

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 9 (134)
wrzesień 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Joanna
Ławrynowicz**
pianistka rozważna
i romantyczna

**Jolanta
Sosnowska**
poznałam romantyczną
duszę Noskowskiego

Ivo Pogorelić
jedyny koncert w Zabrzu

Gunar Letzbor
wyszukiwanie nieznanego
repertuaru nie jest trudne



ALEKSANDRA KURZAK
radość śpiewania



0 0 1 3 4



9 179080 11510051

ALEKSANDRA KURZAK

ŚWIATOWA PREMIERA ALBUMU

GIOIA!

DECCA

UNIVERSAL

UNIVERSAL MUSIC POLSKA

ALEKSANDRA
KURZAK

Gioia!

Rossini • Donizetti • Verdi • Puccini

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Omer Meir Wellber

Album dostępny także w wersji polskiej!



Classic

Institut Adama Mickiewicza
CULTURE.pl

DZIENNIK
GAZETA PRAWNA

VIVA!

muzodajnia.pl

magazyn
wino

merlin.pl

INTERIA.PL

Od początku istnienia **Muzyka21** nieprzerwanie nawołuje do propagowania muzyki polskiej, do jej wykonywania nie tylko w krajowych salach koncertowych, ale i eksportowania jej wraz z naszymi muzykami. Idzie to dość opornie. Wciąż słychać, że nasza twórczość nie jest wystarczająco ambitna, że trudno zmusić zagranicznego artystę, by nie tylko przyjechał do nas, by zarobić nasze pieniądze, ale jeszcze, by grał naszą muzykę. Nie możemy jednak nie zauważyć zachodzących od niedawna zmian.

Z okazji 100. rocznicy Filharmonii Warszawskiej ówczesny dyrektor naczelny stwierdził autorytatywnie, że muzyka Zygmunta Stojowskiego „nie przetrwała próby czasu” i nie wykonał jego *Symfonii* podczas koncertu jubileuszowego. Nikt z osób liczących się w świecie muzyki nie ośmielił się temu twierdzeniu zaprzeczyć. Chwilę po tym pan dyrektor zadał kłam swojemu twierdzeniu zapraszając do swojej placówki Jonathana Plowrighta, by wykonał *II Koncert fortepianowy* wspomnianego kompozytora. Artysta nie wiedział, że jakaś „próba czasu” została w ojczyźnie kompozytora ustanowiona; wbrew naszym świątym znawcom nagrał dla brytyjskiego wydawnictwa dwa jego koncerty, co przyjęte zostało z entuzjazmem przez cały świat. Jak zawsze u nas, zainteresowanie cudzoziemca zdjęło odium zaściankowości z naszego wielkiego rodaka. Około sześć lat temu, niejako tylnymi drzwiami, *Symfonia* Stojowskiego, pomimo „nieprzetwania próby czasu” weszła na salony warszawskie – została wykonana w Filharmonii Warszawskiej przez Orkiestrę Filharmonii Rzeszowskiej pod dyrekcją Jerzego Koska. Było to wydarzenie tym bardziej znaczące, że wykonanie wspomnianej kompozycji kilka miesięcy wcześniej w Rzeszowie nie doszło do skutku ze względu na sabotaż ówczesnego dyrektora naczelnego tamtejszej placówki. Utwór został przyjęty w Warszawie entuzjastycznie, wybitne osobi-

ści świata muzycznego ze zdziwieniem pytały o przyczynę nieobecności dzieła w repertuarze orkiestr (jakby nie one były za ten brak odpowiedzialne).

W tym roku odium „bylejakości” zostało już całkowicie zdjęte ze znakomitej *Symfonii* Stojowskiego. Najpierw wykonała ją Polska Orkiestra Radiowa na zakończenie sezonu koncertowego, wkrótce wykona ją Filharmonia Warszawska na 110-lecie swojego istnienia. Ciekawe, czy wszyscy zajadli wrogowie twórczości Stojowskiego wciąż stoją na wcześniej upatrzonej pozycjach?

Przeoglądając programy tegorocznych koncertów i festiwali aż trudno uwierzyć, że odbywają się w Polsce. Choć jeszcze niedawno wmawiano nam, że Polska operą nie stoi, nagle przywrócono do życia w wersji koncertowej operę Józefa Poniatowskiego. Ci wszyscy, którzy negowali dotychczas wartość naszych dzieł, prześcigając się teraz w pochlebstwach. Co ciekawe, tę „grand opéra” poprowadził Włoch, a wśród wykonawców byli cudzoziemcy.

Od niedawna okazuje się, że cudzoziemcy z upodobaniem grają Lessla, Dobrzyńskiego, Krogulskiego, Józefa Wieniawskiego, Melcera, Zarębskiego, Fitelberga, Kofflera, Regameya. Rok temu pewna znana postać polskiego świata muzycznego zapewniała, że żadna siła nie zmusi Marty Argerich do zagrania czegoś polskiego poza tym, co ma już w repertuarze. Rok minął – będzie grać *Kwintet* Zarębskiego. Okazuje się, że Philippe Herreweghe i jego Orchestre des Champs-Élysées bez problemu zagrają *Step* Noskowskiego. Dorothee Mields – niemiecka sopranistka znana z częstych występów w Collegium Vocale Gent zaśpiewa pieśń Moniuszki. Argentynski pianista José Gallardo nie odmówił wykonania m.in. *Oktetu* Krogulskiego i *Kwartetu fortepianowego* Noskowskiego. No i jeszcze jedno wydarzenie: Howard Shelley z chęcią wykona Józefa Krogulskiego *Koncert fortepianowy E-dur*.

Nawet małe, kameralne wydarzenia nie są pozbawione odkryć. Kilka lat temu zostały odkryte i wydane na płycie duety na dwa flety Franciszka Lessla. Sukces nagrania nie skłonił artystów do rozpropagowania ich na koncertach. W tym roku nastąpiła zmiana dzięki zupełnie innym, zagranicznym artystom. W pierwszą sobotę sierpnia w kościele protestanckim w Mikołowie, podczas koncertu można było usłyszeć jeden z tych duetów w wykonaniu islandzko-francuskiego duetu: Guðrún Birgisdóttir i Martial Nardeau. To o co nie zadbali Polacy, zrobili cudzoziemcy. Dzięki nim nasza muzyka trafia pod nasze strzechy, może wkrótce trafi też do innych krajów.

Polityka małych krokczków jest w dziedzinie promocji kultury najważniejsza. Jedna jaskółka wiosny nie czyni, ale w tym roku mamy ich niemalże całe stado, co nastraja nas optymistycznie. Jeśli tylko decydemtom starczy wytrwałości, takie stada będą się pojawiały rokrocznie, a świat będzie mógł poznać prawdziwe oblicze naszej muzyki. Wierzmy, że tak się stanie. Czas pokaże, czy nasz optymizm był słuszny. Obyśmy się nie mylili.

Na koniec musimy jednak wspomnieć o kolejnym przykładzie patologii. Ministerstwo Kultury w znacznym stopniu ograniczyło finansowanie nagrań, polskie wydawnictwa płytowe ledwo zipią, a podległy również MKiDN Instytut Adama Mickiewicza finansuje wydawane przez brytyjską firmę Chandos dzieła Witolda Lutosławskiego. Ile jeszcze publicznych pieniędzy musi zostać zmarnowane na subwencjonowanie muzyki Witolda Lutosławskiego, na ciągłe dofinansowywanie podmiotów zagranicznych? Jak długo będziemy jeszcze marnować nasze podatki na wspieranie zagranicznych firm i artystów? Szkoda, że apatyczne środowisko muzyczne od wielu lat w takich i podobnych sprawach milczy i nie zapyta się, jakie to konkretne korzyści przynosi nam to szastanie pieniędzmi? ☹



Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable*
i Jan A. Jarnicki
ogłaszają 1 IX 2011 r.



IX 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 1 III 2012 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 1942 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) kopię (papierową, skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie zawierające: a) 15 min proponowanego repertuaru, b) 15 min dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 1 IV 2012 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze **Muzyka21**. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Wydawca wyznaczy mu datę przesłuchania, po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin nagrania.

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

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Busko-Zdrój • Kraków • Bytom • Warszawa
- 14 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Walkiria* • *Capriccio*

CZŁOWIEK

- 18 Jestem rozważna i romantyczna
ze znakomitą pianistką Joanną Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 21 Glenn Gould: Ecce homo! – Łukasz Kaczmarek
- 23 Noskowski – kompozytor o romantycznej duszy
ze skrzypaczką Jolantą Sosnowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 27 Janko muzykant z Kanady
Kazik Jędrzejczak rozmawia z młodym polsko-kanadyjskim pianistą Janem Lisieckim
- 29 Wyszukiwanie nieznanego repertuaru nie jest trudne – z Gunarem Letzborem, skrzypkiem barokowym, założycielem zespołu Ars Antiqua, rozmawia Jolanta Sosnowska
- 33 Radość [Gioia!] – o radości śpiewania i nowej płycie
z sopranistką Aleksandrą Kurzak rozmawia Wilfried Górny
- 35 Lubię role z charakterem
z sopranistką Jolantą Klisowską rozmawia Mariusz Trojanowski
- 36 Ivo Pogorelić w Zabrze

DZIEŁO

- 38 Pieśń u Chopina, Chopin w piosence – Romana Zaitz
- 40 Historia muzyki elektronicznej
Prapoczątki 1915-1945 (14) – Dariusz Mazurowski

PLYTOTEKA

- 42 Palcem po płycie – Zygmunt Noskowski – kolejne odkrycie
Marcin Tadeusz Łukaszewski
- 43 Recenzje
- 52 Krzyżówka nr 16 – Antoni Rojewski

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Aleksandra Kurzak

Muzyka21

Pismo założone przez Janę Jarnicką w październiku 1999 r.

adres do korespondencji
Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

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

zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka, Ryszard Boniecki, Basia Jakubowska, Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji), Małgorzata Kaczmarek, Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski, Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Maciej Chiżyński, Paweł Chmielowski, Lesław Czapiński, Adam Czopek, Rafał Grabiszewski, Kazik Jędrzejczak, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota Staszkievicz, Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Aleksandra Kurzak
fot. © Andrzej Świątlik/Decca

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PL

nakład
10 000 egz.

wydawca
Jan A. Jarnicka
&

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 – O/W-wa – Al. KEN 94 – 02-777 Warszawa • nr rachunku 61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

Uwaga!

- 1) Do sumy przelewanej na nasze konto należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem.
- 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 CD wraz z kosztami przesyłki: 40 zł.
Zamówienia zagraniczne: 10 Euro za CD + 10 Euro za wysyłkę (tylko przedpłata na konto).

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, aduacji 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

operę • filharmonie • festiwale

BUSKO XVII Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. K. Jamroz – wydawienia buskiego festiwalu. Trwająca od 2 do 9 lipca impreza gościła, jak zwykle, plejadę znakomitych artystów. Kilku z nich pojawiło

się w Busku po raz pierwszy. Jednak urzeczeni panującą tutaj atmosferą już zapowiedzieli, że na pewno przyjmą kolejne zaproszenia. Bogaty i różnorodny program 23 festiwalowych koncertów przyciągnął rekordową liczbę widzów. W tym roku swoje „Słoneczka” w Festiwalowej Alei Gwiazd odsłonił Grażyna Brodzińska i Leopold Kozłowski. Oboje są od lat wiernymi gośćmi buskiego festiwalu. W parku zdrojowym posadził swoje drzewko Sergiusz Mikulicz, mąż patronki, wiernie towarzyszący festiwalowym wydarzeniom od samego ich początku.

Na inaugurację wybrano inscenizację *Wesołej wdówki* F. Lehara w reżyserii Marii Sartovej, przygotowaną przez Gliwicki Teatr Muzyczny. Najnowsze przedstawienie tej popularnej operetki, to roztańczone, barwne i zrealizowane z rozmachem widowisko, z dobrze poprowadzoną intrygą będącą motorem akcji. Ogląda się je z prawdziwą przyjemnością. Tym większą, że oko cieszą zwiewne kolorowe, stylizowane na lata 20., kostiumy Tatiany Kwiatkowskiej oraz efektowna scenografia Barbary Kędzierskiej. Lekkość dynamicznych scen zbiorowych, pogodna atmosfera i dowcip w dobrym gatunku, zapewniły wszystkim przednią zabawę. Na scenie brylowali ujmującą wdziękiem Anita Maszczyk w roli Hanny Gławari i Michał Musioł, w roli Daniły sympatycznego sekretarza

poselstwa, który „dla dobra ojczyzny” ma poświęcić Hannę i jej dwadzieścia milionów. Oboje stworzyli wyraziste kreacje, które pozostawiły korzystne wrażenie. Równie wysoka ocena należy się pozostałym wykonawcom: Violetcie Białk (Walentyna), Adamowi Sobierajskiemu

wykonanie oratorium *Stabat Mater* Antoniego Dworzaka. Mieliśmy tutaj do czynienia z dopracowaną w każdym najdrobniejszym szczególe interpretacją podpartą świetnie rozplanowaną dynamiką na linii piano – forte oraz pięknie przeprowadzonymi kulminacjami, w których potęga brzmienia całego aparatu wykonawczego wręcz wciśkała w krzesła. Kwartet solistów: Iwona Hossa, (sopran), Anna Lubañska (mezzosopran), Adam Zduńkowski (tenor) i Jarosław Bręk (bas), pokazał się z jak najlepszej strony. Szczególne słowa uznania należą się świetnie przygotowanemu chórowi Resonans Con Tutti z Zabrze, który zachwycał homogenicznym brzmieniem, pięknym zestrojeniem i wokalną dyscypliną. Podobnie miała się rzecz z orkiestrą prowadzoną przez Sławomira Chranowskiego, który prowadził całość z imponującą precyzją oraz szeroką słowiańską frazą pozwalającą na pełne wybrzmienie każdej nuty.

Drugim wydarzeniem był koncert z udziałem Ingolfa Wundera, laureata II nagrody ostatniego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, który zaprezentował *Koncert e-moll* op. 11 F. Chopina. Była to interpretacja w pełni dojrzała; porywająca pod każdym względem wykonanie. Świetnie opracowana gradacja dynamiki pozwala mu budować formę koncertu ujmując zarazem naturalnym prowadzeniem frazy i kantyleny melodycznej. Była w tej interpretacji młodzieńcza energia i fantazja, ale nie zabrakło chwili nostalgicznej zadumy w środkowym *Larghetto*

granym niesłychanie delikatnie. Jeżeli do tego dodamy wirtuozerię, lekkość i elegancję gry oraz umiejętność współpracy i prowadzenia dialogu z orkiestrą, to dopiero obraz tego mło-



Busko 2011: Ingolf Wunder
fot. Jarosław Kruk

(Kamil de Rosillon), Januszowi Ratajczakowi (Mirco Zeta).

Ważkimi wydarzeniami artystycznymi okazały się dwa koncerty. Pierwszy to znakomite

dego pianisty o niezwyklej wrażliwości będzie w miarę pełny. Owacja jaką zgotowano artyście po wykonaniu koncertu Chopina dała nam okazję rozkoszowania się pięknie zagraną *Kołysanką* Chopina i walcem *Wiedeński wieczór* Schuberta. Pierwszy bis ujmował klimatem, drugi wiedeńską lekkością. W koncercie Chopina soliście towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej prowadzona tego wieczoru przez Jerzego Salwarowskiego, który pokazał, że jest wytrawnym akompaniatorem podążającym za solistą. Potwierdził to podczas występu Jakuba Kitowskiego, młodego pianisty, któremu dano okazję debiutu w tak doborowym towarzystwie. Wykorzystał to w zgodzie ze swoimi niemalymi już umiejętnościami prezentując interesujące wykonanie *Fantazji węgierskiej na fortepian i orkiestrę* F. Liszta. Dopelnieniem wieczoru było świetne, pełne energii, pogodnej lekkości i wyrazistego rytmu, wykonanie *Symfonii A-dur „Włoskiej”* Mendelssohna-Bartoldy'ego.

Interesującym okazał się koncert muzyki filmowej Henryka Kuźniaka, która pojawiła się w programie festiwalu przy okazji obchodów 75-lecia profesora, prywatnie zięcia patronki festiwalu. Jego przygoda z muzyką filmową rozpoczęła się w 1959 r., kiedy rozpoczął pracę w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, z której przeszedł do filmu fabularnego. Dzisiaj ma swoim dorobku muzykę do kilkudziesięciu filmów fabularnych i dokumentalnych. Najbardziej znane to *Seksmisja*, *Vabank* oraz *Vabank II, czyli riposta* i *Na kłopoty Bednarski*. Właśnie fragmenty muzyczne z tych obrazów zdominowały program urodzinowego koncertu profesora. Prezentowała je Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach prowadzona tego wieczoru przez Janusza Powolnego, któremu dało się uchwycić specyficzny klimat i brzmienie tej urokliwej muzyki o wytrawnej instrumentacji i interesującej aranżacji. Pomagał mu w tym znakomity pianista Paweł Perliński. Z prawdziwą przyjemnością słuchałem też Wojciecha Stolarza, młodego śpiewającego aktora, który prezentował, ciepło brzmiącym głosem, piosenki pisane również przez Henryka Kuźniaka.

Po raz kolejny zjechała do Buska grupa MoCarta, której program *Klasyczmie i z humorem* został gorąco przyjęty przez festiwalową publiczność. Najpierw panowie, wspólnie z Arturem Jaroniem przy fortepianie, zaprezentowali *Kwartet fortepianowy Es-dur* KV 493 W. A. Mozarta, to była ta klasyka. Później mieliśmy już prawdziwie zabawną muzyczną podróż dookoła świata. Panowie grali swoje opracowania fragmentów znanych dzieł z szeroko pojętej klasyki, opery, musicalu. Był też jazz, ragtime i reggae. Wszystko perfekcyjnie opracowane od strony muzycznej i równie perfekcyjnie wykonane. Nieprzeciętne poczucie humoru, jakie prezentuje grupa pozwala jej członkom na ozdabianie nim każdej z prezentowanych form. Przyznaję, był to humor w dobrym gatunku bez zbędnych przerysowań i szarżowania.

Równie gorąco przyjęto koncert Zespołu Pieśni i Tańca Mazowsze, który jak zawsze

zachwycał młodzieńczą werwą, feerią barw kostiumów i perfekcyjnie realizowaną choreografią. To była prawdziwa przyjemność oglądać tych wspaniałych młodych artystów, reprezentujących już chyba czwarte pokolenie „mazowszaków”. Okazuje się, że stare przeboje *Dwa serduszka*, *Furman*, *Ej przyleciał ptaszek*, *Łowiczanka* czy *Krakowiczek* nie straciły nic ze swojego uroku i nadal przyjmowane są burzliwą owacją, która zmusiła zespół do trzykrotnego bisowania finału.

Przedostatni z festiwalowych wieczorów przyniósł nam najpierw koncert Marcina Wyrodka, zwycięcy telewizyjnego programu *Mam talent!*, i jego zespołu Tango Corazon Quintet, którzy stworzyli prawdziwe widowisko typu światło i dźwięk. Trzon programu stanowiły tanga Astora Piazzolli. Ale nie tylko, bo trafiła się też okazja posłuchania dwóch koncertów z cyklu *Cztery pory roku* A. Vivaldiego. Przyznaję właśnie, że owe grane przez Marcina Wyrodka sola na akordeonie podobały mi się najbardziej. To w tych utworach pokazał ten młody muzyk pełną klasę i wirtuozowskie zacięcie. Bezpośrednio po tym koncercie przenieśliśmy się do zabytkowej Synagogi w Pińczowie, gdzie Leopold Koźłowski i Jacek Cygan zaprezentowali swój znakomity program *Rodzynki z migdałami* prezentujący świat kultury żydowskiej. Raz jeszcze okazało się, że liczący już kilkanaście lat program ani trochę się nie zestarzał i nadal przyjmowany jest z ogromnym aplauzem po każdej z prezentowanych piosenek i owacją na stojąco po jego zakończeniu. Chyba już żaden z polskich zespołów grających muzykę żydowską nie potrafi tak trafnie, i tak perfekcyjnie, oddać jej klimat i atmosferę.

Wyjątkowy poziom wykonania i atrakcyjności prezentowały w tym roku koncerty kameralne grane przez znakomitych solistów: Konstanty Andrzej Kulka i Daniel Stabrawa (skrzypce), Tomasz Strahl (wiolonczela), Artur Jaroń i Mirosław Herbowski (fortepian) oraz Accademia dell'Arcadia, zespół muzyki dawnej z Poznania specjalizujący się w wykonawstwie muzyki baroku. W tych koncertach wystąpiła też grupa świetnych śpiewaków: Wiesław Ochman, Magdalena Idzik, Anna Karasińska oraz Joanna Klisowska. Odbywały się one w buskich i okolicznych świątyniach oraz sali Balowej pałacu w Kurozwękach. Pierwszy koncert tego typu odbył się w nocy z soboty na niedzielę. Jego program obejmował chorał gregoriański w muzyce XX w. i śpiew kościoła wschodniego. Wystąpił Chór Filharmonii Śląskiej świetnie przygotowany i prowadzony przez Jarosława Wolanina. Z pełną satysfakcją słuchało się tego doskonale brzmiącego zespołu, który ujmował umiejętnością budowania skupionego klasztorowego klimatu każdego z prezentowanych utworów. Kościół pw. Piotra i Pawła w Stopnicy był miejscem koncertu *Od baroku do muzyki cerkiewnej*. Jego bohaterami byli Accademia dell'Arcadia oraz Joanna Klisowska dysponująca fantastycznie brzmiącym sopranem i nieprzeciętną umiejętnością realizowania śpiewu barokowego, tak w koloraturze jak i operowania barwą głosu. W programie ich

koncertu znalazła się muzyka G. F. Haendla. Aria Alimery z *Rinalda* i Morgany z *Alciny* były czystym popisem pięknego prowadzenia frazy, skupionego dźwięku i wokalne brawury w najlepszym znaczeniu tego określenia. Koncert w kościele w Stopnicy był też okazją do spotkania ze sztuką wykonawczą Chóru Parafii Prawosławnej pw. Opieki Matki Bożej w Kaliningradzie, który dał piękny popis śpiewu towarzyszącego prawosławnej liturgii. Koncert *Muzyka wielkich mistrzów* w Sali Balowej był miejscem spotkania Konstantego Andrzeja Kulki (skrzypce), Tomasza Strahla (wiolonczela) i Artura Jaronia (fortepian), którzy dowiedli kolejno raz nieprzeciętnej umiejętności wspólnego kameralnego muzykowania na najwyższym poziomie. Zagrana przez T. Strahla i A. Jaronia *Sonata na wiolonczelę i fortepian F-dur* op. 6 R. Straussa była tego najlepszym dowodem. Podobnie jak *Duet C-dur* L. van Beethovena grany przez K. A. Kulkę i T. Strahla. Równie wysoko należy ocenić koncert Daniela Stabrawy, wieloletniego koncertmistrza skrzypiec i solisty Berliner Philharmoniker ze znanym pianistą Mirosławem Herbowskim. *Sonata skrzypcowa F-dur* op. 24 L. van Beethovena z 1801 r. zabrzmiała w ich wykonaniu z całym urokiem swojej formy. Dowodząc jednocześnie doskonałej umiejętności prowadzenia muzycznego dialogu przez obu panów. Podziw słuchaczy budziła nie tylko świetna ekspresja, ale też znakomita technika i piękny krystaliczny dźwięk skrzypiec. Równie wysoka ocena należy się elektryzującemu wykonaniu *Kaprysu wiedeńskiego Kreislera*, *Nokturnu* op. 42 Hubay'a i *Poloneza D-dur* op. 4 Wieniawskiego.

Ostatni festiwalowy wieczór odbył się 9 lipca, dokładnie w 25 rocznicę śmierci Krystyny Jamroz, patronki festiwalu. Poprzedziło go złożenie kwiatów pod tablicą upamiętniającą jej postać. Wieczór *W hołdzie Krystynie Jamroz* był autorskim pomysłem Bogusława Kaczyńskiego, który zaprosił do współpracy Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Śląskiej w Katowicach i jej dyrektora Mirosława Jacka Błaszczycza. Zespół solistów tworzyli Aleksandra Chacińska i Grażyna Brodzińska (sopran), Rafał Bartmiński (tenor) i Liudas Mikalauskas (bas) oraz Maria Meyer, śpiewająca aktorka.

Adam Czopek

KRAKÓW
Pod znakiem Mahlera (Festiwal Gustawa Mahlera, Kraków 10 V – 19 VI 2011). Jest paradoksem, iż Mahler, głównie dyrygent operowy, jako kompozytor nie stworzył żadnego utworu z tego rodzaju artystycznego (co prawda Georg Solti utrzymywał, iż *VIII Symfonia* jest „obszerną operą, w której czynnik wizualny pozostawiony jest wyobraźni”). Poprzedził jedynie na cyklach pieśni oraz wprowadzaniu ogniw wokalnych do swej symfoniki, której się głównie poświęcił. I to bardziej z własnej, wewnętrznej potrzeby, albowiem długo jego twórczość kompozytorską traktowano poniekąd jako kaprys i dziwactwo wielkiego kapelm-

strza, o czym świadczy także przyjęcie, z jakim spotkał się podczas swych polskich występów.

Gustav Mahler 2 i 4 kwietnia 1903 r. poprowadził koncerty Lwowskiej Filharmonii (założonej pół roku wcześniej przez Ludwika Hellera w opustoszałym po wybudowaniu nowego gmachu Teatru Skarbowski, lecz wobec nikłego zainteresowania tą inicjatywą – również na występach austriackiego kapelmistrza i kompozytora sala pozostawała pustawa – wraz z sezonem działalność zakończyła orkiestra, a koncerty organizowano pod tym szyldem jeszcze przez kilka lat). W ich programach znalazły się utwory Ludwiga van Beethovena (*VII Symfonia A-dur*), Richarda Wagnera (wstęp do *Tristana i Izoldy*) i własna *I Symfonia D-dur „Tytan”*. Z pełnym uznaniem wypowiediano się o jego sztuce dyrygenckiej. Seweryn Berson pisał: „Gustav Mahler przedstawił się nam wczoraj w podwójnym charakterze kompozytora i dyrygenta. W tym ostatnim podbił bezwzględnie wszystkich. Jest też niewątpliwie jednym z najwybitniejszych żyjących kapelmistrzów. Głębie Beethovena, finezja Berlioz’a i ogień Wagnera – wszystko to wyszło spod jego batuty nieskazitelnie, a miejscami nawet wspaniale” (Gazeta Lwowska nr 77 z 4 kwietnia 1903). Z większą rezerwą podchodzono natomiast do Mahlera jako twórcy: „Jest to kompozycja na ogół biorąc hipermodernistyczna, nie licząca się już nawet często z dźwiękiem i czystością. Ale są znów miejsca wprost piękne, zwłaszcza w części trzeciej i ostatniej, pełne nie tylko nastroju, ale i szczerego uczucia. W całości panuje skończona technika, zwłaszcza pod względem orkiestrowym, bo w kompozycji samej są zagadki”.

Przy okazji swego lwowskiego pobytu był w miejscowym teatrze na przedstawieniu *Toski* Pucciniego, którego dzieł nie dopuszczał na scenę prowadzonej przez siebie Opery Dworskiej w Wiedniu. W słynnym liście do swej żony Almy natrząsał się z samego utworu, ale odnotował też: „Wykonanie dobre pod każdym względem i aż dziś bierze, że ma ono miejsce w austriackim mieście prowincjonalnym” (Wiarostaw Sandelewski *Puccini*, Kraków 1963, s. 172). Wystąpili wtedy: Janina Korolewicz-Waydowa, August Dianni i Józef Szymański, a dyrygował Franciszek Spetrino.

Symfonie dramatyczne Mahlera (w czterech: *Drugiej*, *Trzeciej*, *Czwartej* oraz *Ósmej*) odwołuje się do tekstu i czynnika wokalnego) wywodzą się z tak określonej gatunkowo *Symfonii „Romeo i Julia”* Hectora Berlioz’a, a zwłaszcza jej ogniw czysto instrumentalnych, w których – a nie w tych narracyjnych, z udziałem solistów i chóru – znajduje wyraz akcja dramatyczna. Od Berlioz’a (przewidujące ponad ośmiuset wykonawców *Requiem*) przejął także monumentalne obsady oraz eksperymentowanie z efektami przestrzennymi, wyprowadzając część instrumentarium nie tylko poza estradę, ale i audytorium. Pierwsze części są na ogół samodzielnymi poematami symfonicznymi (taka była w istocie geneza *Dziadów w Drugiej*, takim jest, choć pozbawionym bezpośredniego programu *Kräfte. Entschieden w Trzeciej*,

w *Czwartej* dotyczy to stanowiącego trzecią część *Adagia*). Z kolei wyrosło ze wstępu do trzeciego aktu dramatu muzycznego Richarda Wagnera, a także symfonii Antona Brucknera, tristanowskie *Adagia*, począwszy od *Trzeciej* bywają niekiedy wieńczącymi symfoniczny korpus (np. w *Dziwiątę*).

Pierwsze cztery symfonie swymi odniesieniami programowymi odwoływały się do niemieckiego cyklu poetyckiego *Cudowny róg chłopca*, choć w *Drugiej* oraz *Trzeciej* dokonuje się jego przekroczenie poprzez dodatkowe sięgnięcie do Klopstocka i Nietzschego, a w *Ósmej* krąg inspiracji rozszerza się o hymn *Przybądź, duchu Stwórcy* oraz finał drugiej części *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, przy czym, jak przystało na konwertytę z autentycznego monoteizmu, zwraca się przede wszystkim do Stwórcy, dystansując się zarazem wobec deifikacji człowieka, a co za tym idzie poprzez drobne skreślenia w *Veni Creator* stonował współistotność syna, choć z drugiej strony – co ciekawe – w pełni zachował występujące u Goethego apstrofy maryjne.

Z okazji przypadającego w tym roku stulecia śmierci kompozytora zorganizowano w Krakowie maraton jego dzieł, któremu towarzyszył mityng środkowoeuropejskich orkiestr filharmonicznych, które wykonały komplet jego symfonii.

I Symfonia D-dur „Tytan” przedstawiła Budapeszteńska Filharmonia, dla której jest to niejako utwór flagowy, ponieważ jej prawykonywanie miało miejsce w węgierskiej stolicy 20 listopada 1889 r., gdzie kompozytor był dyrektorem muzycznym Opery. Zagrano wersję pierwotną, z której Mahler usunął później drugie ogniwo, noszące podtytuł *Blumine*, a pochodzące z muzyki do sztuki Josepha Scheffela *Trębacz z Säckingén*. Zrazu pod batutą Zoltana Kocsisa (w latach 80. wystąpił on w Krakowie jako pianista w *I Koncercie Es-dur* Liszta) zapowiadała się wybitna interpretacja, kiedy na początku tremolo smyczków wyłoniło się nieomal z niebytu. Później imponowała precyzją blachy, a pod koniec dyrygent zastosował się do wskazówki kompozytora, by w finale podnieść z miejsc waltornistów, do czego nawiązał po latach Wojciech Kilar w swym *Krzesanym*. Ostatecznie zabrakło jednak całościowej wizji muzycznego przebiegu.

II Symfonia c-moll „Zmartwychwstanie” złożona jest z wielu form muzycznych: wspomnianego, początkowo samodzielnego i z lekka tylko potem zmodyfikowanego poematu symfonicznego, tanecznego *Intermezza* oraz *Scherza*, następującej po nim pieśni oraz rozbudowanego finału z zamykającą go kantatą. Poza tym Mahler, jako prekursor muzycznego kolażu, zwłaszcza w *Scherzu* zestawia różnorodnego pochodzenia tematy (m.in. melodii klezmerskich). W piątej części, w znacznej mierze stanowiącej wizję Sądu Ostatecznego, powracają wątki tematyczne z pierwszej, swoistego Pandemonium. W finale pojawia się hymn do tekstu Klopstocka uzupełnionego własnymi strofami kompozytora.

Lior Shambadal zrazu narzucił krakowskiemu filharmonikom dość wolne tempo, być może ze względu na akustykę, choć i tak dawały znać o sobie zachwiane proporcje brzmieniowe na niekorzyść kwintetu smyczkowego w stosunku do sekcji dętej, zwłaszcza blachy. Być może z tych samych powodów nie nadużywał zgiełkliwości orkiestrowego tutti, o co u Mahlera nietrudno. Aliści rozwinął skrzydła i pokazał lwi pazur dopiero w ostatniej części, kiedy zazwyczaj daje już znać o sobie znużenie, i nadał jej frapujące oblicze dramaturgiczne. Świetnie zabrzmiały dochodzące z krążganków odgłosy dodatkowej grupy instrumentów dętych blaszanych, dialogujących z głównym korpusem orkiestry. Duże wrażenie wywarło wejście pianissimo chóru (połączone zespoły filharmonii: Krakowskiej i Słowackiej). Urzekł mnie także sopran Joanny Kozłowskiej, której śpiew piano na tle chóru był w pełni słyszalny. Izraelski kapelmistrz, zgodnie z intencją Mahlera, dopatrującego się w komponowaniu symfonii metafory budowania świata, wznosił w ten sposób świątynię muzyki.

Również *III Symfonia d-moll* posiada odniesienia eschatologiczne, pozostając rozpiętą pomiędzy Genesis (pierwsza część z po raz pierwszy dominującym tematem żałobnego marsza) a ideą odkupicielskiej miłości duchowej „caritas” (finałowe *Adagio*, po raz pierwszy – jeśli nie liczyć podobnego rozwiązania w *Szóstej*, *Patetycznej* Czajkowskiego – wbrew prawom formy sonatowej, będące uwieńczeniem symfonicznego korpusu). Stanowi ona najpełniejsze urzeczywistnienie Mahlerowskiej wizji symfonii jako uniwersalnego wyobrażenia spraw ostatecznych, w której ontologiczną pełnię uzyskuje poprzez zderzenie zdawałoby się odległych jakości wyrazowych, takich jak naiwność i tragizm. Daniele Callegari ze Słoweskimi Symfoniakami umiejętnie przeprowadził crescendo w kodzie pierwszej części, a także przejście finałowe *Adagia* w kodę-apoteozę z triumfalnymi, miarowymi uderzeniami w kołty.

Filharmonicy z Berna Morawskiego, a więc rodzinnego regionu Mahlera, największe wrażenie wywarli na mnie w *Pieśniach wędrownego czeladnika*, dystansując w tym względzie solistę. Rzadko miałem okazję obcować z tak miękkim brzmieniem, również grających piano waltorni. Nie do końca udało się im powtórzyć to wrażenie i wywołać podobny efekt w *IV Symfonii G-dur*, zwłaszcza w nawiązującej do klasycystycznego dziedzictwa części pierwszej, zanim jej beztroski taneczny wdzięk nie przemienił się w korowód śmierci *Scherza*, by na powrót odzyskać pastoralny klimat w finale z sopranowym solo.

Wykonanie *V Symfonii cis-moll* przez czeskich filharmoników pod dyrekcją Jiříego Bělohlávka poprzedziła – co znamienne – prezentacja rodzimego utworu – *Sinfonietta* Karla Ančerla, wieloletniego szefa tego zespołu – choć w żaden sposób nie korespondowała ona z głównym punktem programu. To dzieło z ducha neoklasycystyczne, odznaczające się drapiezną motoryką, z efektownym crescendo w kodzie, co efektownie wydobyl prowadzący. Kiedy przyszła już na nią kolej,

Piąta znalazła świetnych wykonawców w czeskiej orkiestrze, stanowiącej nieomal jeden, idealnie zgrany, gigantyczny instrument, w pełni posłuszny kapelmistrzowi, a przy tym rozporządzająca rozległą skalą dynamiczną (od zaledwie muśnięć palcami kół w przez przeszedł po ich rozsądające uderzenia, eteryczne brzmienie i kolorystę smyczków) oraz precyzją rytmiczną, pozwalającą zapomnieć o wszelkich problemach technicznych i skupić się wyłącznie na przeprowadzeniu zamierzonej koncepcji interpretacyjnej. Bělohávek wydobyl z tej partytury nade wszystko jej taneczna naturę (reminiscencje walca w drugiej części i w triu *Scherza*), choć idealnie pozostanie dla mnie kreacja sprzed dwóch lat Walerego Giergity ze Świątowa Orkiestrą dla Pokoju, której zresztą jemu samemu nie udało się powtórzyć rok później na londyńskich Promsach.

