andersena udowodnili, że tworzą dobrze współpracujący zespół, więc na koniec, jak to w dobrych bajkach bywa, należy im życzyć, by żyli długo i ... odnosili sukcesy.

Romana Zaitz



FRYDERYK CHOPIN

Mazurki

Cédric Tiberghien, fortepian
Harmonia Mundi HMC 902073 • w. 2010 • 70'18"

Muzyka21
płyta miesiąca

Październik 2010 przyniósł wiele emocji miłośnikom muzyki Fryderyka Chopina, nie tylko za sprawą zakończonego skandalicznym werdyktem XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego jego imienia, ale i nieustannie pojawiających się fonograficznych nowości. Jedną z nich jest krążek zawierający interpretacje Cédrica Tiberghiena, artysty związanego z tą wytwórnią już od kilku lat i mającego na koncie kilka znakomitych albumów (ja cenię go szczególnie za wykonania dzieł Johanna Brahmsa i naszego kompozytora właśnie).

Wielokrotnie słuchanie oma-

wianej płyty sprawiło mi wielką satysfakcję, nie tylko ze względu na sympatię i podziw dla sztuki wykonawczej 35-letniego pianisty, jakie żywuję odkąd zetknąłem się z tym artystą. Interesujący w pierwszym rzędzie okazał się sam dobór repertuaru, co wbrew pozorom nie jest oczywiste ani łatwe. Znalazło się tu kilkanaście wyselekcjonowanych *Mazurków* w otoczeniu utworów innego gatunku: *I Scherza h-moll*, *Nokturnu c-moll* op. 48 nr 1 czy *Poloneza-Fantazji As-dur*, tworzących przegląd chopinowskiej twórczości z różnych okresów życia, od opusów 6 i 7 po ostatni utwór kompozytora, *Mazurek f-moll* op. 68 nr 4. W ujęciu Tiberghiena właśnie te miniatury okazują się kwintesencją polskości i duszy autora *Barkaroli*, są najintymniejszą formą wypowiedzi, w której mógł zawrzeć wszystko. Piękno, melancholia i liryzm tej muzyki pod palcami Francuza znajdują swój najpełniejszy i najbardziej wruszający wyraz. Elegancja prowadzenia frazy, czytelność dźwięku, wrażliwość wykonawcy i przedarcie się przez niego do głębokich pokładów sztuki zawartych w tych zaledwie kilkuminutowych dziełach, wywarły na mnie jak najlepsze

wrażenie. Interesująco ułożony program dowodzi, że taneczne rytmy i elementy folkloru coraz bardziej stają się tylko tłem do snucia wielowątkowych opowieści w ramach swobodnie ukształtowanej formy i będących owocem niczym nieskrępowanej wyobraźni, zaklętych w późnych opusach 56 i 59 czy utworze-zagadce, *Polonezie* op. 61. Niezwykły, poruszający klimat *Nokturnu c-moll*, budzące grozę ostre akordy inicjujące *Scherzo h-moll*, ujmująca prostotą i szczerością środkowa jego część, oparta na znanej koledzie, dramatyzm odcinków skrajnych zdają się potwierdzać, że w osobie Cédrica Tiberghiena tkwi rasowy chopinista, dostrzegający całe bogactwo wyrazowe i muzyczne w każdym z wykonywanych utworów, a przy tym doskonale radzący sobie z prowadzeniem narracji i kształtowaniem formy.

W tym nadzwyczajnym recitalu, utrzymanym na najwyższym poziomie technicznym i interpretacyjnym, wrażliwość, osobowość pianisty oraz uczucie, jakim darzy muzykę Fryderyka Chopina, przynoszą maksymalnie fascynujące rezultaty.

Paweł Chmielowski

EDVARD GRIEG

Koncert fortepianowy a-moll, Sonata skrzypcowa, Utwory fortepianowe

Oyvind Bjora, skrzypce; Rex Lason, pianola; Percy Grainger, fortepian • Kristiansand Symfoniorkester • Rolf Gupta, dyrygent
2L 60SABD • w. 2009 • BD/SACD, 63'51"
★★★★★

Przed kilkoma laty pierwszy raz usłyszałem *Koncert fortepianowy* Edvarda Griega w wykonaniu Percy'ego Graingera. Artyście towarzyszyła Hollywood Bowl Symphony Orchestra pod dyktando Leopolda Stokowskiego (nagranie live z 1945 r.). Interpretacja ta w równym stopniu mnie zachwyciła, co zaskoczyła. Percy Grainger przedstawił własną, niezwykle romantyczną i wirtuozowską wizję dzieła, często odnosząc się krytycznie do wskazówek interpretacyjnych zawartych przez kompozytora. Jednak jego wykonanie możemy w dużym stopniu uważać za autentyczne, bowiem sam Grieg, słuchając własnego *Koncertu* pod palcami Graingera, był zachwycony. Dziś otrzymujemy interpretację tego wielkiego australijskiego muzyka w dwupłytyowym albumie, przepięknie wydany przez skandynawską wytwórnię 2L, w zupełnie nowej szacie dźwiękowej. Choć nagranie zaprezentowane na omawianej płycie powstało w roku 1921, jego jakość dźwiękowa jest idealna! A to za sprawą zastosowania mechanizmu pianolowego, który utrwalił tę legendarną interpretację. Do zapisu Graingera odtworzonego na współczesnym Steinwayu, cały akompaniament orkiestrowy został „dograny” przez Orkiestrę Symfoniczną w Kristiansand, pod dyktando Rolfy Gupty, którzy idealnie wrecz dopasowali się do gry Graingera, stanowiąc wdzięcznych muzycznych partnerów. I oto otrzymaliśmy interpretację niezwykle osobistą, ale również trafiającą w sedno utworu („błogosławieństwo” samego autora samo świadczy za siebie). Koncepcja Graingera, w zasadzie niewiele różni się od tej, zarejestrowanej 24 lata później ze Stokowskim: nadal mamy tu do czynienia z romantyczną stylistyką, olśniewającą wirtuozerią,

i dominującą osobowością wykonawcy. Cechą tego wykonania są również bardzo szybkie tempa (nieco ucierpiała na tym 2. część *Koncertu*), co stanowi przeciwwagę dla większości innych nagrań (tym, którzy wolą bardziej pastorałno-elegijnego Griega, polecam piękne nagranie Garricka Ohlssona z Sir Nevilleem Marrinerem). Oprócz *Koncertu*, Percy Grainger jest także wykonawcą *Wiosny* op. 43 (z *Utworów lirycznych*). Pozostałe cztery, zamieszczone na płycie, solowe utwory fortepianowe, wykonuje sam Edward Grieg. Nagrania te, również w postaci rolek pianolowych, zostały zarejestrowane w roku 1906 i współcześnie odtworzone na koncertowym Steinwayu, dodając do rejestracji Griega jedynie dynamikę i pedalizację (czuwał nad tym Rex Lawson). Trzeba przyznać, że kompozytorskie interpretacje cechują się dużą efektywnością, lecz także cudowną śpiewnością (op. 65), posiadającą prócz wielkiej wartości dokumentalnej, nie mniejszą – wartość artystyczną.

Największym „dziwactwem” tego albumu jest *III Sonata skrzypcowa c-moll* op. 45, nagrana już całkowicie współcześnie, przez skrzypka Øyvinda Bjorę i pianolistę (z zastosowaniem tegoż mechanizmu!) Rexa Lawsona. Zwraca tu uwagę niezwykle ekspresyjna gra skrzypka, preferującego wysokie rejestry, oraz ciekawy akompaniament pianolowy: mechaniczny, o krótkiej, staccatowej artykulacji, ale, gdy trzeba, niezwykle śpiewny (początek 2. części: *Allegretto espressivo alla Romanza*).

Album został wydany w formie dwupłytyowej, jednak obie płyty zawierają identyczny materiał dźwiękowy. Różnica polega na formacie zapisu: pierwsza płyta, to Blu-ray, odtwarzany na specjalistycznych odtwarzaczach, druga, to SACD, działająca w „zwykłych” odtwarzaczach CD. Dołączono również niezwykle interesującą książeczkę, poświęconą omówieniu zarejestrowanych nagrań i szczegółowemu opisowi techniki ich rejestracji oraz przedstawieniu wykonawców, których interpretacje zostały tutaj zarejestrowane. Książeczka jest wzbogacona in-

teresującymi fotografiami i cennym linkiem, umożliwiającym darmowe pobranie z Internetu pięciu dodatkowych ścieżek z utworami fortepianowymi Griega w wykonaniu kompozytora oraz legendarnego belgijskiego pianisty Arthura de Greefa. Zdecydowanie polecam!

Łukasz Kaczmarek



WITOLD LUTOSŁAWSKI
Partita, Interludium, Łańcuch II, Chantefleurs et Chantefables, Łańcuch I

Fujiko Imajishi, skrzypce; Valdine Anderson, sopran • New Music Concert Ensemble • Witold Lutosławski, dyrygent

Naxos 8.572450 • w. 2010, n. 1993 • 75'38"
★★★★★

Witold Lutosławski, wprowadzając nowe rozwiązania w zakresie muzyki orkiestrowej, wpłynął także na rozwój warsztatu dyrygenckiego, odpowiedniego dla nowej muzyki. To nowatorstwo skłoniło kompozytora do samodzielnych prób dyrygenckich i od lat sześćdziesiątych XX w. twórca regularnie prowadził wykonania swoich dzieł z orkiestrami na całym świecie. Dzięki wznowieniu przez wytwórnię Naxos nagrania z 1993 r., możemy być świadkami ostatniego z koncertów prowadzonych przez Lutosławskiego, który dał w Kanadzie na nieco ponad trzy miesiące przed śmiercią, prezentując utwory z ostatniej dekady swojej twórczości.

Wartość historyczna nagrania jest nie do przecenienia, jednak również w warstwie czysto muzycznej wydawnictwo jest godne uwagi. Sprawnie prowadzony przez kompozytora zespół brzmi dobrze, nawet jeśli daje się słyszeć wkradające się tu i ówdzie nieścisłości rytmiczne. Barwa jest zróżnicowana od tonów ostrych, po brzmienia ułotne i delikatne, jak w *Interludium*. Szczególnie po-

dobąły mi się też *Chantefleurs et Chantefables* w interpretacji Valdine Anderson. Sopranistka śpiewa niezwykle poetycko, a jednocześnie głosem jakby nieobecnym lub docierającym do słuchacza z jakiejś innej, odległej przestrzeni, co daje efekt znakomicie komponujący się z surrealistyczną poezją Roberta Desnosa. Znacznie mniej podobała mi się druga z solistek – skrzypaczka Fujiko Imajishi, wykonująca solowe partie w *Particie* i *II Łańcuchu*. Niedoścignionym wzorem pozostaną dla mnie jednak nagrania z udziałem Anne-Sophie Mutter, której oba z utworów były dedykowane. W tej pamiętnej interpretacji można się dużo bardziej zachwycić precyzją i elegancją dźwięku, niż ma to miejsce w przypadku japońskokanadyjskiej skrzypaczki.