Wrocławscy Filharmonicy pod wodzą Jacka Kasprzyka powoli wyrastają w Polsce na orkiestrę wyspecjalizowaną w repertuarze Mahlerowskim. Atoli w *VII Symfonii e-moll „Pieśń o nocy”* zastąpił ich szefa i stanął na ich czele Paweł Przytocky. Pierwsza część rozpoczyna się marszem, a w niespokojnym, pełnym nerwowego ożywienia *Scherzu* dają się ponadto słyszeć reminiscencje tematyczne z analogicznego ogniwa z *I Symfonii*. Przywołanego tytułu nie nadał jej Mahler, ale w pełni odnosi się on do jej dwóch ogniw nokturnowych, stanowiących rodzaj intermezz, przedzielających pozostałe części i poprzez dołączenie gitary oraz mandoliny posiadających nieco serenadowe zabarwienie.

VIII Symfonia Es-dur, do której ze względu na monumentalną obsadę (wielka orkiestra symfoniczna, dwa chóry mieszane, chóry dziecięce, ośmiu solistów i organy) przylgnęła nazwa *Symfonii Tysiąca*, zagrano dokładnie dwadzieścia jeden lat po jej wcześniejszej prezentacji w Krakowie 19 maja 1990 r. w kościele św. Piotra i Pawła. Muszę się przyznać, iż jakoś nie mogę się do niej w pełni przekonać, mimo że Paweł Przytocky starał się oswoić tego „potwora”. Tym razem bez efektów choreograficznych na podium, jak to było w przypadku *Siódmej* z wrocławskimi filharmonikami, okazał się o wiele bardziej skuteczny, choć być może nie bez znaczenia był fakt, iż tym razem współpracował przede wszystkim z własnymi zespołami – orkiestrą i chórami: mieszanym i chłopięcym Filharmonii Krakowskiej, których wsparty: Chór Filharmonii z Pragi, Chór Dziecięcy z Lipska i Chór Żeński katedry tamowskiej Puellae orantes. Udało mu się uzyskać z tej masy dźwiękowej, zwłaszcza w otwierającym hymnie *Przybądź, Stwórco (Veni Creator)*, dość selektywne brzmienie poszczególnych sekcji instrumentów. Pięknie zabrzmiały wejścia pianissimo chórów w drugiej części, opartej na scenie zamykającej drugą część *Fausta* Goethego. Spośród solistów na słowa szczególnego uznania zasłużyły: Urška Arlič-Gololičič, której krystalicznie czysty sopran jaśniał na tle masywnego tutti, Iwona Socha, śpiewająca z chóru epizodyczne solo *Mater Gloriosy*, a także wciąż świeżo brzmiący alt Ja-

dwigi Rappe, choć wszyscy śpiewacy (Barbara Kubiak, Ewa Marciniak, Roman Sadnik, Adam Kružel, Peter Mikulaš) stanęli na wysokości zadania, tworząc w pełni zestrojony ansambl, zwłaszcza w mistycznie wznoszącym się finale. Aliści, trudno dopatrzeć mi się w tym dziele, skłoncom z różnych elementów (podniosły hymn, ilustracyjna muzyka sceniczna) wewnętrznej konieczności oraz uzasadnienia dla odwołania się do formy symfonii (stało się ono poniekąd wraz z podobnie oznaczonym gatunkowo cyklem pieśni *Das Lied von der Erde* furką dla arbitralnego stosowania tego określenia dla kompozycji nie mających chociażby luźnych, czy tylko metaforycznych związków z ideą i modelem tego najpełniejszego urzeczywistnienia formy sonatowej), a ze względu na rozmiary czasowe i zaangażowanego aparatu wykonawczego i związane z tym przeładowanie jawić się może monstrem kiczem, czymś na podobieństwo wydmuszki: zewnętrznie okazałym, lecz wewnętrznym pustym.

IX Symfonia D-dur pokazuje jak długą drogę przeszedł Mahler jako kompozytor od swych pierwszych symfonii. To już świat ekspresjonistyczno-neoklasykistyczny, w którym twórca nie waha się przed odwołaniem do estetyki brzydoty jako najsilniejszego środka wyrazu (szorstkie, brutalne brzmienia, zwłaszcza w otwierającym *Andante comodo*). Początkowo Słowacki Filharmonicy, kierowani ręką perskiego kapelmistrza Alexandra Rahbariego, zdawali się dosłownie do tego stosować, wyróżniając się brzydkim dźwiękiem nawet tam, gdzie tego kompozytor nie przewidział. Ponadto „rzuciły się także w ucho” niewykończone frazy w kodzie pierwszej części. Dopiero brawurowo zagrane *Rondo* z jego fugowanym refrenem oraz zamykające dzieło, rozdzierające *Adagio-lamentoso*, poprawiły opinię o tym zespole.

X Symfonia Fis-dur jest poniekąd utworem niemożliwym, przekraczającym własne założenia. Może dlatego prace nad nią musiała przeciąć śmierć, albowiem Stwórca wydaje się zazdrosnym o swoje dzieło i nie chce, by śmiertelnik wykradł mu tajemnicę stworzenia? Podąża ona szlakiem wyznaczonym przez poprzedniczkę, zwłaszcza w zakresie poszukiwania nowej, rozszerzonej dźwiękowości i to – podobnie jak w tamtej – bez odwoływania się do niezwykłego instrumentarium jak to wcześniej bywało. Jacek Kasprzyk był o krok od stworzenia prawdziwej kreacji, gdyby dysponował jeszcze tylko doskonałym instrumentem do urzeczywistnienia swych zamierzeń. W grze wrocławskich filharmoników na początku wyczuwało się pewne spięcie, przekładające się na nieprecyzyjne rytmicznie wejście tutti po inicjalnej ekspozycji tematu przez altówki, a i w finale dały znać o sobie pewne potknięcia intonacyjne, będące prawdopodobnie skutkiem dającego już znać o sobie zmęczenia. Mahler właściwie zawsze przekraczał obowiązującą w ówczesnej estetyce zasadę stylistycznej jednorodności, co dyrygent z jednej strony trafnie uchwycił i zarysował, z drugiej wszakże z tych sprzeczności ułożył w pełni przekonującą, dialektycznie dopełniającą się całość. Znakomicie

uwidatnił przy tym kulminację orkiestrowego tutti w *Adagiu*, z całą jego chropowatością. Po mistrzowsku przeprowadził też rozwój finału od brutalnych uderzeń kół i odpowiadającego im zmasowanego brzmienia pełnej orkiestry do powrotu tematu z *Adagiu*, powoli zmierzającego do swego nieuniknionego i nieubłaganego kresu.

Swego czasu w Poznaniu, z inicjatywy tamtejszej Pro sinfoniki, organizowano monograficzne festiwale kompozytorskie. Może więc Filharmonia Krakowska pokusi się o nawiązanie do tej inicjatywy i w przyszłości podaruje nam komplet symfonii Antona Brucknera bądź Dmitrija Szostakowicza, lub poematów symfonicznych Richarda Straussa. Albo za dwa lata, na osiemdziesięciolecie Krzysztofa Pendereckiego jego siedem symfonii, z których zwłaszcza dwie ostatnie w znacznej mierze zainspirowane zostały przez Mahlera?

Lesław Czaplinski

KRAKÓW Współczesność zerka wstecz, ku zapomnianej przeszłości. Tegoroczny, dwudziesty trzeci z kolei, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej – Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich (11 – 19 czerwca 2011) – zdominowany został przez rocznicę oraz przywracanie zapomnianej spuścizny muzycznej, co stanowi skądinąd jego stały wątek.

Albowiem tradycją tej imprezy jest wydobywanie z mroków niepamięci utworów zapoznanych kompozytorów. Tym razem stało się to za sprawą serii wydawniczej, poświęconej dziedzictwu muzycznemu Rzeczypospolitej na Białorusi, zainicjowanej i redagowanej przez kompozytora Jauhena Papłauskiego. Od czasu narodzin pierwszego państwa białoruskiego – republiki ludowej w 1918 r. – daje się zauważyć tendencja do odrodzenia tożsamości poprzez odwoływanie się do spuścizny Wielkiego Księstwa Litewskiego, zdominowanej przez podbitych, lecz bardziej zaawansowanych cywilizacyjnie zachodnich Rusinów, których język stał się urzędowym. Przejawem tego stało się też przyjęcie Pogoni jako herbu, również w pierwszym okresie niepodległości po upadku Związku Radzieckiego w 1991 r. Nawiązuje się również do tradycji nieświeskich Radziwiłłów, między innymi teatru Urszuli oraz twórczości kompozytorskiej Antoniego, którego muzyki do *Fausta* Goethego prapremiera sceniczna miała miejsce właśnie w Mińsku, kiedyś nazywanym Litewskim. Także wspomniana seria, powstała w oparciu o manuskrypty przechowywane w bibliotece petersburskiej, dotyczy w przeważającej mierze dziewiętnastowiecznych kompozytorów polskich z tego obszaru. Szkoda tylko, że wschodnim obyczajem, wydaje się te utwory w uwspółcześnionym opracowaniu, zamiast rozwinięcia przy tej okazji wykonawstwa historycznego, również poprzez włączenie odpowiedniego kształcenia do programów miejscowych konserwatoriów. Prezentacji tej inicjatywy wydawniczej towarzyszył recital bia-

łoruskiego pianisty Ihara Ałouwnikaua. Złożyły się nań zarówno utwory utalentowanych amatorów (pisarze historyczni – bracia Kraszewscy: Kajetan oraz bardziej znany i popularny Józef Ignacy), jak i profesjonalnych twórców (Napoleon Orda, będący nawet przejściowo w 1847 r. dyrektorem paryskiego Théâtre Italien). Tego pierwszego usłyszeliśmy *Nokturn „Podróż gondolą”* oraz *Walc „Noc na Łysej górze”*, natomiast autora *Starej baśni* m.in. *Pieśni pastuszków*. Szczególnie wartościowe okazały się polonezy Napoleona Ordy (w tym *Pamięci Chopina*) oraz *Walc G-dur „Constellation Valse”*. W znacznej mierze była to muzyka salonowa (mazurki Floriana Miładowskiego) i Abramowicza oraz w *Walcu Łady*? Ciekawostkę stanowiła zagrana na bis miniatura, będąca autorskim opracowaniem na fortepian arii Stefana „z kurantem” ze *Straszego dworu*.

Nie zapomniano także o dwudziestolecu śmierci Stefana Kisielewskiego, co prawda warszawianina z urodzenia i poczucia, ale związanego z Krakowem poprzez kilkunastoletni pobyt po wojnie, gdzie zamieszkiwał w słynnym Domu Literatów przy ulicy Krupniczej 22, oraz współpracę z Tygodnikiem Powszechnym.

Chyba nie przypadkiem szczególnym upodobaniem obdarzał on formy epigramatyczne, a więc pokrewne z uprawianym przezeń felietonowym gatunkiem literackim. Wiele jego utworów zaopatrzonych jest w przewrotne kody, nie będące zwieńczeniem, lecz poniekąd zaprzeczeniem dotychczasowego przebiegu muzycznego: glissandowy pasaż po impresjonistycznej z ducha i faktury *Serenadzie*, liryczna po motorycznym i prokofiewowskim *Intermezzu* (w partii klarnetu nasuwają się skojarzenia z muzyką do *Iwana Groźnego* tamtego), zwalniająca po żywiołowym *Danse vive*. Z kolei łukową budową odznacza się *Małą rapsodię*. W pieśniach do wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, służących głównie przekazowi tekstu literackiego bez wdawania się w efekty ilustracyjne, Magdalena Spytek-Stankiewicz operowała zbyt operowym wolumenem swego mezzosopranowego głosu, a towarzyszący jej Piotr Sałajczyk realizował partię fortepianowego akompaniamentu z nadmiernym zacięciem wirtuozowskim. Koncertowi towarzyszyło spotkanie z Małgorzatą Gąsiorowską, autorką monografii kompozytorskiej Stefana Kisielewskiego, jego synem Jerzym oraz Adamem Walacińskim, uczniem i przyjacielem. Świątowano też jubileusz Jerzego Kaszyckiego, krakowskiego kompozytora, przez lata związanego z miejscową radiostacją i ośrodkiem telewizyjnym, autora licznych opracowań do spektakli teatralnych, a także muzyki popularnej.

Na zamykającym recitalu Olgi Pasiecznik, której towarzyszył na fortepianie Maciej Grzybowski, zabrzmiały między innymi pieśni Konstantych Regameyów: romanse ojca Kazimierza i także powstałe do rosyjskich tekstów poetyckich młodzieńcze syna. A także Reinholda Gliera. Niestety, do śpiewu Olgi Pasiecznik, dysponującej instrumentalną techniką operowania głosem, wkradały się pewne problemy emisyjne, miejmy nadzieję, że stanowiące jedynie przejaw chwilowej niedyspozycji.

Jak zawsze wydarzeniem okazał się koncert muzyki elektronicznej, przygotowany przez Marka Cholowieckiego i prowadzone przezeń Studio w krakowskiej Akademii Muzycznej. *Trans-Sonans* Zbigniewa Bargielskiego posiada łukową budowę, a jego uporczywie powtarzalny rytm narasta, by znów powrócić do punktu wyjścia. Kompozycji *Phosphores* Maxa Matthews, zmarłego przed niespełna dwoma miesiącami i którego pamięci poświęcony został koncert, towarzyszyła figuralna projekcja. Z kolei utwór *Wewnętrzny konflikt* Japonki Ayane Zamanaki z koncertującym puzonem i towarzyszącym mu na żywo elektronicznym akompaniamentem posiada ponadto quasi-sceniczną formę, albowiem instrumentalista towarzyszący zarówno dwa lustra materialne, ustawione po jego bokach, jak i akustyczne, kiedy dźwięk jego instrumentu, odpowiednio przetworzony, rozlega się z głośników. Wszelako najbardziej frapującym okazał się utwór sprzed prawie pół wieku, a mianowicie *Krąg* Romana Haubenstocka-Ramatiego, którego wykonaniu towarzyszyła projekcja jego graficznej partytury. Instrumentalści rozmieszczeni byli wokół i wśród publiczności, wydobywając ze swych instrumentów nietypowe brzmienia, jak i skandując litery, składające się na zapis kompozycji.

Na koniec uwaga natury organizacyjnej „pro domo sua”: warto by zaprzestano praktyki, ujmując to krakowskim prowincjonalizmem językowym, „spaźniania” z rozpoczynaniem festiwalowych koncertów, a przechodząc do ogólnopolskiej normy literackiej chciałoby się, aby ich „spóźnienia” stały się czymś niedopuszczalnym.

Lesław Czaplński

KRAKÓW **T**raviata. Znając dzisiejszą popularność tego dzieła Verdiego trudno pojąć, że prapremiera *Traviaty*, która odbyła się 6 marca 1853 r. (po zaledwie trzech tygodniach prób) na scenie weneckiego Teatro La Fenice, była jedną z największych klęsk w życiu kompozytora. Opera i jej wykonawcy zostali przez publiczność beztłóśnie wygwizdani. Dlaczego? Po pierwsze, nie budzący zaufania tytuł: *Traviata* – oznaczający w przenośni kobietę upadłą, która zeszała z właściwej drogi. Kurtyzana jako główna bohaterka opery i to ukazana jako postać szlachetna, zdolna, w imię prawdziwej miłości, do największego poświęcenia? Odczytano to jako prowokację dla mieszczan-

skiej moralności. Dramat *Violetty* był zarazem jawnym oskarżeniem pruderyjnych stosunków panujących w owych czasach. Szlachetność kurtyzany i jej czysta miłość to było coś co szokowało i nie mieściło się jeszcze w ówczesnej mentalności. Verdi po raz pierwszy w swojej twórczości odwołał się do współczesnej rzeczywistości rozgrywając całą akcję w konwencjach dramatu mieszczańskiego i literatury realistycznej. Po drugie, zawinił wykonawcy. Verdi otrzymał w tej sprawie anonimowy list, w którym przestrzegano go przed fiaskiem prapremiery jeżeli nie znajdzie innego basy, a zwłaszcza lepszej primadonny. I stało się, korpulentna Salvini-Dnatelli nie dość, że fatalnie śpiewała, to jeszcze zupełnie nie przekonywała w roli delikatnej chorej kobiety. Graziani potraktował partię Alfreda w sposób zupełnie chłodny, a świetny baryton Varesi był tego wieczoru niedysponowany. Wszystko to złożyło się na klęskę prapremierowego przedstawienia. „Nie zrozumieliście niczego z mojej muzyki” – powiedział prapremierowym wykonawcom Verdi.

A jednak Verdi wierzył w wartość swojego dzieła, toteż zbytnio się nie opierał kiedy przyjaciel i wydawca Antonio Gallo poprosił go o ponowne przejście partytury i dokonanie drobnych poprawek i retuszy. Czternaście miesięcy po klęsce w La Fenice *Traviata* wystawiono 5 czerwca 1854 r. ponownie również w Wenecji, ale już w Teatro San Benedetto. Tym razem główne partie śpiewali: Maria Spezia (*Violetta*), Francesco Landi (*Alfred*) i Filippo Coletti (*Germont*). Sukces przeszedł wszelkie oczekiwania! „Nie było jeszcze w Wenecji sukcesu równego sukcesowi *Traviaty*” – napisał, do nieobecnego na premierze Verdiego, Ricordi. I tak już zostało, dzisiaj należy ta opera do najczęściej grywanych. Można zaryzykować stwierdzenie, że nie ma w roku wieczoru by gdzieś w świecie nie ożywała na nowo tragiczna historia paryskiej kurtyzany i młodego arystokraty. Najświeższą jej wersję zaproponowano w Operze Krakowskiej – premiera 18 czerwca – na inaugurację XV Letniego Festiwalu Opery Krakowskiej.

Inscenizacja jest dziełem Krzysztofa Nazara i od początku naznaczona została znamionami śmierci głównej bohaterki. Wszystko: pusta pozbawiona zwyczajowych rekwizytów scena, współczesne kostiumy, oświetlenie buduje konsekwentnie nowoczesnymi środkami klimat nieuchronnego dramatu. Już w trakcie orkiestrowego wstępu do I aktu na scenie pojawia się ślaniająca się *Violetta*, której doktor Grenvil zdradza jej śmiertelną chorobę. I tu mała uwaga, jak powszechnie wiadomo bohaterka *Traviaty* umiera na gruźlicę, a nie na chorobę neurologiczną, dlaczego więc towarzyszą temu obrazy tomografii komputerowej mózgu? W podobny sposób zaczyna się scena finałowa, nad sceną biegnie zapis EKG, tyle tylko, że zbyt regularny jak na obraz umierającej osoby.

Właśnie te dwa obrazy spinają niczym klamra całą inscenizację w tonacji szaroczarnej, z nieciekawą scenografią opartą na systemie przesuwanych prostokątnych

brył. Niestety, co jest w środku nie bardzo mi odpowiada i do końca przekonuje. Pierwszy akt, w którym króluje szara kanapa (wypisz wymaluj jak w salzburskiej inscenizacji Willego Deckera z 2005 r.) pozbawiony jest większej dynamiki, no chyba że uznać za nią bezwładne bieganie chóru. Na dodatek reżyser niczego tutaj nie buduje, nie ma atmosfery szalonej zabawy, zmysłowej atmosfery, co jest zawsze kontrapunktem dla pierwszych objawów choroby Violetty. Słynne *Libiamo* przechodzi bez większego wrażenia, podobnie jak narodziny uczucia głównych bohaterów. Drugiemu brakuje dramatycznej zawartości, a wyprowadzenie słynnej gry w karty na tył sceny też nie bardzo mi się podobało, ale i tak ten obraz zyskał najpełniejszy kształt. W trzecim Violetta większość czasu spędza na kolanach, wcześniej też Alfred kilka razy ciska nią na deski sceny. Wszystko to budzi mieszane uczucia. Z jednej strony piękna historia o kobiecie, która dowiaduje się o śmiertelnej chorobie, a zaraz po tym spotyka po raz pierwszy prawdziwą miłość. Z drugiej mnogość niepotrzebnych gestu i zewnętrznej szamotaniny oraz czasami wręcz naiwnej symboliki, z czym musieli sobie poradzić śpiewacy. Na dodatek większość tego co dzieje się na scenie ociera się o sztuczność i brak emocjonalnej szczeroci.

W obsadzie najbardziej ujął mnie Zenon Kowalski prowadzący nienagannie frazę. Skupiony i oszczędny w każdym ruchu przekonywująco oddał dramat ojca Alfreda, który złą oceną wybranki syna, doprowadził do tragedii. Edyta Piasecka-Durlak jako Violetta, po niezbyt udanym pierwszym akcie, później z dużym powodzeniem kreśliła wokalnie i aktorsko obraz swojej bohaterki. Adam Zdunikowski w partii Alfreda zaprezentował nie tylko właściwą ekspresję, ale również nieco operowej egzaltacji.

Tomasz Tokarczuk, przy dyrygenckim pulpicie jakoś nie chciał dostrzec w partyturze wielu niuansów brzmieniowych, szczególnie w obu orkiestrowych wstępach. Zabrakło mi również większej ekspresji oraz tej pulsującej tanecznej lekkości i śpiewności, pod którą czai się, od samego początku, dramat głównych bohaterów.

Miało być wydarzenie, a wyszło tak sobie!

Adam Czopek

BYTOM **Don Carlos w Operze Śląskiej.** Główny wątek tej historycznej opery Giuseppe Verdiego stanowi miłość Don Carlosa, infanta hiszpańskiego do Elżbiety de Valois, z którą był zaręczony. Niestety, układ polityczny sprawił, że Elżbietę poślubił jego ojciec Filip II, król Hiszpanii ślepo podporządkowany świętej inkwizycji. Jednak wzajemne uczucie jakie łączyło Elżbietę i Carlosa nie wygasło. Spostrzega to zakochana w infancie księżniczka Eboli, której ślepa zazdrość i intrygi doprowadzają do tragedii. Wszystko to zostało wpisane w ponurą historię szalejącej w tym czasie w Hiszpanii świętej

inkwizycji i narodowowyzwoleńczą walkę Flandrii pragnącej uwolnić się spod krwawego jarzma Hiszpanii. Walkę tę popierają Carlos i jego przyjaciel markiz Posa stając się przez to zagrożeniem dla utrwalonego układu władzy. Jasno zarysowana przez kompozytora i librecistę koncepcja psychologicznych sylwetek bohaterów, nie dopowiedzianych do końca i dwuznacznych relacji między nimi sprawia, że to co dzieje się na scenie jest logiczne i czytelne.

Tą też drogą poszedł Waldemar Zawodziński, reżyser i scenograf jednocześnie, któremu udało się trudna sztuka wykreowania na niewielkiej bytomskiej scenie przedstawienia, które sprawia wrażenie wręcz monumentalnego. Stworzona przez niego inscenizacja urzeka nie tylko dramaturgiczną zawartością i konsekwencją tworzenia efektownego obrazu, ale również wyrazistym prowadzeniem bohaterów dramatu. Oszczędna, utrzymana w tonacji głębokiej czerni ascetyczna scenografia stała się doskonałym tłem dla bajecznie kolorowych stylizowanych na hiszpańskie kostiumów, zwłaszcza pań oraz oświetlenia, które znakomicie podkreślało klimat każdej ze scen. Niemał zupełny brak rekwizytów sprawił, że pusta scena stała się główną areną i przestrzenią emocji bohaterów dramatu. Z ogromnym uznaniem obserwowałem jak precyzyjnie i wyraziście budowany był przez reżysera charakter każdej postaci. Przez co na scenie niepodzielnie panują ludzkie emocje konsekwentnie i wyraziście ustawione w formie relacji między bohaterami dramatu. Akcja prowadzona jest logicznie i czytelnie, bez niepotrzebnych uduziwnień, ale też w pełnej zgodzie z muzyką, z której wywiedziona była każda sytuacja i gest. Mocną stroną bytomskiej premiery była też konstrukcja oraz dynamika ansambli i scen zbiorowych, w kształtowaniu których miała swój udział Janina Niesobka. Losy bohaterów spletają się ze sobą w pełną dramaturgię opowieść o najważniejszych ludzkich uczuciach: miłości, przyjaźni, wierności, podstępnej zdradzie oraz samotności.

Premiera, 22 maja, okazała się bezspornym sukcesem jej twórców i wykonawców, dawno już nie słyszałem w Operze Śląskiej tak gorącego przyjęcia jakie zgotowano tego wieczoru artystom. W pieczołowicie dobranej obsadzie właściwie prawie nie było słabych punktów. Aleksander Teliga subtelną linią dyskretnego aktorstwa kreślił obraz króla Filipa II. Był jednocześnie władczy i okrutny, ale w zaciżu swojej komnaty okazał się zagubionym samotnym człowiekiem zdany na łaskę Inkwizytora. Kreacja podparta wieloma odcieniami wokalne ekspresji, pozwoliła mu stworzyć przejmujący obraz swojego bohatera. Piękna, zaśpiewana z dużą kulturą kreacja, ujmująca dodatkowo stylowym prowadzeniem frazy! Równie wysoka ocena należy się Bogdanowi Kurowskiemu, którego w partii Filipa widziałem i słyszałem tydzień później. Wytrawne aktorstwo świetne prowadzenie głosu, i temperament sceniczny pozwolił Ewie Vesin stworzyć piękną kreację Eboli, o której długo będzie się pamiętało. Trzecią bohaterką premierowego wieczoru okazała

się Anna Wiśniewska-Schoppa, w partii nie-szczęśliwej królowej Elżbiety. Ta młoda i jeszcze szerzej nie znana śpiewaczka zaprezentowała nie tylko głos o pięknej nasyconej barwie prowadzony z dużą swobodą i kulturą, ale również dobre wycucie dramatu swojej bohaterki, której obraz wiarygodnie kreśliła. Równie wiele dobrze go można powiedzieć o Adamie Szerszeniu w partii Posy. Miękki, pełen ciepła, ale kiedy trzeba nabierający dramatycznych tonów, głos pozwolił mu zbudować przekonującą kreację, czego najpiękniej dowiódł w scenie śmierci. Z dużą satysfakcją słuchałem potężnego basowego głosu Grzegorza Szostaka, który wykreował wokalnie i aktorsko postać budzącego przerażenie Inkwizytora. Jego duetu z królem Filipem, będącego prawdziwym pojedynkiem dwóch basów, słuchało się z prawdziwą satysfakcją. Maciej Komandera dzielnie walczył z partią tytułowego bohatera i aktorsko to mu się nawet udawało. Niestety, nie da się tego powiedzieć o stronie wokalne! Jego głos nie wytrzymał napięcia dramatycznego, a zbyt wysoka tessitura partii zmuszała go do forsowania głosu, co fatalnie odbijało się na jego barwie i brzmieniu. No cóż, był to jednak – wokalnie – *Don Carlos* bez Don Carlosa. Tydzień później oglądałem i słuchałem tego *Don Carlosa* ponownie. W obsadzie obok wspomnianego już Bogdana Kurowskiego znalazły się panie Joanna Kściuszka-Jędrusiak w partii Królowej Elżbiety i Elżbieta Kaczmarzyk-Janczak jako Eboli. Obie również stworzyły udane kreacje wokально-aktorskie. Ma więc bytomski *Don Carlos* dwie dobre obsady.

Tadeusz Serafin przy dyrygenckim pulpicie raz jeszcze dowiódł, że muzyka Verdiego to jego żywioł. Dobrze przygotowane orkiestra i chór prowadzone przez niego z dużą precyzją i wyobraźnią zapewniły premierze wysoki poziom muzyczny. Jest w jego interpretacji głębia emocji i śpiewność verdiowskiej frazy. Mamy też właściwą dynamikę i przejrzystość brzmienia, a zarazem wyrazistość dramaturgiczną i żywe tempo muzycznej narracji.

Nareszcie po wielu, wielu latach mamy na polskich scenach na tyle interesującą i efektowną inscenizację *Don Carlosa*, że powinna długo cieszyć się zainteresowaniem publiczności.

Adam Czopek

KRAKÓW **Bal maskowy.** W ramach XV letniego Festiwalu Opery Krakowskiej 28 czerwca zaprezentowano inscenizację *Balu maskowego* przywiezioną przez Theater Plauen Zwickau. Nie była to wersja, którą po licznych przeróbkach jakich musiał Verdi dokonać w bojach z rzymską cenzurą przed prapremierą dzieła wystawiono w Rzymie pod tytułem *Bal maskowy*. W Plauen-Zwickau wrócono do pierwszej wersji opery przygotowywanej dla Neapolu, jeszcze pod tytułem *Gustaw III*. Libretto Antonio Sommy oparte zostało na historycznym fakcie zamordowania 1792 r. na balu dworskim Gustawa III, króla Szwecji,

przez grupę spiskowców, którą zorganizował hrabia Anckarström. W *Balu maskowym* mamy konflikt, w starym jak świat kręgu małżeńskiego trójkąta, z tą jednak różnicą, że tutaj do zdrady faktycznie nie dochodzi. Niedoszły kochanek targany wewnętrznymi rozterkami, czy dać pierwszeństwo uczuciu przyjaźni do wiernego druha, czy miłości do jego żony – wybiera przyjaźń. Finał tragedii rozgrywa się na dworskim balu, gdzie domniemany kochanek ginie z ręki zazdrosnego męża, który dopiero po zadaniu śmiertelnego ciosu dowiaduje się, że żona i przyjaciel pozostali mu wierni. Pozory świadczące przeciwko nim okazały się złudą.

Ostatnimi laty często wraca się właśnie do pierwszej neapolitańskiej wersji dającej większe możliwości dochowania wierności historycznej libretta. Niestety, to co obejrzelśmy na krakowskiej scenie piękne nie było! Podczas uwertury pojawia się na scenie Ankaström ze sztucerem, po chwili wchodzi joykowski podający mu znanym gestem grubą kopertę. Czyżby zabójstwo na zamówienie? To jest bzdura, przecież Ankaström, nie zakładając góry zabójstwa przyjaciela. Decyzję o udziale w spisku podejmuje dopiero w momencie rozpoznania żony na schadzce z Gustawem. W tej sytuacji cała treść libretta traci sens. Pierwszy akt przeniesiono na forum jakiegoś współczesnego parlamentu opawanego przez urzędników i wojskowych. Gustaw III nie jest tutaj władcą, lecz przewodniczącym, który zachowuje się delikatnie określając, jak nierozgarnięty facet ogarnięty manią seksu. Oskar to żaden paż lecz, napakowana silikonem lalka Barbie, co to by z każdym chciała... a z Gustawem najchętniej. Amelia okazuje się urzędniczką a jej mąż kimś o szczebel wyżej. Scenę z Ulryką przeniesiono do salonu, gdzie odbywają się seanse spirytystyczne, a ona jest głównym medium. Scenę, w której błdzi nocą Amelia w poszukiwaniu czarodziejskiego ziela leczącego z nieszczęśliwej miłości, ulokowano na bocznicę kolejowej, przy której stoi domek dróżnika, w którym Gustaw i Amelia usiłują skosztować swój dotychczas platoniczny związek (kolejna bzdura). Akt trzeci odbywa się w nocnym lokalu. Tutaj to już widzowi nie oszczędzono niczego, szamotanina, bezwładna latanina, był nawet tort spływający po twarzy umierającego Gustawa. Totalne bezguście!

Wokalnie też nie było rewelacji! Nathalie Senf w partii demonicznej Ulryki zaprezentowała głos pozbawiony altowego dołu co w przypadku tej partii jest koniecznością. Adrian Cave jako Gustaw w pierwszym akcie nie nastrojał optymistycznie. Na szczęście im dalej tym było lepiej, brzmienie wyrównało się, podobnie jak emisja, a głos nabral blasku. Najkorzystniejsze wrażenie pozostawił Shin Taniguchi jako Ankaström, interesująca barwa głosu, wyrównane brzmienie i swoboda emisji, pozwolił mu na wiarygodne kreślenie obrazu swojego bohatera. Podobnie Karin Kapplusch w partii Amelii, jej kreacja kreślona delikatną linią, bez zbędnych przerysowań wokalnych i aktorskich przykuwała uwagę od pierwszego wejścia. Natomiast Uta Simone zupełnie nie

przekonywała jako Oscar. Jej głos pozbawiony większego blasku i lekkości z trudem pokonywała trudności swojej partii.

Drydygient Tobiasz Engeli zapomniał, że taneczna lekkość i elegancja muzyki są tutaj niejako kontrapunktem dla toczącego się na scenie dramatu wielkiej niespełnionej miłości Amelii i Gustawa. Orkiestra przestaje być już tutaj tylko akompaniamentem stając się samodzielnym środkiem kształtowania dramaturgii. Od pierwszej sceny powinna w muzyce dominować gęstniejąca z minuty na minutę atmosferę narastającej tragedii, a i tego również zabrakło. Było bez większej ekspresji muzycznej i emocji.

Adam Czopek

BYTOM **P**olska odkrywa Erkela (Teatr im. Mihal'ya Csokonaia Vitéza w Debreczynie, kier. muz. Kocsár Balázs. reż. Attyla Vidnyánszky. scen. i kost. Oleksandr Biłozub. chor. Gábor Katona, gościnny występ na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu 30 VI 2011). Mamy pretensje do świata, że nie chce w należyty sposób poznać i docenić naszego Moniuszkę, ale czy sami jesteśmy zainteresowani twórczością operową sąsiadnich lub bliższych nam historycznie narodów? Ostatnio, dzięki gościnnemu występowi zespołu operowego Teatru im. Mihal'ya Csokonaia Vitéza z Debreczyna na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu zaistniała okazja zaznajomienia się z *Namiestnikiem Bankiem* (*Bánk bán*) Ferencza Erkela, jedną z dwóch jego oper, posiadających status narodowych.

Jego akcja rozgrywa się w XIII w., pod nieobecność króla Andrzeja II, zajętego wyprawą na Ruś, w następstwie której Węgrzy uzyskają do niej prawa sukcesyjne, przejęte później przez Habsburgów, co po wiekach obróci się przeciw Polsce podczas pierwszego rozbioru (na prompterze nieco na wyrost ziemie te nazwano Galicją). W tym czasie kraj wydany zostaje na pastwę rodaków jego żony, królowej Gertrudy, pochodzącej z tyrolskiego Meranu (i znów w wyświetlanym tłumaczeniu określono ich chyba niewiele mówiącą polskiej publiczności mianem Meranów – zapewne mało kto dziś kojarzy, iż przedwojenne Zaleszczyki porównywano do tej stacji klimatycznej?). Co prawda kapelusze niektórych dworak sugerowały raczej, iż przybyły one z trybun wyścigów konnych w Ascott, a niemiecka buta otoczenia królowej manifestowała się głównie za sprawą czepków na głowach giermków, poruszających się nadto po liniach prostych i wykonujących marionetkowe skłony głowy. Wskutek mało charakterystycznych kostiumów niezbyt odróżniali się od nich spiskujący węgierscy patrioci, spośród których jedynie przewodzący im wojewoda Petur odziany był w czamaraę, a znana z portretów Batorego węgierka, tyle że w białym kolorze, zdobiła głowę monarchy, gdy w końcu wkroczył do akcji. Tym samym osłabiony został podstawowy konflikt, szczególnie istotny w czasach powstania dramatu Józsefa Katony'ego i

opartej na nim opery Erkela, a więc austriackiej dominacji nad Węgrami. Interesującym wydać się może, iż tematyce tej poświęcił wcześniej swoją sztukę Hans Sachs, bohater wagnerowskich *Śpiewaków norymberskich*.