Niezależnie jednak od pewnych drobnych niedoskonałości wykonania (bądź co bądź – rejestracji koncertu), należy cieszyć się z płyty, która jest nie tylko fascynującym dokumentem, ale także wzbogaceniem oferty płytowej prezentującej arcydzieła kompozytora z ostatniego okresu jego twórczości. Jego muzyka jest wciąż obecna na płytach w stopniu, w mojej opinii, niewystarczającym.

Krzysztof Stefański

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Koncert klarnetowy A-dur KV622, Symfonia koncertująca na obój, klarnet, fagot, róg i orkiestrę Es-dur KV 297b, Symfonia nr 31 D-dur „Paryska” KV 297

Fabio di Càsola, klarnet; Silvia Zabarella, obój; Daniele Galverna, fagot; Kenneth Henderson, róg • Musikkollegium Winterthur • Douglas Boyd, dyrygent

Sony Classical 88697646722 • w. 2010, n. 2009 • 71'40"

★★★★★

Z dużym zainteresowaniem sięgnąłem po wydaną niedawno płytę z symfonicznymi arcydziełami Wolfganga Amadeusza Mozarta, by po zapoznaniu się z nią zachwycić się koncepcją, realizacją programu czy edycją tego krążka. Jego głównym bohaterem jest Fabio di Casola, wykonujący nr 1 żelaznego re-

peruaru klarncistów: *Koncert A-dur KV 622*, zagrany lekko, przejrzyście, ze smakiem, w dobrych tempach i ze starannie zróżnicowanymi odcieniami dynamicznymi (piękne piana i pianissima w wolnej części) i wyrazowymi tkwiącymi w tej wspaniałej kompozycji. Podkreślić należy kreatywną i spójną współpracę między solistą a orkiestrą i dyrygentem; notabene Musikkollegium Winterthur pod dyktando Douglasa Boyda sprawuje się wymiennie. Dźwięk jest czytelny, wyraźny, dobrze słyszalny; uwagę zwraca wysoka jakość brzmienia zespołu, żywe tempa, energia tchnąca z ich interpretacji budzą bardzo pozytywne odczucia. Imponująco zatem zabrzmiała *Symfonia D-dur „Paryska”*, w której kapelmistrz i muzycy sprościli wyzwaniom mozartowskiej symfoniki, pokazali efektowny i uzasadniony rys wirtuozerii i popisowości w najlepszym sensie tego słowa, bo opartych na starannej realizacji partytury bez zniekształcania jej i wykraczaniu poza intencję kompozytora. Cennym doświadczeniem jest także wysłuchanie *Symfonii koncertującej Es-dur KV 297b*, dzieła pięknego, wielkiego, niestety dość rzadko goszczącego w programach koncertów czy na płytach. Casola w towarzystwie zaproszonych solistów odnalazł w niej pole do szlachetnego i urokliwego popisu, wdzięcznie wspartego przez orkiestrę i dyrygenta.

Kolejnymi atutami omawianej pozycji są dobra jakość dźwięku i przyjemna w odbiorze, estetyczna warstwa edytorska albumu, które wraz ze wspomnianymi wyżej zaletami interpretacji składają się na wartościową i satysfakcjonującą całość.

Paweł Chmielowski

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Koncerty fortepianowe nr 20 i 25

Dino Ciani, fortepian • Orchestra Sinfonica „A. Scarlatti” della RAI di Napoli; Orchestra Sinfonica RAI di Torino • John Barbirolli, Piero Bellugi, dyrygenci

Arts 43082-2 • w. 2007, n. 1968/1972 • ADD, 64'29"

★★★★★

Dino Ciani był pianistą, który mógłby być w jednym rzędzie ustawiony z Dinu Lipattim i Williamem Kapellem. Łączy ich wszystkich wielki talent i... krótkie życie. W przypadku Dina Cianiego, zamyka się ono w latach 1941-74, a zostało przezwane przez tragiczny wypadek samochodowy. Ciani, uczeń m.in. Alfreda Cortot, rozpoczął swoją międzynarodową karierę w wieku 20 lat, zwycięstwem na Konkursie im. Bartóka-Liszta w Budapeszcie. Jego repertuar był bardzo rozległy; Ciani nie był perfekcjonistą dążącym jedynie do pogłębienia interpretacji, ale starał się o jak największą pianistyczną różnorodność. Dorobek fonograficzny, jak na długość życia pianisty, jest również stosunkowo duży (większość, to rejestracje koncertowe, jak choćby te, zamieszczone na niniejszej płycie), zawierający m.in. komplet sonat fortepianowych Beethovena, wszystkie sonaty Webera, utwory Bacha, Mozarta, Chopina, Schumanna, Liszta, Debussy'ego, Bartóka etc. Od roku 1975 w Mediolanie odbywają się konkursy pianistyczne im. D. Cianiego.

Na omawianej płycie zarejestrowano dwa wykonania koncertowe koncertów fortepianowych Mozarta pod batutą Barbirolliego (1968) i Piera Bellugiego (1972). Oba nagrania są z radiowymi orkiestrami włoskimi. Porównując te dwa nagrania, należy przyznać, że w tandemie z Barbirollim, Ciani osiągnął lepszą współpracę, aniżeli z Bellugim, co zresztą zaznaczono w książeczce, omawiając prezentowane nagrania. Ale, czyż wielcy zawsze idealnie się rozumieli? Taki Gould z Bernsteinem, Rubinstein z Reinerem, czy Richter z Karajanem...

Jako wykonawca Mozarta, Dino Ciani zasługuje na najwyższe uznanie, o czym świadczą dwa nagrania przedstawione na niniejszej płycie. Pianista potrafi cudownie do nas przemawiać za pomocą mozartowskich dźwięków (powsolny temat *Romance* z *XX Koncertu*), dbając jednocześnie o wewnętrzne zróżnicowanie dramatyczne w obrębie poszczególnych części (wspo-

mnia *Romance; Allegretto z XXV Koncertu*). Otrzymujemy więc portret artysty o wielkiej subtelności. A z drugiej strony, ileż ognia ma w sobie ten pianista (*Rondo z XX Koncertu*, kadencje w obu koncertach)! Co jednak jest w tych interpretacjach szczególnie znaczące – pianista gra, jakby każdy mozartowski dźwięk był dla niego zrozumiały i dla każdego znalazł właściwe miejsce i właściwy kształt we własnych kreacjach. Technicznie, Ciani również staje na wysokości zadania (bardzo nieliczne nieczyste dźwięki, spowodowane zapewne temperamentem artysty w połączeniu z atmosferą publicznego koncertu). Dźwięk jest na dość wysokim poziomie, biorąc pod uwagę daty obu nagrań oraz ich charakter (na żywo), aczkolwiek w jednym z nich zastosowano technikę monofoniczną. Płyta stanowi niezwykle cenną pozycję fonograficzną wśród pozostałych nagrań koncertów fortepianowych Mozarta (utrzymanych jednak we współczesnej, nie nawiązującej do bezwzględnej wierności duchowi epoki, stylistyce). Polecam zarówno wielbicielom pianisty, jak i tym, którym nazwisko Dina Cianiego nie jest jeszcze dobrze znane.

Łukasz Kaczmarek

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
Koncerty fortepianowe nr 19, 24

Clara Haskill, fortepian • Orchestre de Chambre de Lauzanne • Victor Desarzens, dyrygent

Claves 50-2617 • w. 2007, n. 1956/1957 • ADD, 56'13"

★★★★★

Wytwornia Claves, od jakiegoś czasu, wydaje całą serię nagrań koncertowych Clary Haskill, znakomitej rumuńskiej pianistki. Tym razem mamy prawdziwy strzał w dziesiątkę, oto bowiem Clara Haskill w muzyce, do której została wręcz „stworzona”: koncerty fortepianowe Mozarta w nagraniach pianistki należą już do klasyki gatunku (mimo, że nie dane jej było, niestety, pozostawić po sobie rejestracji kompletu, czy choćby większości). Na prezentowanej płycie mamy dwa koncerty: nr 19 *F-dur* KV

459 oraz słynny, chyba najbardziej mroczny z mozartowskich koncertów, nr 24 *c-moll* KV 491. Rejestracje pochodzą z lat 1956 (KV 491) i 1957 (KV 459); artystce towarzyszy Orkiestra Kameralna z Lozanny pod dyktando Victora Desarzensa. Wypada dodać, że nie są to jedyne nagrania tych koncertów dokonane przez Haskil. Począwszy od roku 1950, mamy w sumie sześć nagrań *XIX Koncertu* i siedem *XIV*. Każde z nich jest warte słuchania, mimo że nie różnią się one znacząco między sobą w zamyśle interpretacyjnym. Haskil, tym razem, jest pełna energii (szybkie części, szczególnie w *XXIV Koncercie*), ale też cudownego spokoju (części środkowe) i pełnego zaangażowania. Pianistka, jak zwykle, gra bardzo pięknym, ciepłym dźwiękiem, dbając o precyzję wykonania. Uwagę zwraca bardzo zgrabne, eleganckie frazowanie, z cudownymi wykończeniami. Daje się to słyszeć szczególnie w *Andante z XXIV Koncertu*, które pod palcami artystki, brzmi jak piękna opowieść. W przeciwieństwie do współczesnych nagrań, Clara Haskil kładzie znacznie mniejszy akcent na warstwę rytmiczną. Jej interpretacje, na pierwszy rzut ucha, brzmią stosunkowo skromnie, bardzo klasycznie, ale chyba nikt inny nie potrafi w tej muzyce tak wzruszyć jak ona. Mimo niebiańskiego wręcz spokoju, emanującego z tych wykonań, artystka pozostaje zawsze wierna mozartowskiemu przekazowi, o czym świadczy chociażby 3 część *Allegro vivace assai z XXIV Koncertu*, gdzie Haskil właściwie pokazuje cały dramat zawarty w tej muzyce (od 2'13"), a gdzie nawet poedyndyczna fałszywa nuta ma swój sens. Technika pianistyczna artystki pozostaje bez zarzutu (co daje się szczególnie słyszeć w finale *XIX Koncertu*). Orkiestra brzmi nieco ocieźle, lecz staje na wysokości zadania. Nie ma tu znaczących potknięć intonacyjnych, gra muzyków jest precyzyjna i podporządkowana koncepcji dyrygenta. Posłuchajmy, jak cudownie dialogują poszczególne sekcje instrumentalne z fortepianem w wolnej części *XXIV Kon-*

certu. Jakość nagrania jest w miarę dobra, zważywszy, że to „żywe” rejestracje z lat 1950. Dołączona do płyty książeczka zawiera niezwykle wartościowy tekst pióra Jerome'a Spycyketa, biografą artystki, w którym autor z pasją wyjaśnia na czym polegał geniusz Clary Haskil oraz fotografie pianistki i dyrygenta (któremu, niestety, nie poświęcono tu żadnej wzmianki). Płyta zarówno dla wielbicieli Clary Haskil, kolekcjonujących jej nagrania, jak i dla tych, którzy chcieliby posiadać w swej kolekcji dobre nagrania Koncertów fortepianowych Mozarta.

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Koncerty fortepianowe nr 9, 12, 14

Edna Stern, fortepian • Orchestre de Chambre d'Auvergne • Arie van Beck, dyrygent

Zig Zag Territoires ZZT100901 • w. 2010, n. 2010

★★★★★

Stawiam te cztery gwiazdki z pewnym oporem. Wszystko jest tu właściwie na miejscu, ale czegoś jednak brakuje... Gdy pierwszy raz przesłuchałem tę płytę, moje wrażenia były trochę nijakie. Ot, dobrze zagrany Mozart, ale bez większych rewelacji. A zamieszczono tu 3 koncerty należące do wczesnych w dorobku twórcy: przestawny IX (z podtytułem *Jeune homme*, pochodzący od nazwiska adresatki dzieła), a także rzadziej grywane XII i XIV. Znam te koncerty z innych nagrań, wśród których moim ulubionym dokonaniem na dawnych instrumentach jest wersja Josa van Immerseela i jego Orkiestry Anima Eterna (spośród znacznie częstszych nagrań tradycyjnych, faworytów znalazłoby się dużo więcej). W tym omawianym, solistką jest izraelsko-belgijska pianistka, Edna Stern, uczennica nie byle

kogo, bo samego Krystiana Zimmermana i Leona Fleishera. Ma ona już w swoim dorobku kilka solowych płyt; ta prezentowana jest pierwszą koncertową płytą solistki. Ednie Stern towarzyszy Orkiestra Kameralna z Owernii pod dyktando Arie van Becka, będąca jej równoprawnym partnerem. Wprawdzie w dołączonej do płyty książeczce nie podano składu Orkiestry, jednak jeśli ktoś miałby jakieś wątpliwości wysłuchawszy nagrania, o jej bardzo kameralnym składzie może się przekonać z zamieszczonej notki oraz fotografii. Brzmienie Orkiestry jest pięknie pastelowe. Uwagę zwraca również duża, może zbyt duża, homogeniczność, co sprawia, że chwilami chciałoby się usłyszeć raczej wydzielone instrumenty, chyba bardziej adekwatne w przypadku mozartowskiego concertare, aniżeli masę.

Pianistka gra bardzo poprawnie, momentami jednak zbyt ostrożnie. Na pochwałę zasługuje doskonale wyważenie pomiędzy grą tradycyjną, a „historycznie poinformowaną”. Jak miemam, korzysta ona ze współczesnego instrumentu. W całości są to dobre wykonania, lekko zamglone, poetyckie i śpiewne w wolnych częściach, jednak nie w pełni mnie przekonujące w szybkich: za mało tu bowiem mozartowskiej radości i słońca. Bilans więc, raczej korzystny; jeśli by jednak się zastanowić...

Istnieje bardzo wiele nagrań IX Koncertu, a to zaprezentowane nie jest w stosunku do tych już istniejących w żaden sposób odkrywcze. W XIV Koncercie, już nie tak obficie reprezentowanym w dyskografii, również brak nowatorstwa. To samo mogą powiedzieć o XII. Ale jednak jego 3 część wypada w tym wykonaniu bardzo ciekawie. Brzmi to trochę jak pospieszny marsz, ale jak uroczo! Szybko, sprawnie, konkretnie, z rozmachem i z humorem. Warto słuchania!

Omawianą płytę polecić mogę przede wszystkim tym, którzy zaprezentowanych tu dzieł jeszcze nie znają. A po pozostałych zachęcam do posłuchania z tej płyty *Allegretto* z XII Koncertu A-dur KV 414.

Łukasz Kaczmarek



ROBERT SCHUMANN
Dichterliebe op. 45, Liederkreis op. 25 • Franz Paul Lachner – 5 pieśni z Sängereinfahrt op. 53

Mark Padmore, tenor; Kristian Bezuidenhout, fortepian

Harmonia Mundi HMU 907521 • w. 2010 • 68'53"

★★★★★

Oba wykonywane na omawianej płycie cykle Schumanna łączy rok powstania (1840) oraz autor tekstów pieśni (Heinrich Heine). A przede wszystkim nastroj „romantyzmu w swym apogeum”, jak określił ich wyraz muzykolog Henryk Swolkień. Pieśni zawarte w obu cyklach można śmiało nazwać „triumfalnym wyrazem intymnego wnętrza artysty”. Może bardziej jeszcze sięgają w jego głąb niż w utworach fortepianowych kompozytora. Pieśni te cechuje bogactwo melodyczne i pełne zespolenie z partią fortepianu, często wysuwającego się na plan pierwszy. Choć, jak twierdzą biografowie kompozytora, Schumann był w doborze tekstów bardziej wymagający od Schuberta. Zgodni są oni również w twierdzeniu, iż pieśni Schumanna są trudniejsze w interpretacji od pieśni Schuberta.

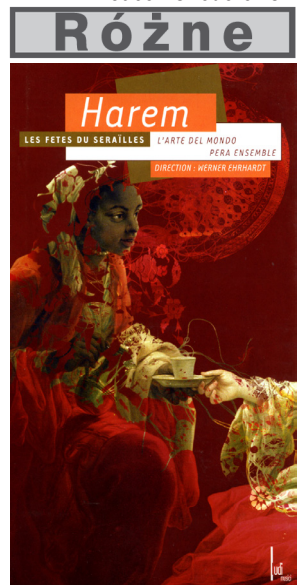
Oba prezentowane cykle Schumanna należą do najlepszych spośród około 250 pieśni tego kompozytora. Austriacka firma Harmonia Mundi przedstawia je w wykonaniu angielskiego tenora Marka Padmore'a i pochodzącego z Afryki Południowej pianisty Kristiana Bezuidenhouta. Mark Padmore, wykształcony muzycznie w Anglii, choć występuje w operze (Walijska Opera Narodowa, Glyndebourne, Bruksela, Paryż), jest jednak przede wszystkim wykonawcą pieśni, znanym na całym świecie. Pianista kształcił swój warsztat w Australii i w USA. Działa jako akompaniator i solista wirtuoz. Dysponuje szerokim i

różnorodnym repertuarem. W nagraniu, o którym mowa, obaj prezentują swój dojrzały kunszt muzyczny i smak artystyczny. Tenor ani przez chwilę nie traktuje wykonywanych pieśni jak arii operowych, świadomie nie eksponuje w nich możliwości swego ładnego, delikatnego głosu. Śpiewa nie tylko muzykalnie i wręcz naturalnie, ale i z wielką kulturą muzyczną. Pianista partneruje mu idealnie.

Cykle Schumanna wykonawcy rozdzielili pieśniami prawie zapomnianego kompozytora niemieckiego, Franza Paula Lachnera (1803-1890). Lachner należał do kręgu uczestników spotkań artystycznych z udziałem Schuberta i w okresie swej działalności artystycznej był także popularny jako dyrygent i pedagog. W swym dorobku muzycznym pozostawił około 200 pieśni. Wykonywane na omawianym krążku pochodzą z op. 33 *Podróż śpiewaka* i łączy je z cyklami Schumanna autor tekstów, Heinrich Heine. W stylistyce i melodyce muzycznej wydają się być jednak bliższe Schubertowi.

Płyty słucha się z nieukrywaną przyjemnością.

Jacek Chodorowski



HAREM – LES FÊTES DU SERAILLES

Bekir Ünlütaer, Stephanie Elliott, Georg Poplutz • Pera-Ensemble • L'arte del mondo • Mehmet Cemal Yeşilçay, Werner Erhardt, dyrygenci

Ludi Musici LM0002 • w. 2007, n. 2007 • 74'29"

★★★★★



NED ROREM

On an echoing road

The Prince Consort

Linn Records CJD 342 • w. 2009, n. 2009
• 56'38"

Muzyka21
płyta miesiąca

Ned Rorem to jeden z najlepszych i najczęściej nagrywanych żyjących amerykańskich kompozytorów. Wielokrotnie wyróżniani prestiżowymi nagrodami. Autor oper, symfonii, muzyki kameralnej, koncertów solowych i przede wszystkim pieśni. Co ciekawe, kompozytor jest również pisarzem, a jego niektóre publikacje są niemal tak znane jak jego muzyka.

W ubiegłym roku miałam możliwość wykonania utworu kameralnego Rorema *Winter Pages*, co sprawiło, że stałam się wielką entuzjastką i wielbielką jego twórczości.

Jedną z gazet amerykańskich nawiązała Neda Rorema „kompozytorem-gentlemanem”. To trafne określenie – Rorem nie szuka, nie poszukuje nadzwyczajnych efektów, nie podąża ślepo za modą – od lat konsekwentnie buduje swój własny muzyczny język – można powiedzieć, że jest to raczej twórczy mikrokosmos, który zawiera w sobie wiele nawiązań do tradycji neoromantycznej zarówno w treści jak i formie, i jest doskonale rozpoznawalny. A więc muzyka pełna kontrastów, pełna piękna, marzycielska, elegancka a równocześnie dzika i nieokreślona. Niekiedy pomiędzy części utworów kompozytor wplata swoją prozę. Rorem lubi bawić się formą, stylizując ją, bazując na łatwych do wychwycenia przez słuchacza skojarzeniach. Takie igranie ze stylizacją u wielu często kończy się nadmiernym przejawieniem, jednak Rorem zawsze zachowuje dobry smak i nigdy nie przekracza cienkiej granicy pomiędzy dobrą kreacją a kiczem.

Rorem urodził się w Richmond, w Indianie w roku 1923. Choć większą część życia spędził w USA, kultura europejska nie jest mu obca, gdyż w

latach młodości prawie dekadę spędził w Paryżu. I choć jego muzyka zawiera w sobie wiele pierwiastków amerykańskich (jazzujące harmonie, nawiązania do musicalu), jest w niej również wiele nawiązań do Francji i reminiscencji z Paryża.