W swych operach historycznych Erkel wzorował się na francuskiej grand opera oraz dziełach włoskiego bel canto. W *Namiestniku Banku* można uchwycić wyraźne paralele dramaturgiczne i muzyczne z *Łucją z Lammemoor* Gaetana Donizettiego, którą węgierski kompozytor wielokrotnie drygował jako operowy kapelmistrz. Podobnie jak tam Edgar i Artur, tak i tu występują dwaj tenorzy w przeciwstawnych sobie rolach: tytułowego bohatera Banka oraz Ottona, nikczemnego brata królowej, uwodzącego pod nieobecność tego pierwszego jego żonę Melindę. Pod wpływem dramatycznych zająś bohaterka popada, niczym Łucja, w obłąd i podczas przeprawy przez Cisę, czemu towarzyszy gwałtowna nawałnica, znajduje śmierć w odmętach wzburzonej rzeki, co stanowi scenę kulminacyjną opery. Następujący po niej epilog, w którym rozwiązanie znajdują wszystkie wątki akcji, posiada wybitnie retoryczny charakter i nie jest w stanie udźwignąć doprowadzonego dopiero co do apogeum napięcia, podobnie jak ma to miejsce w przypadku sceny z Edgarem, rozpaczającym po śmierci Łucji i popełniającym samobójstwo.

W debreczyńskim przedstawieniu usunięto palotás, czyli dworską odmianę czardasza, oraz sceniczne introdukcje w pierwszym akcie, po części i melodycznie wzorowane na podobnym ustępie w *Rigoletcie*, przywrócono za to nie występujący w dotychczasowych wydaniach partytury finał drugiego aktu z przybywającym niespodziewanie królem, przysięgającym zemstę zabójcy żony, która zginęła z ręki Banka, mszczącego krzywdy ojczyzny oraz zhańbienie żony (w oryginale jest to bardziej posądzenie niż niepodważalny fakt), co jeszcze bardziej uwydatniło podobieństwo sytuacyjne z operą Verdiego. Jak u tamtego zmagają się też stare z nowym: obok tradycyjnych numerów typu brindisi (toast Petura), czy złożonych z kawatyny i cabaletty (np. duet Melindy i Ottona czy jej aria obłądu) lub romanzy i strettiny (pierwsza aria Banka), pojawiają się też zapowiedzi zmian w postaci recytacyjnego charakteru starcia Banka z Gertradą oraz monologu króla Andrzeja. Uwidaczniają się też interesujące rozwiązania instrumentacyjne: flażolety towarzyszące wreczaniu środka nasennego, a także urywane dźwięki skrzypiec w scenie powrotu żony do męża, przypisywane niekiedy synom kompozytora, wtedy już dopuszczonym do pomocy w orkiestracji. W omawianym spektaklu wyeksponowano ponadto rolę intryganta Bieberacha, zausznika i złego ducha Ottona, który później, dla zatarcia śladu, sam go zaszytytuje. Zanim to nastąpi, scena dosłownie ocieka krwią, gdy Bieberach, przyglądający się z galerijki konfrontacji pomiędzy Bankiem i królową, wylewa ją z kadzi, a jej barwę przybiera witraż z Matką Boską, centralny akcent dekoracji, do której wcześniej nadaremnie zanosila modły Melinda, uciekając się o wsparcie przed zakusami Ottona.

Sama inscenizacja jest dość staroświecka, bo trudno za szczególnie odkrywcze uznać wykorzystanie w scenie nad Cisą zasłony z folii na worki, spoza której wysuwa się czołno, nieudolnie pchane ręką maszynisty (poza samą ilustracją muzyczną zabrakło pomysłu na oddanie grozy szalejącego żywiołu), czy spowicie w tę folię ciała zamordowanej królowej, a następnie zwłok Melindy i jej synka w finale opery. Dominowało natomiast wrażenie ciasnoty i sztucznego słońca dekoracji i postaci na scenie, a także nadmiernej głośności, co wynikało być może z różnicy w kubaturze teatrów: w Debreczynie i Opery Śląskiej w Bytomiu, na której scenie miało miejsce gościnne przedstawienie, a której przestrzeń niezgodna była wchłoniąć tej ilości dźwięków, choć przecież grano tu kiedyś *Arabella* Richarda Straussa, a także *Tannhäusera* Richarda Wagnera.

Orkiestrę Symfoniczną miasta Debreczyna, występującą jednocześnie w przedstawieniach operowych miejscowego teatru, dość ciężką ręką poprowadził Kocsár Balázs. Piękny, z lekką orientalizujący wstęp, zabrzmiał ciężko i dłużąc się ponad właściwą sobie zwięzłość. Nie zachwyił też ustęp zwany *Pożegnaniem* w drugim akcie, w którym kompozytor, dla oddania kolorytu lokalnego oraz rzadkiego w tamtych czasach efektu archaizacji, wprowadził jako koncertujące instrumenty cymbały i amorkę, którą w debreczyńskim spektaklu bezceremonialnie zastąpioną po prostu altówką. Z większą finezją zabrzmiało natomiast nastrojowe, pastorałne intermezzo przed ostatnim, trzecim aktem. Przeważająca część przedstawienia została po prostu przez śpiewaków wykrzyczana. Żaden z nich nie wykonał swojej partii w sposób idealny. Obydwaj tenorzy operowali mocnymi głosami typu spinto, choć w przypadku Attila B. Kissza, odtwórcy tytułowej roli, oczekiwałbym większej subtelności i wyczucia, na przykład w drugiej arii *Mint számuzött, ki vándorol* (*Wędrować niczym wygnaniec*), wywołującej na Węgrzech podobne wzruszenia, co Stefana z Moniuszkowskiego *Straszniego dworu*. Dániel Pataki Polyók jako Otto, zwłaszcza w dramatycznych duetach z Melindą, tchnął wiele życia w swą niewdzięczną partię, ograniczającą się w znacznej mierze do współudziału w ansamblach, choć nie ustrzegł się drobnych potknięć emisyjnych. Sopran Borbáry Keszeli nie należy do najpiękniejszych, ale ostatecznie rozśpiewała się, albo oszczędzała siły na eksponowaną scenę nad Cisą, w miarę poprawnie wykonując zawarte w niej popisowe koloratury, choć jednocześnie zrezygnowano z da capo i dokonano znacznych skrótów w cabaletcie. Z najlepszej strony zaprezentowali się wykonawcy drugoplanowych ról charakterystycznych: Antal Cseh jako wspomniany już Bieberach oraz Lajos Wagner w partii Tiborca, sługi Banka.

Na koniec warto wspomnieć, że można zapoznać się z tą operą w lepiej oddającej jej walory wersji filmowej z 2004 r., zrealizowanej przez Csabę Káela z Andream Rost i Evą Marton.

A w latach pięćdziesiątych gościła na ekranach naszych kin biografia Erkela pod tytułem *Węgierskich melodii*.

Lesław Czaplirski

WARSZAWA

26 czerwca br. Teatr Wielki przypominał publiczności znakomitą operę Gaetana Donizettiego *Roberto Devereux*.

Choć w dniu prapremiery – 29 października 1837 r. na scenie neapolitańskiego Teatro San Carlo – Donizetti miał już za sobą tryumfy kolejnych trzech oper seria – *Anny Boleyn* w mediolańskim Teatro Carcano z 1830 r. i *Lukrecji Borgii* w La Scali z 1833 r., a nade wszystko *Łucji* z *Lammeremoru* w San Carlo z roku 1835 – dzieło po dziś dzień uważane jest za owoc zmagania geniuszu kompozytora z epigońskimi słabościami. Jeśli zauważyć, iż Donizetti wcześniej z większą swobodą czerpał z kanonu zastanych form – wypracowanych przez Rossiniego i Belliniego – nie stroniąc przy tym od śmiałych ich przetworzeń, *Roberta* można pochopnie uznać za wyraz artystycznego regresu. Na to jednak opera – najzupełniej niesłusznie pozostająca w cieniu swych sławnych poprzedniczek – nie zasługuje choćby dlatego, iż w mistrzowski sposób łącząc w sobie bogactwo linii melodycznych, wielość zindywidualizowanych tematów przypisanych poszczególnym postaciom, a także przepych dramatycznej deklamacji w recytatywach i słynne finałowe „lamenty” będące formą, którą Donizetti doprowadził do mistrzostwa i na trwałe włączył do zbioru znanego obecnie jako belcanto. Zgodnie z niezmienną od dekad recepturą, udane wykonanie dzieła Donizettiego zależy od zespołu doskonałych muzyków, na czele którego stanie śpiewaczka zdolna udźwignąć nie tylko ciężar swej partii, ale i całego spektaklu – jedno i drugie operze Mistrza z Bergamo zapewniła Opera Narodowa.

Choć Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego pod dyrekcją Andrija Jurkewycza zabrzmiała nadzwyczaj dobrze, to przede wszystkim dzięki wymarzonej obsadzie zaprezentowana wersja koncertowa tętniła życiem właściwym spektaklowi operowemu a przedstawienie okazało się autentyczną lekcją belcanta. Bardzo skrupulatnie – wręcz luksusowo – obsadzone zostały wszystkie role; Pazia i Służącego zaśpiewał Patryk Rymanowski, Sir Gualtiera Raleigh – dostarczającego królowej fatalną szarżę – Adam Palka, a żądnego władzy Lorda Cecila Mateusz Zajdel. Zachwyił Sangmin Lee jako (nieco zbyt młodzieńczy) Nottingham, prezentując piękny i swobodnie prowadzony głos, którego brzmienia na długo pozostaje w pamięci. Anna Lubańska w roli Sary pokazała zupełnie nową twarz i choć miejscami jej partia brzmiała bardziej z Verdiego niż z Donizettiego, to udało jej się stworzyć wiarygodny portret bohaterki, którą inne wykonawczynie skazują najczęściej na

los postaci jedynie przyglądającej się, jak o jej przyszłości decydują inni. Zoran Todorovitch w partii tytułowej wyraźnie skupiał się na wokalnym aspekcie swej roli i zdaje się, że serce publiczności bezapelacyjnie zdobył dosłownie w ostatniej chwili, gdy w finale frenetycznej cabalety z III aktu audytorium oszalało po efektownie wyśpiewanej wysokiej nucie.

Na tle owych – pełnych żarliwej żywotności – głosów, partia Elżbiety I – zaśpiewana przez Edytę Gruberową, dla której przygotowano warszawskie wykonanie – zabrzmiała tak, jak gdyby była stworzona z zupełnie innej materii. Źródła tego wrażenia należy dopatrywać się – jak sadzę – w zachowaniu precyzyjnej równowagi pomiędzy niezwykłością instrumentu śpiewaczki, a ścisłym zespoleniem jego natury z imperatywem wokalnejszej teatralizacji postaci. Ledwie możliwe jest zresztą rozpatrywanie tych dwóch aspektów kreacji Primadonny wiedeńskiej Staatsoper niezależnie od siebie, gdyż artystka – która ma partię Elżbiety w swym repertuarze niemal od początku lat 90. – zdaje się konsekwentnie realizować dokładnie ten sam ideał, do którego dążyła historyczna córka Henryka VIII. Głos Edyty Gruberowej pełni w istocie tę samą rolę sztafazu, co biały puder, perły i świetliste tkaniny sukien, które utrwalono na mnożonych w nieskończoność portretach angielskiej władczyni. Nawet wówczas gdy emocje kobiety biorą górę nad trzeźwą oceną sprawującego władzę sędziowską monarchy, a bohaterka (nie do końca świadomie) reżyseruje krwawy dramat, Elżbieta I kroczy w glorii instrumentu śpiewaczki, który konsekwentnie dystansuje postać heroiny od pozostałych osób dramatu i namiętności wyrażanych przez ich głosy. Z tego powodu kreacja wokalna stworzona przez artystkę, która przyznaje się do inspiracji wczesnymi zapisami partii w wykonaniu Montserrat Caballé, jest zarazem tajemniczo fascynująca i absolutnie nieporównywalna. I jeśli nie każde jej ujęcie bohaterek oper Belliniego i Donizettiego narzuca się z podobną siłą oddziaływania, to właśnie w wymienionych powodów rola Elżbiety uchodzi za koronną partię słowackiej Primadonny. Również w Warszawie nie pozostawiła ona żadnych wątpliwości co do tego, iż jest jedyną obecnie śpiewaczką zdolną zawiadnąć wyobraźnią słuchacza jako Gloriana. Co więcej Edyty Gruberowej udało się wszystko to osiągnąć na przestrzeni niespełna dwóch metrów kwadratowych, na których – niezależnie od obecności na scenie pozostałych artystów – odegrała wspaniały aktorski monodram, którą to formą podkreśliła samotność i alienację władczyni.

Krytycy najczęściej podkreślają siłę wrażenia, jakie wywiera Edyta Gruberowa wykonując scenę finałową opery, jednakże wielką jakością artystyczną, którą przyniosła ze sobą warszawska kreacja śpiewaczki objawiła się już w pierwszym wejściu królowej – artystycznie wysmakowanej scenie subtelnej autoprezentacji. Z jej powodu między innymi *Devereux* bywa porównywany do *Normy* Belliniego, a analogia staje się uchwytana w przejściu od

kompozytora *Purytanów* konstrukcyjnego schematu, wedle którego recytatyw, utrzymana w nastroju zamyślenia *cavatina* oraz zwrot do zgromadzonych, prowadzi wprost ku przepelnionej radosnym oczekiwaniem *cabaletcie*. W arii *L'amor suo mi fe' Beata* (*Jego miłość uczyniła mnie szczęśliwą*) zwracają uwagę niezwykle urody ozdobniki (szczególnie na słowach *Alma innamorata* (*dusza zakochana*) oraz *Le delizie della Vita* (*Uroki życia*), które jakby wbrew logicznej precyzji, z jaką zostały zaśpiewane, w powtórzeniach zwrotkowej konstrukcji zdawały się rozplýwać w nerwowej melancholii monarchini. Była ona podkreślana przez subtelne prowadzenie opadających temp i kunsztowne wykonanie sekwencji piano – dla kontrastu wspinających się ku górze skali. *Cabaletta Ah! ritorna qual ti spero* (*O, wróć takim, jakim cię oczekuję*) w sekwencjach powtórzeniowych poprowadzona została niejako wbrew wykonawczej tradycji, a uważny słuchacz mógł dopatrzeć się w nich inspiracji słynnym wykonaniem ronda z *Lunaticzki* Belliniego w interpretacji Marii Callas; szalone tempo *allegro* złagodzone zostało mniej spiesznym *moderato*, dzięki czemu można było usłyszeć lekką niczym mgła koloraturę w szczodrze rozsypanych wyliczeniach misternych ozdobników (*Se al mio piede amor ti guida, Innocente sei per me!* (*Jeśli do moich stóp miłość cię wiodzie, niewinnym jesteś dla mnie!*). Niemniejsze wrażenie robiło mistrzowskie opracowanie recytatywów, czego najdoskonalszym bodaj przykładem był monolog poprzedzający duet *Un tenero core* (*Czułe serce*). Po serii wyrzutów śpiewanych w nieprzerwanej sekwencji mocno zrytmizowanych i szybko następujących po sobie komend, śpiewaczka w wiarygodny sposób przechodziła do kilku słów najtkliwszego – jak gdyby mimochodem nakreślonego i nieledwie szepanego – wyznania. Prezentowała na przemian instrument o wybitnych zdolnościach w zakresie dramatycznej deklamacji, o niewiarygodnych piersiowych dźwiękach (których głos zamknięty nieodwołalnie w kategorii sopranu koloraturowego teoretycznie nie ma prawa mieć), przy jednoczesnej wirtuozerii w najłagodniejszym piano. Jednak nawet w pełnym smutku wyznaniu *Allora i giorni miei scorrean soavi al par d'una speranza* (*Myślę wracam w czasy szczęśliwsze*) perfekcyjna dykcja artystki miała nieskazitelną diamentu, a jej głos – przybierający naraz barwę świetlistą o specjalnym rodzaju neutralnej zmysłowości – ani na moment nie opuszczał przestrzeni *empireum*.

Subtelnie nakreślony w akcie I przez Edytę Gruberową portret angielskiej królowej był w istocie materializacją ideału, który współczesni Donizettiemu romantycy literatury europejskiej wyrażali w słynnym manifestie „zawrętej w kropli strumień”. Z tego też powodu analiza dalszych partii warszawskiego wykonania roli Elżbiety I byłaby bezcelowa.

Damian Sowa

KRAKÓW **B**ach i Paganini Joanny Mądrodzkiewicz. W całej literaturze skrzypcowej chyba tylko dwa cykle utworów zrewolucjonizowały technikę gry na tym instrumencie, utrzymując się zarazem w żelaznym repertuarze do dziś. Są to *Sonaty i Partity na skrzypce solo* Jana Sebastiana Bacha oraz *Kaprysy* Nicolò Paganiniego. Cykle te dzieli całe stulecie:

Bachowskie arcydzieła datuje się na rok 1720; Paganini ukończył swój zbiór w roku 1817. Każdy z cykli już sam w sobie stanowi dla wykonawcy niebagatelne wyzwanie; utwory wchodzące w skład zarówno *Kaprysów*, jak i *Sonat i Partit* wymagają bowiem zróżnicowanych umiejętności technicznych. Stąd nie jest powszechnym zjawiskiem wykonywanie ich w całości podczas jednego wieczoru. A połączenie ich, pomijając już sam fakt ilości materiału, która tak dla skrzypka, jak i słuchacza, może okazać się zjawiskiem przytłaczającym, jest wyczynem granicznym z cudem. Jednak 18 maja tego roku w Krakowie, w Auli Uniwersyteckiej, Joanna Mądrodzkiewicz podjęła się tego karkołomnego zadania. Wprawdzie żaden z cykli nie zabrzmiał tutaj w całości, byłoby to niemożliwością, jednak ich zestawienie zasługuje na najwyższy podziw. Muzyka Bacha stanowiła tutaj swoistą klamrę spinającą całość. Na początku zabrzmiała w całości Bachowska *Sonata g-moll* BWV 1001, otwierająca cykl *Sonat i Partit na skrzypce solo*, na koniec – nieśmiertelna *Ciaccona* zamykająca *Partitę d-moll* BWV 1004. Pomiędzy nimi zaś, wplecione z wielkim smakiem, cztery wybrane *Kaprysy* z op. 1 Paganiniego: nr 1, 13, 21 oraz 24. Program, zatem, przedstawiający się w niezwykle imponujący sposób, doskonale skomponowany. Pewnym uproszczeniem byłoby powiedzieć, że został on ułożony na zasadzie kontrastu. Bachowska *Sonata g-moll* charakteryzuje się złożoną tonalnością nawiązującą wprost do skali doryckiej. Przy tym sama w sobie jest utworem wielce wirtuozowskim, stanowiącym zarazem znakomity wstęp dla Paganiniowskich *Kaprysów*. Następujący po niej, pierwszy z *24 Kaprysów*, o budowie akordowej, wymaga od wykonawcy techniki arpeggiowej. Kolejny wybrany na ten koncert, *13 Kaprys*, nosi podtytuł *Diabelski śmiech*. Problemem są tutaj duże skoki interwałowe, a także niezwykle szybkie tempo części środkowej. Skrzypek musi się wykaazać w tym utworze niaganą techniką palcówą prawej ręki oraz odpowiednim smyczkowaniem. *21 Kaprys*, niezwykle trudny interpretacyjnie, to z kolei lekcja artykulacji. I wreszcie, ostatni, *24 Kaprys*, stanowi niejako nagromadzenie trudności technicznych wszelkiego rodzaju: mamy tu do czynienia tak z techniką arpeggiową, jak i pizzicatem, czy równoległymi oktavami i decymami, a wreszcie niezwykle szybkim tempem wymagającym dużej biegłości technicznej. Czy można powiedzieć po tym coś jeszcze? Joanna Mądrodzkiewicz udowodniła, że można, kończąc swój krakowski recital Bachowską *Ciacconą* BWV 1004. Dzieło to, w

rzeczywistości będące częścią *Partity d-moll*, jest istnym poematem na skrzypce solo. Stąd, niezwykle ważną rolę odgrywa tu forma. A przy tym, jak w przypadku *24 Kaprysów* Paganiniego, tak i tu mamy do czynienia z zestawieniem trudności technicznych wszelkiego rodzaju, dopełnianych skomplikowaną polifonią. Bachowskie interpretacje Joanny Mądrodzkiewicz znałem już wcześniej: wytwórnia Gramola wydała bowiem przed kilkoma laty komplet *Sonat i Partit* BWV 1001-1006. Album ten nie jest w Polsce dostatecznie znany, a szkoda! Zawiera on bowiem jedną z najciekawszych interpretacji Bachowskich arcydzieł: niezwykle wnikliwą, zrealizowaną z wielką pieczołowitością i starannością, zwracającą uwagę na detale kryjące się w partyturze. Takie też cechy miało wykonanie dane podczas krakowskiego koncertu. Jak podczas płytowego nagrania, tak i wówczas, artystka sięgnęła po instrument Guadagniniego z roku 1750, o urzekającej wprost barwie. Mimo, że oba wykonania dzieliło około dziesięć lat, interpretacje były w dużej mierze zbliżone do siebie. A w środkowej części *Ciaccony*, skrzypaczce znów udało się tchnąć w muzykę to niezwykle światło. Jej dotyk, pełen niezwykle delikatności, świadczył o niesłabnącej miłości do Bachowskiego arcydzieła. Nieco mniej entuzjazmu mam jednak dla wykonania Paganiniowskich *Kaprysów*, które, może świadczyć o olbrzymim kunszcie wykonawczym i znakomitej technice, mimo nieznanego, trafiających się tu i ówdzie, technicznych pomyłek, lecz naznaczone były pewną nerwowością, co skutkowało nadmiernymi wahaniami tempa, a co za tym idzie, rozchwianą formą. Z drugiej strony, artystka wyszła zwycięsko z tak karkołomnego zadania. A my, przyzwyczajeni idealnie „wypieszczonymi” nagraniami studyjnymi, często zapominamy o rzeczywistych trudnościach i wysiłku, jakimi okupione one zostają. A przecież nawet sam Paganini nie zawsze był doskonały. „Główne efekty, które się stale powtarzają, to nieznośny, obrzydliwy kwik przy podstawku, czego nie można uważać za regularne dźwięki (...) Ton ma słaby, bez pełni, a gdy się zbyt wysiła – szorstki; jego fazolety przechodzą nierzadko w syk i pisk...”. To tylko fragmenty recenzji z jednego z paryskich koncertów Mistrza...

Kilka dni później, w rozmowie z Joanną Mądrodzkiewicz, dowiedziałem się, że krakowski koncert nie był jej pierwszym, łączącym Bacha z Paganinim. Wówczas jednak wybierała inne *Sonaty i Partity*, inne *Kaprysy*. Zestawień jest zatem więcej. Miejmy nadzieję, że dane nam będzie jeszcze nie raz usłyszeć Artystkę w którymś z jej Bachowsko-Paganiniowskich programów. A póki co, na pocieszenie zostaje wspomniany Bachowski album – i nieśmiertelna *Ciaccona*...

Łukasz Kaczmarek

The Metropolitan Opera

R. Wagner – *Walkiria*
Jonas Kaufmann i Eva-Maria Westbroek
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

i koncentrować uwagę na utrzymywaniu równowagi na chybliwych deskach. Podczas premiery sezonu (22 IV), zbyt stroma pochyłość plansz góry z początku aktu II spowodowała osunięcie się Debory Voigt (Brunhildy) na płaską powierzchnię przodu sceny (o czym doniosła prasa). Na szczęście nic tragicznego się nie wydarzyło (poza zapewne zranioną dumą Brunhildy) i Voigt śpiewała dalej. Skorygowano to i w kolejnych przedstawieniach było mniej stromo i nieco wygodniej wdrapywać się jej na górę. Bryn Terfel (Wotan) rozpościarał czasami ręce by utrzymać równowagę i nie upaść, a jedna z galopujących Walkirii (28 IV), która wedle planu miała z elegancką gracją zsunąć się z bardzo wysokiej i stromej pochyłości na płaską powierzchnię przodu sceny, wpadła w szczelinę pomiędzy planszami. Widownia zamarała w niemym przerażeniu. Dzielną córa Wotana zesłała jednak ze sceny o własnych siłach i na szczęście wypadek nie okazał się zbyt groźny, bo po chwili pojawiła się ponownie, wychodząc z lewej strony sceny i dośpiewała rolę. Ale już nie wyszła przed kurtynę by odebrać oklaski.

Patrząc z poziomu orkiestry dekoracje do aktu I obcinają trzem uczestniczącym w nim śpiewakom nogi od kolan w dół podczas większości jego trwania. W akcie II Fricka wjeżdża na skrzypiącym, chybocącym się lekko na boki podczas przesuwania tronie. W akcie III dramaturgia i atmosfera pożegnania Wotana z Brunhildą jest zrujnowana poprzez obsesyjną, jak się zdaje, potrzebę Lepage'a dodawania elementów akrobacji cyrkowych, które wymagają dublowania postaci, w tym przypadku Brunhildy. Wotan wyprowadza ze sceny będącą niby w transie Brunhildę (pustka na scenie – poza oczywiście artystyczną konfiguracją Lepage'a), by po chwili pojawić się z nią na uformowanym przez owe plansze szczycie góry i zawiesić ją do góry nogami, jak śpiącego nietoperza. Kreuje to, nie wiadomo po co, efekt spojrzenia z lotu ptaka. Ogień nie płonie tylko jest projekcją video migocącą na ekranie z plansz. Jest trochę niktych dymów.

Kostiumy zaprojektowane do *Walkirii* (François St. Aubin) powstały w oparciu o te oryginalne z Bayreuth. Były atrakcyjne, ale ginęły, podobnie jak i sylwetki śpiewaków na tle ogromu przestrzennych rzeźb Lepage'a. Żeby nie wiem jak Lepage próbował filozofować na temat swej artystycznej inspiracji w spojrzeniu na *Ring* – mnie nie przekona. Pretensjonalno-cyrkowe brednie nie służące Wagnerowi a jedynie monumetalnemu ego ich twórcy. No i

WALKIRIA Wielec kosztowna, monstrualnych rozmiarów „mechaniczna zabawka” *Ringu* Roberta Lepage'a skonstruowana dla MET nie zdaje egzaminu w realiach teatru operowego i to na kilku poziomach. Po pierwsze jest nużąca. Bo ile konfiguracji „przestrzennych rzeźb”, jak to określa Lepage, można zaprezentować przy pomocy 24 aluminiowych plansz poruszających się na wieżach zamontowanych po bokach sceny? Jak wiele teatralnych efektów, np. tych przypominających prawdziwe dymy czy ogień (produkcja *Ringu* Schenka), lub padający śnieg (np. produkcja *Cyganerii* Zefirelliego) można skutecznie, wiarygodnie i z podobym scenicznym efektem zastąpić płaskimi projekcjami video na ekranie stworzonym przez owe ruchome plansze? Ogrom dominujących nad sceną dekoracji przytłacza śpiewaków

i rozprasza widzów koncentrujących się na kolejnym ich ruchu, a nie na muzyce i wokalne stronie spektaklu.

Po drugie – wszystko to skrzypi, chrzęści i zgrzyta dodając nieplanowane przez Wagnera w partyturze dźwięki i hałasy ingerujące w muzykę.

Po trzecie – ciągle mechaniczne problemy komputerowego sterowania dekoracjami są koszmarem dla technicznej ekipy MET i powodują częste opóźnienia rozpoczęcia spektakli – mogli tego doświadczyć wszyscy siedzący przez około 45 minut w salach kinowych w oczekiwaniu na bezpośrednią transmisję *Walkirii* z MET 14 V.

Po czwarte – utrudnia to życie śpiewakom, którzy poza oczywistymi wyzwaniem wokalnymi samej roli muszą borykać się z akrobatycznymi wymogami reżysera narażając się na wypadki, osunięcia, potknięcia, upadki

te humorystyczne sceny, bo jak wiadomo jest ich sporo w *Walkirii* (sic!). Osiem *Walkirii* dosiada (oczywiście w siadzie płaskim, bo inaczej nogi by im obcięło) plansz bujających się jak konie na biegunach w takt galopu, trzymając w rękach wodze i poganiają je w rytm muzyki. Wywołuje to śmiechy i oklaski widowni. W akcie II Brunhilda, która nie utrzymuje równowagi na zbyt wielkiej pochyłości, zsuwa się z niej i śmiejąc się kontynuuje pełne filiterowego wigoru drażnienie Ojca wódcznią śpiewając bojowy okrzyk „Hojtoho!”.

Były też bardziej enigmatyczne momenty jak np. projekcja „Wszzechwidzącego oka” (chyba w odniesieniu do Erdy i jej proroczych wizji przyszłości), czy zbieranie do worków przez *Walkirie* rozrzuconych i wyschniętych już kości i czaszek poległych bohaterów. Po szczęśliwym wylądowaniu ze zjeżdżalni plansz imitujących konie na przód sceny, wrzucały wypełnione kośćmi worki w szczelinę pomiędzy strumą powierzchni ich „konnej jazdy” i platformą przodu sceny. Czyli tak ma wyglądać triumfalne wejście poległych wojowników do *Walhalli*? A może to Ci, którzy sobie na to nie zasłużyli?

Nawet jeśli postanowilibyśmy zamknąć oczy by delektować się stroną muzyczną i wokalną – nic z tego. Chroboty i zgrzyty zmian konfiguracji scenicznych oraz głośnie odgłosy wentylacji dobiegające na widownię z pomieszczenia wyświetlającego efekty wizualne nie dają nam się skoncentrować.

Po co wydano tyle pieniędzy? A jak wieść niesie w kularach, ten *Ring* kosztował około 65 milionów dolarów. Sama produkcja – około 35 milionów plus astronomiczne koszty wzmocnienia sceny. Jak wiadomo Peter Gelb ani potwierdza, ani zaprzecza owym pogłoskom o kosztach jego *Ringu*. Połączenie akrobacji cyrkowych z zawansowaną techniką komputerową – to nie to, czego oczekujemy w MET, a już na pewno nie za te pieniądze. Taniej było nakręcić filmowy *Ring*, w którym wszelakie komputerowe efekty specjalne byłyby bardziej atrakcyjne wizualnie, i dołączyć do tego ścieżkę dźwiękową bez zgrzytów i chrobotów.

Nie wszyscy występujący w tym *Ringu* śpiewacy byli zainspirowani i zachwyceni wizją Lepage'a. 8 II MET podała do prasy informację o wycofaniu się Bena Heppnera, planowanego w roli *Zygryda* w *Zygfrydzie* i *Zmierzchu bogów*. Heppner odmówił udzielania wywiadów na ten temat i jedynie jego menadżer, William Guerri, oświadczył w jego imieniu, że rola *Zygryda* „nie jest obecnie właściwa dla niego”. Heppner podpisał kontrakt z MET na występy w *Ringu* w styczniu 2007 r. Poza rozczarowaniem wibiciele jego głosu, MET musiała natychmiast znaleźć zastępstwo. I tak w kolejnym oświadczeniu poinformowano, że tę rolę zaśpiewa w większości spektakli Gary Lehman, a w jednym – Stephen Gould. Partię *Zygryda* w *Zmierzchu bogów* natomiast podzielił równo pomiędzy siebie. Gary Lehman śpiewał już w MET Tristana i *Zygmunta* w *Walkirii*. Stephen Gould debiutował w MET jako Erik w *Holendrze tułacz*, a *Zygryda* wykonywał już w Wiedniu i w Bayreuth. Głośno też było w kularach o protestach podczas prób Debory Voigt, która groziła nawet ponoć wycofaniem się ze spektakli.

Wiosenną, premierową prezentację drugiej części *Ringu*, *Walkirii*, poprzedziły dwa powtórzenia spektakli *Złota Renu* (30 III i 2 IV matinée). Po wycofaniu się z nich Jamesa Levine'a, batutę przejął Fabio Luisi. Widziałam i słyszałam przedstawienie 30 III, ale na jego rozpoczęcie musieliśmy poczekać 25 minut – ponowne techniczne problemy z machiną Lepage'a, choć tym razem nikt nie poinformował widowni o opóźnieniu. Trudno oczywiście było nie porównywać muzycznego podejścia Luisi z dobrze nam znaną ręką Jamesa Levine'a. Luisi stopniowo budował intensywność muzyki w jak na mój gust zbyt wyciszony sposób. U Levine'a w tym miejscu bardziej słyszalny był narastający w płynności dramat. Luisi dużą rolę przywiązywał też do detali, delikatnych faktur granych w jaśniejszych odcieniach tonów. Levine, poza wyrazistym uwypukleniem detali i faktur, kreślił szerszą panoramę jedności mroczniejszych barw i harmonii. Pod ręką Luisiego słyszeliśmy mniej przestrzenne brzmienie muzyki Wagnera. Levine jest wszechogarniający. Tam, gdzie Levine wspomaga śpiewaków bez znaczącego muzycznie kompromisu brzmienia muzyki orkiestry, Luisi zbyt wyraziście ją wyciszał. Tam gdzie Levine wydobywał jej ciepło i

bogactwo, Luisi był klarownie ascetyczno-suchy w, jak się zdawało, szybszych tempach. Dynamika była niezła, ale mniej było ogólnego nasycenia mocą, głębią i barwą w orkiestrze i muzyka nie płynęła tak swobodnie „bez szwów” jak pod ręką Levine'a.

W wiosennych spektaklach *Złota Renu* mieliśmy też nowe głosy. Znany już dobrze w MET (debiut w 1998 r. jako Telramund w *Lohengrinie*, a także Klingsor w *Parsifalu* i Alberich w *Ringu*) amerykański bas-baryton Richard Paul Fink jako Alberich i Arnold Bezuyen, holenderski tenor debiutujący w MET jako Loge, którego śpiewał już w Los Angeles i w Bayreuth. Z ról wagnerowskich Bezuyen śpiewał już Mime w *Zygfrydzie* w Lubecie i Essen, Erika w *Holendrze tułacz* w Wiedniu i Davida w *Śpiewakach norymberskich* w Covent Garden. Fink zaskarbił sobie wielkie uznanie intesywnością wokalną-aktorską. Bezuyen, trochę się na początku pogubił, a w całym spektaklu jego głos podlegał jakby fluktuacjom – od zupełnie dobrego do zbyt ostrego i krzykliwego.

ryc. Seymour Schlatner



Ogromny sukces powtórzyła rewelacyjna Stephanie Blythe (Fricka), dobrze zabrzmieli też: Wendy Bryn Harmer (Freia), Franz-Joseph Selig (Fasolt), Hans-Peter König (Fafner), Dwayne Croft (Donner), Gerhard Siegel (Mime) i Patricia Bardon (Erda). Bryn Terfel powoli „oswaja się” z rolą Wotana w *Złocie Renu*. Nie był jednak do końca w niej skuteczny. Zabrakło mu jakby mocy przekonania i głębi barw. Brzmiał zbyt wysoko i jasno, i za cicho.

W siedmiu spektaklach *Walkirii* (premera sezonu 22 IV) na podium dyrygentkim zaplanowany był James Levine. Wycofał się jedynie z jednej jej spektakli (5 V) kiedy to batutę przejął Derrick Inouye. Powrócił na podium w ostatnich dwóch jej przedstawieniach (9 i 14 V – transmisja radiowa i do kin świata) i odebrał przed rozpoczęciem przedstawień jeszcze większą, szalenie wręcz burzliwą owację zachwyconej jego obecnością widowni. Widziałam w MET trzy spektakle pod jego batutą (28 IV, 2 i 9 V) oraz słyszałam transmisję radiową 14 V.

Warto w tym momencie przedstawić Państwu głównych wokalnych bohaterów nowej *Walkirii* w MET.

Debiutująca w roli Brunhildy Deborah Voigt śpiewała już 5 ról wagnerowskich w MET. Zaczęła Zygliną w 1996 r. Później zaprezentowała tu Elzę, Elisabeth, Izoldę i Sentę.