Pieśni Rorema przeszły do klasyki gatunku, a on sam został nazwany przez magazyn *The Times* „najlepszym światowym kompozytorem pieśni”. Każda z pieśni jest swoistym arcydziełem, każda ma swą historię, muzyka doskonale współgra w nich z tekstem. Najśłynniejsza pieśń, *Early in the morning* wykonywana jest na całym świecie (polecam nagranie Susan Graham, czołowej interpretatorki muzyki wokalne Rorema). Pieśni nawiązują do tradycji schubertowskich, porównywane są również do twórczości Brittena i Poulenca. Krótkie, o klarownej przejrzystej formie, ciekawej harmonii – tak jak u największych romantyków – napisane na klasyczny skład: głos i fortepian. Na płycie *On an echoing road*, wykonania miniatur wokalnych podjęła się grupa śpiewaków *The Prince Consort*, w skład którego wchodzi Anna Leese – sopran, An-

drew Staples – tenor, Jennifer Jognston – mezzosopran, Tim Mead – kontratenor, Jacques Imbrailo – baryton. Wokalistom partneruje przy fortepianie Alisdair Hogarth. Artyści potrafią w zapisie płyty jak recital. Pieśni są ciekawie ułożone, w takiej kolejności by nie znudzić słuchacza i podkreślić ich różnorodność. Interpretacje są bardzo przemyślane, pełne niuansów, wielobarwne i wielopłaszczyznowe, doskonałe, brawurowo wykonane. Sam kompozytor uznał nagranie za nieskazitelne.

Płyta jest przepięknie wydana, z wielką dbałością o szczegóły. Otrzymała nagrodę *Editors Choice* czasopisma *Gramophone* oraz nagrodę *International Record Review*. Wzbogacona esejem poświęconym twórczości wokalne Rorema oraz tekstami wszystkich pieśni. Myślę, że jest to ważna pozycja dla polskich wokalistów, szczególnie studentów, którzy mogliby wzbogacić repertuar o kilka pozycji, jak i dla wszystkich miłośników ciekawej muzyki wokalne. Płyta, do której się powraca.

Agnieszka Marucha

Harem to trochę myląca nazwa albumu konfrontującego muzyczne tradycje Wschodu i Zachodu, do których zetknięcia doszło wskutek osiedlenia się w Azji Mniejszej Turków osmańskich, gdzie stworzyli imperium podejmujące wyprawy wojenne na tereny europejskie. Nadana zapewne ze względów marketingowych, albowiem przywołuje obiegowe, ale za to barwne wyobrażenia na temat muzułmańskiej egzotyki religijnej i obyczajowej, ogniskującej się wokół popularnego w romantycznej ikonografii motywu kuszących odalisek. W tureckich rezydencjach bowiem wydzielone były części zastrzeżone dla kobiet – haremliki, oraz mężczyzn – selamliki. Z kolei seraj oznaczał pałac, do których odnosi się podtytuł albumu – „uroczystości pałacowe”, od francuskiego tytułu *les Fêtes des serailles* orientalne kompozycji w stylu galant osiemnastowiecznego kompozytora z kręgu manheimskiego – Christiana Cannabi-

cha (1731-1798). Balet ten powstał dla uświetnienia festynu z okazji wzniesienia parkowej budowli w stylu meczetu w kompleksie pałacowym książąt Palatynatu w Schwetzingen w 1770 r. Jego fabuła zaczerpnięta została z tego samego źródła, co sinspiele: *Seraj* Franza Josefa Sebastianiego oraz niedokończona *Zaida* KV 344 Wolfganga Amadeusa Mozarta. Stąd pomysł zestawienia na płycie fragmentów dzieł alla turca Cannabicha i Mozarta z oryginalną muzyką turecką tamtej epoki. Najbardziej rozpowszechnioną formą cykliczną klasycznej muzyki tureckiej jest faził, składający się z instrumentalnego wstępu *peşrev* i zakończenia *saz semaisi*, pomiędzy którymi zawierają się ognia wokalne śpiewki, rozdzielone instrumentalnymi improwizacjami *taksim*. I tak na omawianej płycie, zawierająca delikatne ornamentacje aria tytułowej bohaterki Mozarta w wykonaniu Stephanie Elliott sąsiaduje z typową dla muzyki

tureckiej bogatą wokalną melizmatyką w interpretacji Bekira Ünliütaera.

Utwory muzyczne komponowali również osmańscy władcy – sułtanowie: Bajazet II czy Selim III (inicjator reform obyczajowych i tureckiego tłumaczenia *Konstytucji 3 Maja*). Przy okazji, spośród komponujących monarchów europejskich warto może przywołać m.in. pruskiego Fryderyka Wielkiego, poza wojnami i rozbiorami Polski uprawiającego również muzykę fletową.

Dla nas interesującym w tym kontekście polonimum mogą być dwa utwory instrumentalne osiadłego nad Bosforem Wojciecha Leopolitana Bobowskiego (1610-1675), po przyjęciu islamu występującego jako Ali Ufki bej. Jak wskazuje jego eponimiczne nazwisko, pochodził z Bobowej nad Białą (słynnej później jako ośrodek zrodzonego za jego życia chasydyzmu), sam wszakże był wyznania kalwińskiego. We Lwowie,

stąd przydomek „Leopolitano”, kształcił się między innymi w grze organowej. Porwany przez Tatarów i sprzedany do Turcji, w charakterze tłumacza (był poliglotą, z równą swobodą operujący językami zachodnimi, jak i wschodnimi) przysłał na służbę do sułtana Murada IV. Stworzył gramatykę języka tureckiego, a także dokonał nań przekładu *Biblii*. Jako pierwszy zastosował też europejską notację muzyczną do zapisu klasycznej muzyki tureckiej. Ponadto był twórcą miniatur z życia ówczesnego Stambułu i sułtańskiego dworu, nawiązujących do miejscowych technik malarskich.

Na omawianej płycie znalazł się również utwór zajmującego ważne miejsce w osiemnastowiecznej klasycznej muzyce tureckiej Mustafa Çavuşa, grającego na miejscowej odmianie lutni zw. *tanbur*.

Muzyka odgrywała również istotną rolę w zebraniach bractw sufickich (muzułmański mistycyzm), spośród których

najbardziej znane jest derwiszów melevich, w Europie nazywanych „tańczącymi” w związku z grudniową ceremonią z okazji rocznicy śmierci ich założyciela – poety Dżelaleddina Rumiego zw. Mewlaną (jego wiersze w przekładzie Tadeusza Micińskiego wykorzystał w swojej *III Symfonii „Pieśń o nocy”* Karol Szymanowski). W trakcie tych zgromadzeń, zwanych sema (firmament) ważną rolę odgrywała improwizacja na miejscowej odmianie trzcinowego fletu – ney – służąca wprowadzaniu się w stan ekstazy poprzez taniec odzwierciedlający ruch sfer.

Skoro zamieszczono na płycie stylizowane alla turca utwory kompozytorów europejskich, to szkoda, że zabrakło miejsca dla twórcy związanego z dworem osmańskim, a mianowicie Jusufa Paszy, czyli Giuseppe Donizettiego, brata sławnego Gaetana, piszącego na potrzeby orkiestr zreformowanej armii sułtańskiej marsze (jeden z nich posłużył za materiał tematyczny dla transkrypcji fortepianowej występującego w Stambule Ferencza Liszta).

Lesław Czaplński

AN EVENING OF SONG 1985
Pieśni J. Haydna, M. Musorgskiego, G. Fauré, O. Respighiego, F. E. Bragi, G. Rossinieg

Teresa Berganza, sopran; Juan Antonio Alvarez Parej, fortepian
 Hänssler Classic CD 93.705 • w. 2010, n. 1985 • 63'40"

★★★★★

Teresa Berganza, wielka postać światowej wokalistyki, jedna z najwybitniejszych mezzosopranistek drugiej połowy XX w., powiedziała kiedyś: „Wiem, że moje płyty nie oddają tego, do czego jestem zdolna, ale doprawdy mikrofon mnie paraliżuje. W ogóle nie znoszę nagrań i całej tej techniki!”. Słuchając jednak jej nagrań, m.in. omawianej płyty, trudno przyznać rację śpiewaczce. A może w tym przypadku dlatego, iż jest to nagranie „żywe”, zarejestrowane w trakcie Festiwalu w Schwetzingen, w 1985 r.

Teresa Berganza dysponowała urzekającym w bar-

wie głosem, intensywnością dramatycznego wyrazu (na scenie operowej połączonego z wyrafinowanym i subtelnym aktorstwem) i wysoką muzyczną kulturą. Zawsze swobodnie operująca swym pięknym mezzosopranem, potrafiła koncentrować się na stronie interpretacyjnej, na wydobywaniu z wykonywanych utworów ich klimatu, siły wyrazu i dramaturgii. Jej muzyczna kultura i intuicja nigdy nie zawodziły. Słuchając Teresy Berganzы odnosi się wrażenie, że właściwie wszystko, co śpiewa, jest łatwe i bezproblemowe. Artystka nigdy zbyt nie forsuje głosu, śpiewa kulturalnie i muzykalnie. „Piękno głosu musi być poparte techniką” – to jej wykonawcze credo.

Omawiane nagranie rozpoczyna kantata Haydna *Ariadna na Naxos*. To ulubiona kompozycja Haydna. Jej wykonaniem artystka zachwyca. Swym bogatym głosem oddaje wszystkie nastroje bohaterki utworu: rozpacz, żal, przeżalenie. Trwająca około 16 minut kantata bywa rzadko wykonywana, a Berganza dość często właśnie nią rozpoczyna swe recitale.

Cykl *W izbie dziecięcej* Modesta Musorgskiego, składający się z siedmiu małych pieśni – dramatów, artystka śpiewa bardzo ilustracyjnie, całkowicie podporządkowując muzykę intonacji swego głosu. Jedną z tych pieśni (trzecia, *Żuczek*, poz. 7) wykonana jest wręcz rewelacyjnie.

W czterech pieśniach G. Fauré, kompozytora francuskiego, doskonale trafia w ton galicyjski. To zupełnie inne pieśni, odbiegające w nastroju i formie od pozostałych nagrań na tej płycie. Ich specyficzna estetyka (melodeklamacyjne, recytatywowe) ujawniają nie tylko możliwości śpiewaczki, ale także wyjątkową kulturę muzyczną towarzyszącego jej w zarejestrowanym recitalu pianisty, Juana-Antonia Alvarez Parejo.

W trzech pieśniach Ottorina Respighiego, rzadko wykonywanych i nagrywanych, artystka ukazuje piękno swego rejestru piersiowego, o niemal „barytonowym brzmieniu”.

Mało znany jest u nas bra-

zylijski kompozytor Francisco Braga (1868-1945). Jego sześć pieśni (*Canções Nordestinas*), brzmi chwilami egzotycznie, a artystka ujawnia zawarty w nich niepowtarzalny klimat i nastroj tradycyjnej dla tego regionu muzyki ludowej. Chyba pieśni te szczególnie odpowiadają jej temperamentowi artystycznemu, ich brzmienie i emocje, bardzo zresztą zmienne, kształtuje bowiem z malarską wręcz barwnością.

Recital kończy brawurowo zaśpiewana cabaleta *Di tanti palpiti (Od tylu wzruszeń serca)* tytułowego bohatera opery Rossiniego *Tankred*. Włosi nazywają ją „arią ryżową”, gdyż podobno Rossini skomponował ją w kilka minut, podczas gotowania ryżu na kolację.

Jacek Chodorowski

Manuel de Falla – Taniec hiszpański • Joaquin Rodrigo – Concierto de Aranjuez • Francisco Tarrega – Wspomnienia z Alhambry • Enrique Granados – Walce poetyckie • Alberto Ginastera – Koncert na harfę i orkiestrę; Milonga Xavier de Maistre, harfa • Vienna Radio Symphony Orchestra • Bertrand de Billy, dyrygent

RCA 88697644362 • w. 2010, n. 2009 • 68'13"

★★★★★

Po swych niezwykle ciekawie pomyślanych i zrealizowanych płytach z twórczością Debussy'ego i Haydna, Xavier de Maistre, czołowy harfista naszych czasów, sięga tym razem do muzyki hiszpańskiej i południowoamerykańskiej. Jego najnowszy krążek jest nie tylko dowodem twórczych poszukiwań i artystycznych ambicji, ale również wyrazem holdu złożonego legendarnemu wirtuozowi tego instrumentu – Nicanorowi Zabalecie. Zasłużył się on oczywiście nie tylko swym kunsztem, lecz przede wszystkim znaczącym poszerzeniem repertuaru poprzez dokonywanie transkrypcji czy zamawianie nowych dzieł u współczesnych sobie kompozytorów. Do tych założeń odwołuje się Xavier de Maistre na omawianym krążku.

Znalazły się na nim zatem opracowania i oryginalne kompozycje, wśród których wyróżnia

się przede wszystkim *Concierto de Aranjuez* Joaquina Rodriga. Nie pomyliłem się pisząc o oryginalnych kompozycjach na harfę i wliczając do ich grona ów niezwykle popularny przebój sal koncertowych i pólek płytowych, albowiem sam autor sporządził harfową wersję swego arcydzieła i w takiej postaci zostało ono wykonane na dysku RCA. Brzmi równie dobrze, co oryginał, a może nawet lepiej, co zawiązującą należy mistrzostwu interpretacji i wielkiej muzykalności de Maistre'a, jak też dobremu i kreatywnemu towarzyszemu Radiowej Orkiestry Symfonicznej z Wiednia pod dyrekcją Bertranda de Billy. W ich ujęciu, pełnym instrumentalnych barw, subtelnej ekspresji i mnogości łatwo wpadających w ucho melodii, *Aranjuez* jawi się jako niezwykle piękny i przyjemny w odbiorze utwór. Pewną wątpliwość mam jednak w przypadku *Koncertu* op. 25 Alberta Ginastery. Tutaj orkiestra i dyrygent nie porwali mnie tak bardzo, choć nie sądzę, aby powodem mojego odczucia była pozorna mniejsza efektywność i atrakcyjność wspomnianej kompozycji, pozycji interesującej i zajmującej niepoślednie miejsce w repertuarze harfistów. Resztę materiału na płycie wypełniają utwory solowe. Ich słuchanie w wersji francuskiego artysty to sama przyjemność i dźwiękowa delicia. Są tam znane i popularne tytuły, za wyjątkiem jednego opracowane przez samego muzyka, autorstwa Manuela de Falli, Enrique Granadosa, Francisca Tarregi czy Ginastery właśnie. Ich dźwiękowe wyrafinowanie, wspaniałe brzmienie instrumentu, piękno melodyki, bogactwo myśli wywierają jak najlepsze wrażenie; są też imponującym świadectwem wyobraźni oraz sztuki wykonawczej Xaviera de Maistre.

Album bardzo dobry, nastrojowy, z interesującą, oryginalną muzyką w doskonałym wykonaniu jednego z czołowych instrumentalistów współczesnych. W sam raz do posłuchania, nie tylko w cieple, letnie wieczory.

Paweł Chmielowski

L. van Beethoven – Rondo G-dur op 51 nr 2, Sonaty op. 10, 57, 101 • J. Brahms – Wariacje i fuga na temat Haendla op. 24

Claudio Arrau, fortepian

Hänssler Classic CD 93.703 • w. 2009, n. 1963/73 • ADD, 113'27"

☆☆☆☆☆

Oto nowy album wytwórni Hänssler Classic poświęcony bezcennym nagraniom z Festiwalu w Schwetzingen. Tym razem otrzymujemy dwa recitale Claudia Arraua, genialnego chilijskiego pianisty, ucznia Liszta, dane w ramach Festiwalu, 26 maja 1963 r. oraz 10 lat później, 20 maja 1973 r. Na program pierwszego z nich złożyły się utwory Ludwiga van Beethovena (*Rondo G-dur nr 2 op. 51* oraz *Sonata fortepianowa A-dur op. 101*) i Johannesa Brahmsa (*Wariacje i Fuga na temat Haendla B-dur op. 24*). Drugi, obejmował już tylko sonaty Beethovena (*VII D-dur op. 10* – sonata ta została opisana jako nr 3., jest to jednak numer w opusie, nie zaś rzeczywisty numer sonaty, dlatego umieszczam ją w niniejszej recenzji jako nr 7 – oraz słynną, *XXII f-moll op. 57 Appassionatę*). Są to dzieła bardzo bliskie Arrauowi, który dokonał także ich studyjnych nagrań (przede wszystkim w postaci znakomitego beethovenskogo kompletu z lat 1960. dla Philipsa). Porównując z owym nagraniem studyjnym, ogólny zamysł interpretacyjny jest tutaj podobny. Różnice, rzecz jasna, są, lecz świadczyć mogą jedynie o wyjątkowości omawianej, koncertowej wersji. Claudio Arrau studyjny jest bowiem odrębnym zjawiskiem od Claudia Arraua koncertowego: podczas, gdy ten pierwszy imponuje głębią, przemysłaną, niezwykle intelektualną interpretacją, drugi jest bardziej spontaniczny, można by powiedzieć, bardziej nieokiełznany, ale też emocjonalny i wrażliwy. Pianista zawsze pozostał jednak przeciwny rejestracjom koncertowym, uznając je za mniej przemyślane, wynikające z okoliczności chwili, w przeciwieństwie do studyjnych, będących dlań pewną esencją własnych doświadczeń i przeżyć, optimum, za które czuł

się w pełni odpowiedzialny. Stąd możemy wnioskować, że przedstawiane nagrania, jako rejestracje koncertowe, należą do rzadkości i, choćby dlatego, posiadają swego rodzaju, wartość. Teoretycznie. Praktycznie bowiem ich największa wartość tkwi w samej interpretacji. A otrzymujemy tu prawdziwe, żarliwe, pełnokrwiste wykonania. Claudio Arrau jest pełen ognia, jaki nieczęsto bywa spotykany u tego artysty. Rozpoczynające pierwszy recital beethovenowskie *Rondo* ma tutaj więcej lekkości, mizantropowskiej wręcz gracji, niż w studyjnej wersji Philipsa, mimo że obie wersje zostały zarejestrowane w tym samym roku. A przy tym, jakże olśniewająca jest technika Arraua! To samo można powiedzieć o interpretacji *XXVIII Sonaty*. Jej drugą część artysta wykonał z odpowiednim impetem, prawdziwym majstersztykiem jest jednak brawurowo zagrana 4 część *Sonaty*. A w pozostałych dwóch częściach, mamy Arraua, niezwykle lirycznego poetę, pełnego subtelności i cudownych barw. W *Wariacjach* Brahmsa Arrau jawi nam się jako wspaniały architekt, dbając o wzajemne zróżnicowanie dramatyczne poszczególnych wariacji. W zasadzie każda z nich zasługiwałaby na dokładniejszy opis, nie ma jednak na to wystarczająco miejsca w niniejszej recenzji, pozostawiam je, więc, osobistej Państwa kontemplacji. Nagranie to również wychodzi zwycięsko w porównaniu z jego studyjną philipsowską wersją. Również sonaty składające się na program recitalu Arraua z 1973 r. (artysta miał wówczas 70 lat), zostały wykonane w sposób mistrzowski: głębia tonu, wspaniałe, niezwykle plastyczne frazowanie, energia i głęboki rys dramatyczny (szczególnie w 2 części *Sonaty op. 10: Largo e mesto*), to główne cechy tych interpretacji. Stuchając niezwykle gwałtownie nagranej 4 części (*Rondo*) z op. 10, możemy odnieść wrażenie, że artysta w ogóle się nie starzeje (porównując chociażby z wcześniejszym nagraniem studyjnym dla Philipsa). Podobny wniosek możemy wysnuć, słuchając jego interpretacji *Appassionaty*,

będącej tutaj żywym ogniem. Z całą pewnością, jest to jedna z najlepszych rejestracji tej sonaty, w ogóle! Prezentowane nagrania zostały świetnie odrestaurowane i w eleganckiej formie wydane na tym znakomitym dwupłytyowym albumie. Zdecydowanie polecam!



Łukasz Kaczmarek

**ART OF LOVE
Robert Sadin • Music of
Machaut**

Deutsche Grammophon 474 1952 • w. 2009, n. 2009 • 52'17"

☆☆☆☆☆

Muzyka na krążku, który mam przed sobą długo nie pozwoli mi o sobie zapomnieć. Jednak nie od razu mnie do siebie przekonała, z początku wręcz przeraziła. Nauczona doświadczeniem, że strach z reguły ma wielkie oczy, postanowiłam zdusić powątpiewanie i spróbować się z nią zaprzyjaźnić. Przesłuchałam więc ponownie, a potem jeszcze raz i znowu. Za każdym razem uszy otwierały mi się coraz szerzej, a zdziwienie ustępowało miejsca przyjemności. I tak już zostało. Teraz trudno mi się od niej oderwać, co pozwala na pisanie z perspektywy słuchacza absolutnie zauroczonego, a nieczęsto miewam ten stan ducha w przypadku tego rodzaju muzycznych kompilacji. Szanowny Czytelniku, proponuję żebyś rozpoczął od wyobrażenia sobie niewyobrażalnego – w tym konkretnym przypadku muzyki Guillaume'a de Machaut w sposób, jaki nigdy nie przyszedłby Ci do głowy. Po czym mocno zapnij pasy, gdyż z chwilą włączenia płyty wyruszysz w odkrywczą podróż złakami takich właśnie, jedynych w swoim rodzaju współczesnych aranżacji firmowanych nazwiskiem Roberta Saina. Odkrył Machauta na nowo, a tym samym przywrócił skarby jego muzyki współ-

czesnym odbiorcom. Jedną z inspiracji do powstania płyty był *The art of Courty Love* – album z lat 70. Davida Munrova, który zajmował się popularyzowaniem muzyki średniowiecza i renesansu.