Bryn Terfel w 1996 r. zaśpiewał w MET Wolframa w *Tanhäuserze*, a oprócz tego wśród jego wagnerowskich ról znajduje się Holender (Covent Garden i Welsh National Opera), Wotan (Covent Garden) i Hans Sachs zaplanowany na bieżący sezon w Welsh National Opera.

Debiutujący w MET holenderski sopran, Eva-Maria Westbroek śpiewała już Zyglinę w Bayreuth, Salzburgu, Aix-en-Provence, Walencji i San Francisco. Oprócz tego wykonywała też Elisabeth w *Tannhäuserze* w Paryżu.

Niemiecki tenor Jonas Kaufmann po raz pierwszy wykonał rolę Zygmunta w MET. Z poprzednio prezentowanych wagnerowskich partii ma już za sobą Lohengrina (Monachium, Bayreuth), Parsifala (Zurich) i Waltera von Stolzing (Festiwal w Edynburgu).

Stephanie Blythe debiutowała w MET jako Alto Solo w *Parsifalu* (1995), a po latach zaprezentowała swą pierwszą Frickę w *Walkirii* w produkcji Otto Schenka (2008). Śpiewała też Waltrautę w *Zmierzchu bogów*.

Hans-Peter König, niemiecki bas, członek zespołu Dusseldorf Deutsche Oper am Rhein, ma już spore doświadczenie w rolach oper Wagnera: Daland, Landgrave, Hermann, Pogner, Fasolt, Fafner, Hunding, Hagen, Gurnemanz, Król Henryk i Król Marek, z których część, poza Duddeldorfem, śpiewał m.in. w: Bayreuth (Fafner i Hagen), Król Marek podczas debiutu w La Scali, Daland w Covent Garden, Gurnemanz – planowany w bieżącym sezonie w Barcelonie, oraz Hagen w *Zmierzchu bogów* w operze parryskiej. W MET wystąpił w podwójnym debiucie (sezon 2009/10) – jako Sarastro i Daland, a na początku tego sezonu był Fafnerem w *Złocie Renu*. W *Walkirii* wykonał partię Hundinga.

Role ośmiu *Walkirii* w bardzo dobrej harmonii śpiewały: Kally Cae Hogan (Gerhilde), Molly Fillmore (Helmwige, debiut w MET), Marjorie Elinor Dix (Waltraute), Mary Phillips (Schwertliete), Wendy Bryn Harmer (Ortlinde), Eve Gigliotti (Siegrune), Mary Ann McCormick (Grimgerde) i Lindsay Ammann (Rosswisse, debiut w MET).

Mieliśmy więc na scenie bardzo dobrych śpiewaków, z których tylko dwoje w 100% spełniło wymogi śpiewania Wagnera na dużej scenie MET: Stephanie Blythe i Hans-Peter König. Blythe zebrała niesłyszana owację za występ w roli Fricki. Moc i barwa głosu doskonale przekładały się na wokalny charakter żony Wotana. Zdecydowanie dominowała, królowała wręcz w sporze z mężem/Wotanem oraz zachwycała w znakomitej interpretacji wszelkich odcieni emocjonalnych partii.

König był wymarzalnym wokalnikiem Hundingiem. Ciemno i głęboko, pełny w mocy, doskonale kreował atmosferę zagrożenia życia Zygmunta i uzasadniał opresję, której na co dzień poddana była Zygliną. Ogromne brawa. Znamięta występ.

Deborah Voigt w roli Brunhildy wypadła lepiej niż przypuszczałam. Po nieszczególnie udanej wokalnie *Fanciulli* spodziewałam się nieszczęścia, ale Voigt sprawiła mi miłą niespodziankę. Nie jest to zapewne idealny głos do tej roli, ale była przekonująca, choć niezbyt swobodna w całości spektaklu. Góra roli wypadła najlepiej. Problem był ze środkowym rejestrem, który utracił stabilność, ciepło brzmienia i szeroką paletę bogactwa barw. Wkradały się więc dość ostre tony, chwiejność w prowadzeniu linii wokalne i lekka „matronowość” barwy. Była dobra rytmicznie, klarowna w dykcji oraz efektywna dramatycznie. W pierwszym widzianym przeze mnie spektaklu głos wydawał się coraz bardziej zmęczony w miarę upływu czasu na scenie i ze sporą ilością siłowych, ostrych napięć. W kolejnych przedstawieniach było coraz lepiej.

Wotan Bryna Terfela w *Walkirii* zabrzmiał lepiej niż w *Złocie Renu*. Jest to jednak zbyt jasno wysoki i zbyt mało głęboki w mocy głos by sprostać koniecznemu „gravitas” i charyzmie Króla bogów, no i momentami był zbyt cichy. Dramatyczne barwy emocjonalnych rozterek nie dobiegały ze sceny z dominującą siłą właściwą jego scenicznemu charakterowi. Nie płynęły ze swobodą w pożegnaniu z Brunhildą, nie kreowały równorzędnego partnerstwa w sporze z Fricką. W pierwszym widzianym przeze mnie przedstawieniu tego sezonu bywały też fragmenty wykonywane zbyt krótko i szczebliwie, zbyt deklamacyjnie, nieco zbyt muskularnie. Ulegało to jednak upłynnieniu i jakby pogłębieniu w mocy i barwie w kolejnych widzianych i słyszanych przeze mnie spektaklach. Ogólne wrażenie było więc dość mieszane. Ostatnie dwa przedstawienia *Walkirii* wypadły najlepiej. Pewnie przyjdzie nam jeszcze poczekać na godnego następcę Hansa Hottera.

Jonas Kaufmann w roli Zygmunta spełnił pokładane w nim oczekiwania. Jego ciemny w barwie i ułożony nisko w gardle, ale wystarczająco dźwięczny do tej roli głos, najswobodniej brzmiał oczywiście w tych prawdziwie tenorowych fragmentach partii. Dół jest nieco zbyt słaby by do końca wykonać tę rolę w wyrównany sposób i to chyba nie tylko w ogromnej sali MET. Podziwiać oczywiście należało dynamikę wykonawczą, pełne pasji interpretacyjne modulacje barw i zaangażowanie aktorskie. Był to młody, szalenie atrakcyjny Zygmunt, pełen energii i wigoru. Dużo niuansu i inteligentnego podejścia do wykonywanej partii. Bardzo jednak wspomagał go James Levine, a część fragmentów śpiewana na pochylni przodu sceny zdecydowanie poprawiała jego słyszalność i moc głosu. Nie jest to oczywiście ta sama wokalnie i interpretacyjnie klasa co wspinały i niezapomniani w tej roli Plácido Domingo, ale Kaufmann zaśpiewał Zygmunta z dobrym w sumie efektem.

Zygliną, miała problemy podczas premiery sezonu, i jak podała prasa, po zupełnie ponocnym akcie I, Peter Gelb ogłosił, że Westbroek, choć nie czuje się dobrze, dokończy występ. Stało się jednak inaczej i w końcu zastąpiła ją w akcie II i III Margaret Jane Wray. Po

zwalczeniu niedyspozycji brzmiała coraz lepiej w kolejnych spektaklach. Ale podczas trwania przedstawienia głos stopniowo pogarszał się w jakości: od dobrego w akcie I po zmęczony w ostatnim. Bywały też problemy z intonacją i siłowe napięcia. Jej dość silny, wystarczająco dramatycznie jasny i dźwięczny sopran najlepiej zaprezentował się 9 i 14 V.

Podczas transmisji radiowej i do kin świata głosy Zygmunta i Zygliny wypadły znacznie korzystniej. Brzmiały silnie i robiły wrażenie, ale należy pamiętać, że ów efekt zawdzięczaliśmy inteligentnie rozmieszczonym mikrofonom. Ani Kaufmann ani Westbroek nie brzmeli tak atrakcyjnie w sali MET. No i produkcja Lepage’a mogła wyrzucić korzystniejsze wrażenie, bo edytowała ją oko kamery koncentrujące się zapewne w wielu momentach na zbliżeniach śpiewaków. Jest to jednak zafałszowanie tak w oddaniu prawdziwego brzmienia głosów, jak i efektów produkcji widzianej na żywo w MET.

Maestro Levine jakby rozgrzewał się podczas kolejnych spektakli *Walkirii* i od znakomitych muzycznie oferował te wspaniałe i rewelacyjne w genialnym ujęciu muzyki Wagnera. Bajecznie bosko zabrzmiało to 9 i 14 V. Nikt obecnie nie dorównuje Jamesowi Levine’owi w płynności prezentacji całej partytury i jej dynamiki w opowieści o losach bohaterów *Walkirii*: wyraziste uwypuklenie wszystkich przeplatających się i powracających motywów, szeroka panorama brzmienia, dbałość o detal i faktury w liryczniejszych jej fragmentach, znakomita energia temp. No i ta niedościgniona przez żadnego współcześnie dyrygenta oczywista płynność w prezentacji logiki następujących po sobie elementów partytury. Każda nuta była tam gdzie trzeba, brzmiała tak jak trzeba i pełniła niezmiernie istotną rolę na równi zresztą z pauzami muzycznymi. Odnosiło się wręcz wrażenie, że dość długie, bo niemal 40-minutowe przerwy pomiędzy poszczególnymi aktami, nie były w stanie zachwiać ciągłością muzyki *Walkirii*. Levine dawał też wszystkim śpiewakom czas i przestrzeń muzyczną, nikogo nie poganiał w tempach, co owocowało coraz to lepszymi wykonaniami ról. Było więc magicznie muzycznie, za każdym razem jakby w świeżym podejściu i magnetyzmie wszechogarniającej nas mocy i piękna barw harmonii. Całość podziwiałam więc głównie od strony muzycznej. Jeśli James Levine nie przekona do muzyki Wagnera tych jeszcze mu niechętnych, to nie wiem kto zgołałby to uczynić.

Spodobalo mi się też kilka staromodnych teatralnie momentów w produkcji Lepage’a, które ciekawie wypadły na scenie choćby poprzez kontrast z całościową koncepcją reszty. Np. pogoń za Zygmuntem (początek aktu I) wśród uformowanych z plansz pni wysokich drzew lasu podczas burzy śnieżnej. Ścigający go trzymający w rękach zapalone latarnie i podążający na którą rzutnik wyświetlił szare światło imitujące fakturę kory. Drugim takim fragmentem była walka Zygmunta z Hundingiem z końca aktu II. Na tle powtórzenia efektu szarych pni lasu, Brunhilda stojąca za Zygmuntem zostaje

odepchnięta przez Wotana, który strzaskuje włócznią miecz Zygmunta (tylko raz go nie strzaskał, 2 V, więc Brunhilda musiała zabrać go w całości wraz z Zygliną schodząc ze sceny). Owa bezpośrednia ingerencja Wotana umożliwiła Hundingowi zadanie Zygmunta w śmiertelnego ciosu. Wszyscy w tym momencie stoją na tym samym poziomie sceny i wypada to dobrze w dynamicznym dramatyzmie.

W miarę upływu czasu, podczas kolejnych przedstawień poprawie ulegały interakcje pomiędzy bohaterami. Na początku każdy zwracał głównie uwagę na utrzymanie równowagi na dekoracjach – w myśl zasady „ratuj się kto może”. Po stopniowym oswojaniu się z nimi coraz lepiej dramatycznie wypadły interakcje Wotana i Brunhildy czy Fricka i Wotana.

Ogólnie wagnerzyści powinni chyba być zadowoleni, bo były to dobre wykonania wo-

kalne *Walkirii*, choć nie zaliczyłabym ich do tych prawdziwie wielkich. Efektywny w całości zespół śpiewaków zaskarbił sobie wielkie uznanie widowni w MET. Prawdziwą owocą jednak zarezerwowano dla Jamesa Levine'a i jego orkiestry. Doprawdy czułam się niezwykle uprzywilejowana, że dane mi było słyszeć to na żywo w MET aż trzy razy.👏

CAPRICCIO Ostatnią operę Richarda Straussa, z podtytułem *Utwór konwersacyjny z muzyką w jednym akcie*, po raz pierwszy wystawiono w MET dopiero 9 I 1998 r. Sześcioma spektaklami dyrygował wtedy Andrew Davis, a rolę Hrabiny śpiewała Kiri Te Kanawa. Produkcja Johna Coxa przeniosła czas akcji operowej z końca wieku XVIII do lat 20. XX w. Niespecjalnie przeskadza to akcji, choć dziwaczna może się wydać w tym kontekście czasu rozmowa np. o ostatniej operze Glucka. Całość jest jednak dyskusją o sztuce i operze w szczególności, a więc umiejscowienie w konkretnym czasie nie jest chyba kluczowe.

Na potrzeby wznowienia tej produkcji nowe kostiumy i wystrój wnętrz zaprojektował Robert Pedrizola (Amerykanin z Pensylwanii, debiut w MET w 2002 r. w *Il Pirata*). Scenografia (Mauro Pagano), światło (Duane Schuler) i choreografia (Val Caniparoli) pozostały bez zmian. Powrócił też na podium dyrygentkie Andrew Davis. MET pokazała w bieżącym sezonie 7 spektakli *Capriccia* w wersji zaplanowanej przez Richarda Straussa – czyli bez przerwy – 2 godziny 20 minut – z następującą obsadą: Renée Fleming (Hrabina), Sarah Connolly (Clairon), Joseph Kaiser (Flamand), Russell Braun (Olivier), Mareten Frank Larsen (Hrabia), Peter Rose (La Roche), Olga Makarina (włoski sopran), Barry Banks (włoski tenor), Bernard Finch (Monsieur Taupe), Michael Devlin (Major Domo) i służący: Ronald Naldi, Paul Corona, Steven Goldstein, Christopher Schaldenbrand, Grant Youngblood, Scott Scully, Brain Frutiger i Kyle Pfortmiller. Zespół muzyczny na scenie stworzyli: David Chan (skrzypce), Rafael Figueroa (wiolonczela) i Dennis Giauque (klawesyn). Widziałam dwa spektakle i słyszałam transmisję radiową (23 IV). Podczas premiery sezonu 28 III sola taneczne wykonywali Jennifer Goodman i Griff Braun, a 11 IV Laura Feig i Eric Otto.

Poza Renée Fleming, której licznych występów w MET nie trzeba chyba przypominać, drugą postacią kobiecą na scenie była Sarah Connolly (Clairon), brytyjski mezzosopran, która zadebiutowała w MET w 2002 r. jako Annio w *La clemenza di Tito*, a później wystąpiła w partii Kompozytora w *Ariadne auf Naxos*. Russell Braun (Olivier), niemiecki baryton (debiut w 1995 r. jako dr Falke w *Zemście nietoperza*) ma już za sobą w MET role takie jak Silvio w *Pajacach*, Figaro w *Cyryliku sewińskim* i Mercutio w *Romeo i Julii*. Młody i szalenie utalentowany kanadyjski tenor Joseph Kaiser (Flamand – debiut w MET jako Romeo w *Romeo i Julii*, a

potem Tamino w *Czarodziejskim flecie* w 2007 r.), zaśpiewał w MET również partię Narrabota w *Salome*, a brytyjski bas Peter Rose (debiut w MET jako Bottom w 1996 r.) wykonał tu rolę Don Basilia w *Cyryliku sewińskim*, Ramfisa w *Aidzie*, Barona Ochsa w *Der Rosenkavalier* i Dalanda w *Holendrze tulaczu*. W bardzo udanym debiucie w roli Hrabiego wystąpił w MET po raz pierwszy duński baryton Morten Frank Larsen. Larsen jest członkiem zespołu Vienna Volksoper od 2000 r., a jego głos dobrze jest już znany w wielu teatrach operowych Europy, m.in. w Zurychu, Berlinie, Frankfurtu, Grazu, Monachium, Tuluzie, Palermo, Kopenhadze oraz w Tokyo. Role, które ma już w swym repertuarze to m.in.: Mandryka (*Arabella*), Jochanaan (*Salome*), Don Giovanni, Hrabia di Luna (*Trubadur*), Enrico (Łucja z *Lammermor*), Pelleas, Gunther (*Zmierzyć bogów*), Eisenstein (*Zemsta nietoperza*), Hrabia Almagiva (*Wesele Figara*), Nick Shadow (*Żywoć rozpustnika*) i Germont (*Traviata*). Hrabiego w *Capricciu* śpiewał już w Wiedeńskiej Operze Narodowej.

Brytyjski dyrygent Andrew Davis po raz pierwszy pojawił się w MET w 1981 r. w *Salome*. Usłyszeliśmy go później w *Ariadne auf Naxos*, *Cyryliku sewińskim*, *Don Giovannim*, *Jasiu i Małgosi*, *Wesołej wdowce*, *Der Rosenkavalier* i *Rusalkce*. Dyrygował też *Walkirią* podczas tournée MET w Japonii. Andrew Davis jest muzycznym dyrektorem i głównym dyrygentem Lyric Chicago Opera (od 2000 r.) oraz dyrygentem laureatem Toronto Symphony Orchestra i BBC Symphony Orchestra. Piastował też funkcję muzycznego dyrektora Festiwalu w Glyndebourne. Znają jego batuty muzycy Berliner Philharmoniker i Royal Concertgebouw, La Scali i festiwalu w Bayreuth.

Od strony muzycznej były to satysfakcjonujące spektakle, zagrane z wrażliwością i dobrze wydobytą subtelnością partytury Straussa. Lubię jednak w tej operze więcej intensywnej głębi melodycznej, śpiewno-lirycznej przestrzenności fraz i ogólnie więcej iskier emocjonalnych, które ożywiają całość, wciągają w dyskusję o sztuce publiczność i nadają większej muzycznej trójwymiarowości charakterom na scenie. A Richard Strauss zadbał o to, by na scenie były reprezentowane główne „działy” sztuki. Jest więc aktorka teatralna, poeta, dwoje śpiewaków opery włoskiego bel canto, dwójka tancerzy baletu i kompozytor plus mały ansambl kameralny muzyków występujących podczas urodzinnego przyjęcia u Hrabiny. Jest też oczywiście impresario, a na samym końcu pojawia się i sfler, o którym wszyscy zapomnieli.

Wokalnie było interesująco. Dobre głosy, dobre aktorskie prezentacje postaci scenicznych. Wiele fragmentów w tej ostatniej operze Straussa wymaga Sprechstimme lub wręcz mówionego dialogu, ale jest też sporo właściwego śpiewania. Znakomicie wypadła popisowa aria Petera Rose (La Roche), ale i reszta solistów zebrała wiele zasłużonych braw. Gwiazdą *Capriccia* jest oczywiście sopran czyli w tym przypadku Renée Fleming. Rola Hrabiny ułożona jest znacznie niżej niż Armida, którą Fleming śpiewała z nienajlepszym skutkiem w tym sezonie w MET, a piękne, długie i śpiewne linie wokalne Straussa w sam raz dopasowane są do jej głosu. Zachwycała więc w wielu fragmentach kremowym pięknem ich brzmienia, a najlepiej wypadła oczywiście końcowa, spektakularna scena opery, którą jest wielki monolog dla sopranu. Nie były to jednak występy bez uchybień, choć ogólne wrażenie podczas dwóch widzianych przeze mnie spektakli w MET było bardzo pozytywne. Dopiero podczas transmisji do kin i przez radio Fleming powróciła niestety w znacznie większym stopniu i bardziej słyszalnie do swych ulubionych popisowych manierizmów wykonawczych. A więc podbieranie dźwięków od dołu, lekko miauczące zawrodożenia etc. Owe dodatkowe efekty przeskadzały w płynnym prowadzeniu pięknych w szlachetności brzmienia linii wokalnych Straussa i były całkowicie niepotrzebne. No i poświęcała w wielu miejscach wyrazistość dykcji, tak kluczowej w tej operze. Zamazywanie klarowności słów dobiegających ze sceny zmuszało niejednego dobrze znającego niemiecki do posługiwania się tekstem libretta na ekranikach. Szkoda, bo piękno miodowo-kremowego sopranu Fleming, choć już ze słyszalnymi niekiedy siłowymi napięciami w samej górze rejestru, jest niemal wymarzone do tej roli. Scena końcowa wypadła jednak w sumie znakomicie i jak zwykle Fleming zebrała od swych fanów burzę oklasków.

Bardzo się cieszyłam, że MET postanowiła w tym sezonie wznović ostatnią operę Richarda Straussa, jego pożegnanie ze sceną, choć zapewne nie bez znaczenia było zadośćuczynienie prośbie Renée Fleming. Znów bowiem (poza Sarah Connolly) królowała jako najważniejsza postać i miała skupiać na sobie niemal całą uwagę i brawa. Potrzeba gwiazdorstwa scenicznego u Renée Fleming nie zawsze niestety przekłada się na jakość jej występów (w *Capricciu* polecam Państwu uwadze nagrania Kiri Te Kanawa). Ale każde wznowienie *Capriccia* jest dla mnie świętem, więc pewnie nie powinnam utyskiwać na w sumie dobre jego spektakle w MET.👏

Jestem rozważna i romantyczna



Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk

ze znakomitą pianistką Joanną Ławrynowicz
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Mamy już za sobą hucznie obchodzony Rok Chopinowski. Jesteś powszechnie znaną wybitną interpretatorką utworów tego kompozytora. Jak i gdzie świętowałaś ten Rok?

To był rzeczywiście niezwykły rok. Obfitował w wielkie projekty ... Swoiste preludium do obchodów Roku Chopinowskiego stanowiła dla mnie rocznica 50-lecia koncertów pod pomnikiem Fryderyka Chopina w warszawskich Łazienkach, kiedy to brałam udział w prezentacji projektu autorstwa Stołecznej Estrady *Chopin Klasycznie, Jazzowo, Rockowo*. Grałam utwory Chopina w wersji oryginalnej, Leszek Możdżer improwizację jazzową na tematy chopinowskie, natomiast zespół muzyków rockowych zaprezentował Chopina w ujęciu rockowym. Koncert odbył się w ramach corocznej majowej *Nocy Muzeów* i zgromadził kilka tysięcy widzów. Kolejnym punktem jubileuszowym było wykonanie *II Koncertu fortepianowego* Fryderyka Chopina w październiku 2009 r. w Kaliszu z orkiestrą symfoniczną tamtejszej Filharmonii pod dyrekcją Adama Klocka. Trzy tygodnie później poleciałam do Singapuru z kolejnym projektem autorstwa Estrady, tym razem obok solowych utworów Chopina wykonując także wybór jego pieśni. Rok 2010 zaczęłam od wyjazdu w bardzo nietypowe miejsce, do położonego prawie 400 km za kołem podbiegunowym norweskiego miasta Tromsø, gdzie odbywał się coroczny Festiwal, w tej edycji poświęcony twórczości naszego największego kompozytora. W marcu 2010 r. natomiast otwieraliśmy hucznie obchody Roku Chopinowskiego projektem *Chopin Klasycznie, Jazzowo, Rockowo* w stolicy Chorwacji,

Zagrzebiu, w wypełnionej do ostatniego miejsca, ogromnej sali koncertowej tamtejszej Filharmonii Narodowej. Już w tydzień później występowałam z recitalem chopinowskim w przepięknym gmachu Opery w stolicy Wietnamu, Hanoi. Kolejnym projektem było niecodzienne zestawienie utworów Chopina i jego jedynego skandynawskiego ucznia Thomasa Tellefsena w zabytkowym teatrze w Kopenhadze. Następnym miejscem, w którym mogłam zaprezentować utwory naszego największego kompozytora był zamek Benrath w Dusseldorfie. Tradycyjnie, jak co roku, wystąpiłam też pod pomnikiem Chopina w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Tak się złożyło, że kilka tygodni później miałam okazję zagrać recital w innym wspaniałym historycznym parku, Ogrodach Luksemburskich w Paryżu, gdzie twórczość Chopina zgromadziła tysiące widzów. Październik 2010 r. uczciłam wykonaniem dwóch utworów na fortepian i orkiestrę Fryderyka Chopina w miejscu dla mnie szczególnym, w mojej Alma Mater, czyli Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie, z towarzyszeniem znakomitej orkiestry Concerto Avenna. Po tym koncercie zaczęło się prawdziwe szaleństwo. Zaczęłam od wyjazdu do Arabii Saudyjskiej gdzie gościłam w Dahraniu, stamtąd poleciałam prosto do Japonii, gdzie w najstarszej świątyni buddyjskiej Kiyomizudera, przepięknie usytuowanej na wzgórzu ponad miastem, w dawnej japońskiej stolicy Kyoto, wykonywałam utwory solowe i pieśni Chopina (wraz z sopranem Iwoną Tober i tenorem Leszkiem Świdzińskim). Już dwa dni po powrocie z Japonii, pojechałam do Wilna, w którym grałam przepiękny *I Koncert*

fortepianowy „Wileński” naszego znakomitego kompozytora Romualda Twardowskiego, a tuż po koncercie podróżowałam nocą do białoruskiego Mińska, by w tamtejszej Filharmonii Narodowej następnego dnia wykonać *II Koncert fortepianowy* Fryderyka Chopina z Orkiestrą Symfoniczną Białoruskiego Radia i Telewizji pod dyrekcją świetnego polskiego dyrygenta, Czesława Grabowskiego. I znowu w nocy po bardzo udanym koncercie, wracałam z powrotem na Litwę, by ponownie zagrać *Koncert* Twardowskiego, tym razem w Kownie. 2010 r. zakończyłam występem w Bukareszcie w Rumunii, gdzie na zaproszenie Instytutu Polskiego z tamtejszą Filharmonią Narodową pod dyrekcją Christiana Badea wykonaliśmy *Fantazję na tematy polskie* oraz *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza*. Fantastycznym zwieńczeniem tak barwnego roku było wspaniałe tournée po Ukrainie w lutym br., podczas którego koncertowałam w czterech filharmoniach: w Kijowie, Charkowie, Dniepropietrowsku i Żytomierzu.

Rzeczywiście Rok Chopinowski był dla Ciebie wypełniony mnóstwem świetnych koncertów. Który zatem wspominasz najlepiej, te w egzotycznych miejscach...

Niecodziennym przeżyciem było znaleźć się 400 km za kołem podbiegunowym w norweskim Tromsø, był styczeń ubiegłego roku, temperatura w Polsce w dniu wylotu sięgnęła -20°C i leżało 20 cm śniegu. Lecąc do Norwegii zastanawiałam się, jaka będzie temperatura i ile jeszcze warstw ubrań jestem w stanie na siebie włożyć. Jakie więc było moje zdziwienie, gdy po przylocie okazało się, że temperatura w Tromsø oscyluje w granicach 0°C, pada

niewielka mżawka i jest bardzo wietrznie. Tromse zawdzięcza ciepły klimat Gofstromowi, ciepłemu prądowi morskiemu, który dociera aż do Morza Arktycznego i wpływa do norweskich fiordów. W otoczeniu których na jednej z niezliczonych wysp i wysepek położone jest miasto, słynące z najdalej na północ wysuniętego na świecie Uniwersytetu. Niewątpliwie egzotycznym miejscem można nazwać również stolicę Wietnamu, Hanoi. Już drugi raz miałam przyjemność gościć w tym kraju i byłam pod wielkim wrażeniem zmian, jakie nastąpiły tam przez ostatnie 10 lat. Miasto, które wtedy bardziej przypominało slumsy, w tej chwili zaczyna być podobne do bogatych azjatyckich metropolii. Dla każdego przybysza kolejnym zaskoczeniem może być wspaniała wietnamska kuchnia, zupełnie inna w smaku od „specjałów” serwowanych w wietnamskich barach i restauracjach w Polsce. Najbardziej chyba niedostępnym dla przeciętnego turysty miejscem, które odwiedziłam w Roku Chopinowskim była Arabia Saudyjska. Gościłam tam już kolejny raz, tym razem w Dahrán, mieście położonym nad Zatoką Perską nieopodal Bahrajnu. Koncertowanie w tym kraju wiąże się zawsze z dodatkową adrenaliną ze względu na obowiązujące prawo, które zabrania m.in. organizowania koncertów. Również

nad miastem. Scena została zbudowana pod gołym niebem na jednym ze wzgórz, a bardzo licznie przybyła publiczność zajęła miejsca na tym, jak i na kilku sąsiednich wzgórzach, co wraz z widokiem na migocące w dole światła miasta wywoływało niezapomniany, mistyczny wręcz efekt.

Jak ludzie w takich miejscach odbierają muzykę Fryderyka Chopina?

Duży procent publiczności odbiera muzykę Chopina niezwykle głęboko i osobiście. A ci, którzy nie oczekują od recitalu wielkiego przeżycia duchowego (a takich również jest wielu) też znajdują w jego twórczości coś dla siebie – wirtuozerie, taneczność, ludowość...

Co Tobie daje muzyka Chopina?

Idealne pole do wyrażania najgłębszych uczuć i jednocześnie niezawodny materiał do dialogu z publicznością, który oddziałuje na słuchaczy na wszystkich kontynentach, niezależnie od szerokości geograficznej, koloru skóry, kultury, czy statusu materialnego.

Słuchasz innych artystów grających Chopina?

Oczywiście, zwłaszcza tych z ubiegłego stulecia. Uwielbiam interpretacje Rubinsteina,

Zakończyłaś nagrywanie wszystkich dzieł Fryderyka Chopina. Jak przebiegały prace nad tym, dość wyczerpującym, projektem?

Jest to wyjątkowy projekt, a dla mnie bardzo szczególny, tak jak szczególna w moim życiu artystycznym jest twórczość Chopina. Rozpoczynając nagrywanie wszystkich dzieł Chopina starałam się nie myśleć o ogromie materiału, byłam raczej skupiona na przygotowaniach do kolejnych sesji. Planowałam dobór kolejności utworów do nagrań kierując się przede wszystkim intuicją i potrzebą chwili, mając na względzie trudną do uchwycenia indywidualność stylu chopinowskiego i różnorodność jego twórczości. Dodatkowej operacji, mogę powiedzieć, logistycznej wymagało godzenie aktywnego życia koncertowego z koniecznością uczenia się ogromnej ilości nowego materiału do nagrania. Normą stało się nocne ćwiczenie w Filharmoniach, po wieczornym koncercie z orkiestrą... Cały projekt poza doświadczeniem pokonywania coraz większego wysiłku, nauczył mnie także prawdziwie wnikliwej pracy z mikrofonem. Tak naprawdę, właśnie teraz, po nagraniu kilkunastu płyt z muzyką Chopina i kilkunastu z muzyką innych polskich kompozytorów, mogę powiedzieć, że wiem, na czym polega praca w studiu. I jak bardzo różni się od wykonawstwa na żywo. Dla wykonawcy takie przenikanie się obu tych dziedzin to sytuacja idealna, pod warunkiem, że jedna uzupełnia i wzbogaca drugą.

Które dzieła Chopina są Twoimi ulubionymi?

Wszystkie! Choć mam utwory, do których potrzebuję szczególnego stanu ducha. Dotyczy to zwłaszcza kompozycji z późnego okresu twórczości, nawiązujących stylistycznie i mentalnie do nadchodzącego neoromantyzmu, a więc charakteryzujących się gęstą fakturą i dużym nasyceniem emocjonalnym. Z drugiej strony na mojej szali znajduje się czarujący okres warszawski, z cudowną lekkością i świeżością emocjonalną młodego kompozytora. Twórczość tego okresu działa na mój sposób wyrażania uczuć w muzyce zawsze w sposób oczyszczający i jednocześnie wyzwalający energię, jak najlepsza odnowa biologiczna na żywy organizm...

Pozostały jeszcze do nagrania dzieła Chopina na fortepian z orkiestrą...

Tak, a dokładnie mówiąc pozostała ich połowa. W kwietniu br. nagrałam wraz z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Białoruskiego Radia i Telewizji pod dyktando Czesława Grabowskiego oba koncerty Chopina. Pozostały jeszcze do nagrania cztery krótsze utwory na fortepian i orkiestrę. Przepiękne i niestety stosunkowo rzadko goszczące na salach koncertowych, na czele z moją ulubioną *Fantazją na tematy polskie*. W planach mam realizację tego nagrania pod koniec bieżącego lub najpóźniej na początku nadchodzącego roku.



Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk

niezapomnianym przeżyciem, które na zawsze pozostanie w mojej pamięci, było wyjście na scenę zabytkowej japońskiej świątyni Kiyomizudera, będącej kiedyś częścią Pałacu Cesarskiego. Świątynia zbudowana jest na kilku sąsiadujących ze sobą wzgórzach, górujących

Sztompki, Czerny-Stefańskiej (jej wykonanie *Mazurków* jest po prostu genialne!). Ale piękno wykonania nie jest zarezerwowane wyłącznie dla wielkich nazwisk, zdarza mi się zachwycić interpretacją studenta, a co więcej ucznia Liceum Muzycznego...

Przy ich nagrywaniu narzucisz orkiestrze i dyrygentowi swoją wizję, czy zrodzi się ona w twórczej konstruktywnej dyskusji?

Poziom każdego wykonawstwa zespołowego (czyli takiego, w którym dzieło muzyczne wymaga udziału więcej niż jednej osoby) w dużym stopniu zależny jest od materii, jaką wspólnie dysponują wykonawcy. Mam tu na myśli ich umiejętności czysto instrumentalne, zaangażowanie w proces tworzenia obrazu artystycznego w utworze, indywidualne podejście do sztuki itp. Im więcej znajdujemy cech wspólnych, tym wzajemne muzykowanie dostarcza większej satysfakcji. Oczywiście im większa obsada wykonawcza tym trudniej o wspólny mianownik. Dlaczego mówię o tym właśnie w tym miejscu? Bo tym razem udało mi się znaleźć partnera idealnego, a to w przypadku zespołów orkiestrowych jest sprawą szczególnie trudną. Narodowa Orkiestra Symfoniczna Białoruskiego Radia i Telewizji, mająca swoją siedzibę w Mińsku to zespół nie tylko świetnych muzyków, ale przede wszystkim ludzi ogromnie zaangażowanych w każdą niemal wibrację dźwięku. Zastanawiałam się nad ich fenomenem podczas naszego pierwszego spotkania, które miało miejsce w ubiegłym roku. Wykonywaliśmy wówczas wspólnie jeden z koncertów Fryderyka Chopina w słynącej z doskonałej akustyki sali koncertowej Filharmonii Narodowej w Mińsku. Ze względu na moje ograniczenia czasowe (w dniu poprzedzającym koncert wykonywałam *Koncert fortepianowy* Romualda Twardowskiego w Wilnie) mieliśmy do dyspozycji tylko jedną próbę, rano w dniu koncertu. I tutaj zespół całkowicie mnie zaskoczył. Wystarczyło jedno wspólne zagranie podczas próby, aby cała orkiestra w czasie wieczornego wykonania na koncercie idealnie podążała za moim sposobem kształtowania rubato... Naprawdę to rzadkość odnaleźć taką swobodę, a zarazem jedność współpracy z orkiestrą. Myślę, że zdecydowało o tym kilka zaistniałych jednocześnie czynników: niezwykle wysoki poziom wśród instrumentalistów w orkiestrze, wyjątkowa osobowość dyrygenta, Czesława Grabowskiego i jego ogromne doświadczenie w pracy z orkiestrą oraz wynikające z powyższych zaangażowanie muzyków we wspólne tworzenie muzyki. Wszystko to sprawia, że cały proces nagraniowy to wielkie święto muzyki, przebiegające w niezwykle przyjaznej, radosnej atmosferze tworzenia, gdzie potrafimy porozumiewać się bez słów. Nie ma dzięki temu w ogóle mowy o narzucaniu własnej wizji w którąkolwiek stronę, a w zamian za to jest fantastyczna burza mózgów, intensywność pracy w studiu i wszechogarniający entuzjazm artystyczny.

W muzycznym świecie epokowym jest realizacja *Koncertów fortepianowych* Chopina przez Krystiana Zimer-

mana i jego orkiestrę. Jednak niewielu pianistów i dyrygentów podąża tym torem. Ciebie to nagranie przekonuje i zachwyca?