Płyta wymyka się jednoznacznie scharakteryzowaniu. Jest trochę jazzująca, z pewnością orientalna, elektryzująca i niezwykle różnorodna. Artyści zachowali każdą muzyczną linię, którą napisał Machaut. Dodali do siebie tylko trochę „ozdobników”. Muzyka brzmi mimo to bardzo współcześnie, niekiedy wręcz ekscentrycznie. W oryginalnej postaci pieśni są solowe i bez akompaniamentu. Nie posiadają też wskazówek, co do możliwych dodatkowych partii muzycznych. Muzycy sami stworzyli akompaniament i dokomponowali pozostałe głosy oraz instrumentalne sola. W *Force of Love* Sadin pozwolił im na własną improwizację. Nowym elementem jest też podstawa rytmiczna, bowiem w manuskryptach nie ma instrumentów rytmicznych. Szczególnie dla tego albumu jest wykorzystanie brzmień afrykańskich. Jak twierdzi Sadin: „Każdy zdaje sobie sprawę, jak bardzo muzyka afrykańska zaważnęła muzykę Ameryki, ale mało kto zauważa jej wpływ na muzykę w Europie. Czy to przypadek, że wirtuozowskie ornamenty wokalne i koloratura w Europie narodziły się we Włoszech, tak blisko Afryki? – nie sądzę”.

Na płycie wytwórni DG spotkamy plejadę artystów wywodzących się z różnych tradycji, chociażby Madeleine Peyroux recytującą *Amour me fait désirer*, Natalie Merchant, Milтона Nascimento (przejmujący wokół w *Tu, meu sonho vivo*) czy Hassana Hakmoun. Łączy ich oprócz wykonawczego kunsztu odrzucanie konwencjonalnych rozwiązań i podążanie za swoją własną wizją („Cyril Baptista mógłby być jeźdźcą w trasy perkusistą [...] Mark Feldman – nagrywał w Nashville, albo grać jazz w Nowym Jorku” – mówi Sadin). Odkrywczość 13 nagrań nie pozostawi Cię obojętnym, zaś skrupulatnie zredagowana książeczka programowa zawierająca teksty i

wywiad z autorem przedstawi zamysł powstania płyty. Płyty, która ukazuje poszukiwania dalekosieźnego, formalnie uwolnionego podejścia do muzyki. Melodie i harmonie XIV-wiecznej Francji różnią się od znanych nam klasycznych konwencji, a jednak nadal silnie przemawiają. Wszystkie teksty pieśni Machauta poświęcone są średniowiecznemu pojęciu miłości dworskiej; traktują o beznadziejnej miłości, w której ukochna jest wcieleniem doskonałości. Yves Beauvais przetłumaczył je na współczesny francuski (Machaut używał francuskiego zrozumiałego jedynie dla specjalistów od średniowiecza), jedynie w utworze *Python* oddalił się od oryginalnego znaczenia tekstu.

Śmiałe przekroczenie granic w doskonałym wydaniu. Zachęcam.

Katarzyna Musiał



BOLIVIAN BAROQUE VOL. 3

Florilegium • Arakaendar Bolivia Choir

Channel Classics CCS SA 28009 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 60'00"

★★★★★

Barok jest pierwszym zachodnioeuropejskim stylem, który przekroczył granicę Starego Kontynentu i rozprzestrzenił się praktycznie na cały świat. Wiązało się to z ekspansją państw europejskich, a szczególnie działalnością misyjną. Wśród licznych zgromadzeń misyjnych przodowali jezuici, którzy docierali do najdalszych zakątków Azji (co wspaniale udokumentował Jordi Savall albumem *La Ruta de Oriente*), a także obu Ameryk.

W słynnym filmie *Misja*, jezuicki misjonarz nawiązuje dialog z Indianami poprzez muzykę. W licznych zakładanych w Ameryce Południowej misjach muzyka odgrywała szczególnie istotną rolę społeczną i religijną. Tworzyli ją

nie tylko specjalnie wyedukowani w Europie bracia, ale także sami schryścianizowani Indianie. Ten fascynujący świat muzyki, w którym barokowa tradycja splata się z lokalnym kolorytem, odkrywa dla słuchaczy brytyjski zespół Florilegium wraz z boliwijskim chórem Arakaendar.

Prezentowane na płycie utwory są sprawnie napisane, i choć w czasach, w których powstały, musiałyby brzmieć nieco wtrónie, słucha się ich z przyjemnością. Dodatkowo wzbogaca je ich niepowtarzalny kontekst. Szczególnie interesujący jest dialog *Fuera! Fuera!*, który jest swoistą teologiczną dysputą o równości Indian i Hiszpanów. Bardzo świeżo brzmi sonata *Chiquitana*, przykład misyjnej muzyki kameralnej, a także organowe utwory Domenico Zipolego, jednego z najważniejszych kompozytorów misyjnych. Niezwykle zręcznie wykonuje je na jedynych zachowanych organach z misji w kościele Santa Ana de Chiquitos, James Johnstone.

Wykonawcy ogólnie prezentują wysoki poziom artystyczny. O ile jednak Florilegium jest zespołem o wyrobionej już marce, to chór Arakaendar, powstały specjalnie na potrzeby realizacji projektu, brzmi nad wyraz dojrzałe i profesjonalnie. Słychać, że tworzą go znakomici wokaliści, którzy dobrze brzmią zarówno w zespole, jak i solo. Śpiewają bardzo prosto i bez patyny. Ich naturalne wyczucie tego repertuaru sprawia, że niektórych intonacyjnych i barwowych niuansów mogłyby nie powtórzyć najlepsze europejskie chóry, a obcowanie z tym wykonaniem sprawia niepowtarzalną przyjemność.

Krzysztof Stefański

Vassily/Willy Brandt – Concert pieces nr 1 op. 11 i nr 2 op. 12; Ländlicher Bilder; Wiegenlied op. 14 • Oskar Böhme – Sextet dęty op. 30; Concerto op. 18; Russischer Tanz op. 32

Wolfgang Bauer, trąbka; Olivier Triendl, fortepiano • Ensemble Wolfgang Bauer

MDG 901 1577-6 • w. 2009 • SACD, 61'30"

★★★★★



Karl Wilhelm (Vasily Georgievich) Brandt (1869-1923) był rosyjskim kompozytorem, trębaczem i pedagogiem. Pracował w teatrze Bolszoi, w 1900 r. został profesorem moskiewskiego konserwatorium. Na prezentowanej płycie nagrane są jego dwa utwory koncertowe na trąbkę i fortepiano, a także *Ländlicher Bilder* na 4 trąbki i *Wiegenlied* op. 14.

Oskar Böhme (1870-1938) to niemiecki kompozytor i trębacz, którego utwory również nagrane są na tej płycie. Gry na trąbce oraz kompozycji uczył się w konserwatorium lipskim. W latach 1894-1896 grał w operze budapeszteńskiej, a w 1897 r. przeniósł się do Petersburga gdzie pracował ponad 24 lata w Teatrze Mariińskim, by następnie przenieść się do Leningradzkiego Teatru Dramatycznego. W okresie Wielkiego Terroru został zesłany do Orenburga. Dokładna data jego śmierci jest nieznana, wiadomo tylko, że nastąpiło to między rokiem 1938 i 1941.

Nieczęsto trąbka jest głównym bohaterem płyty. Tak jest w tym wypadku. To świetny album odkrywający na dodatek zupełnie nieznany repertuar. Dzięki Wolfgangowi Bauerowi i jego zespołowi możemy się nim delectować. Polecam.

Stanisław Lubliński



DIEGO EL CIGALA Dos Lágrimas

Diego El Cigala, śpiew

Deutsche Grammophon 477 8333 • w. 2009, n. 2008 • 60'38"

★★★★★

Według Federica Garcii Lorki flamenco jest „głębsze niż wszystkie studnie i morza otaczające świat”. Siła tej muzyki tkwi w autentyczności przekazywanych uczuć i... w pełnych napięcia pauzach, po których ekspresyjne głosy „cantaores” wybuchają ze zdwojoną siłą. Na *Dos Lágrimas (Dwie tzy)*, drugiej części znakomicie sprzedającego się albumu *Lágrimas Negras (Czarne tzy)* z 2003 roku, Diego El Cigala łączył flamenco z elementami tanga, bolera i bossa noma, tworząc niezwykle nastrojowe piosenki – w sam raz na jesienne wieczory.

„Muzyka jest cudowna” – mówi Diego – „porusza serce, ma moc uzdrawiania”. Na *Dos Lágrimas*, poświęconej zmarłej producentce Isabel Polanco, znajdziemy przepiękne *Dos Gardenias* (pamiętacie interpretację Ibrahima Ferrera z Buena Vista Social Club?), *Marla de la O*, *Historia de un amor* i *Compromiso*, a wśród wykonawców – m.in. genialnego bandedonistę Richarda Galliano. Miejsce Bebo Valdésa, który towarzyszył El Cigala na *Lágrimas Negras*, zajął tym razem osiemdziesięcioletni kubański pianista Guillermo „Rubalcaba” Camejo; do ekipy „Małego Homara”, jak nazwał Diego sam legendarny Camaron de la Isla (cigala = gatunek homara), dołączył także członek popularnego w drugiej połowie lat 90. kwintetu Vieja Trova Santiaguera – Reinaldo Creagh.