To nagranie jest wyjątkowe pod wieloma względami. Niescone nie tylko osobowością samego Zimermana, ale także niesamowitym entuzjazmem kilkudziesięciu młodych muzyków, dla których praca z wielkim pianistą stała się źródłem własnych inspiracji artystycznych. Ten mariaż zaowocował wspaniałym efektem, nowatorskim pod każdym względem. Uparcie podsuwa mi się tu skojarzenie z dziełami Paola Ucelliego, włoskiego twórcy epoki Renesansu, którego obrazy w zaskakujący sposób zapowiadały odległy o kilkaset lat surrealizm... W moim rozumieniu w żadnym razie nie jest to droga, którą można podążać, bo każda próba naśladownictwa zaowocuje manieryzmem...

Teraz, gdy dzieła Chopina czekają na wydanie, sięgnęłaś po innego polskiego kompozytora, kontynuujesz nagrywanie muzyki fortepianowej Władysława Żeleńskiego...

Od czasu pracy nad pierwszą płytą z utworami fortepianowymi Żeleńskiego nie słabnie moja fascynacja twórczością tego kompozytora. Jest to muzyka, którą najkrócej mogę określić, jako sprawiającą ogromną przyjemność. Co ciekawe, nie tylko odbiorcy, ale również wykonawcy. Takie zresztą było założenie kompozytorów tamtego okresu, podążających nurtem użytkowej muzyki salonowej.

Przy dziełach Chopina mamy utarty kanon wykonawczy, który wzbogacają wybitni pianiści swoim kunsztem, Ty oczywiście się do nich zaliczasz. A jak znaleźć dobry klucz do prezentacji dzieł nieznanymi i niegrywanymi, jak Żeleńskiego?

To tak jak czytanie po raz pierwszy książki, o której nigdy nie słyszałeś, nawet nie miałaś okazji przeczytać o niej recenzji, ani nie znasz nikogo, kto mógłby ciocokolwiek Ci o niej opowiedzieć, na przykład polecić lub odradzić. W moim subiektywnym rozumieniu ta sytuacja jest idealna, to niepowtarzalne wyzwanie dla wyobraźni, nieukierunkowanej w żaden sposób z zewnątrz. Najważniejszym i jednocześnie jedynym drogowskazem jest wówczas tekst muzyczny, nie tylko ten, który widać na pierwszy rzut oka, ale także ten, który doświadczenie i wiedza o kompozytorze pozwala mi przeczytać pomiędzy nutami. Najkrócej ujmując mariaż wiedzy i intuicji.

Jakie dzieła znajdują się na 2 woluminie muzyki fortepianowej Władysława Żeleńskiego?

Postanowiłam zaprezentować tym razem dużo miniatur, w tym także form tanecznych; są aż trzy walce, gawot, bardzo ciekawy cykl *Sześciu utworów charakterystycznych*, a

także nastrojowe *Romanza*, *Nokturn* i *Reverie* oraz stanowiące swoisty przewodnik po pięknej operze *Goplana – Potpouris*.

Czy łatwo jest w programy recitali wstawić muzykę Żeleńskiego? Jak jest przyjmowana, szczególnie na zagranicznych recitalach?

Najtrudniejsze jest przekonanie organizatorów do zaprezentowania publiczności zupełnie nieznanego repertuaru, ponieważ zazwyczaj synonimem udanego koncertu jest w opinii ogółu program dobrze znany i dzięki temu lubiany. Dlatego też wplatając utwory nieznane do programów koncertowych w kraju i nawet częściej, za granicą (nie tylko Żeleńskiego, ale również Elsnera, Stojowskiego, Kani, Tellefsena) staram się dobrze wyważyć proporcje pomiędzy tym, co nowe i tym, co popularne. Z recitali zagranicznych pamiętam świetne przyjęcie Żeleńskiego i Tellefsena w Danii i Szwecji, sporą grupę bardzo poruszonych melomanów po wykonaniu kilku miniatur Żeleńskiego w Arabii Saudyjskiej i spektakularne wręcz owacje, jakie zebrała *Sonata breve* Romualda Twardowskiego w elitarniej sali koncertowej słynnego Bloomington University w Stanach Zjednoczonych.

Gdzie będzie można Cię usłyszeć w drugiej połowie tego roku?

Lato tradycyjnie wypełniają mi chopinowskie koncerty plenerowe, m.in. pod pomnikiem Chopina w Łazienkach, w Żelazowej Woli, na dziedzińcu Pałacu Zamoyskich i wiele innych, a tegoroczna jesień upłynie z jednej strony pod znakiem Żeleńskiego, którego *Koncert fortepianowy* będzie wykonywać w kilku polskich filharmoniach, m.in. podczas II edycji koszalińskiego Festiwalu „Swego nie znacie”, z drugiej zaś roku Franciszka Liszta, który będę świętować podczas hucznych obchodów w Wiedniu. Ponadto otrzymałam kilka interesujących propozycji, na potwierdzenie, których, jeszcze czekam.

Jakie masz dalsze plany artystyczne?

Plany mam bardzo bogate, a do tego obfitują w projekty nagraniowe, które od dawna marzyłam zrealizować. Mam tu m.in. na myśli dzieła polskiego kompozytora, którego twórczość fascynuje mnie od czasu, kiedy zetknęłam się z jego utworami po raz pierwszy, a także dalsze nagrania ze znakomitą Orkiestrą Symfoniczną Białoruskiego Radia i Telewizji. Szczegóły niech na razie zostaną tajemnicą, zdradzę tylko, że jestem w trakcie rozmów na temat współpracy przy dokonywaniu nagrań fonograficznych z jedną z najlepszych aktualnie na świecie sopranistek koloraturowych, Polką mieszkającą i śpiewającą na stałe w Austrii. Miejmy nadzieję, że współpraca okaże się bardzo owocną.

Dziękuję za ciekawą rozmowę. ☺



Glenn Gould: Ecce homo!

Łukasz Kaczmarek

Glenn Gould
fot. Weiner/Sony

Nazwisko Glenna Goulda znane jest chyba każdemu z melomanów. Geniusz, ekscentryk, specjalista od Bacha, polifonista, anty-pianista, dziwak w ciągu swego niedługiego, bo równo 50-letniego życia, zyskał sobie wiele, często sprzecznych ze sobą, określeń. Był jedną z najbardziej intrygujących osobowości muzycznych minionego stulecia, a zarazem jednym z najciekawszych artystów wszechczasów. Wszystkie publikacje poświęcone artyście ukazują go jako ekscentryka, człowieka o skomplikowanej strukturze osobowości i repertuarze zachowań. Gould jest jednym z nielicznych artystów, obok którego nie podobna przejść obojętnie: poprzez ekscentryczność i bardzo wysoki poziom artystyczny interpretacji, jest muzykiem w tak dużym stopniu nieprzystającym do szeroko pojętej artystycznej normy, iż ci, którzy zetknęli się z jego sztuką, umieszczeni na kontinuum, którego jeden z krańców odpowiada nienawiści do Goulda, przeciwny zaś – uwielbieniu, zajęliby pola przy obu krańcach, pozostawiając sam środek i obszar jemu odpowiadający niemal pusty.

O samym Gouldzie – człowieku wiemy niewiele: był osobą skrytą, zazdrośnie strzegącą własnego życia prywatnego, do którego dostęp mieli jedynie nieliczni...

Pianista, kompozytor, dyrygent...

Glenn Gould przyszedł na świat w Toronto, 25 września 1932 r. Od urodzenia, jego matka (sama: nauczycielka śpiewu) wybrała mu zawód pianisty. Gdy był już na tyle duży, by usiąść matce na kolanach przy fortepianie, miał wielkie upodobanie w naciskaniu pojedynczego klawisza i nasłuchiowaniu, aż dźwięk wybrzmi do końca (w przeciwieństwie do „normalnych” dzieci biją-

cych pięścią w klawisze fortepianu). W wieku trzech lat, rozpoczął naukę gry na fortepianie pod kierunkiem matki. Nigdy jednak nie lubił ćwiczyć. Najchętniej „przegrywał” partytury w głowie. W późniejszym czasie Gould dopiero na dwa tygodnie przed sesją nagraniową zaczynał ćwiczyć utwór, średnio po jednej godzinie dziennie, odstawiając jednak instrument na dwa dni przed sesją, aż do sesyjnego sygnału „Wersja pierwsza”.

5-letni Gould postanowił, że zostanie kompozytorem. Owocem tych zamiarów był jedynie *Kwartet smyczkowy* op. 1, wydany przez Goulda w roku 1956. Było to jedyne dzieło kompozytorskie, z którego Gould był na tyle usatysfakcjonowany, by je opublikować.

Oceniając bowiem swe pozostałe próby kompozytorskie, stwierdził, że „nie przemawia w nich własnym językiem”, w zbyt dużym stopniu pozostaje pod wpływem innych kompozytorów. Gould, w ostatnich latach swego życia sięgnął także po batutę, nagrywając *Idyllę Zygryda* Wagnera oraz planując zakończyć karierę wykonaniem *Mszy h-moll* Bacha od dyrygenckiego pulpitu. Nie miało się to jednak nigdy spełnić...

Młody gniewny

Gdy miał 10 lat, rozpoczął studia w Royal Conservatory of Music w Toronto w klasie fortepianu (profesor Alberto Guerrero) i organów (profesor Frederick C. Silvester). Sam będąc słusznego wzrostu (180 cm.), siadał przy fortepianie na skonstruowanym specjalnie dla niego przez ojca, 35-centymetrowym taborecie (który, nota bene, okazał się dla Goulda za wysoki, kazał więc umieszczać zawsze fortepian na 3-centymetrowych klockach), z którym nie rozstał się do końca swego życia, a z którego po

pewnym czasie przetało się siedzenie, Gould siedział więc na „dziurze”. Jeszcze większą konsternację obserwatorów wzbudzał swoim strojem (dwa płaszcze i szalik, nawet podczas upału), nawykami (rękę podawał jedynie w rękawiczce), czy skłonnością do lekomanii (nie rozstawał się ze swoim kuferkiem wzajemnie wykluczających się leków, które w niedługich odstępach czasu systematycznie zażywał, a co, niestety przyczyniło się do znacznych deterioracji w jego organizmie).

Studia ukończył po trzech latach, zdobywając najwyższe wyróżnienie. W tym samym roku Glenn dał swój pierwszy publiczny koncert organowy. Już w rok później, 14-letni Gould zadebiutował z orkiestrą symfoniczną, grając *IV Koncert fortepianowy* Beethovena, zaś rok po tym wydarzeniu, „oficjalnie” zadebiutował jako pianista, dając swój pierwszy solowy recital. W jego programie znalazły się utwory Haydna, Bacha, Beethovena, Mendelssohna i Chopina. W swych późniejszych koncertach w tamtym roku, zawarł dodatkowo utwory Scarlattiego, Couperina i Liszta. Był to rok 1947, a więc czas, gdy pianista sięgał jeszcze po tzw. „żelazny” repertuar pianistyczny. Już od 1950 r. bowiem, Gould, związawszy się z rozgłośnią telewizyjno-radiową CBS (niedługo potem podpisał z CBS kontrakt płytowy, trwający aż do śmierci), nie zagrał publicznie, ani też w studiu, żadnej nuty napisanej przez Liszta (nie licząc wszak transkrypcji beethovenowskich symfonii), swój chopinowski repertuar ograniczył zaś do *III Sonaty fortepianowej h-moll*, której finał stanowi barokowa gigue. W przypadku własnego repertuaru pianistycznego, był autokratą nie liczącym się z preferencjami publiczności. Wystarczyło mu własne wewnętrzne poczucie słusności. Dziś, z perspektywy niemal 30. lat, widzimy, że była to słuszna postawa.

Perfekcjonista

Gould dążył do perfekcji. Wykonanie koncertowe nie jest wolne od zbędnych emocji, zacisze studia niweluje zaś ten niepożądaną czynnik. Ponadto artysta na scenie niejednokrotnie ulega pokusie grania „pod publiczność”, interpretacja zaś „powinna być aktem miłości wobec dzieła, nie zaś walką”. Z tych powodów, w roku 1964, będąc u szczytu kariery, Gould dał swój ostatni publiczny występ. Potem pojawiał się publicznie już tylko jako wykładowca i prezynter w swoich własnych programach telewizyjnych, gdzie miał zwyczaj parodiować innych muzyków i przebijając się za nich przeprowadzać z nimi (a w efekcie z samym sobą) wywiady. Prócz tego nagrywał dziesiątki płyt, po kilka wersji każdego utworu, po czym „sklejał” z najlepszych odcinków każdego z tych nagrań, własną „idealną” wersję dzieła. Wciąż jednak czuł, że jego wizja jest zniekształcona, a to za sprawą instrumentu, który przez swą fizyczną niedoskonałość, nie jest w stanie oddać niezaburzonej wizji wykonawcy („Opór bezwładnej materii staje się przeszkodą w dążeniu do ideału”). Wspominał, że najchętniej własnoręcznie złobiliby rowki w płytach, przekazując własną wizję dzieła, rezygnując z pośrednictwa instrumentu. Stąd być może preferencje repertuarowe Goulda: awersja do romantycznej muzyki pisanej „dla fortepianu”, ukazującej instrument i jego możliwości. Gould dążył bowiem do „bezcieleśności”, czystej formy, zupełnej ascezy. Efekty tych dążeń można usłyszeć, porównując dwie studyjne wersje *Wariacji Goldbergowskich* Bacha, nagranych przez Goulda na początku kariery (1955) i pod koniec życia (1981). Ciekawe, że mimo swojego perfekcjonizmu, Gould przychodził do studia, nie mając jednej koncepcji utworu, lecz wiele diametralnie różnych, stąd, w przeciwieństwie do większości innych muzyków, jego interpretacje tych samych dzieł są tak wielce niepodobne do siebie.

Wśród ludzi

Gould jadał niewiele, mówiąc, że najchętniej nic by nie jadł. W jego krótkim, acz niezwykle bogatym życiu zapisało się tylko jedno miłosne zauroczenie, prawdopodobnie miłość platoniczna (miał wówczas około trzydziestu lat). Natomiast panie, które miały okazję z Gouldem współpracować, wspominają, że jak niezwykle delikatnością i galanterią odnosił się do kobiet, czułych na jego osobliwy wdzięk. Zagadnięty kiedyś o kontakty seksualne, Gould odpowiedział jednak: „My ecstasy is my music”. Ograniczał do minimum swoje kontakty z ludźmi, twierdząc, że nie odczuwa takiej potrzeby. A z drugiej strony „Glenn miał niespotykany dar wprowadzania natychmiast każdego w swobodny nastrój”. „Nigdy nie spotkałam nikogo o równie silnej osobowości i ujmującej powierzchowności. Gould był duszą CBS, wszystkich stymulował intelektualnie i zarażał śmiechem”. „Był

niewątpliwie neurotykiem i pod koniec życia odurzony był lekami, lecz niesamowite jest to, o ile był jednocześnie zdrowszy, pod wieloma względami, od większości ludzi. Chęć przez to powiedzieć: o ile bardziej był taktowny, i zabawny, i przyjazny, i miły na swój sposób, swój starannie kontrolowany sposób, niż większość ludzi. Był naprawdę wesołym, wspaniałym kompanem”.

„Pianista-mózgowiec”

Co grywał Gould? Najczęściej Bacha, do którego miał stosunek niemal nabożny, w następnej kolejności, długo po nim, Beethovena. „Bach, Beethoven, Gombrowicz, i Czas” – odpowiadał Gould, gdy pytano go o jego artystyczne preferencje. Zamiłowanie do muzyki Bacha, w swej istocie wielogłosowej, może mieć związek z niezwyklejmi właściwościami percepcyjnymi mózgu Glenna Goulda. „Odkryłem rzecz tajemniczą, że mianowicie łatwiej mi sło opanowanie trudnego tekstu muzycznego, jeśli w tym samym czasie słuchałem muzyki na UKF i wiadomości na falach długich. (...) Ogłuszenie ucha zewnętrznego pozwala na dotarcie do pozamaterialnego sedna dźwięku. (...) Może się to wydać szalone, ale piszę zawsze przy akompaniamencie dwóch ścierających się ze sobą źródeł dźwięku – zazwyczaj telewizora i radioodbiornika. Już miałem to nazwać tłem dźwiękowym, ale trafniejsze byłoby określenie środowisko. A kiedy siedzę w restauracji, przyłapuję się zawsze na rozplątywanie wątków trzech lub czterech konwersacji przy sąsiednich stolikach. To u mnie automatyczne”. Nawet nagrywając w studiu, Gould miał zawsze zwyczaj „dośpiewywania” dodatkowego głosu, co jest wyraźnie słyszalne w powstałych nagraniach, a czego sam artysta nie był w stanie kontrolować. Inną cudowną właściwością mózgu Glenna Goulda była ponadprzeciętna pamięć: potrafił bezbłędnie odtworzyć z pamięci raz usłyszany utwór; podczas koncertów i sesji studyjnych nigdy nie korzystał z nut. Interesujący może się z kolei wydać rodzaj problemów z pamięcią, z jakimi borykał się Gould: gdy planował zagrać w telewizji *Koncert na 9 instrumentów* Weberna, okazało się, że ma wbić w pamięć całą partyturę i nie jest w stanie wyizolować z niej swojej partii fortepianu. Zmuszony był więc cały utwór zagrać sam, wyciągając kwintesencję z wszystkich głosów. A słuch? Reżyserzy dźwięku pracujący z Gouldem nie mogli pojąć, jak to robi, by przy odsłuchiowaniu taśm z playbacku bezbłędnie odróżnić dwa urządzenia do cyfrowego zapisu dźwięku: Sony i Mitsubishi, o identycznych parametrach; nikt inny bowiem nie był w stanie wysłyszeć różnicy.

Względność i bezwzględność sztuki

Gould starał się nigdy nie słuchać nagrań innych pianistów, by „nie zatracać dziełowości spojrzenia na dzieło”. Uważał, że każde dzieło sztuki powinno być absolutne, to znaczy przemawiać samo przez się, bez

żadnego kontekstu. Nie można bowiem, według Goulda, oceniać wartości dzieła na podstawie posiadanych o nim informacji (np. czasu powstania: epoki), wówczas bowiem popełnilibyśmy paradoks: odnalezione dzieło, przypisane Bachowi (1685–1750), stanowiłoby większą wartość, aniżeli wówczas, gdyby okazało się, że jego autorem jest Mendelssohn (1809–1847). Z drugiej strony Gould opowiadał się za krytycznym podejściem do partytury, stanowiącej dla niego pewną otwartą propozycję, którą można zrealizować na nieskończenie wiele sposobów, tak jak malarz postępuje z modelem, czy reżyser z książką.

Człowiek humanitarny

Gould kochał zwierzęta. W swym olbrzymim mieszkaniu posiadał rybki, psy, króliki, żółwie i tchórza. Owo zamiłowanie było przyczyną częstych rejsów Goulda motorówką po jeziorze Simcoe, gdzie z upodobaniem płozył ryby miejscowym wędkarzom. W swoim testamencie podzielił swój majątek między Towarzystwo Zwalczenia Okrucieństwa wobec Zwierząt oraz Armie Zbawienia. W dwa dni po swoich 50. urodzinach, w wyniku wylewu krwi do mózgu, Glenn Gould zapadł w śpiączkę. Zmarł tydzień później, 4 października 1982 r., po odłączeniu podtrzymującej Goulda przy życiu aparatury, za zgodą rodziny. W pokoju, przy jego łóżku znaleziono japońską powieść *Trzy rogi Świata* oraz starą Biblię z mnóstwem adnotacji. W wieku dorosłym przestał chodzić do kościoła, w pamięci pozostało mu jednak na zawsze zdanie, które często wspominał „Panie, racz nam dać pokój, którego nie znajdziemy na tej ziemi”.

Od autora

Glenn Gould jest jednym z moich ulubionych artystów. Często mi się zdarza, iż mając do wyboru „kolejną” rejestrację danego dzieła dokonaną przez Goulda (jak choćby w przypadku jego licznych wersji *Wariacji Goldbergowskich*), bądź też wykonanie innego pianisty, mój wybór pada na Goulda (Glenn Gould – interpretacja numer 6). A nagrań pozostawił sporo, z których znakomita większość to rejestracje studyjne wydane przez macierzystą wytwórnię Sony (znakomity 80-płytowy box!). I, proszę mi uwierzyć, wszystkie warte są poznania! Prócz tego jednak co jakiś czas otrzymujemy wydobyte gdzieś z archiwów skarby i atrakcje, jak choćby, zupełnie niedawno, trzy arcygenialne kreacje wydane przez Sony na płycie o intrygującym tytule *The Secret Live Tapes*. Warto po nie sięgnąć i poczuć blask prawdziwego geniuszu! 🎹

Szkicując sylwetkę Goulda, oparłem się w głównej mierze na znakomitej monografii pióra Stefana Riegera *Glenn Gould czyli sztuka fugi* (słowo / obraz terytoria, 1997), stąd też pochodzą wszystkie zamieszczone w tekście cytaty.

Noskowski – kompozytor o romantycznej duszy

ze skrzypaczką Jolantą Sosnowską rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Wzeszłym roku ukazała się świetna płyta z kwartetami smyczkowymi Zygmunta Noskowskiego, która zdobyła znakomite recenzje. Zarówno repertuar, jak i wykonawstwo. Pani na swój debiut fonograficzny wybrała też muzykę Zygmunta Noskowskiego, dlaczego?

Bo to fascynująca, urzekająca i piękna muzyka. Ale o tym za chwilę. Wróć na moment do czasów mojej edukacji... Kiedy studiowałam w Warszawie, a także potem w USA, podczas dwuletnich studiów podyplomowych na University of Illinois, mogłam skupić się na poznawaniu muzyki romantycznej i XX. wiecznej. W Warszawie, studiując w klasie prof. Mirosława Ławrynowicza, zajmowałam się głównie Ysaÿem, Sarasatem, Czajkowskim, Wieniawskim, Szymanowskim. W Ameryce pracując pod kierunkiem znakomitego skrzypka Sibbi Bernhardssona (Pacifica Quartet) poznawałam muzykę Ernsta, Sibeliusa a także kompozytorów amerykańskich: Korngolda, Coplanda i Crumba. Właśnie podczas studiów w Ameryce zapragnęłam w przyszłości nagrać utwory nieznanego polskiego kompozytora z okresu romantyzmu, lub późnego romantyzmu. Kontakt z publicznością amerykańską, jak i z Polonią amerykańską, utwierdził mnie też w przekonaniu, że istnieje spore zapotrzebowanie na promocję polskiej kultury muzycznej na świecie. Kiedy więc w 2008 r. Jan Jarnicki zaproponował mi nagranie utworów Noskowskiego poczułam, że wreszcie zrealizuję się to, o czym długo marzyłam. Na rok 2009 przypadała 100-letnia rocznica śmierci Zygmunta Noskowskiego i z tej okazji Acte Préalable planowało nagrywanie dzieł kameralnych i solowych tegoż kompozytora. Był to odpowiedni moment na podjęcie się takiego zadania. W tym czasie przebywałam w Wiedniu. Odbywałam specjalizację w dziedzinie muzyki dawnej. Poznawałam nowe środki wykonawcze: niezliczone możliwości artykulacyjne, myślenie gestem muzycznym. Uczylałam się także zdobnictwa i improwizacji. To wszystko kształtowało w nowy sposób moje myślenie muzyczne. Z racji moich planów artystycznych realizowanych w Austrii projekt z Noskowskim musiał trochę poczekać. Wiedziałam, że to duże przedsięwzięcie, któremu chcę i powinnam poświęcić należyty czas i uwagę. Noskowski – kompozytor o romantycznej duszy – to mistrz formy, którego utwory są niezwykle śpiewne i melodyjne. Charakteryzuje je zmienność nastrojów: melancholia i pasja, czasem wkrada się żart.

Dla muzyka to ogromne pole do popisu. Może pokazać własną inwencję, okoliczności ku temu co niemiara!

To ciekawe, co Pani mówi o muzyce Zygmunta Noskowskiego. Jednak fonografia przeżywa teraz kryzys, trudno wydawcom znaleźć nabywców dla płyt, jak zatem zachęcić melomanów do sięgnięcia po pani płytę?

Na mojej płycie zawarte są nie tylko utwory pełne romantycznego czaru, nostalgii i tęsknoty, ale i szalenie radosne, o nieokiełznanym wręcz temperamencie. Jestem pewna, że warto odkrywać Noskowskiego! Dobrze jest móc wyrobić sobie na temat jego twórczości pełne zdanie. On zaskakuje!

Pani interpretacja to połączenie wirtuozostwa i świetnego odczuwania ukrytych w tej muzyce emocji, jakie starał się przekazać Noskowski. Jak pani znalazła tak dobry klucz do interpretacji tej zapomnianej muzyki?

Dziękuję za słowa uznania. Muzyka żyje emocjami, w końcu jest ich wyrazem. Z natury jestem osobą uczuciową. To czasem przeszkadza w życiu codziennym, ale w muzyce jest to cecha absolutnie priorytetowa! Emocje jakie zawarł w swych utworach Noskowski są jasne. Ja tę muzykę po prostu pokochałam i starałam się wsłuchać w jej wymowną treść. Jeśli chodzi o klucz do interpretacji, to oczywiście nie bez znaczenia jest mój codzienny kontakt z wykonawstwem historycznym. Frazy nabierają innej wymowy, blasku. Muzyka staje się wtedy „mową dźwięków” - jak mówi Nikolaus Harnoncourt.

Jest pani w pewien sposób pionierką, która odkrywa muzykę skrzypcową Zygmunta Noskowskiego. Spoczywa zatem na pani wielka odpowiedzialność, bowiem od tego nagrania może wiele zależeć, inni sięgną po tę piękną muzykę, albo będzie ona dalej zapomniana...

Ojej! Tak... odpowiedzialność (śmiech)! Nie myślałam o tym w trakcie realizowania projektu. Chciałam wykonać swoją misję jak najlepiej, z ogromnym zaangażowaniem. Ważne było dla mnie, aby inni poznali tę muzykę, by to nagranie stało się zachętą. Informacją, że ta muzyka istnieje i każdy skrzypek może ją włączyć do swego repertuaru. Układając programy koncertowe, np. z muzyką polską (co sama często czynię), sięga się po tzw. „żelazny

repertuar” – np. utwory Wieniawskiego czy Bacewicz. Ja często grywam też Szymanowskiego czy Nowowiejskiego. Lutosławskiego też. Ale potrzeba wyraźnego urozmaicenia! Jeden czy dwa „żelazne” utwory, a reszta musi być nowa, ciekawa, poruszająca. Z mojego doświadczenia wiem, że umiejętnie dobrany program koncertu jest najważniejszy – to połowa sukcesu!

Na jakie trudności pani natrafiła w opracowaniu tego repertuaru, a co było wielką frajdą i przyjemnością przy jej nagrywaniu...

Pan Jarnicki przekazał nam do dyspozycji nuty wydane w większości jeszcze w Niemczech, w dziewiętnastym wieku. Bez



głosu skrzypcowego. W swojej interpretacji więc kierowałam się dynamiką, artykulacją, a także frazowaniem, jakie w partyturze umieścił wydawca, a które – pragnę wierzyć – są za-

podstawie nut zredagowanych przez PWM (1992) mieliśmy pewne wątpliwości, gdyż wiele współbrzmień po prostu nie pasowało do siebie! Na szczęście z odsieczą przybył

(mamy nadzieję!) wszelkie błędy wydawnicze, zastosować oryginalną dynamikę, frazowanie i artykulację. Porównując manuskrypt z wydaniem PWM, stwierdziliśmy, że redaktorzy wydawnictwa dopuścili się dużych zmian artykulacyjnych i dynamicznych. Jakże często był on „poprawiany”... Dlaczego? Frajdą było odkrywanie nowej muzyki, bez brząających w uszach stereotypów wykonawczych. To wzmacnia poczucie bardzo osobistego stosunku do tych utworów. W końcu to ja byłam przy nich po tylu latach pierwsza! Tu chciałabym właśnie wyrazić uznanie dla wspaniałej inicjatywy Jana Jamnickiego, który inspiruje artystów i dokonuje nagrań nieznannej, zapomnianej muzyki polskiej. Wnosi tym ogromny wkład w rozwój naszej kultury muzycznej w kraju i na świecie.

Nagrała pani tę płytę w Wiedniu, tam są lepsze warunki pracy niż w Polsce?

Warunki pracy nie mają z tym nic wspólnego. Z powodów logistycznych łatwiejszym było po prostu przeprowadzenie nagrania w Wiedniu.

Towarzyszy pani na fortepianie węgierski pianista Donát Deáky. Jak on odkrywał i rozumiał tę bardzo polską muzykę Zygmunta Noskowskiego?

Muzyka spodobała mu się od razu. Serca mamy w końcu na całym świecie takie same. Przeżywamy w podobny sposób. Przy pierwszym czytaniu muzyki Noskowskiego poczuliśmy się oboje tak, jak gdybyśmy odkopali jakiś ukryty skarb. W zasadzie nie mogliśmy uwierzyć, że te utwory, tak melodyjne, idealne do wypełnienia programów recitali skrzypcowych, są po prostu nieznanne. Pianista – Węgier z krwi i kości – tym bardziej tego nie mógł zrozumieć. W jego kraju bowiem, dziedzictwo muzyczne jest bardzo pielęgnowane. Węgrzy dumni są z każdej klasycznej czy też ludowej twórczości. Na pamięć znają tradycyjne melodie, pieśni. Archiwizują je i dbają o swoją kulturę...

Zostawmy na moment pani debiutancką solową płytę. Kiedy postanowiła pani, że będzie grać na skrzypcach, że to będzie sposób na życie?

Już od dzieciństwa byłam pewna, że chcę występować na scenie. Kontakt z publicznością to wspaniałe, wręcz uzależniające przeżycie. Jako siedmiolatka po raz pierwszy miałam okazję wystąpić jako solistka z Żeńską Orkiestrą Kameralną pod dyktando śp. Danuty Kołodziejkiej. Pamiętam, że byłam bardzo tym przejęta. Już wtedy wiedziałam, że całe życie chcę grać na skrzypcach. W którymś momencie przerodziło się to w wielką pasję, a miłość do muzyki i instrumentu przysłała na dobre w trakcie nauki. Dzięki mojej Mamie – koncertującej organiste i świetnemu pedagogowi, już jako przedszkolak miałam kontakt z muzyką – głównie barokową. Mama była moją akompaniatorką, z nią też od najmłodszych lat występowałam. Na mniejszych koncertach, ale i na bardzo renomowanych festiwalach, nie tylko w Polsce, ale także i w



myślem samego kompozytora. Jeśli chodzi o miniatury – niestety, nie udało nam się dotrzeć do rękopisów. Chyba zaginęły. Inaczej ma się sprawa z *Sonatą a-moll*. Po przegraniu jej na

nam wydawca płyty, który w błyskawicznym tempie zdobył kopię rękopisu *Sonaty*. Dzięki oryginałowi, na którym w całości oparliśmy dalszą pracę, udało się nam wyeliminować



II Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina dla Pianistów Amatorów

Towarzystwo im. Fryderyka Chopina zaprasza do udziału
w II Międzynarodowym Konkursie im. Fryderyka Chopina dla Pianistów Amatorów.
Konkurs odbędzie się na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie
w dniach 11-15 września 2012 roku.

Wszelkie informacje na stronie www.konkurs.amator.chopin.pl
oraz pod numerem telefonu 22 827 95 89.

Szwecji. To ona, można powiedzieć, wyszkoliła mnie w ważnych dla muzyka kwestiach: jak zachowywać się na scenie lub jak oszczędzać siły przed występami. O tym się nie mówi, tego nikt w zasadzie nie uczy, a ja to otrzymałam – można powiedzieć – z domu. Jeśli chodzi o ćwiczenie... nikt do tego mnie nie zmuszał. Kiedy zaczęłam grywać poważny repertuar, zapał i pracowitość przyszły same. Na studiach w Warszawie i w Ameryce rozwijałam swoje zainteresowania, pasjonowała mnie twórczość Eugéna Ysaÿe'a, o niej napisałam nawet pracę dyplomową. Od 2005 r. jestem związana z Wiedniem, gdzie z kolei poznałam pełnię baroku i klasycyzm, co bardzo mnie rozwinęło. Jako muzyk cieszę się ze swojej wszechstronności stylistycznej. Wykonuję bardzo chętnie każdą literaturę, od baroku po współczesność.

Proszę nam opowiedzieć o swojej działalności w Wiedniu. Co ciekawego ma w sobie klasyczny i barokowy Wiedeń?

Austriacy z dumą promują swoją kulturę i wygrywają na tym. W Wiedniu zachowała się np. wspaniała tradycja: dzieła sakralne Schuberta, Mozarta i Haydna wykonywane są podczas sum – mszy niedzielnych, dokładnie tak jak za życia tych kompozytorów. Muzyczne msze – koncerty odbywają się w kilku kościołach starego miasta. Konkuruje ze sobą Katedra św. Stefana, kościół Jezuitów i kościół Augustianów, w którym dyrygował sam Mozart. Występują w nich rewelacyjni soliści oper wiedeńskich (Volksoper, Staatsoper, Kammeroper itd.). Chór jest zazwyczaj 80-osobowy. Orkiestra kameralna, w której grywam zrzesza często muzyków z takich zespołów jak Concentus Musicus Wien, RSO, Wiener Symphoniker czy Wiener Kammerorchester. Do moich ulubionych należą msze Haydna takie jak *Theresienmesse* i *Nelsonmesse*, Mozarta *Loretomesse* czy *Piccolominimesse*, a także *Grosse Messe F-dur* D 105 Schuberta. Wykonuje się również msze Diabelliego czy Salieriego. Są to na prawdę zachwycające dzieła! Oprócz tego, jako koncertmistrz, mam okazję prowadzić inne, zupełnie nieznanne dzieła sakralne. Ostatnio była to *Msza e-moll* Antonia Caldary. Wykonaliśmy ją w kościele św. Karola (Karlskirche) – perle austriackiego baroku. Jeśli chodzi o Wiedeń barokowy właśnie, to warto wspomnieć, jak niesłychanie ważną rolę odgrywała na dworze Habsburgów (szczególnie za czasów Leopolda I i Karola VI) muzyka. Z Wiedniem związani byli najwspanialszy kompozytorzy. Przyjeżdżało też do pracy sporo Włochów. Tu dokończył żywota np. sam Antonio Vivaldi. Biblioteka Narodowa (Nationalbibliothek) w Wiedniu posiada fantastyczne zbiory z tego okresu (*Musica Leopoldina*), które udostępniane są każdemu zainteresowanemu, w dodatku w oryginalnej formie (rękopis). Jeśli chodzi o moją działalność w Wiedniu, to w 2008 r. powstał mój zespół – Cambiata Wien, który wykonuje typową dla austriackiej twórczości pięciogłosową muzykę na 2 skrzypiec, 2 altówki i basso continuo –

(violone i klawesyn, tudzież organy). Zespół mój jest jedną z niewielu w swoim rodzaju grup, której nadrzędną ideą egzystencji artystycznej jest wymiana. Występujący w niej wykonawcy czterech górnych partii instrumentalnych nie tylko wymieniają się miejscami, ale przede wszystkim właśnie instrumentami: barokowymi skrzypcami i violą da braccio. W efekcie, każdorazowo powoduje to niezwykle metamorfozy w brzmieniu i kolorystyce dźwiękowej zespołu. Aktywność i indywidualizm każdego z kameralistów są doskonale wyeksponowane...

Ma pani też doświadczenie gry w szwajcarskiej orkiestrze barokowej La Cetra, którą prowadzi świetny włoski dyrygent Andrea Marcon. Jak się pani znalazła w tak dobrej orkiestrze...