Diego El Cigala urodził się w 1968 r. w rodzinie hiszpańskich Cyganów jako Diego Ramón Jiménez Salazar. Światową karierę wokalną rozpoczął od występów na ulicy i w chórkach podczas klubowych koncertów flamenco. Towarzyszył takim gwiazdom, jak Mario Maya, Farruco, El Güito, Manuela Carrasco, Cristóbal Reyes, Carmen Cortés i Joaquín Cortés – aż do 1994 r., kiedy odważył się na solowe występy z gitarzystą Antónem Jiménezem. Po sukcesie *Lágrimas Negras* (2003), w 2005 nagrał nagrodzony prestiżową Premios Grammy Latinos album *Picasso en Mis Ojo*. W tym roku święci triumfy zarejestrowaną w Teatro Gran Rex w Buenos Aires płytą *Cigala & Tango*, a w planach ma już album z towarzyszeniem



FRANCK • GRIEG • JANACEK
Sonaty skrzypcowe
 Vadim Repin, skrzypce; Nikolai Lugansky, fortepian
 Deutsche Grammophon 477 8794 • w. 2010 • 63'39"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Ta płyta gościła w moim odtwarzaczu w ostatnim czasie zdecydowanie najczęściej. Przede wszystkim: znakomicie dobrany repertuar. Mamy tu 3 sonaty skrzypcowe charakterem bardzo odległe od siebie, lecz podobne dzięki łączącemu je pięknu. Na początek otrzymujemy niezwykle emocjonalną i introwertyczną *Sonatę* Janaczka opowiadającą o głębokich sekretach ludzkiej duszy. Następująca po niej *II Sonata G-dur* op. 13 Edvarda Griega to zupełnie inny świat (chwała artystom, że nie wybrali zamiast niej oślawionej *III Sonaty*). To muzyka refleksyjna, pełna prostoty i łagodności. Ostatnim, a zarazem głównym punktem płyty jest słynna *Sonata A-dur*

Césara Francka, utwór również niezwykle emocjonalny, stanowiący, zdaniem Nikolaja Lugansky'ego, swoisty pomost między obydwojma dziełami, zwracając się zarówno w stronę wnętrza i głęboko intymnych emocji (jak u Janaczka), jak również ku światu zewnętrznemu i jego pięknu (jak u Griega).

Trzy sonaty: trzy odmienne światy i trzy wielkie kreacje artystyczne. W komentarzu zamieszczonym w dołączonej do płyty książeczce, zacytowano słowa Vadima Repina, mówiącego, iż nagranie to zostało dokonane przez ludzi, którzy kochają tę muzykę. Istotnie, czuć to od pierwszego dźwięku skrzypiec w *Sonacie* Janaczka, aż po ostatnie akordy *Sonaty* Césara Francka. Repin i Lugansky kochają nie tylko tę muzykę, ale również wspólne kreowanie, a także swoją wzajemną grę i sposób interpretowania. Co ciekawe, artyści nie planują wcześniej, jaką interpretację przyjąć, lecz zwyczajnie podążają za sobą. By jednak to się stało potrzebne jest wzajemne zaufanie. Tego również Repinowi i Lugansky'emu nie brak, co zresztą potwierdza również w swej wypowiedzi Repin. To, co wielkie, powstaje wszak w bólu. Artyści porównują ten ból do cierpienia związanego z narodzeniem dziecka. A narodziny dziecka, są warte bólu, by znów

zacytować słowa Repina. Takim bólem towarzyszącym artyście w kreowaniu niniejszych interpretacji było zmęczenie fizyczne, był upał, było wreszcie, wyczerpanie emocjonalne. Taka jest cena miłości.

Wiele współcześnie nagrywanych płyt powstaje podczas publicznych koncertów. Ta prezentowana przedstawia jednak zapisy studyjne. Główną zaletą takiej produkcji jest, zdaniem Repina, możliwość wyboru. To, z kolei, decyduje o doskonałości. Na ten wybór składało się wszak wiele czynników, spośród których, o czym znów wspomina Repin, nie było tych nieistotnych. Każdy z nich dawał bowiem nową, własną barwę. W efekcie powstało genialne dzieło sztuki. Wykorzystano tu wiele technik: od mocnych, gęstych pociągnięć pędzla symbolizującego smyczek Repina w *Sonacie* Janaczka, do delikatnych muśnięć rozpoczynających IV część *Sonaty* Francka. Od pełnych czułości i miękkości zanurzeń pędzla Legansky'ego grającego początek *Sonaty* Griega, poprzez momenty twórczego niepokoju (część *Con moto* z *Sonaty* Janaczka), do osiągnięcia cudownego spokoju we wstępie *Sonaty* Francka, prowadzącego do artystycznego spełnienia w jej finale. A jak cudownie pianista bawi się rytmem i

dynamiką (fantastyczny efekt falowania) na początku II części *Sonaty* Francka, i jak genialnie przejmując to za chwilę skrzypiek! Co należy zaznaczyć, bogaty i soczysty dźwięk skrzypiec Riepina nigdy nie przechodzi w pisk (co zdarza się tak wielu skrzypkom!), nawet w najbardziej rozemocjonowanych fragmentach *Sonaty* Janaczka. O piękno barwy stara się również Lugansky, zawsze stosując odpowiednią dynamikę, nigdy nie forsując dźwięku. Oboje cudownie frazują wykazując się przy tym ogromną wrażliwością. Warto zaznaczyć, że w porównaniu z pełnym energią i wigoru Riepinem, Lugansky wyróżnia się dużą refleksyjnością: znakomite połączenia przywołujące mi na myśl duet Argerich-Freire...

Dwoje wspaniałych muzycznych malarzy prezentujących 3 doskonałe kreacje artystyczne, a wreszcie wspaniałą końcowy efekt: cudowny recital sonat, co stanowiło zresztą zamierzenie obojga artystów. Tę płytę trzeba poznać: tak dla interpretacji każdego z przedstawionych tu dzieł, jak i dla czystej przyjemności całogodzinnego słuchania! Powstała z miłości artystów do wykonywanej muzyki: w pełni zasługuje na naszą miłość!

Łukasz Kaczmarek

orkiestry symfonicznej. Buena suerte, señor Diego!

Dorota Staszkiwicz

W. A. Mozart – Sonata C-dur KV 330 • L. van Beethoven – Sonata Es-dur op. 31 nr 3 • F. Schubert – Sonata B-dur D960
 Clara Haskil, fortepian
 Orfeo C 706 061 B • w. 2006, n. 1957 • ADD, 67'38"
 ★★★★★

Wytwórnia Orfeo znana jest z przywracania światu, w najlepszej szacie dźwiękowej, historycznych rejestracji koncertów, których wartość artystyczna jest nieoceniona. Tym razem przysłała kolej na Clarę Haskil i jej recital dany podczas Festiwalu w Salzburgu, 8 sierpnia 1957 r. Clara Haskil, to obok Dinu Lipattiego, największa rumuńska pianistka, postać tragiczna,

zmagająca się w swym życiu z licznymi przeciwnościami, czy to natury społeczno-politycznej (pochodzenie, przeżyte wojny), czy też poważnymi problemami zdrowotnymi. Na światowej scenie muzycznej zaistniała dopiero w ostatnim dziesięcioleciu swego życia, niezwykle intensywnym, obfitującym w liczne koncerty i wielkie sukcesy. Jej repertuar pozostał stosunkowo mało rozległy, ograniczając się, w swej najbardziej znaczącej części, do klasyków, a przede wszystkim do Mozarta. Płyta utrwaliła niewiele; mamy na szczęście nagrania publicznych koncertów, znacznie wzbogacające jej dyskografię. W programie zarejestrowanego na omawianej płycie recitalu, znalazły się trzy sonaty fortepianowe: Mozarta, Beethovena i ostatnia, bodaj najpiękniejsza, Schuberta. Clara Haskil gra

w sposób bardzo klasyczny, z dużą dokładnością i precyzją, dbając o czystość dźwięku. Jej dźwięk jest ciepły, tempa nie narzyły szybkie, doskonale wyważone, frazy niezwykle płynne. Pianistka łagodnie rozpoczyna każdą z części sonat, co pozwala jej na cudowne „popłynięcie” w kolejnych następujących frazach. Artystka większą wagę przywiązuje do stworzenia całościowego dźwiękowego obrazu, aniżeli do podkreślania kontrastów, czy to w obrębie części, czy też całej sonaty. Jej Mozart, uchodzący za wzorcowego, odznacza się niezwykłą skromnością. Poprzez niewielkie różnicowanie dynamiczne (szczególnie części 1: *Allegro moderato*), może sprawiać wrażenie pewnej monotonii. Ale, z drugiej strony, pozwala jej to na zachowanie wewnętrznej spójności i ciągłości tematycznej.

W Beethovenie, Clara Haskil urzeka swą subtelnością, dzięki czemu muzyka ta staje się pełna promiennych barw, niezwykle mozartowska w swym wyrazie. Najpiękniejszy, jednak, jest jej Schubert. Posłuchajmy, z jakim spokojem gra Haskil początek *Sonaty* Schuberta, jak łagodnie i niepostrzeżenie przechodzi do kolejnych tematów, scalając je za pomocą swych niebiańskich tryłów i łączników w jedną „niekończącą się melodię”, jak magicznie brzmi pod palcami pianistki początek 2 części *Sonaty* – *Andante sostenuto* – i w jak cudowny sposób buduje ona napięcie w dalszych jej ustępach. Część 3, króciutkie *Scherzo*, może sprawiać wrażenie pewnej nerwowości, artystka potraktowała je jako mniej istotny łącznik. Za to 4 część – *Allegro ma non troppo* – jest doskonale

skomponowana pod względem dramatycznym. Słychać jednak, spowodowane zapewne zmęczeniem, pojedyncze nieczyste dźwięki (podobnie jak w części 3), za co zresztą Clary Haskil winić nie należy, bowiem w sytuacji publicznego koncertu jest to problem niemal nie do uniknięcia. Salzburski recital Clary Haskil spotkał się z powszechnym zachwytem: zarówno publiczności, jak i krytyki. Dzisiaj, dzięki znakomitej płycie wytwórni Orfeo, i my możemy się nim cieszyć.

Lukasz Kaczmarek

JONAS KAUFMAN – VERISMO ARIAS
Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma
• Antonio Pappano, dyrygent
Decca 478 2258 • w. 2010 • 61'52"
★★★★★

Płytowa ofensywa wytwórni Decca, promującej swoje wokalne gwiazdy, trwa w najlepsze.

Jesienią ubiegłego roku wydał kolejny album rozchwytywanego niemieckiego tenora, Jonasa Kaufmanna, który dla londyńskiej firmy zdążył już zarejestrować cztery albumy. Na najnowszym z nich artysta ponownie zwraca się do twórczości operowej, tym razem włoskiego weryzmu, cieszącego się zawsze wielkim powodzeniem u słuchaczy. Końcowy rezultat wyboru repertuaru i jego wykonania znów wzbudza zachwyt.