Odwiedzałam moją przyjaciółkę w Bazylei. W 2009 r. studiowała ona jeszcze u Andrei klawesyn. Poszłam na jej lekcję, zagrałyśmy razem. Szykowałam się do konkursu w Austrii, była okazja zagrać dla Mistrza. Skończyło się na tym, że sam Andrea Marcon siedział przy klawesynie... miałam ten zaszczyt zagrać z nim sonatę Bibera! Jakaż to była frajda! W pół roku po tym muzycznym spotkaniu zadzwonił telefon z La Cetra Basel, że Maestro mnie polecił...

Nagrywaliście dla Deutsche Grammophon uwertury Mozarta i album *Mostly Mozart* z nową gwiazdą fonografii, niemiecką sopranistką Mojcą Erdmann. Proszę nam o tym opowiedzieć... Jaki styl pracy przyjął Andrea Marcon w nagraniu orkiestrowym?

Andrea to artysta wyjątkowy. Niezwykle ukierunkowany na piękno i człowieka. Ma bogate doświadczenie, dyryguje od 20 lat. Założył takie zespoły jak I Sonatori de la Gioiosa Marca, czy Venice Baroque Orchestra. Dyryguje operami barokowymi w największych teatrach w Europie. W sezonie 2012/2013 będzie dyrygował orkiestrą Berliner Philharmoniker, to jest absolutna rewelacja! Nagrania z La Cetrą odbywały się we wspaniałej, optymalnej atmosferze. Mnie zapadł w pamięć właśnie projekt z uwerturami. Andrea bawił się tą muzyką. O utworach myślał zawsze „alla breve”, tempa były niekiedy zawrotne, ale my tego wcale nie czuliśmy! Smyczki były głównie ze Szwajcarii i z Niemiec, było kilku Francuzów. Dęte instrumenty prawie w całości przyjechały z Austrii. Klarnety i flety z Wiednia i Linzu, a trąbki i puzony z Innsbrucka. System pracy był bardzo praktyczny. Nagrywaliśmy jedną uwerturę od początku do końca. Trwało to kilka minut. Następnie następowało jej odsłuchanie w reżyserce. Każdy z muzyków tam siedł, czuło się odpowiedzialność zbiorową. W chwili potem następowało ponowne nagranie i kilka dubli. To wszystko. Praca szła szybko i sprawnie. W przerwach mieliśmy okazję rozmawiać z Andrea, żartować z nim, zadawać pytania. Widać było, że projekt ten jest dla niego ogromnie ważny. W końcu po raz pierwszy wszystkie uwertury Mozarta miały zostać

nagrane na oryginalnych instrumentach. I to pod jego batutą!

Wróćmy teraz do Noskowskiego. Czy grała pani te utwory na koncertach? Jak były przyjmowane?

Noskowski znakomicie zdaje egzamin. Najwyższej publiczność reaguje na *Berceuse* op. 11, także bardzo podoba się *Caprice à la Bourrée* op. 24 nr 3. Na bis świetnie pasuje *Chansonette d'Ukraine*. Każdy koncert na którym przedstawialiśmy z pianistą muzykę tego polskiego kompozytora, kończył się niezwykle żywą, wręcz gorącą reakcją publiczności.

Jakie wyzwania stawia przed skrzypkiem muzyka Zygmunta Noskowskiego i, co równie ważne, co daje jej wykonywanie i nagrywanie?

Nagranie i wykonywanie twórczości skrzypcowej Noskowskiego to wyróżnienie, że to mnie właśnie przypadł zaszczyt promowania tej muzyki. Wykonując spotkałam się z kilkoma problemami jak np. uchwycenie odpowiedniego nastroju i charakteru tej muzyki, który jest w większości bardzo melancholijny. Nie każdy wykonawca potrafi się z tym utożsamić. Ta muzyka – może zabrzmieć to banalnie – wymaga też oddechu i rozmachu. Z jednej strony melancholijność, szdychanie, a z drugiej rozmach i patos. Skrzypek musi użyć swojej fantazji, przygotować sobie bogatą paletę barw dźwiękowych, uwypuklać zmiany afektów. Weźmy na początek trzy utwory z op. 24: *Chanson ancienne*, *Chanson moderne* oraz *Caprice à la Bourrée*. Liryczna *Chanson ancienne* wymaga od skrzypka wzbudzenia szczególnego nastroju zadamy, a w sferze technicznej umiejętności prowadzenia długich fraz. Konieczne jest zastosowanie zróżnicowanej prędkości smyczka przy nagłych zmianach dynamicznych. W *Chanson moderne* sam początek wymaga z kolei bardzo spokojnego prowadzenia smyka, zróżnicowanej vibracji, lub gry non-vibrato. Użycie tych środków wykonawczych narzuca zaskakującą harmonia fraz początkowych, ale i także pełna napięcia, częściej środkowa. Tu z kolei konieczny jest soczysty, natężony dźwięk, szczególnie w momentach ekspresyjnych. *Caprice à la Bourrée*, zamykający ten cykl, to miniatura o charakterze wirtuozowskim. Bojowy nastrój przeplata się tu z epizodami o żartobliwym charakterze. Potrzebne jest zdecydowanie, porządek, a także przemyślany dialog z fortepianem. Najciekawszą w opracowaniu dla mnie, oprócz *Sonaty*, była króciutka *Chansonnette d'Ukraine* op. 26 nr 2a. Ta z pozoru nieskomplikowana ukraińska „piosenka” skrywa w sobie sprzeczne emocje. Tu zdecydowaliśmy się z pianistą na małą samowolę. Oznaczone w nutach tempo utworu „un poco lento e molto cantabile” zamieniliśmy na nieco wyższe, a ponadto postawiliśmy na dużą swobodę agogiczną. Było coś dzikiego w tym utworze, coś mrocznego... szalonego! Bardzo chcieliśmy to wydobyć. *Berceuse* op. 11 to kołysanka. Wbrew pozorom jednak, kompozytor najwyraźniej oczekiwał od wykonawcy raczej żywej, niż

„usypiającej” interpretacji. Oznaczenie tempa „allegretto, con molto di moto (quasi vivace)” narzuca bowiem lekki, motoryczny charakter. Znowu wyzwaniem było długie frazy, pomimo tempa i zawartych w nutach pauz. Osobiście utwór ten odbieram jako narrację, pewną wypowiedź, wyobrażałam sobie doświadczonego mówcę, który opowiada coś z zaangażowaniem lecz potrzebuje czasem wziąć szybki oddech... Na płycie zarejestrowana została także *Sonata a-moll*, wyróżniona w roku 1893 na konkursie Towarzystwa Muzycznego „Carillon” w Brukseli. To duża i złożona forma. Dla mnie niezwykle bogata jest część druga – *Temat z wariacjami*. Bardzo piękna i ekstazyjna jest w niej wariacja II (ciekawe jest oznaczenie jej tempa: „comodo” czyli wygodnie). Wymaga ona ekstremalnej zmiany nastrojów w trakcie wykonywania karkołomnych figuracji trzydziestodwójkowych – tła dla tematu wykonywanego przez fortepian. Także *Final Sonaty* był kondycyjnie niemalym wysiłkiem. To swoiste perpetuum mobile z mistrzowsko wręcz wkomponowaną podwójną fugą w partii fortepianu wymaga żelaznej dyscypliny rytmicznej. W praktyce równało się to z zaprzyjaźnieniem się na zawsze z metronomem. Podsumowując, każdy z tych utworów stawiał zupełnie różne wymagania...

Już na dobre w naszej świadomości jest umiejscowione stylowe wykonywanie muzyki dawnej. Ciekawi mnie Pani zdanie i stosunek do wykonań muzyki dawnej, do panującej mody na historyczne poinformowanie przy jej wykonywaniu, co narzuca muzykom – szczególnie z grupy smyczków – sporo ograniczenia, można rzec: manieryczność...

Oczywiście istnieje pewna moda. Ja natomiast staram się nie podążać za nią. Sięgając do źródeł i czytając je, samodzielnie rozwijam swoją wiedzę i estetykę wykonawczą. Czytając np. traktaty francuskie mówiące o muzyce włoskiej i włoskie o niemieckiej, samemu można wywnioskować jak ta muzyka musiała brzmieć. Czym innym jest wiedza. Szkoły skrzypcowe *The Art of Playing the Violin* Francesca Geminianiego, Leopolda Mozarta *Versuch einer gründlichen Violinschule* a także Giuseppego Tartinięgo *Lettera alla signora Maddalena Lombardini inseriente ad una importante lezione per i suonatori di violino*, czy *Traité des agréments de la musique* to podstawowe kompendia na najważniejsze tematy dotyczące tajników wykonawstwa historycznego. Polecam ich lekturę tym skrzypkom, którzy interesują się dokonaniem epok wcześniejszych. W dzisiejszych czasach człowiek nie powinien być na te informacje zamknięty. W dobie Internetu dostęp do źródeł jest łatwy.

Ma pani swoich ulubionych skrzypków, dyrygentów?

Jeśli chodzi o skrzypków, nie sposób wymienić wszystkich, którzy mi imponują. Niech to będzie jakieś moje ostatnie zauroczenie: Thomas Zehetmair i Patricia Kopatchinskaja. Nade wszystko podziwiam jednak legendarne

wykonania. Charakterystyczne portamenta Jaschy Heifetza, wirtuozerię Ivry Gitlisa, słodycz dźwięku Christiana Ferrasa, a także głębię interpretacji Ginette Neveu. To one fascynują mnie w dalszym ciągu najbardziej. Obecnie bliskie mi są także nagrania muzyki barokowej: tu pragnę wymienić fenomenalnych skrzypków włoskich: Giuliano Carnignolę i Enrico Onofriego, który jest również charyzmatycznym dyrygentem. Oczywiście ogromny podziw i respekt mam względem mojego byłego profesora Gunara Letzborza, ze względu na innowacyjną i charakterystyczną interpretację muzyki barokowej.

Jakie są pani najbliższe plany artystyczne?

Niedługo nagrywamy z Ars Antiqua Austria dzieła osiemnastowiecznego kompozytora Josepha Balthasara Hochreitera. Będzie to fonograficzna premiera nieznanego twórczości tego odkrytego niedawno kompozytora austriackiego. Z programem tym będziemy koncertować również w Orvieto we Włoszech, a także na festiwalu Musica Antiqua w Brugii w Belgii. Najbliższe miesiące to też moje recitale solowe. Najpierw muzyka polska podczas Wiener Festwochen w Wiedniu (zabrzmia między innymi 3 *Miniatury* op. 24 Noskowskiego), a potem występy z Mamą w Polsce gdzie zagramy Mariana Sawę. Z kolei ze znakomitą klawesynistką Magdaleną Malec wystąpię w Charlesroi w Belgii z wirtuozowskim programem austriackiego Baroku: Biberem, Schmelzerem, Vivianim i Bertalim. Będę też w Danii z recitalem Bachowskim. To wszystko na skrzypcach z epoki.

Muzyka to ważny element pani życia. Czy znajduje pani czas na jakieś pozamuzyczne pasje?

Muzyka to nie element, lecz chyba treść mego życia, więc i pasja. Oczywiście mam też szerokie zainteresowania pozamuzyczne. Mogę wymienić wśród nich literaturę historyczną i biograficzną, z której można się niezwykle wiele nauczyć. Interesuje mnie również architektura sakralna epoki Baroku i sztuka użytkowa czasów Secesji (szczególnie Jugendstil w Austrii). Fascynuje mnie malarstwo symbolistyczne, szczególnie cenię Malczewskiego i Mehoffera. Lubię też Klimta. Podziwiam twórczość duńskich „malarzy światła” – Petera Krojera i Michaela Anкера. Jestem też kolekcjonerem. Zbieram stare płyty z nagraniami legend pianistyki, takimi jak Artur Schnabel, Jewgienij Mogiliewski czy Maria Judina. Ważny jest dla mnie kontakt z naturą. Uwielbiam góry. Przede wszystkim nasze Tatry – może ze względu na ich zapierające dech pejzaże. Mówiąc więc najzwyczajniej: pociąga mnie piękno. Moją najdziwniejszą pasją jest jednak gra na pile sopranowej. Wnosi wiele nowych impulsów w artystyczną codzienność. Ale to chyba historia na następny wywiad (śmiech)...

Dziękuję za rozmowę



Janko muzykant z Kanady

Kazik Jędrzejczak rozmawia z młodym polsko-kanadyjskim pianistą Janem Lisieckim

W maju br. Katolickie Studio Młodych w Toronto przy współpracy grupy misjonarzy Oblatów zorganizowało uroczysty koncert zatytułowany *Totus Tuus* z okazji beatyfikacji Jana Pawła II. Galowy koncert pod patronatem Konsulatu Polskiego w Toronto odbył się w sali koncertowej Roy Thompson Hall. W pierwszej części koncertu wzięło udział wielu znakomitych polonijnych artystów, między innymi sopran Kinga Mitrowska, klarnecista Kornel Wolak i grupa muzyczna Quartetto Gelato. W drugiej części zaprezentowano *Oratorium o Miłosierdziu Bożym* autorstwa Zbigniewa Małkowicza wykonane przez grupę solistów z Polski z grupy Lumen. Orkiestrą Toronto Silvery Symphony. Chórem i orkiestrą dyrygował Michael Newnham.

Wśród solistów błyszczał młody, niezwykle utalentowany pianista polskiego pochodzenia, Jan Lisiecki. Rozpoczął koncert mistrzowskim wykonaniem *Grande Polonaise Brillante* F. Chopina. Krytycy nazywają Lisieckiego: „arystokratą fortepianu”, „jednym z najbardziej sensacyjnych młodych artystów”. Jego interpretacje muzyczne określają jako „niezwykle poetyckie i obdarzone wyobraźnią”. Polska prasa entuzjastycznie donosiła, że „młody Jan gra jak Fryderyk”.

Kiedy zacząłeś grać na fortepianie?

Naukę gry na fortepianie zacząłem w wieku 5 lat. Moi rodzice nie są muzykami. Byłem zawsze superaktywnym dzieckiem. Aby wypełnić mój czas, nauczycielka poradziła rodzicom żebym dodatkowo znalazł zainteresowania poza normalnymi lekcjami w szkole. Okazało się, że mam zdolności muzyczne. W tym czasie rodzice startowali jako młodzi emigranci i w domu się nie przelewało. Wybór padł na pianino pożyczone od koleżanki. I tak się zaczęło. W wielu 9 lat, po wygranej konkursie, odbył się mój publiczny debiut z orkiestrą.

Masz świetną technikę pianistyczną. Ile czasu poświęcałeś na ćwiczenia?

Zwykle wstaję około 5:30, uwielbiam bowiem wschody słońca i cisze poranka. Gra na fortepianie sprawia mi wiele przyjemności, więc ćwiczenie nie jest dla mnie trudnością. Aby być artystą, sam talent nie wystarcza. Trzeba włożyć w to wiele pracy i wysiłku. Muzycy pracują tak jak to robią wycynowi sportowcy lub tancerze. Podczas podróży koncertowych mam mniej możliwości do ćwiczenia. Poza tym uwielbiam zwiedzać nowe miejsca, chodzić do teatru, galerii, opery. To wspaniale móc poznawać świat. Mam tyle szczęścia, że robię to, co lubię. W wolnych chwilach pływam, biegam, jeżdżę na rowerze i na nartach. Tak jak moi rówieśnicy.

Jan Lisiecki urodził się 23 III 1995 r. w Calgary. Mimo młodego wieku wystąpił ponad 100 razy ze znanymi orkiestrami w Kanadzie, USA, Anglii, Korei, Włoszech, Francji i Polsce. Współpracował z artystami: Yo Yo Ma, Emanuel Ax, James Ehnes i Pinchas Zukerman. W 2010 r. wystąpił przed królową brytyjską Elżbietą II w obecności ponad 100-tysięcznej publiczności zebranej na Parliament Hill w Ottawie. Mimo młodego wieku posiada wiele prestiżowych nagród i wyróżnień, m.in. Grand Prix na konkursie Orchestre Symphonique de Montreal 2009, (najmłodszy laureat w historii) i Canadian Music Festival (2008 najmłodszy w historii). Jan jest również laureatem siedmiu międzynarodowych konkursów w USA, Anglii, Włoszech i Japonii.

W przeddzień galowego koncertu spotkałem Jana Lisieckiego w torontońskim hotelu Intercontinental i przeprowadziłem rozmowę specjalnie dla *Muzyka21*. Powitał mnie niezwykle przystojny młodzieniec, bardzo wysoki, z przyjazną, zawsze uśmiechniętą twarzą, otoczoną puklami jasnych włosów. „Jaś” – jak prosił go nazywać – jest bardzo skromnym, bezpośrednim młodzieńcem. Mówi świetną, bezbłędną polszczyzną. Nasza godzinna rozmowa upłynęła w sposób niezauważalny.

W tym roku ukończyłeś szkołę średnią. Jak wyglądają stopnie z matematyki i fizyki?

W lutym dostałem wynik mojego ostatniego egzaminu maturalnego. Jestem pierwszym uczniem w stuletniej historii prowincji, który ukończył szkołę średnią w wieku 15 lat. Przeskoczyłem 4 klasy. Dyrekcja szkoły Western Canada High School w Calgary pozwoliła mi uczyć się w moim tempie. Dało mi to możliwość koncertowania podczas roku szkolnego. Moje stopnie z matematyki i fizyki są równie dobre. Może dlatego, że babcia jest matematyczką. Nigdy nie miałem trudności z przedmiotami ścisłymi. Zawsze interesowały mnie nowości technologiczne. Od września zaczynam studia muzyczne w Glenn Gould School of Music przy

Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Toronto. Moim nauczycielem będzie profesor Marc Durand. Szkoła jest bardzo przychylna moim planom koncertowym i daje mi wiele swobody w organizowaniu czasu. Dzięki indywidualnemu tokowi nauczania mam nadzieję powiązać studia muzyczne i występy. Szkoła współpracuje również z moją agencją, IMG Artists z Nowego Jorku, w planowaniu roku koncertowo-szkolnego.

Czy trudno być sławnym w twoim wieku?

Sława jest iluzją. Jestem szczęśliwy, kiedy gram i to jest dla mnie najważniejsze. Odrzucam medialne określenia „cudownego dziecka” lub „małego księcia fortepianu”. Są bardzo romantyczne, ale na co dzień jestem nadal zwyczajnym Jasiem. Media są ważne jako źródło informacji i tak je należy traktować.

Jakie znaczenie ma dla ciebie muzyka?

Muzyka jest uniwersalna, można się nią komunikować bez barier i uprzedzeń. Mimo różnic kulturowych i językowych mogą przekazywać uczucia i emocje słuchaczom w wielu krajach świata.

Często podkreślasz swoje polskie pochodzenie? Jakie ma to wpływ na twoje życie?

Urodziłem się w Kanadzie, ale moim pierwszym językiem był polski. Mam dwa obywatelstwa i dwa paszporty: polski i kanadyjski. Moi rodzice zawsze mówią do mnie po polsku. Wychowany jestem w polskiej tradycji i religii. Zachwycony jestem polską historią i kulturą. Kanada uczy mnie tolerancji, wolności myślenia i demokracji. Ogromna przestrzeń i przytłaczająca wszechobecność przepięknej kanadyjskiej przyrody przypomina o skromności. Uwielbiam jeździć na wakacje do Polski. Moi dziadkowie mają mały domek w Borach Tucholskich. Chodzę tam na spacer, pływam w jeziorze, zbieram grzyby, łowią ryby.

Rok Chopinowski 2010 był specjalnym wyróżnieniem dla ciebie. Gdzie odbyły się koncerty?

Zostałem poproszony przez organizatorów Roku Chopina na koncert inauguracyjny w Żelazowej Woli, miejscu urodzenia wielkiego polskiego artysty. Grałem w tym samym pokoju,

gdzie urodził się Chopin, 1 stycznia 2010 r. To był bardzo wzruszający i inspirujący moment. Potem było dużo koncertów w USA, Kanadzie, Japonii, wielu krajach Europy, a nawet w Gwatemali.

Czy planujesz brać udział w następnym konkursie chopinowskim?

Dotychczas ze względu na mój młody wiek, nie mogłem brać w nim udziału. Moim zdaniem jest to niezwykle ważne i prestiżowe wydarzenie w świecie muzyki. Sądzę, że jestem na zupełnie innym etapie, przede mną tyle zaproszeń, ważne debiuty, ważne orkiestry i dyrygenci, i to będą moje egzaminy.

Przed podjęciem decyzji miałem wiele rozmów z przedstawicielami firmy, którzy przylecieli na moje występy. Rozmawialiśmy na temat repertuaru, o moich planach i naszej współpracy. W październiku ub. r. podpisałem pięcioletni kontrakt. Daje mi on pełną swobodę artystyczną. W moim pierwszym albumie planuję dwa koncerty fortepianowe Mozarta (Nr 20, KV 466 i 21, KV, 467). Bardzo się z tego cieszę! W muzyce Mozarta nie ma miejsca na ego, na popisy. Mozart to piękno, czystość i prawda.

Mimo braku czasu, masz wiele zasług w pracy charytatywnej. Co obecnie planujesz?

Często gram na koncertach charytatywnych. Występowałem m.in. dla Polskiej Akcji Humanitarnej, Fundacji Davida Fostera i Fundacji Wish Upon a Star, przynoszącej spełnienie marzeń dzieciom nieuleczalnie chorym. Od 2008 r. jestem młodzieżowym reprezentantem UNICEF-u w Kanadzie. W październiku tego roku gram 3 koncerty w Japonii. Honorarium z tych koncertów przekazane zostanie dla UNICEF-u japońskiego, na rzecz dzieci, które ucierpiały podczas kataklizmu trzęsienia ziemi i tsunami.

Zaś najbliższe plany koncertowe?

Za tydzień gram na galowym koncercie zorganizowanym przez Gubernatora Generalnego Kanady. Latem ważne festiwale w Europie m.in.: Verbier, Radio France, Roque d'Antheron, i Meck-Pomm oraz w Kanadzie i USA. W sierpniu odwiedzę Polskę. Mam zaszczyt grania na Festiwalu *Chopin i jego Europa*. Wystąpię w warszawskiej Filharmonii Narodowej z orkiestrą Sinfonia Varsovia pod dyktando Agustina Dumay'a, grając koncert Mozarta. We wrześniu debiut w słynnej Salle Pleyel w Paryżu. W programie *Koncert e-moll* Chopina z Orchestre de Paris pod

dyktando Paava Jarviego. A potem debiuty w Wiedniu, Berlinie, Londynie i wielu innych salach koncertowych. Mam całkowicie wypełniony kalendarz do końca tego roku, a w zasadzie do końca roku 2012.

Dziękuję serdecznie za rozmowę i życząc dalszych sukcesów. Proszę jeszcze tylko o autograf dla czytelników miesięcznika Muzyka21.



Dla czytelników Muzyka21! Jan Lisiecki

W 2010 r. podpisałeś kontrakt z Deutsche Grammophon. Jesteś najmłodszym pianistą tej legendarnej wytwórni i trzecim Polakiem po Zimmermanie i Blechaczcu. Jaki to ma wpływ na twoją karierę?

To ogromne wyróżnienie i zaszczyt. Wytwórnia Deutsche Grammophon posiada ponad 100-letnią historię. Współpracuje z wieloma wybitnymi artystami. Mam nadzieję, że mogę się dużo nauczyć nagrywając kolejne płyty.

Wyszukiwanie nieznanego repertuaru nie jest trudne

z Gunarem Letzborem, skrzypkiem barokowym, założycielem zespołu Ars Antiqua Austria rozmawia Jolanta Sosnowska

Jest pan jednym z wiodących skrzypków barokowych w Europie. Czy wie pan o swojej popularności w Polsce? Pańskie płyty rozchodzą się u nas jak ciepłe bułeczki...

To dobrze (śmiech)! Nie, nie wiem o tym, ale cieszy mnie to bardzo.

Rok 2010 to dwudziestolecie Ars Antiqua Austria. Jak to było na samym początku? Co przyczyniło się do tego, że wybrał pan takie a nie inne powołanie? Czy ktoś lub coś konkretnego wpłynęło na pana wybór?

Kiedyś, na początku, współpracowałem z orkiestrą Reinharda Goebela. Jednak zawsze pragnąłem zrobić w życiu coś tak, jak ja to odczuwam – po swojemu. Podziwiam Reinharda Goebela, ale muzykę postrzegam inaczej niż on. W którymś momencie skończył się mój pobyt w Kolonii (studia, przyp. JS). Coż mogłem dalej robić? Pomyślałem o kilku kolegach z Linzu, którzy też studiowali muzykę dawną i barokową: „stworzymy razem zespół z Austriakami w Austrii”! Dłuższy pobyt w Kolonii pozwolił mi poznać charakter Niemców. Po raz pierwszy zdałem sobie sprawę, że Austria i Niemcy to dwa odmienne kraje. Przyszła refleksja, że mentalność ludzi, ich kultura, sposób życia, mają prawdopodobnie ogromny wpływ na muzykę. Na początku, kiedy poznawałem muzykę austriackiego baroku było pytanie, czy jest w niej coś charakterystycznego? Wpadł mi w ręce zbiór utworów Romanusa Weichleina pt. *Encaenia Musices*. Przejrzałem te nuty i stwierdziłem, że jest to muzyka, która mi się ogromnie podoba. Zdedykowałem, że trzeba koniecznie nagrać pierwszy tom tego zbioru. Razem z kolegami potrzebowaliśmy wyznaczyć sobie pewien cel, aby mieć motywację do wspólnych prób i pracy. W imię zasady, iż jeśli nie ma celu, nic się nie osiągnie. Nagranie musieliśmy oczywiście opłacić sami. Byliśmy młodzi i nasze finanse były skromne. Dzięki uprzejmości i pomocy Ruperta Friebergera (znany austriacki muzykolog, dyrygent, organista, duchowny, przyp. JS) udostępniono nam bezpłatnie pomieszczenie – „studio nagrań” w opactwie w Schlaegl (górna Austria). Było to w listopadzie, w okropnym zimnie, przy 10°C. Zamarzaliśmy. Nagranie to rodziło się w ogromnych bólach, w ekstremalnych doprawdy warunkach. Potrwało ono dłużej niż przewidywaliśmy. Pieniądże nagle skończyły się i w związku z tym niemożliwym było ukończenie produkcji CD. Co robić? Nagrywał z nami

kontrabasista Roberto Sensi, grający wtedy na ośmiostopowym violone (n.b. pierwsze doświadczenie z tym wyjątkowym instrumentem basowym). On to właśnie zasugerował kontakt z włoską wytwórnią, z którą wcześniej współpracował: „może zainteresuje ich nasz zapis”? Pojechaliśmy więc w okolice Bolonii, gdzie mieszkał producent Roberto Meo ze swoją żoną Sigrid Lee. Nasz master spodobał im się bardzo. Rozpoczęliśmy więc współpracę z należąca do nich wytwórnią płytową Sinfonia. Tak oto narodziła się Ars Antiqua Austria.

Dzięki panu świat poznał muzykę austriackiego baroku. Kilka pana płyt otrzymało prestiżowe nagrody fonograficzne. Czy wyszukiwanie nieznanego repertuaru jest w Austrii trudne?

Wcale nie! Niezliczone ilości manuskryptów spoczywają w archiwach, bibliotekach, opactwach. Trzeba tylko tam się udać i coś sobie wyszukać. Ale tego trzeba po pierwsze chcieć, po drugie – trzeba na to poświęcić czas, po trzecie – może to trochę potrwać, zanim w przeogromnej ilości materiału natrafi się na odpowiednie dla siebie utwory. Tak więc mogę powiedzieć, że zbiorów jest raczej zbyt dużo, niż mało.

Nagrał pan ponad trzydzieści płyt CD, w tym wiele solowych. Proszę opowiedzieć o ostatnich przedsięwzięciach, skąd np. pomysły nagrania Partit Westhoffa? Dlaczego są one tak interesujące?

Partity Westhoffa to z pewnością pierwszy w literaturze muzycznej cykl na skrzypce solo. Z tego punktu widzenia, ale i z powodów technicznych, utwory te od zawsze mnie interesowały. Szybko też odkryłem, że w kompozycjach tych występuje jeszcze jedna trudność: mianowicie zapis nutowy. Notacja, którą stosuje Westhoff nie jest zwyczajna. Nie jest to zapis na pięciolini w kluczu wiolinowym. Westhoff proponuje w swych utworach własny system: na ośmiu liniach i w dwóch kluczach – wiolinowym i w altowym. Zapis pokazuje plany, przejrzystość układa się polifonia. Poprzez tę niezwykłą, nowatorską notację nutową Westhoff chciał zapewnić sobie prawdopodobnie wyłączność na wykonywanie swojej muzyki. W tamtych czasach było to naturalnie czymś wyjątkowym, szczególnym, jeśli koncertowało się na skrzypkach solo. Dzięki temu pomysłowi Westhoff posiadał prawdopodobnie ogromną przewagę nad innymi skrzypkami. Wtedy nie

istniały przecież prawa autorskie. Jeśli już jakiemuś konkurentowi „wpadły” w ręce nuty *Partit*, Westhoff miał świadomość, że „tajemny” zapis odstraszy większość potencjalnych wykonawców.

Czy Westhoff był jedynym, który zastosował taką ciekawą notację?

U Bibera można znaleźć podobny sposób zapisywania na violę d'amore. Na skrzypce, o ile się orientuję, zapis Westhoffa jest jedynym takim przykładem. A wracając do *Partit*: kiedy przewyżczy się początkowe trudności związane z odczytywaniem rękopisu, odkrywa się kompozycje, w których od początku do końca nie ma ani jednej „nuty za dużo lub za mało”. Myślę, że było to ogromne osiągnięcie Westhoffa, gdyż do jego czasów (1696 – powstanie *Partit*, przyp. JS), nic podobnego nie powstało. Nikt też wtedy nie eksperymentował w ten sposób jeśli chodzi o możliwości wykonawstwa solowego na skrzypkach. Można natknąć się oczywiście na pojedyncze utwory – próby komponowania na skrzypce solo. Biber napisał np. taką sonatę, a przed nim komponowano też takie krótkie utwory we Włoszech i w Anglii. Jednakże nie osiągnięto takich wyżyn, aby zareprezentować na skrzypkach wielogłosowość, prezentując czterogłosowe akordy następujące jeden po drugim. Nawet J. S. Bach w późniejszych sonatach i partitach nie pokazał takiego rozmachu komponowania w technice akordowej. Westhoff jako skrzypek-wirtuoz próbował stworzyć takie możliwości współbrzmień, które bazują na czterodźwiękowych akordach. Zmierzyć się z tą muzyką to z pewnością wyzwanie dla każdego skrzypka! Westhoff zrezygnował w *Suitach* z „efekciarstwa”, powierzchownych „girland”, które mogłyby robić wrażenie na odbiorcy. Jego muzyka brzmi i ukazuje się taką jaką jest. Skrzypek musi perfekcyjnie opano-



wać stronę techniczną tych utworów, dać im zaistnieć w czystej postaci, „bez makijażu”. W ten sposób patrząc, *Partity* Westhoffa to optymalne przygotowanie do muzyki solowej Bacha, którą też mam zamiar nagrać (nagrane, przyp. JS). Poza tym *Suity* to świetna i pełna różnorodności muzyka.

Często podczas koncertów opowiada pan o wykonywanej muzyce nazywając ją nową muzyką. Skąd to określenie? Przecież to muzyka barokowa!

Koncerty brandenburskie są dla mnie muzyką „starą” (w języku niemieckim muzyka dawna to „Alte Musik” – co dosłownie tłumacząc na polski znaczy „stara” muzyka, przyp. JS) z jednej przyczyny: kiedy gram wiem już wcześniej co nastąpi później. Dlatego jest to „stara” muzyka. Nowa muzyka to taka, która leżała gdzieś w klasztorze, którą poznaję jako pierwszy, nadaję jej kształt. Wtedy na koncertach mamy nową muzykę. Jako interpretujący muszę pozwolić muzyce powstać w mojej głowie. A to jest uruchomienie fantazji. I nie ma wcześniejszych wspomnień, stereotypów wykonawczych. Drugim ważnym czynnikiem jest komunikacja. Jest zupełnie obojętne kiedy muzyka powstała. Muzyczny materiał... cóż to jest takiego? Te nie do końca poznawalne i dotykalne związki, które muzyka nam oferuje, te pejzaże muzyczne są nieczym innym jak formą uczuć, uniesień, które odczuwa człowiek i które chce innemu człowiekowi przekazać. Muzyka istnieje duchem w nutach. Ale najpierw trzeba ją „zmaterializować” i to jest zadanie dla nas – wykonawców. Muzyka egzystuje w pełni nie na papierze, ale wtedy kiedy brzmi, kiedy idea zawarta w nutach zostaje obudzona przez innego człowieka. Plagiaty, albo powtórzenia z rzeczy, które do ludzkiego wnętrza już nie przemawiają, są starą muzyką. Jeśli muzyka nie jest wystarczająco intensywna, wtedy naturalnie komunikacja na linii wykonawca-odbiorca jest zachwiana. Nowa muzyka jako środek komunikowania powinna przemawiać do wnętrza i być równocześnie absolutnie zrozumiała. Jednym z problemów muzyki współczesnej jest to, że często nie komunikuje się ze słuchaczem. Muzyka skomponowana wczoraj, o której mówi się „nowa”, współczesna, również może być zupełnie stara. Wtedy gdy kompozytor używa schematów, albo powtarza stare myśli. Wtedy jest to hałas i przypadkowe dźwięki, które też oferuje nam natura. Innym czynnikiem, który może przeszkadzać powstawaniu nowej muzyki jest to, że kompozytor wprawdzie zrobił wszystko co powinien, ale wykonawca jej nie rozumie i nie odczuwa. Wtedy też nic się nie dzieje, nie ma żadnej „nowej muzyki”, jest tylko „pusta gadanina”. Nowa muzyka jest wtedy kiedy powstaje coś, co ludzi pobudza, coś co poprzez fantazję wykonawcy uzyskuje akustyczną egzystencję. Trafia przez uszy do serca i tam zostaje rozumiane. Taka muzyka żyje tylko częściowo w człowieku. Wszystko co było w muzyce wyjątkowe zostanie zchowane. Zostanie zachowane dłużej, niż rzeczy, które zostały wysłuchane obojętnie. Tak zapamięta-

na nowa muzyka żyje tak długo, dopóki nasz słuchacz żyje. Jeśli słuchacz ją wcześniej zapomniał (w domyśle, przed śmiercią), to muzyka co prawda była może nowa, ale nie poruszała wystarczająco uczuć aby zapisać na zawsze w pamięć. Ta muzyka nie była wystarczająco ważna! Dla wykonawcy jest to problem. Jeśli słucha za często nagrań, wtedy odbiera sobie możliwość czerpania pomysłów stymulując własną fantazję. Nowa muzyka będzie się powoili stawać starą muzyką. Dla każdego *Eine*

wiał się pan kiedyś do Biblioteki Jagiellońskiej? Jak ocenia pan polską muzykę barokową na tle innych krajów?

Z *Ars Antiqua Austria* realizujemy między innym projekt pod nazwą *Sound of Cultures (Dźwięk kultur)*. Celem projektu jest znalezienie odpowiedzi na pytanie: jakie korzenie ma muzyka, którą w tej chwili określamy jako klasyczną. Moja teza jest następująca: w Wiedniu w epoce baroku powstawał konglomerat najróżniejszych kultur. Był to czas wojen



kleine Nachtmusik było kiedyś nową muzyką... Interesują mnie te aspekty i pytania, bo sięgają one istoty rzeczy: muzyk musi zawsze szukać głębi myśli muzycznej, musi komunikować się z publicznością!

Polski barok nie jest panu obcy. Kilka utworów Zieleńskiego i Mielczewskiego znalazło się na pana płycie z serii *Sound of Cultures*. Słyszałam, że po nuty wypra-

tureckich, ludzie byli w ruchu, kultury mieszały się. W *Sound of Cultures* prezentujemy więc każdego roku inny krąg kulturowy. Świadomie używam słowa krąg, nie państwo, bo państwo z kulturą nie ma nic wspólnego. Tak więc staramy się sprawdzić czy w muzyce z danego kręgu odnajdziemy też wpływy Wiednia. Niestety, często w określonym regionie nie spotykam odpowiedniego partnera do rozmowy, bądź to zainteresowanych muzyków, naukowców.

Być może nie trafiam na odpowiednich ludzi. Z przykrością muszę stwierdzić, że w dzisiejszych czasach osoby zajmujące się muzyką barokową zaznajomione są ze stylem francuskim tudzież włoskim, ale nie mają pojęcia o muzyce z własnego regionu. W Polsce miałem to szczęście spotkać pomocne osoby. Pomogły mi wyszukać naprawdę ciekawe utwory, pochodzące w większości z biblioteki UJ. W Polsce interesuje mnie najbardziej muzyka taneczna. Mam wrażenie, że w niej zachowanych jest wiele pierwotnych rzeczy, które nie istnieją nigdzie indziej w Europie. Jeszcze przed przelomowym rokiem 1989 zajmowałem się trochę muzyką polską. Jako młody muzyk często bywałem w Polsce. Widziałem dużo interesujących książek i nut. Mam wrażenie, że polska muzyka barokowa powstała z ducha renesansowego i później ulegała wpływom włoskim. Ale polska muzyka taneczna zachowała swoje korzenie i dołąła wpłynąć na Europę. Była kiedyś moda, że polską muzykę, tzw. „Polacken”, traktowało się jak występ „gwiazd”. Cóż w tej muzyce było tak oryginalnego? Były to zapewne słowiańskie elementy, pochodzące w jakimś małym stopniu też z kultury prawosławnej. Znalazłem również pewną ilość pieśni napisanych w języku staro-cerkiewno-słowiańskim. Cechowały się one naturalnie inną melodyką niż łacińskie pieśni kościelne. Melodie kościelne to oczywiście pieśni nie mające nic wspólnego z tańcem, choć ich wewnętrzny rytm wskazywałyby przypuszczalnie na takie pokrewieństwo. Jest jeszcze jedna rzecz, która wydaje mi się interesująca, gdyż ma związek z muzyką słowacką, którą od wielu lat się zajmujemy. Mój przyjaciel z zespołu – Jan Krigovsky – pochodzi z Tatr słowackich. Wielokrotnie mieliśmy tam możliwość muzykować na oryginalnych, archaicznym instrumentach, które są w tym regionie w użytku powszechnym. W Tatrach słowackich występują bardzo podobne instrumenty jak w muzyce z południa Polski, ale funkcjonują one pod innymi nazwami. Pytałem paru osób w Krakowie, ale nazwa „słobiok” archaicznego instrumentu ze Słowacji, nic im jednak nie mówiła. Natomiast wygląd tak! Również archaiczny sposób trzymania i grania na tych instrumentach – całym ramieniem, zachował się w obu krajach do dziś! Niektóre ze starych tańców polskich graliśmy podczas naszych koncertów właśnie na tych starych instrumentach. Jeśli chodzi o informację o formowaniu dźwięku na takich instrumentach, to wiadomo ze źródeł, iż niemożliwe jest wydobywanie z nich długich, pięknych tonów. Wręcz przeciwnie – tu mogą zaistnieć

tylko bardzo krótkie nuty. Ten sposób muzykowanie to oczywiście karczmia... W baroku natomiast mamy do czynienia z całkowitym przeciwieństwem tej koncepcji... Mamy piękny, długi, słodki dźwięk. Najważniejszym bowiem miejscem do wykonywania muzyki w tej epoce był kościół. To wyższa ranga. Za nim dopiero dwór. Po prostu: odbicie boskiego porządku w świecie. Skrzypce jako boski instrument – to skojarzenie bardzo mi się podoba!

Co pana zdaniem jest najistotniejsze we wspólnym graniu muzyki kameralnej? Czego można się wzajemnie nauczyć? Jakie aspekty gry są najważniejsze? A co z relacjami między samymi muzykami, czy wpływa to na jakość pracy?

Muzyka kameralna, to na pewno ta forma działalności, w której trzeba dawać z siebie najwięcej i to pod najróżniejszymi względami. Solistycznie też stawia się czoła temu zadaniu, ale jest się przy tym egoistą. Tak też powinno być. Jako solista mam naprzeciw siebie tylko słuchacza, który jest raczej pasywny. Pasywny nie w negatywnym znaczeniu tego słowa, ale po prostu „przyjmujący” muzykę. Przyjmując muzykę musi być przy tym jednak aktywny jeżeli ma zaistnieć komunikacja między wykonawcą a odbiorcą. Słuchacz musi aktywnie przyjmować muzykę, myśleć o niej i odczuwać. Jeśli tak się nie dzieje, to ze strony odbiorcy nie jest to komunikacja, a jedynie bezmyślne „puszczenie dźwięków mimo uszu”.

Wykonując muzykę kameralną jest się tylko składową (częścią) grupy i trzeba też swoje odczucia i koncepcje uzgodnić. Przynajmniej z jednym partnerem muzycznym. To wymaga zupełnie innej postawy, zupełnie innego podejścia do muzyki. To oznacza, że trzeba w mgnieniu oka czuć, co przekazują inni kameraliści. Wymaga to niesamowitej pracy, omówienia tego przed graniem. Jako solista nie potrzebuję tyle czasu na próby. Im większy zespół tym dłużej trzeba ze sobą ćwiczyć. W mniejszych orkiestrach sposób pracy znowu jest podobny, jak w muzyce solowej. Z mojego punktu widzenia większa orkiestra musi funkcjonować jak wojsko. Nie ma żadnym współdecydujących indywidualności. Wszystko musi być uzgodnione przez prowadzącego. Jeden decyduje, inni muszą się dostosować. W muzyce kameralnej każdy z muzyków decyduje o kształcie muzyki. I to jest najbardziej ekscytujące. Właśnie grając razem komunikujemy się ze sobą, a następnie – jako zespół – komunikujemy się ze słuchaczami. Potrzeba do tego dużej otwartości i dalekowzroczności. Nic nie pomoże, jeśli zespół między sobą dobrze się komunikuje, ale nie przekazuje tego słuchaczowi. Jeśli wszyscy grający świetnie się bawią, ale nie robią tego z myślą o publiczności, to jest to tzw. „Hausmusikieren” – muzykowanie domowe, sobie a muzom.

Jeśli chodzi o pytanie czy powinniśmy się rozumieć jako ludzie – wydaje mi się, że jest to oczywiste. Nie trzeba osiągnąć aż takiego poziomu harmonii, na którym wszyscy myślą tak samo, ale musi gdzieś zaistnieć podstawowa, głębsza więź międzyludzka pozwalająca zbliżyć do siebie zróżnicowane poglądy muzyczne i umożliwić symbiozę tych muzycznych myśli. Musi zaistnieć między członkami zespołu wzajemna sympatia, bez niej zespół nie ma szans funkcjonować na dłuższą metę.

Jest pan autorem szkoły skrzypcowej, uznanym nauczycielem skrzypiec. Co daje bycie pedagogiem?

Szkołę skrzypcową napisałem w zasadzie dla samego siebie. Dostyć wcześnie zacząłem uczyć skrzypiec, żeby sfinansować swoje studia. Ukończyłem studia uniwersyteckie i nagle byłem skonfrontowany z dziećmi, nie wiedziałem jak się naucza i po raz pierwszy zacząłem szukać istniejących metod nauczania. Szybko zauważyłem, że przynajmniej w moim środowisku nie było nikogo, kto sądziłby, że za szkołami skrzypcowymi stoi jakaś nadrzędna idea. Nie było nikogo, kto uczyłby nieprzypadkowo, lecz biorąc pełną odpowiedzialność za rozwój dziecka. Kto by wiedział jak pewne sprawy można przekazać w sposób zrozumiały dla dziecka. W tym czasie zanalizowałem około 25 szkół skrzypcowych, w których znalazłem interesujące aspekty. Jednakże żadna z nich nie satysfakcjonowała mnie w pełni.

Wtedy pojawił się pomysł, żeby samemu napisać szkołę skrzypcową. Uczyłem z niej potem długie lata, w międzyczasie ucząc z niej już na pamięć. Wierzę, że jest to bardzo ważny wkład w naukę, żeby człowiek sam był zdolny stworzyć materiał do nauczania. Zawsze na początku uczyłem z zeszytów nutowych. Dopiero w drugim roku nauki wprowadzałem nuty. Na początku sam z dziećmi zapisuję nuty, które udało nam się zagrać. W ten sposób dzieci automatycznie uczą się zapisu nutowego.

Moim zdaniem teorię należy zintegrować z ćwiczeniami. Na to potrzeba czasu. Dlatego jestem przeciwnikiem 30-minutowych jednostek nauczania, które dzisiaj są standardem w nauczaniu początkowym w środkowej Europie. Ze względu na ten właśnie punkt widzenia narobiłem sobie w Austrii sporo wrogów. Jednakże przez wiele lat, za przyczyną moich działań, udało się zabronić obowiązkowego nauczania grupowego (ze względu na oszczędności, przyp. JS) w szkołach. Przez około 10 lat staraliśmy się zapobiec temu fatalnemu kierunkowi w jakim zmierzało austriackie szkolnictwo muzyczne. Niestety, w chwili obecnej, poprzedni stan powrócił.

Jako skrzypek dzięki uczeniu dzieci sam nauczyłem się wiele. Przybliżone zostały mi relacje nauczyciel-uczeń, których w czasie własnych studiów nie rozumie się do tego stopnia. Zbliżyłem się do emerytury. Wcześniej myślałem, że w tym wieku nie będę już uczył i zajmę się wyłącznie wykonawstwem. Uczenie dzieci sprawia mi jednak tyle radości, że będę to na pewno robił jak najdłużej. I polecam to każdemu!

W życiu koncertowym występuje się przed mniejszą lub większą publicznością, raz odnosi się sukces, raz odwrotnie. Bierze się to oczywiście do serca i wynikają z tego pewne konsekwencje. Kiedy więc stoi się przed dziećmi, które zachowują się naturalnie, są takie bez troski i chcą grać, wtedy na wszystko patrzy się z innej perspektywy. To pomaga!

O czym rozmawia pan na lekcjach z uczniami, co jest wtedy najważniejsze?

Na to pytanie można odpowiedzieć krótko. Najważniejsze jest dla mnie, żeby uczeń

sam rozwijał zainteresowanie muzyką i nie był pasywny. To znaczy: kiedy mu się za dużo prezentuje i daje gotowe rozwiązania, nie pozwalając uczniowi samemu znaleźć sposobu, wtedy wychowuje się pasywnego muzyka, a nie jego twórczość. Wierzę, że to jest właśnie najważniejsze. Najistotniejszym jest przekazać młodzieży, że są w nieustannej podróży odkrywców.

Ma pan ogromny wpływ na młodych ludzi, zaraża ich pasją do muzyki....

Może podoba się młodzieży, że muzyka barokowa nie jest dla mnie starą muzyką. Taką odpowiedź mógłbym sobie sam dobrze wyobrazić (śmiech). W latach siedemdziesiątych, kiedy byłem bardzo młody, muzyka barokowa była czymś takim co ludzi potrafiło zauroczyć. To był czas muzyki The Beatles i muzyki pop. Muzyka barokowa ma trochę charakter muzyki pop. Jest to muzyka, która oferuje dużo emocji (afektu), która bardzo epatuje ekstrawertyzmem i którą jest hałaśliwa – przynajmniej część muzyki barokowej. Myślę, że to nas – młodzież – przyciągnęło. Że można było nagle robić rzeczy, które nigdzie indziej nie były możliwe. Można było muzykować tak, jak nigdzie nie można się było nauczyć. Muzyka w latach siedemdziesiątych była czymś określonym, czymś co „już było” i podług reguł starej generacji było przekazywane młodszej generacji. Dlatego pole manewru, dla dokonania czegoś zupełnie nowego było bardzo małe. W muzyce barokowej nie było to prawdą. Ponieważ nie było żadnej tradycji. Człowiek musiał muzykę na nowo odnaleźć, wynaleźć! W tych czasach nie odczuwałem tego świadomie. Odpowiedź na pytanie co mnie w niej fascynowało tak bardzo przyszła dopiero kilka lat temu. Wspaniałą była możliwość kreatywnej, innowacyjnej postawy wobec muzyki. To może pociągać i dzisiejszą młodzież. Niestety w międzyczasie scena muzyki dawnej już się ustątkowała. Muzykę barokową już się zna, nauczyło się ją grać, „udomowić się ją”. Młodzież się już zaszufłakowało jako odbiorców „reguł” barokowych. Uczy się wszystkiego, tysięcy detali, odbierając im tym samym ciekawość, nie pozwalając im zauroczyć się tą muzyką. Wykonastwo staje się mechaniczne, bezmyślne. Ja na pewno tak nie nauczam.

Proszę powiedzieć kilka słów na temat muzyki barokowej im. Bibera, który zrodził się dzięki pana inicjatywie.

To stało się tak: uczyłem kiedyś rok na Konserwatorium w Wiedniu. Wysłałem raz swojego studenta na konkurs. Z jego opowieści po powrocie wynikało, że podczas konkursu było bardzo mało komunikacji między uczestnikami, jurorami... Uczestnicy odbierali konkurs jako ćwiczenie sportowe. Nie było ważne uczestnictwo, ale tylko i wyłącznie wygranie konkursu. Odpowiada to również moim spostrzeżeniom o złym nauczaniu. Zarówno w sporcie jak i w kulturze

stwarza się poczucie konfrontacji. Wtedy pomyślałem sobie, że możnaby stworzyć konkurs na bazie idei olimpijskiej. Byłoby to spotkanie ludzi o podobnych zainteresowaniach, żeby człowiek miał możliwość obserwować innych, a ze spotkań tych mogłyby powstać nowe pomysły. Usiadłem sobie więc i zastanowiłem się: jakie są dla mnie ideały jeśli chodzi o dobrego muzyka barokowego? Oto ważne aspekty dobrego artysty: innowacja, zainteresowanie nową muzyką, zachowanie stosunku do publiczności. W konkursie im. H. Bibera te właśnie aspekty mają największy wpływ na ocenę końcową. Uczestnicy są oceniani w skali 10-punktowej. Aby uniknąć tego co jest problemem na konkursach, mam na myśli znajomości, stronniczość itp. – nasze jury jest duże. Zasiada w nim 8 osób. Jurorzy niczego nie omawiają między sobą. Pod koniec każdego występu każdy juror musi słownie umotywić swoją ocenę przed wykonawcą i publicznością (konkurs jest otwarty dla słuchaczy). Ocena odbywa się w ośmiu kategoriach, takich jak: ekspresja artystyczna, innowacyjna interpretacja, dźwięk, wybór programu, elementy austriackie (w programie), odkryta, nowo znaleziona muzyka, prezencja na scenie, umiejętności techniczne i muzyczne. Taki sposób oceniania wzbudzał trochę irytacji po obu stronach, także wśród jurorów, jednak tylko na początku. Ogólnie system ten sprawdził się i będzie stosowany w następnych edycjach konkursu. Uważam, że jeżeli ma się możliwość usłyszeć nawet krytyczną opinię o sobie, ale właśnie w pozytywnej atmosferze, to może z tego wynikać dużo dobrego. Ale jest zawsze lepiej, jeśli człowiek jest otwarty na drugiego, niżli coś tam po kryjomu „mamrocze”. To co zostało powiedziane, było tak czy siak. Ale jest jawne. Ale człowiek wie przynajmniej oficjalnie, w jakim punkcie właśnie znajduje się. Ze swoją muzyką i dokonaniem.

Nad jaką muzyką pan teraz pracuje?

W chwili obecnej od pół roku pracuję nad następnym projektem z cyklu *Sound of Cultures*. Tym razem to muzyka z Neapolu i jej powiązania z Wiedniem. Projektem pobocznym jest muzyka Georga Josepha Wernera, poprzednika Haydna. Interesowałem się nią od długiego czasu, w zasadzie od dwudziestu już lat. Teraz wreszcie przyszedł czas na podjęcie się tego tematu w sensie praktycznym. W archiwach i bibliotekach znajduje się tyle ciekawych nieodkrytych jeszcze kompozycji. Chąc choć część poznać, trzeba by się co najmniej rozdziwić. A czas jest jeden. Mam przecież rodzinę, potrzebuję też czasu dla siebie, przynajmniej na utrzymanie formy skrzypcowej. Kiedy jest się starszym nie jest to takie proste. Praca nad nowym repertuarem wymaga maksymalnego poświęcenia się, na to zwyczajnie nie starcza czasu. Poczynamy jeszcze dochodzić zawsze organizacja koncertów dla zespołu. Nie gramy programów „mainstreamowych”

i każdego roku oferujemy bardzo wiele nowych programów. Sytuacja w której z jednym programem gramy więcej niż 5 koncertów, prawie wcale się nie zdarza. Organizatorzy koncertów wchodzą najczęściej na naszą stronę internetową i ich życzeniem jest, żebyśmy powtórzyli nasz ostatni projekt/program. Jest to nie do pojęcia, że wszyscy organizatorzy koncertów oczekują w zasadzie jednego. Jeśli oferujemy Vivaldiego, wszyscy są zachwyceni. Jeśli proponuje się Vejjanovskiego, każdy otwiera oczy ze zdziwienia i pyta: „kto to jest, co to jest”?... Nie jest łatwo zbliżyć się do publiczności z nieznanym, innowatorskim repertuarem. Ale to nie jest absolutnie wina odbiorców. Wręcz przeciwnie. Publiczność uwielbia nowości. Ale nowości wymagają specjalnej kampanii reklamowej. I to odstrasza organizatorów koncertów. Jest naprawdę niewielu organizatorów, którzy z pasją wykonują swój zawód. Niestety tendencja jest smutna. W dzisiejszych czasach patrzy się na to kto jest w tej chwili „na topie”, kto wszędzie gra, itp. Cały przemysł muzyczny kieruje się w tej chwili regułami „mainstreamowymi”. Przemysł muzyczny nie różni się w takim razie niczym innym od sprzedawania żelaza. Ale w taki sposób nie sprzedaje się przecież sztuki!

Kiedy zawita pan znów do Polski?

Przez długi czas jeździliśmy do Krakowa. Kraków był jedną ze „stacji” naszego projektu *Sound of Cultures*. Projekt ten dobiegł końca. W przeciągu dziesięciu lat realizowaliśmy projekt z muzyką z dziesięciu różnych kręgów kulturowych. Jeden rok, jeden kraj. Utwory tego projektu przez rok były centralnym punktem naszych koncertów. W 2009 r. braliśmy udział w dużym polskim festiwalu. Zauważyłem, że byliśmy jedynym barokowym zespołem, który w programie miał repertuar polski, pomimo faktu, że na festiwal zaproszone były też inne polskie zespoły. To co mnie w jakiś sposób ubodło, to to, że na czas naszego występu, równoległe, przewidziany został wielki, „mainstreamowy” koncert z muzyką symfoniczną. Nie rozumiem, jak można stawiać w konkurencji tak istotny dla kultury polskiej koncert nowej muzyki z czasów polskiego baroku, z koncertem symfonicznym w Filharmonii? Jest to na pewno powód, dla którego następnym razem będę raczej uważał gdzie gram.

Pana motto życiowe? Marzenia?

Marzenia? Chyba ich nie mam. Jestem zadowolony. Moje motto życiowe to: jak najwięcej osób próbując pozytywnie stymulować – w bliskim, jak i w dalszym otoczeniu. W życiu pragnę czynić jak najwięcej dobrego, a jak najmniej złego.

Dziękuję za rozmowę.®

tlumaczenie: Jolanta Sosnowka, Marcin Osiak
współpraca: Maria Karnberger

Radość [Gioia!] – o radości śpiewania i nowej płycie

z sopranistką Aleksandrą Kurzak
rozmawia Wilfried Górny



Aleksandra Kurzak wydała w sierpniu swój pierwszy międzynarodowy album zatytułowany *Gioia*. Płyta ukazała się w firmie płytowej Decca, gdzie nagrywali śpiewacy operowi, najlepsi z najlepszych, m.in. Pavarotti, di Stefano, Sutherland. Teraz po raz pierwszy w katalogu tego wydawnictwa pojawia się polska śpiewaczka. Oprócz pięknego głosu, niebywałego talentu i świetnej prezencji scenicznej, Aleksandra Kurzak jest też doktorem sztuki muzycznej w zakresie dyscypliny artystycznej – wokalistyka (nadany jej Uchwałą Rady Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu). W rozmowie dla *Muzyka21* dzieli się wspomnieniami z sesji nagraniowej swojej debiutanckiej płyty.

Sledząc od początku Twoją drogę zawodową bez trudu można zauważyć, że jesteś artystką niesamowicie zajęta. Jak to się stało, że również zajęłaś się pracą naukową i napisałaś pracę doktorską?

Jak to się stało? „Winnym” tego jest mój tata (waltornista – przyp. WG). To było dwa lata temu, w 2009 r. Ojciec tak mnie zmobilizował i tym pomysłem zaraził. Motywował to jako konkretną inwestycję w przyszłość, poradził żeby coś zrobić w tym kierunku. Tematem pracy była partia Gildy w operze *Rigoletto*. W ramach przewodu doktorskiego należało dokonać opisu tego dzieła artystycznego. A czas się jakoś znajduje „siedząc na walizkach” i wiecznie przebywając samemu w wynajętych mieszkaniach. Oczywiście mniej czasu jest w trakcie prób, lecz później w cyklach przedstawień bywa, że między nimi zawsze jest kilka dni wolnych i jakoś ten czas można wypełnić. Wykorzystałam go właśnie na napisanie pracy.

Pierwszy raz miałem zaszczyt i przyjemność posłuchania jak śpiewasz partię córki Rigoletta w Poznaniu, 13 stycznia 2002 r. Pięć lat później we Wrocławiu.

Ostatnio, w roku obrony doktoratu, na scenie MET. Od strony praktycznej do przewodu doktorskiego byłaś świetnie przygotowana. Zapewne tę bohaterkę kreowałaś na wielu innych scenach. Czy także z tej opery usłyszymy na płycie *Gioia!*?

Tak, nagrałam arię Gualtier Maldè *Caro nome*. Zadebiutowałam partią Gildy zaraz po studiach, w 2000 r. w Operze we Wrocławiu. Śpiewałam ją jeszcze w Hamburgu, Helsinkach, Parmie, Tuluzie, Warszawie i w Mediolańskiej La Scali. A rolę tę będę ponownie śpiewać w Metropolitan, a także w Covent Garden, Monachium oraz w nowych inscenizacjach w Zurychu i San Francisco.

My, melomani wkładamy krążek CD do odtwarzacza i nie zastanawiamy się nad tym, czy, lub, jaka różnica emocji targa śpiewaczka w czasie spektaklu na scenie, a jak jest w studiu, ze słuchawkami na uszach. Przecież śpiewacie takie same nuty.

W zaśpiewaniu tych samych nut istnieją zasadnicze różnice. Jedyne nie dotyczą intonacji, chociaż częściowo mają związek z obszarem techniki wokalne. W teatrze akcja idzie naprzód, natomiast sesje nagraniowe

są morderczo ciężką pracą, trwającą około 6 godzin dziennie. Wielokrotnie powtarzane duble męczą aż do bólu. Płyte *Gioia* nagrywałam bez słuchawek na uszach, z dyrygentem i z równocześnie grającą orkiestrą. Poza świecą czerwoną lampką nie widziałam reżyserki, ani nic innego, ani nikogo innego. Koncentrowałam się wyłącznie na technicznej perfekcji każdego dźwięku. Aparatura jest bardzo czuła, więc podczas nagrania zupełnie inaczej i o wiele delikatniej śpiewam wszelkie piana i pianissima. Mam blisko przed sobą mikrofon i skupiam się wyłącznie na swoim głosie, wszelkich możliwych niuansach. Przed mikrofonem można odnaleźć niesamowitą ilość pian. Całkowicie inaczej nagrałam pierwszą część *Traviaty* i *Łucji* niż gram to na scenie. W operze, na spektaklu to by tak nie wyszło. Spektakl wymaga operowania większym wolumenem. Trud sesji nagraniowych nie jest porównywalny z niczym, z czym się miałam okazję spotkać na swojej drodze artystycznej.

Zatem nagranie debiutanckiej płyty z orkiestrą odbyło się bezproblemowo, interpretacja poszczególnych arii od razu trafiona...

Niezupełnie tak było. Doświadczenie zdobywa się w czasie nagrań, z każdą sesją się zwiększa. Wszystkiego trzeba się nauczyć, bo na początku zaskakującym dla mnie było, gdy od reżysera dźwięku usłyszałam, że brakuje koloru głosu, rozłożenia emocji i wszystko jest takie jednolite. Telefon co chwila dzwonił, że to lub

na skupieniu i dwustuprocentowej koncentracji wszystko polega. Jest to wielki trud. Nie nagrywa się żadnej arii za pierwszym podejściem, jest kilka dubli. Chociaż brakowało mi światła sceny i publiczności zaczęłam być luźniejsza.

Chyba można sądzić, iż reżyser nagrania miał na uwadze wyrazistość dotyczącą wokalne interpretacji, aczkolwiek... bardzo dobrze przedstawiłaś psychologiczny rys postaci w duetach *O soave fanciulla*, *o dolce viso* i *De mon amie* zaprezentowanych na albumie Josepha Calleja *The Maltese Tenor*, gdzie cię zaproszono do gościnnego udziału. Podobnie pozytywne wrażenie odnoszę po wysłuchaniu arii *O mio babbino caro* oraz *Son vergin vezzosa*. Zdaje się, że w żadnej z oper, z których pochodzą wymienione arie i duety nie występowałaś na scenie.

Podczas nagrania psychiczne budowanie postaci jest niezbędne i musi zaistnieć od początku do końca. Nie wystarczy pokazanie fragmentu odczuć bohaterki zawartego w konkretnej arii albo w duecie, bo nie byłoby to pełne. Mówiąc o duecie z *Cyganerii* to w rzeczywistości na scenie nie śpiewałam Mimi, ale Musette, co nie oznacza, że nie czułam uczuć, jakimi kieruje się sceniczna przyjaciółka. Zanim nagrałam Laurettę, Elvirę i Leilę zapoznałam się z ich scenicznymi rysami psychologicznymi. W mojej wyobraźni zagościła każda z tych postaci, co pozwoliło na pogłębioną interpretację nagrywanego duetu, bądź arii.

Pozostałe arie z albumu Gioia pochodzą z oper: *Il barbiere di Siviglia*, *Le nozze di Figaro*, *Lucia di Lammermoor*, *Die Fledermaus*, *La traviata*, *L'elisir d'amore*, *Rigoletto* oraz *Straszny dwór*. Wszystkie z nich wcześniej kreowałaś na scenie...

O wiele prostsze było nagranie tych arii, gdyż podczas nagrania można było w pamięci przywołać odczucia i emocje towarzyszące przedstawieniu. Na scenie pomaga wszystko, od makijażu i peruki do oświetlenia włącznie. Można też w pamięci przywołać odczucia jak daną arię grało się na scenie. W takiej sytuacji mogę pozwolić sobie na dysponowanie dużo szerszą skalą dynamiczną.

Na wcześniejszej płycie wykonywałaś niektóre pieśni Chopina. Tam bogactwem swego głosu i szeroką gamą jego pastelowych odcieni nadałaś pieśniom Chopina delikatny wdzięk i zarazem pełnię blasku. Ujawniłaś w nich wielkie pokłady artystycznego kunsztu, z czego wnioskuję, iż preferujesz lirykę wokalną?

Śpiewanie w operze można nazwać flirtem z publicznością. Forma pieśni jest zupełnie innym rodzajem gatunku muzycznego. Operuje się tu dużo mniejszym wolumenem. Stosunkowo niedawno zabrałam się bliżej do wykonywania repertuaru pieśniarskiego. Nie było mi łatwo odnaleźć się w tym gatunku, gdyż jest to bardzo zamknięta struktura. Ja nie jestem typem harmonicznym i skupiam się na linii melodycznej. Pieśń sama w sobie jest intymna i śpiewa się ją tak trochę dla siebie. Pieśni Chopina nagrywaliśmy w studiu bez publiczności. Tak czy inaczej z uwagi na intymność pieśni, żeby je prawidłowo budować, to nawet podczas recitalu można zapomnieć o publiczności. Wykreowanie lirycznej atmosfery polegało na swoistym dialogu głosu z fortepianem. Duet głosu z dźwiękiem fortepianu pięknie prezentuje się w pieśniach z repertuaru niemieckiego, np. bardzo fajnie muzykuje się w pieśniach Roberta Schumanna, tam delikatne wykreowanie intymności jest nieporównywalnie wysokie.

Na zakończenie zapytam, czy twój kontrakt z firmą fonograficzną Decca jest na wyłączność?

Tak, jest to kontrakt na 4 płyty i na wyłączność. Trudno wyrokować jak nagrane przeze mnie płyty będą się sprzedawały i co wydarzy się w międzyczasie.

Dziękuję za rozmowę i życzę żebyś nadal sprawiała nam radość podczas wielkich kreacji scenicznych oraz swym niebiańskim głosem i wokalnym talentem nagrywała niezliczoną ilość płyt.®



tamto trzeba poprawić. Rzeczywiście wtedy koncentrowałam się na wręcz matematycznej precyzyjności każdego dźwięku. I znowu, gdy zapisywana była *Rozyna* w słuchawce usłyszałam „Aleksandro, w arii nie słyszę zabawy”. Wzięłam to pod uwagę i jak sesje nagraniowe posuwały się dalej, to byłam o wiele mądrzejsza. Zrozumiałam, że

Lubię role z charakterem

z sopranistką Joanną Klisowską rozmawia Mariusz Trojanowski

Jedną z gwiazd XVII Festiwalu im. Krystyny Jamroz w Busku-Zdroju była Joanna Klisowska, sopranistka specjalizująca się w wykonawstwie muzyki dawnej i bardzo ceniona w tym środowisku. Pochodzi z Wrocławia, mieszka we Włoszech, występuje w całej Europie. Jej sopran dysponuje doskonałą koloraturą, a przy tym piękną, ciepłą barwą. Współpracuje m.in. z C. Astronio, G. Capuano, L. Ghielmim, R. Kingiem, B. Kuijkenem, V. Luksem, M. Schuldt-Jensenem, R. Vettorim.

Nie ukrywam tu osobistej satysfakcji z faktu, że zaproszenie artystki na festiwal było moim pomysłem, który dzięki otwartości i przychylności Dyrektora Festiwalu, pana Artura Jaronia okazał się znakomitym przedsięwzięciem. Występ Joanny Klisowskiej w Kościele w Stopnicy, gdzie z towarzyszeniem zespołu Accademia dell'Arcadia zaśpiewała arie z oper *Juliusz Cezar*, *Rinaldo* i *Alcina* J. F. Haendla zebrał bardzo pochlebne, wręcz entuzjastyczne recenzje, co pozwala nam mieć nadzieję, że nie był to jej ostatni występ na tym Festiwalu.

Czy twój występ w Busku miał dla ciebie szczególne znaczenie czy był tylko kolejnym koncertem. Czy spełniły się twoje oczekiwania? Czy wpłynęło to w jakimś stopniu na nowe propozycje?

Bardzo cieszę się z mojego koncertu na tak znanym i popularnym festiwalu jakim jest Festiwal Muzyczny im. Krystyny Jamroz w Busku-Zdroju. Cieszę się też ogromnie, że inicjatywa wzbogacenia festiwalu o koncerty

muzyki dawnej doskonale się sprawdziła i mam nadzieję, że koncerty takie wejdą w tradycję tego muzycznego przedsięwzięcia. Doskonale zresztą współpracowało mi się z poznańskim zespołem Accademia dell'Ar-

cadia i mamy już wspólne artystyczne plany na przyszłość.

Jakie są twoje ulubione partie wokalne?

Im dłużej śpiewam tym trudniej dzielić mi repertuar na mniej lub bardziej lubiany... W momencie pracy nad konkretnym utworem a potem wykonywania go jestem nim przeważnie całkowicie zafascynowana. Do kompozytorów, których darzę szczególnym sentymentem należą Purcell, Monteverdi, Buxtehude, Bach, Zelenka, Fauré, Britten, Szymanowski. Doskonale czuję się w partii Kleopatry z opery *Juliusz Cezar* Haendla czy też Poppei z *Koronacji Poppei* Monteverdiego, a także Tytanii ze *Snu nocy letniej* Brittena. Lubię rolę z charakterem...

Prowadzisz również działalność pedagogiczną i jesteś jurorem w konkursie wokalnym w Pienzy we Włoszech. Jest to z pewnością bardzo satysfakcjonujące ale też dość niewdzięczne zajęcie, szczególnie gdy trzeba dokonać wyboru.

Tak, od dwóch lat jestem jurorem w konkursie muzyki dawnej w Pienzy. Uczę też w Centro Didattico Musica Teatro Danza w Rovereto we Włoszech. Bycie jurorem jest ogromnie trudnym i odpowiedzialnym zadaniem: polega niestety na eliminacji kolejnych uczestników w kolejnych etapach. Nigdy nie lubiłam konkursów choć z pewnością są potrzebne w karierze śpiewaka. Konkurencja w zdrowym, sportowym duchu

z pewnością wzbogaca o nowe doświadczenia i możliwości, a potem rzeczywistość muzyczna i tak weryfikuje wyniki konkursów. Nie wszyscy artyści mają bowiem, na szczęście, „konkurencyjną” osobowość.

Występujesz przede wszystkim w muzyce sakralnej. Czy twoje najbliższe plany koncertowe związane z tym gatunkiem? Czy planujesz wziąć udział w pełnych spektaklach operowych np. w operach Haendla. Twój występ w Stopnicy pokazał, że czujesz się znakomicie w tym repertuarze.

Pytasz mnie o repertuar operowy: nie wiem dlaczego tak się dzieje, ale od zawsze wykonywanie muzyki sakralnej uważam za przywilej, daje mi ona prawdziwie religijne i absolutne przeżycie bliskości z Bogiem. Nie ma dla mnie piękniejszej modlitwy.

Jak już wspomniałem, mieszkasz na stałe we Włoszech. Co wpłynęło na decyzję o wyjeździe? Czy to wymarzony kraj dla śpiewaczki?

Trudno odpowiedzieć czy Włochy to wymarzony kraj dla śpiewaczki. Zamieszkałam tam z powodów prywatnych. Każdy kraj ma swoje plusy i minusy; we Włoszech mam na pewno większe możliwości w dziedzinie baroku choć zawsze z ogromną przyjemnością przyjeżdżam na koncerty do Polski. Wspomnę tutaj przy okazji, że nie śpiewam tylko baroku; doskonale czuję się też w klasycyzmie, muzyce francuskiej,

współczesnej oraz w pieśniach. Barok był moim bardzo świadomym wokalnie-estetycznym wyborem, o którego słuszności jestem przekonana. Świetnie wpłynął na higienę mojego głosu oraz ogólnie na moją osobowość muzyczną i przygotowanie filologiczne. Teraz wykonuję również inny repertuar, mój głos się zmienił i dojrzał, a ja sama nie chciałabym być zaszufładowana jako „śpiewaczka barokowa”, mimo że nadal jest to i będzie mój ulubiony repertuar.

Jakie są twoje wrażenia z pobytu w Busku-Zdroju? Czy zamierzasz przyjechać tu ponownie? Po entuzjastycznych recenzjach z twojego koncertu jestem pewien, że organizatorzy, a przede wszystkim publiczność, będą chcieli cię ponownie zobaczyć i usłyszeć.

Do Buska przyjadę ponownie z ogromną radością. Entuzjastyczna reakcja publiczności, owacje na stojąco oraz ciepłe przyjęcie ze strony Dyrektora Artura Jaronia, organizatorów i przyjaciół są niezbitym dowodem na to, że Barok w Busku się podoba.