Niniejszą fonograficzną propozycją jej bohater dowodzi, że jest śpiewakiem niezwykle wszechstronnym stylistycznie: równie ciekawie wykonuje dzieła niemieckojęzyczne, by wspomnieć np. Wagnera, Beethovena czy pieśni Schuberta, romantyczne arie francuskie czy przepelnioną wielką namiętnością włoską muzykę XIX i początku XX w., pozycję obowiązkową dla każdego tenora. Trzeba przyznać, że ciemny, głęboki, barytonowy w zabar-



wieniu głos artysty wyjątkowo dobrze pasje do tego właśnie repertuaru. W ujęciu Kaufmanna słychać wyraźnie mroczny klimat, podwyższoną temperaturę wyrazową arii werystycznych, których bogactwo melodii oraz emocji żywo przemawia do wyobraźni słuchaczy. Podziw budzi dogłębne zrozumienie tekstu, przekazanie jego treści rozmaitymi wokalnymi środkami interpretacji, jak również znakomita kontrola nad głosem oraz staranność i elegancja prowadzenia frazy. Wielkim atutem nagrania jest doskonale towarzysząca Niemcowi orkiestra, pod czujną, wyrazistą i wrażliwą dyrekcją Antonia Pappana.

Jeśli na współczesnej scenie operowej jest śpiewak, który skutecznie przekona słuchaczy niepałających zbyt dużym entuzjazmem do włoskiego weryzmu, to jest nim właśnie bohater omawianego albumu. Kaufmannowi udaje się rzeczą rzadką, a mianowicie całkowite skoncentrowanie uwagi odbiorcy i wprawienie go w zachwyt, zarówno nad wybranym repertuarem, jak i swoją sztuką wokalną. Od momentu ukazania się na rynku tej płyty, cieszy się ona dużym zainteresowaniem wśród krytyki oraz licznych wielbicieli i wielbicielek popularnego tenora. Wróżę jej dobry rynkowy żywot oraz sukcesy na listach sprzedaży. To kolejny album artysty, który mam okazję ocenić wysoką notą. Nic nie poradzę na fakt, że mnie, osobie niebędącej operowym fanatykiem, kreacje Jonasa Kaufmanna najzwyczajniej w świecie bardzo się podobają.

Paweł Chmielowski

Krzyżówka nr 9/luty 2011

autor: Antoni Rojewski

| | 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 | | | | | | | | | | | | | | |

Poziomo: 1-A) Kaja, polska skrzypaczka; 2-J) nauczyciel języka obcego; 3-A) namiętni miłośnicy muzyki; 4-I) Hector..., fr. kompozytor z XIX w.; 5-A) polski taniec ludowy; 6-H) imię służącego z operetki *Carewicz* Lehara; 7-D) słynny belgijski skrzypek i dyrygent (1858-1931), uczeń H. Wieniawskiego; 7-L) imię powiernicy Eleonory z opery *Trubadur* Verdiego; 9-A) księżniczka z opery *Lohengrin* Wagnera; 9-H) postać z opery *Manru* – żona Cygana Manru; 10-E) był nim Otello z opery Verdiego; 11-H) ... Muzyczna – rodzaj wyższej uczelni; 12-A) występ koncertowy jednego wykonawcy; 13-H) stopień pokrewieństwa Armanda do Girota w operetce *Frasquita* Lehara; 14-A) rodzaj fletu; 15-F) wprowadzenie czegoś w życie np: ... akustyczna;

Pionowo: A-1) ...trzech dziewcząt w tytule operetki H. Bertego, opartej na muzyce F. Schuberta; B-5) talent muzyczny; C-1) rzeka z opery *Aida* Verdiego; D-3) gliniany instrument muzyczny; D-11) meksykański tancerz i choreograf; F-7) przedstawiciel dyplomatyczny; był nim J.

Rozwiązanie krzyżówki nr 8 ze stycznia 2011 r.

Dymitr Szostakowicz

płyty otrzymują:

Jan Madziar, Legnica, Józef Nowacki, Warszawa i Maria Ryłska, Rzeszów

Cunlight w operetce *Wiktoria i jej huzar* P. Abrahama; G-1) imię skrzypaczki Wilkomirskiej; H-5) polski tenor światowej sławy; I-11) imię twórcy baletu *Harnasie*; J-1) chromatyczne podwyższenie lub obniżenie w muzyce; L-1) rozpiętość głosu ludzkiego; L-7) imię osoby z opery *Włoszka w Algierze* lub z musicalu *Prawo pierwszej nocy*; Ł-13)w *Wenecji* operetka J. Straussa (syna); M-1) Feliks..., polski kompozytor, dyrygent, organista; N-11) dawniej kłamra u pasa; kotew.

Litery z pól o współrzędnych: 4-A, 1-A, 1-G, 15-H, 4-K, 13-F, 6-D, 13-M, 9-M, 4-N, 14-C, 7-H



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 | Chanel 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 | Wigmore Hall | 5 |
| Bel Air | 2 | Haenssler Classic | 5 | Pan Classics | 5 | | |
| Berliner Philh. | 2 | Harmonia Mundi | 5 | 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

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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z festiwali.

8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:

**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu z grudnia 2011 r.

UNIVERSAL – MARC MINKOWSKI – Krzysztof Catek, Wrocław; Janina Domańska, Wałbrzych; Stefan Firkowski, Łódź; Dominik Grabowski, Paryż; Zofia Jankowska, Warszawa; Ewa Korona, Warszawa; Józef Marzec, Kraków; Teresa Pałatko, Olsztyn; Mariusz Więckowski, Poznań; Paweł Zawada, Sopot.

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

Konkurs płyty Universal Music Polska Lisa Batiashvili

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.

W jakim mieście urodziła się Lisa Batiashvili?

Lisa Batiashvili
fot. © Anja Frers/DG



Lisa Batiashvili
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami
na adres redakcji do końca lutego 2011.

Jan Sebastian Bach i Café Zimmermann



Alpha 168

Suita orkiestrowa nr 3
Koncert brandenburski nr 6
Koncert na klawesyn BWV 1056
Koncert na 3 klawesyny BWV 1063



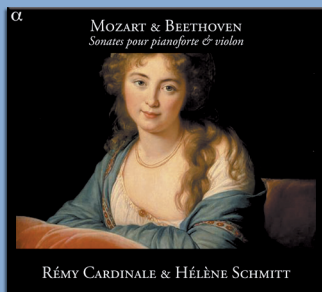
fol. © Robin Davies



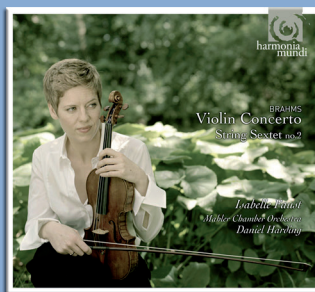
Piąta część jednego z najbardziej chwalonych w ostatnich latach cykli nagrań muzyki instrumentalnej Bacha



Zig Zag Territoires ZZT 110103



Alpha 177



Harmonia Mundi HMC 902075



Harmonia Mundi HMC 902076



Zig Zag Territoires ZZT 110102



Alpha 176



Harmonia Mundi HMC 902079



Harmonia Mundi HMC 902080



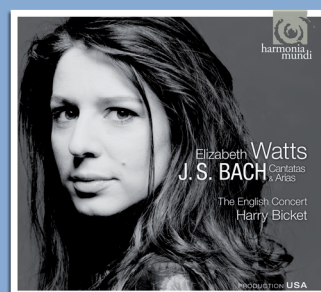
Fuga Libera FUG 579



Fuga Libera FUG 580



Harmonia Mundi HMC 902086



Harmonia Mundi HMU 807550

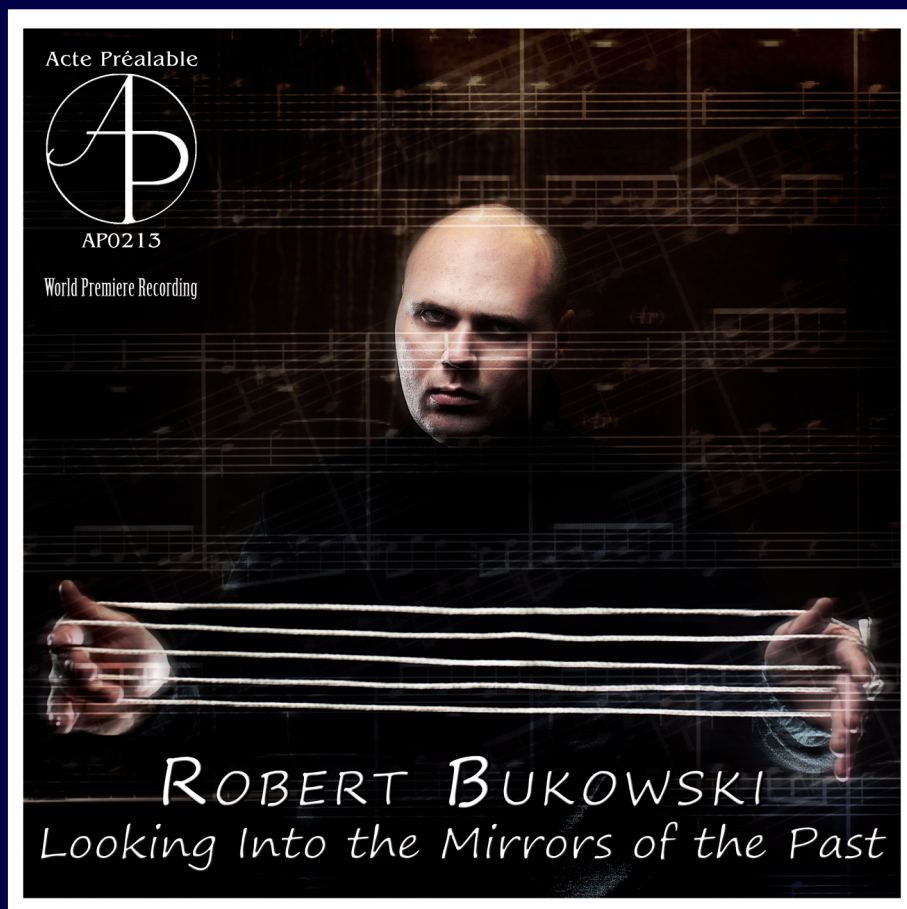


Lider polskiej fonografii • Mecenase polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

ROBERT BUKOWSKI

I JEGO DEBIUTANCKA PŁYTA

już w sprzedaży



Nawałnica

Bramy Kościoła

Małżeństwo

Pogrzeb mnicha

Bohaterom polskim II wojny światowej

O nieszczęsnej miłości

Zranione serce

Dla miłośników muzyki elektroakustycznej

www.acteprealable.com

dla tych, którzy kochają muzykę

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

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