Dziękuję ci bardzo za rozmowę a przede wszystkim za twój występ na Festiwalu i niezwykłą ucztę muzyczną, która na długo pozostanie w naszej pamięci.

Dziękuję i pozdrawiam gorąco wszystkich Czytelników *Muzyka21*. 🍷

Ivo Pogorelić w Zabrze

Ivo Pogorelić, Poznań 2010
fot. Antoni Hoffmann



Ivo Pogorelić urodził się w rodzinie serbsko-chorwackiej jako syn kontrabasisty. Jego młodszy brat Lovro także został koncertującym pianistą. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w Belgradzie w wieku 7 lat. Studiował w Moskwie w Centralnej Szkole Muzycznej oraz od 1975 r. w Konserwatorium Moskiewskim u Wiery Gornostajewej i Jewgienija Malinina. W 1976 r. rozpoczął prywatne studia u gruzińskiej pianistki Alizy Kezeradze. Pogorelić był mężem Alizy od 1980 r. aż do jej przedwczesnej śmierci.

Oryginalny talent, artysta poszukujący, skandalista, kapryśny geniusz, buntownik, wielki przegrany X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 1980 r. – to najczęściej stosowane określenia artysty używane przez media. W jego ówczesnej grze było coś z pianistki Horowitza i Rachmaninowa. Po wyeliminowaniu go z

Dom Muzyki i Tańca
Zabrze

Ivo Pogorelić

27 października
godz. 19.00

bilety:

kasa dmił, dmił.com.pl, ebilet.pl

Muzyka21
www.acteprealable.com

gazeta
WYBORCZA.PL

O.pl

śląski style
INSPIRACJE PASJE STYLIZACJA

Konkursu w III etapie i protestach ówczesnej jurorki – Marthy Argerich – stał się gwiazdą, ale też nabral niechęci do wizyt w Polsce. Dawał recitale i koncertował z najlepszymi orkiestrami na świecie, ale zaproszeń do Polski nie przyjmował przez 27 lat. Pogorelić jest trudny, ale i niezwykły. Jego występy elektryzują publiczność całego świata. Jednych oburza, innych zachwyca oryginalnością.

Dla niektórych krytyków „wyprzedza naszą epokę o 200 lat”, dla innych „zniekształca muzykę nie do poznania”. Największe kontrowersje wywołuje wybitnie odkrywczym podejściem do stylu Chopina.

Pianista stosuje niekiedy bardzo wolne tempa, skrajne rejestry dynamiczne, obfite użycie pedału, co powoduje nakładanie na siebie brzmień. Jednak, zdecydowane akcenty i ostrzejsze brzmienia, chociażby te z konkursowych wykonania, np. Mazurków

op. 59, zastępuje w ostatnich latach, brzmieniami łagodniejszymi i bogatszą paletą barw dźwiękowych. Pogorelić z łatwością pokonuje wszelkie techniczne problemy, stosując niezwykle wyrafinowaną technikę brzmieniową. Szczególnie w nagraniach płytowych uderza dbałość o najdrobniejsze szczegóły artykulacji, dynamiki, subtelnego użycia pedałów. Nagrywa jednak niewiele. Dla firmy Deutsche Grammophon nagrał jedynie 14 płyt.

Wykorzystuje możliwości współczesnych instrumentów dla nowatorskich prezentacji utworów.

Przed trzydziestu laty pojawiał się na estradzie w „swobodnym ubraniu” z rozwianymi włosami. Dziś we fraku – ostrzyżony jak skinhead!

Po śmierci żony, pianistki i pedagoga, ograniczył publiczne występy, poświęcając

się m.in. działalności charytatywnej: Fundacja dla młodych muzyków w Chorwacji, ambasador dobrej woli UNESCO, zaangażowany w odbudowę Sarajewa. Zainicjował dwa festiwale swego imienia dla młodych talentów.

Ivo Pogorelić pojawił się w Polsce w 2007 r., po 27 latach nieobecności, z recitalem w Filharmonii Warszawskiej.

Utwory Chopina i Liszta w jego wykonaniu, na jedynym w Polsce koncercie w Domu Muzyki i Tańca w Zabrzu, to niezaprzeczalnie wszystkie wydarzenie roku 2011.

Wszyscy, którzy lubią artystyczne podeksytowanie, dreszcze na plecach, niezwykle przeżycia muzyczne powinni się pojawić na tym koncercie, bo Pogorelić gdy gra, ciągle budzi emocje.

(dam.)

Pieśń u Chopina, Chopin w piosence

Romana Zaitz

Pieśń jest prawdopodobnie najpopularniejszą formą muzyczną. Ramy czasowe jej występowania sięgające od starożytności po współczesność, jak również zasięg terytorialny rozciągający się od wschodu po zachód i z północy na południe zachęcają, by uznać ją za reprezentanta artystycznej działalności człowieka w ogóle. W zależności od miejsca i czasu pieśń przybierała nieco odmienną postać. Niemniej, był to zawsze niewielkich rozmiarów utwór muzyczny do tekstu słownego przeznaczony do wykonania przez głos lub głosy ludzkie, z towarzyszeniem bądź bez towarzyszenia instrumentalnego. Zapewne nie bez znaczenia dla jej pozycji pozostawał fakt, iż głos ludzki w porównaniu do niekiedy bardzo prostych i niedoskonałych instrumentów odznaczał się szerokimi możliwościami technicznymi i wyrazowymi. Zaś współdziałanie w obrębie jednego utworu słowa i dźwięku bez wątpienia zwiększało jej przystępność.

Choć pieśń od stuleci nieodmiennie towarzyszy człowiekowi, nie zawsze pozostawała w centrum jego artystycznych zainteresowań. Szczególnymi względami cieszyć się mogła w średniowieczu, lecz okresem jej największego rozwoju był romantyzm. Stała się wówczas wizytówką epoki, podstawowym środkiem wyrazu, doskonale sprawdzając się w roli nośnika przeczucia i uczuć. Jednym z tych, który sięgał po formę pieśni był Fryderyk Chopin.

Chopinowscy poprzednicy

Nim przy akompaniamencie fortepianu zabrzmiały słowa *Gdybym ja była słoneczkiem na niebie*, u progu romantyzmu repertuar pieśni polskiej prezentował się dość osobliwie. Bowiern na przełom XVIII i XIX w. przypadł okres transformacji polskiej pieśni. Linia rozwoju biegła od utworów użytkowych, przeważnie anonimowych do pieśni artystycznej, tworzonej zarówno przez uzdolnionych amatorów jak i profesjonalnych muzyków.

Lwia część polskiego repertuaru pieśniowego przełomu klasycyzmu i romantyzmu tematycznie nawiązywała do sytuacji politycznej kraju. Utwory stawały się swoistym komentarzem rzeczywistości. I tak uchwalenie Konstytucji 3 maja w 1791 r. stało się inspiracją dla powstania m.in. *Poloneza Trzeciego Maja*, rozpoczynającego się słowami „Zgoda Sejmu to sprawiła, że nam wolność przywróciła”, z powstaniem kościuszkowskim związany był *Śpiew włościan krakowskich*, a z konfederacją

targowicką utwór *Z Targowicy na nutę buntowników francuskich*, będący polską wersją *Ça ira*. Szczególne miejsce wśród pieśni patriotycznych tamtego czasu zajmowała *Pieśń Legionów Polskich we Włoszech*, z tekstem Józefa Wybickiego do popularnej, polskiej melodii ludowej. W kształtowaniu postawy patriotycznej znaczącą rolę odegrały również 33 wiersze Juliana Ursyna Niemcewicza opracowane muzycznie przez grupę ówczesnych polskich twórców i wydane po raz pierwszy w 1816 r. pod tytułem *Śpiewy historyczne*.

Również powstanie listopadowe odcisnęło swój ślad na repertuarze pieśniowym. Siegając tylko do spuścizny pieśniowej Karola Kurpińskiego – drugiego obok Józefa Elsnera budowniczego polskiej kultury muzycznej początku XIX w., odnajdziemy kilka pieśni związanych z tym zrywem narodowo-wyzwoleńczym. Są to *Warszawianka* z tekstem francuskiego poety Casimira Delavigne w przekładzie Karola Sienkiewicza, *Marsz obozowy* i *Mazur Chłopiński*.

Obok nurtu pieśni patriotycznej nie mniej bogata była tradycja XVIII- i XIX-wiecznych pieśni religijnych. Ich tematyka dotyczyła zarówno narodzin Jezusa Chrystusa i okresu bożonarodzeniowego: *Jezus malusieńki*, jak również śmierci i zmartwychwstania – pieśni wielkopostne: *Wisi na krzyżu* i wielkanocne: *Alleluja*, *Jezus żyje* i *Nie zna śmierci Pan żywota*. Dużą popularnością cieszyły się pieśni maryjne: *Serdeczna Matko*, *Matko niebieskiego Pana*, jak również śpiewy na cześć Najświętszego Sakramentu: *Kłaniam się Tobie*, *U drzwi Twoich stoję, Panie*. Nie bez echa w 1792 r. został wydany śpiewnik *Pieśni nabożne* do tekstów „poety serca”, jak się często określa Franciszka Karpińskiego. Pochodzące z niego takie utwory jak: *Kiedy ranne wstają zorze*, *Wszystkie nasze dzienne sprawy*, *Zróbcie mu miejsce, Pan idzie z nieba* czy wreszcie „królowa polskich kołęd” – *Bóg się rodzi* na stałe weszły do żelaznego repertuaru muzyki kościelnej.

Niejednokrotnie w pieśniach religijnych odzywał się ton patriotyczny. Niech za przykład posłuży nasz hymn religijny *Boże coś Polskę*. Autorem słów był Alojzy Feliński. Nim pieśń zdobyła rangę śpiewu narodowego była hołdem dla cara i Królestwa Kongresowego, dlatego też w refrenie pojawiał się zwrot: „Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, Naszego Króla zachowaj nam Panie”. Z czasem, nieoficjalnie zastąpiono go wezwaniem „Naszą ojczyznę racz nam wrócić Panie”, co zdecydowało o

odmiennej od pierwotnej wymowie utworu. Również muzyka tej pieśni ulegała przeobrażeniom. Oryginalnie jej autorem był Jan Nepomucen Kaszewski, jednak melodia się nie przyjęła i zastąpiono ją melodią starego hejnału *Bądź pozdrowiona, Panienko Maryjo*, by ostatecznie śpiewać tekst w oparciu o melodię pieśni *Serdeczna Matko*.

Wśród pieśni lżejszego kalibru na przełomie XVIII i XIX w. olbrzymią popularnością cieszyły się *Kurdesz* i *Pochwała wesołości*, obie ze słowami Franciszka Bohomolca oraz sentymentalna sielanka Franciszka Karpińskiego: *Laura i Filon*. Czytając tekst pieśni biesiadnej *Kurdesz* (z tureckiego kardasz – przyjaciel, druh) aż trudno uwierzyć, że wyszedł on spod pióra jezuity i wychowawcy młodzieży. Bowiern rzuca on zachętę „Pod stół kiełiszki! Pijmy szklenicami!”, by po chwili nawoływać „Precz stąd szklenice, naczynia ułomne: Po staroświecku pijmy pucharami!”, a na innym miejscu przekonuje „Skoro się przytknie ręka do butelki, znika natychmiast smutek z serca wszelki”. W podobnym tonie utrzymana jest *Pochwała wesołości*, w której jednak nie zabrakło miejsca na chwilę refleksji „Trudy rozkosz niech przeplata, umiejmy czas dobrze trawić, bodajbyśmy w setne lata tak się mogli jak dziś bawić”. Zgoła odmienną tematykę podjęła *Laura i Filon*. Na przestrzeni niespełna pięćdziesięciu zwrotek w ciszy niezmaconej szczeniem psów, pod umówionym jaworem rozegrać się miało potajemne spotkanie kochanków. Nim jednak do niego doszło szczęście poprzedzone zostało chwilami niecierpliwego oczekiwaniami, niepewności i zazdrości. Warto zwrócić uwagę, że obrazek, który rysował się nam przed oczami to nie polska XVIII-wieczna wieś, ale wyobrażenie na jej temat. Świadczą o tym chociażby imiona bohaterów, które trudno uznać za typowe dla wieśniaków tamtego czasu, lecz z pewnością pasujące literackim pasterzom.

Podsumowując, ze względu na rodzaj tekstu na repertuar pieśniowy przełomu klasycyzmu i romantyzmu składały się hymny, sielanki, liryki patriotyczne i religijne; ze względu na treść: utwory patriotyczne, religijne, biesiadne, miłosne. A gdy przypomnimy rangę Warszawy, jako centrum kultury muzycznej czasów stanisławowskich, a po rozbiorach ważny ośrodek, tygiel kulturalny, nie będziemy zaskoczeni, że można w niej było usłyszeć pieśni polskie, niemieckie, rosyjskie, francuskie, włoskie czy żydowskie.

Pieśń u Chopina

Choć gatunek pieśni w XIX w. należał do najważniejszych, Chopin stosunkowo rzadko po niego sięgał, koncentrując się na muzyce fortepianowej. Dziś znanych nam jest jego dziewiętnaście utworów tego typu na głos z fortepianem. Jednak świadectwa osób z najbliższego otoczenia Chopina dostarczają informacji na temat innych, niestety niezachowanych kompozycji. Gdy jesienią 1835 r., a więc w okresie kiedy Chopin przebywał już czas jakiś na emigracji w Paryżu, ukazał się tamże tomik poezji powstańczej Wincentego Pola zatytułowany *Pieśni Janusza*, pianista-kompozytor „z książką przy fortepianie śpiewał je lub raczej deklamował towarzysząc sobie”. Z kilkunastu utworów inspirowanych patriotycznymi tekstami Pola jeden zachował się z muzyką w całości: *Leci liście z drzewa*, o innych, jak np. *Pożegnanie*, świadczą tylko tytuły. Z relacji współczesnych Chopinowi wynika również, że niejednokrotnie artysta improwizował z powodzeniem na tematy pieśni narodowych. Józef hr. Krasiński tak wspominał: „Chopin nie dał w Dreźnie koncertu, ale na zaproszonym [...] wieczorze grał dla nas swoje kompozycje, improwizował i wariował – a między tym zagrał *Jeszcze Polska nie zginęła* czyli *Mazur Dąbrowskiego* i z niego prześlizgnął swą kompozycję wariację”. Ferenc Liszt z kolei przekazał nam następujący opis: Chopin „lubił, aby mu dawano poezję i najnowsze piosenki z Polski, a jeżeli mu się słowa której z nich spodobały, dorabiał do nich własną melodię, która wkrótce rozpowszechniała się w kraju, często pozostając bezimienną”. Praktyka ta stała się podstawą do przypisywania Chopinowi autorstwa muzyki *Mazurka Trzeciego Maja* („Witaj, majowa jutrzeńko”).

Pieśni Chopina należą do prywatnego nurtu jego twórczości. W związku z dość szczególnymi okolicznościami powstawania – często spontanicznie, w gronie przyjaciół, nie wszystkie prezentują równy poziom, nie mówiąc już o stopniu wykończenia. Słuchając jednych zdumiewa nas prostota na granicy z banałem, w innych zachwyca dojrzałość i głębia. Nie włączał ich nigdy artysta do programów swoich koncertów, żadnej też nie wydał. Jednak dostępne nam przekazy jego przyjaciół zdają się potwierdzać przypuszczenie, że kompozytor nosił się z zamiarem wprowadzenia ich w publiczny obieg: zebrania, dopracowania szczegółów i wydania. Plany edytorskie i wydawnicze udaremniła przedwczesna śmierć artysty. Brak „oficjalnych” wersji pieśni nie oznaczał bynajmniej, że nie były one znane szerszemu gronu wielbicieli talentu Chopina. Nim w 1859 r., a więc już po śmierci swego twórcy, ukazał się staraniem Juliana Fontany, krążyły w odpisach i tzw. dzikich wydaniach.

Różne czynniki popychały Chopina w kierunku pieśni. Czasem, jak w przypadku utworów *Posełki* i *Wojak* było to napięcie związane z trudną sytuacją polityczną w kraju – powstanie listopadowe. Innym razem uczucia miłości, przyjaźni, czy osamotnienia: pieśń *Pierścień*

jest śladem zauroczenia Chopina osobą Marii Wodzińskiej i starań o jej rękę; *Moja pieściotka* powstała zapewne z przyjaźni do hr. Delfiny Potockiej i uznania jej wyjątkowego talentu wokalnego; *Nie ma czego trzeba* i *Dwojaki koniec*, podejmujące temat samotności i nieszczęśliwej miłości, skomponowane zostały latem i jesienią 1845 r. W Nohant, gdy schorowany i stęskniony za rodziną Chopin uwikłany został w pierwsze poważniejsze nieporozumienia w rodzinie pani Sand.

Zbiór pieśni Chopina jest doskonałym przykładem by: po pierwsze, śledzić rozwój nie tylko ich twórcy, ale etapy ewolucji gatunku, po drugie, dostarcza przykładów na różnego rodzaju typy rozwiązań estetycznych. O ile wczesne pieśni Chopina zdradzają rysy sentymentalizmu i pseudoklasycyzmu, dojrzała twórczość można uznać za w pełni romantyczną, o tyle jego ostatnia pieśń *Z gór, gdzie dźwigali* reprezentuje fazę późnoromantyczną i jak chce Mieczysław Tomaszewski „dociera do granicy, za którą jest milczenie”. Jeśli chodzi o typy wyrazowe, którymi posługiwał się Chopin to będą to piosenki sielskie: *Życzenie* i *Śliczny chłopiec*, dumki: *Czary*, *Wiosna*, pieśni romansowe: *Gdzie lubi*, *Piosnka litewska* i *Pierścień*, liryki miłosne: *Precz z moich oczu* i *Moja pieściotka*, pieśń biesiadna: *Hulanka*, śpiewy narodowe: *Posełki*, *Wojak* i *Leci liście z drzewa*, ballady: *Smutna rzeka*, *Narzęcony*, *Wojak*, liryki refleksyjne: *Nie ma czego trzeba* i *Dwojaki koniec*, i wreszcie wymykająca się wszelkim typologiom, stanowiąca kategorię sama dla siebie *Z gór, gdzie dźwigali* do tekstu Zygmunta Krasińskiego, znana również pod tytułem *Melodia*. Pod względem formalnym mieszczą się wszystkie te utwory w ramach wyznaczonych z jednej strony przez budowę zwrotkową, z drugiej – pieśń przekomponowaną.

W celu oddania odmiennych kategorii wyrazowych sięgał Chopin po różnorodne środki muzyczne. By umożliwić czytelny przekaz tekstu posługiwał się sylabiką, jednostajnym ruchem jednakowych wartości rytmicznych, repetycją dźwięków (*Narzęcony*) a nawet ograniczeniem się do jednej wysokości dźwięku (*Leci liście z drzewa*: Bili zimę całą...) lub chwilowo rezygnował z akompaniamentu (fragment otwierający *Leci liście z drzewa*). Opisanie dźwięków akordowych służyło zwykle nadaniu melodii większej płynności (*Precz z moich oczu*: Jak cień tym dłuższy). Szerzej zakrojone melizmaty stosował niezwykle rzadko i służyły zwykle podkreśleniu pojedynczych słów (*Nie ma czego trzeba*). Kształt melodii albo wzmacniał liryzm przekazu (*Wiosna*), pojętował dramatyzm (początek *Precz z moich oczu*), albo służył budowaniu lekkiej atmosfery (*Gdzie lubi*). W pieśni *Dwojaki koniec* powtórzenie melodii z zastosowaniem progresji służy podkreśleniu podobieństwa pomiędzy bohaterami utworu: dziewczyną i kozakiem. Z kolei różnice harmoniczne wynikające z przeniesienia melodii różnicują sytuację obu tych postaci. Partia fortepianu czasem wiernie dubluje głos wokalny (*Wiosna*), innym razem

w postaci oszczędnie stosowanych pionów akordowych jest subtelnym tłem (*Nie ma czego trzeba*). Fortepian wykorzystywany jest również w celach nastrojotwórczych (zawierucha w *Narzęconym*, gwar karczmy w *Hulance*), czy wręcz ilustracyjnych (odgłos trabki sygnalówki i tętent końskich kopyt w *Wojaku*). Atmosferę swojskości osiąga Chopin poprzez wykorzystanie tekstów o proveniencji ludowej (*Piosnka litewska*, *Dwojaki koniec*) jak i poprzez ograniczenie się w kształtowaniu melodii do wąskiego wycinka skali (partia wokalna w pieśni *Pierścień* oscyluje w większości w obrębie kwinty zmniejszonej). Ton narodowy zawdzięczają pieśni Chopina wykorzystaniu schematów rytmicznych polskich tańców narodowych: mazura (*Śliczny chłopiec*, *Hulanka*), krakowiaka (*Posełki*), kujawiaka i oberka (*Pierścień*).

Choć w przypadku Chopina liryka wokalna stanowi margines jego działalności artystycznej, to jeśli chodzi o historię polskiej pieśni artystycznej zajmują one poczesne miejsce. W swoich czasach, w środowisku twórców i artystów polskich były zjawiskiem unikatowym i nieporównywalnym, z czasem znalazły godnych kontynuatorów.

Inspiracje Chopinem

To, że Chopin wielkim artystą był, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Trudno się więc zatem dziwić, że jego osoba, niemalże w równym stopniu z jego twórczością, była źródłem zainteresowania i podziwu. Owa fascynacja Chopinem i tym, co Chopinowskie przelożyła się na różnego rodzaju inspiracje. Koncentrując się tylko na „skutkach” wokalno-instrumentalnej działalności kompozytora należy wskazać twórców, którzy po nim podjęli gatunek pieśni polskiej i szeroki nurt działalności artystycznej, który czerpiąc z Chopina na nowo ukazywał go odbiorcom.

Wśród tych, którzy po Chopinie z sukcesem tworzyli pieśń polską należy wymienić: Stanisława Moniuszkę – autora ponad 300 utworów tego typu, wydanych w 12 zeszytach *Śpiewników domowych*; Ignacego Jana Paderewskiego – komponującego pieśni do słów m.in. Adama Mickiewicza i Adama Asnyka; Mieczysława Karłowicza, który chętnie sięgał po poezję Kazimierza Przerwy-Tetmajera i który z perspektywy czasu określił swe pieśni mianem „grzechów młodości”; czy wreszcie Karola Szymanowskiego – wybitnego i wszechstronnego twórcę I połowy XX w.

Urokowi pieśni Chopina uległ również Ferenc Liszt, choć w jego przypadku realizacja przybrała zgoła odmienną postać. Jest on mianowicie autorem doskonałych pianistycznych parafraz sześciu pieśni polskiego twórcy.

Próby ożywienia pieśni Chopina podjęli się w 2003 r. Kuba Stankiewicz i Inga Lewandowska. Ich starania doprowadziły do wydania płyty *Chopin Songbook*, na której znalazły się współczesne opracowania liryki wokalne Chopina w konwencji jazzowej.

Pokażną grupę utworów inspirowanych Chopinem stanowią tzw. piosenki chopinowskie, które tematyką nawiązują do życia tego artysty, lub które powstały poprzez dodanie tekstu do jego muzyki, ewentualnie posługują się muzycznym cytatem. Postać i twórczość Chopina posłużyły za punkt wyjścia dla utworu duetu Wasowski – Przybora *Pani Róża gra Chopina* oraz tekstów piosenek Wojciecha Młynarskiego: *Na Majorce sądnym dzień* (muz. Roman Orłow) i *List z Majorki* (muz. Adam Sławiński). Młynarski równie chętnie co osobą Chopina inspirował się jego muzyką i tak, przez dodanie słów do oryginalnych kompozycji Chopina powstały: *Walc minutowy (Walc Des-dur op. 64 nr 1)*, *Na Krakowskim czy w Nohant (Walc a-moll, op. posth.)*, *Tamta łąka (Preludium e-moll op. 28 nr 4)*. W połowie lat 90. minionego stulecia do melodii chopinowskich nokturnów, preludium, mazurków, walców teksty dopisała Justyna Holm, a w aranżacji Bernarda Maseli z sukcesem wyśpiewała Lora Szafran. Nieodżałowany Roman Kowal

tak recenzował ten projekt: „W przypadku albumu *Tylko Chopin* same komplementy, gdyż płyta jest według mnie wydarzeniem, na które czekaliśmy od kilkudziesięciu lat” i kontynuował „Jest prawdą, że płyta jest przeurocza od pierwszej do ostatniej nuty, że nikt nie wszedł z butami do chopinowskiego salonu, że realizatorzy dali dowody najwyższej klasy smaku artystycznego i kultury”. Z kolei aluzje do kompozycji chopinowskich odnajdziemy w *Marszu żałobnym*, ze słowami Macieja Zembatego z wykorzystaniem fragmentu *Marsza żałobnego z Sonaty b-moll op. 35* i w piosence *Romantyczność* autorstwa Wojciecha Popkiewicza, która nawiązała w melodii do *Poloneza As-dur op. 53*, i która z powodzeniem została zaprezentowana przez Joannę Rawik na VII Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1969 r. – Nagroda Dziennikarzy.

Z innych prób sięgania po dorobek Chopina można wskazać również transkrypcje i aranżacje jego utworów instrumentalnych na głosy wokalne. Przedsięwzięcie tego typu

zrealizowała na początku lat 70. XX w. grupa Novi Singers, a po niej Chopina śpiewał Kwartet Rampa, czy całkiem ostatnio Grażyna Auguściak. Co by na to powiedział sam artysta? Trudno orzec, ale w relacjach z jego występów często podnoszony był argument niezwykłej śpiewności jego muzyki, a on sam napominał uczniów: „Jeśli chce pani grać na fortepianie, musi się pani nauczyć śpiewać” lub „Trzeba palcami śpiewać!”.

Czym byłaby muzyka polska bez Chopina? Próżno zgadywać. Równie daremne jest typowanie jak prezentowałaby się polska wokalistyka bez jego pieśni. Nie ulega jednak wątpliwości, że skoro w zaledwie kilkunastu utworach Chopin potrafił zebrać, rozwinąć i udoskonalić polską pieśń artystyczną i że skoro te kilkanaście dzieł wciąż rezonuje, to trudno nie poświęcić im uwagi, zesłać na margines życia koncertowego i nie doceniać ich walorów estetycznych. ¹⁰

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (14)

Filmowcy wkraczają do świata muzyki

Wczesne filmy miały jedną, zasadniczą wadę – były nieme. Nic dziwnego więc, że od samego początku twórcy, ale także wynalazcy poszukiwali metody udźwiękowania ich, co ostatecznie udało się dopiero w latach 20. XX w. Wspomnijmy jedynie wczesne próby, choćby z laboratorium Edisona (1895), gdy William Kennedy Laurie Dickson wykonał krótki utwór na skrzypcach, podczas gdy dwaj technicy zatańczyli do muzyki (dość osobliwy widok!). Zdarzenie jednocześnie sfilmowano i nagrano na walcu fonografu – problemem była oczywiście ich synchronizacja, wówczas technicznie niewykonalna. Edison był zresztą poważnie zainteresowany kwestią dźwięku w kinie i na tym się jego prace nie skończyły.

Źródła historyczne podają, że w 1900 r., w Paryżu, miał miejsce pierwszy publiczny pokaz udźwiękowanego filmu – jak należy przypuszczać, zastosowano wówczas prymitywny system synchronizacji taśmy i nagrań fonograficznych.

Właściwym początkiem były jednak działania prowadzone w latach 20. w USA. W 1922 r. opatentowano zapis optyczny i zaprezentowano publicznie pierwsze krótkometrażówki (np. *Dream Street* Davida Llewellyna Warka Griffitha, twórca *Naro-*

dzin narodu). Początkowo zawierały one zsynchronizowane z obrazem dialogi, stąd pojawiło się określenie „talking picture”. Później pojawiły się takie obrazy pełnometrażowe, jak choćby *Don Juan* (1926, reż. Alan Crosland), w których uwzględniono muzykę ilustracyjną i efekty dźwiękowe, ale nie dialogi. Dopiero w 1927 r. swoją premierę miał słynny *Śpiewak jazzbandu (The Jazz Singer, znów w reżyserii Alana Croslanda i z główną rolą Ala Jolsona)*, powszechnie uważany za naprawdę pierwszy pełnometrażowy film dźwiękowy.

Wspomniane osiągnięcia szybko ujawniły jeszcze jeden aspekt. Otóż spośród wszystkich technik nagrywania dźwięku, jakie były dostępne w tamtym okresie, to taśma filmowa dawała największą swobodę, łatwość dalszych manipulacji z zarejestrowanym materiałem, montażu itp. Epoka fonografu dobiegała końca, a zapis magnetyczny był wciąż w fazie eksperymentów – konkurentem mógł być więc tylko gramofon.

Nie trzeba było też długo czekać, by ktoś wpadł na pomysł takiego potraktowania dźwięku, jak obrazu. Czyli po prostu montowania poszczególnych fragmentów, posługiwania się techniką kolażu (bardzo wówczas modnego w sztukach plastycznych). A z drugiej strony – nasuwało się pytanie, czy dźwięku nie można po prostu narysować na taśmie, względnie sfotografować. Co

ciekawe, takie idee powstały nie w głowach kompozytorów, ale właśnie filmowców. Choć trzeba dodać, że wielu z nich miało muzyczne wykształcenie, a przynajmniej zdradzało w tym kierunku pewne uzdolnienia.

Jak już wspominaliśmy wcześniej, w 1928 r. możliwości jakie dawała optyczna ścieżka dźwiękowa wykorzystał w radiu Fritz Walter Bishoff, realizując słuchowisko *Hallo! Hier Welle Erdball!* Z kolei w 1930 r. Siergiej Eisenstein zrealizował we Francji, wspólnie z Grigorijem Aleksandrowem, eksperymentalny obraz *Romans sentymentalny*, w którym wykorzystano szereg ciekawych zabiegów montażowych, także w przypadku ścieżki dźwiękowej.

Przy tej okazji nie sposób pominąć milczeniem innego dzieła i to wybitnego, bo takim jest *Entuzjazm – Symfonia Donbasu* (1931), wyreżyserowany przez legendę kina, Dzigu Wiertowa. Nawiasem mówiąc urodził się on w Białymstoku, w rodzinie miejscowych Żydów – jego prawdziwe nazwisko brzmiało Denis Arkadjewicz Kaufman (lub też Dawid Abelewicz Kaufan, jak podają niektóre źródła). *Entuzjazm* był kolejnym z epickich dokumentów artysty, wychwalającym plan pięcioletni i wysiłki radzieckich górników. Na marginesie warto wspomnieć, że choć z pozoru było to dzieło o propagandowym charakterze, Wiertow po raz kolejny udowodnił swój kunszt, tworząc

film, który przeszedł do historii. Ścieżka dźwiękowa została precyzyjnie zmontowana, z wykorzystaniem naturalnych efektów oraz industrialnego hałasu i w efekcie brzmi jak dość niezwykła symfonia. Okazało się więc, że można nadać elementom z pozoru niemuzycznym nową jakość, co przecież kilkanaście lat później legło u podstaw muzyki konkretnej.

W tym samym roku widzowie mieli okazję ujrzeć inną, tym razem amerykańską produkcję *Doktor Jekyll i pan Hyde*, w reżyserii Roubena Mamouliana. Także w przypadku tego filmu zastosowano innowacyjne techniki montażu efektów dźwiękowych.

W tym momencie aż chciałoby się zapytać, co też mają wspólnego te fakty – dla historii kina niewątpliwie ważne – z muzyką elektroniczną? A przecież Pierre Schaeffer, pomysłodawca i pełnoprawny wynalazca muzyki konkretnej, nie działał w absolutnej próżni. Realizując swoje pierwsze etiudy co prawda wymyślił szereg technik obróbki dźwięku, ale w znacznym stopniu skorzystał z tego, co był znane już wcześniej. Z procedur stosowanych w kinie, czy też radiu. I dlatego owe pionierskie prace środowiska filmowego są dla nas takie ważne.

Walther Ruttmann

Wśród wspomnianych dokonań okresu międzywojennego jest jedna, szczególnie ważna pozycja, którą można wręcz uznać za prototyp muzyki konkretnej – wyprzedzający jej właściwe narodziny o kilkanaście lat. I choć autorem jest znów filmowiec, mamy tym razem do czynienia z niezależnym bytem dźwiękowym, a nie wyłącznie zbiorem efektów ilustracyjnych.

Dla koneserów ambitnego kina Walther Ruttmann nie powinien być postacią anonimową, bo jego filmy trickowe, animowane, czy też dokumentalne to już absolutna klasyka. Urodzony 28 grudnia 1887 r. we Frankfurcie nad Menem, był zresztą artystą wszechstronnie wykształconym, o bardzo rozległych zainteresowaniach. Jego pasją była muzyka (sam grał na skrzypcach), ale także malarstwo i architektura. Na poważnie filmem zajął się jednak znacznie później, już po pierwszej wojnie światowej i powrocie z frontu rosyjskiego (gdzie służył jako oficer artylerii). Dodajmy jeszcze, że przyszły reżyser miał także spore zdolności techniczne i w swojej pracy często wykorzystywał własne wynalazki i opracowane przez siebie procesy technologiczne. Wkrótce więc założył w Monachium własne studio Ruttmann-Film GmbH i przystąpił do realizacji pierwszych dzieł. Były to z reguły krótkie, mocno eksperymentalne filmy, o wyrażnie abstrakcyjnym charakterze – jak *Lichtspiel Opus 1*, czy też *Opus 2*. Jego umiejętności docenili także inni, czego efektem była współpraca z Fritzem Langiem i Juliussem Pinschewerem. A warto wiedzieć, że lata

20. minionego stulecia były okresem szczególnym, także – a może właśnie przede wszystkim w Niemczech, dźwigających brzemień wojennej porażki. Ta atmosfera udzielała się także Waltherowi Ruttmannowi, który w 1927 r. zrealizował dzieło swego życia, pełnometrażowy dokument *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (Berlin. Symfonia wielkiego miasta)*. Bez wątplenia to jeden z najwybitniejszych filmów tego gatunku. I co ciekawe, choć jest to przecież obraz niemy (zgodnie z ówczesnymi wymogami, projekcji towarzyszyła wykonywana na żywo muzyka), wyraźnie wyczuwa się w nim elementy typowe dla utworu muzycznego, jak choćby rytm, czy sposób zestawiania różnych scen.

W 1928 r. reżyser zrealizował swój pierwszy film dźwiękowy – *Tönende Welle* (który był w zasadzie reklamą radia) – a wkrótce kolejny, także silnie związany z muzyką, *Melodie der Welt*. W 1930 r. wpadł jednak na pomysł, który nawet z dzisiejszej perspektywy wydaje się nad wyraz odważny. Filmy bez dźwięku już były, może teraz spróbować zrealizować coś bez... obrazu? Opowiedzieć historię samym dźwiękiem, montowanym tak, jak czyni się to z ujęciami i scenami. Ta idea legła u podstaw *Wochenende* (dziś znanego bardziej pod angielskim tytułem *Weekend*).

Pamiętajmy, że wtedy technologia zapisu na taśmie magnetycznej była dopiero w powijakach i nie wyszła poza laboratoryjne eksperymenty. Zapis bezpośrednio na płytach nie dawał zaś pełnej swobody przy montażu poszczególnych struktur – wtedy w ogóle nie myślano nawet o takich zabiegach. Walther Ruttmann nie miał więc innego wyjścia i musiał nagrywać dźwięk na taśmie celuloidową, za pomocą kamery z podłączonym mikrofonem. Skupił się na sposobach spędzania wolnego czasu przez mieszkańców miasta, unikając jednak form reportażowych, w zamian poszukując szczególnych fenomenów dźwiękowych. Wyjściowy materiał poddał nawet pewnej obróbce, przede wszystkim odwracając kierunek odzwierciedlenia, a być może także zmieniając jego prędkość. Następnie zmontował osobliwy kolaż dźwiękowy (trwający niespełna 12 minut), w dużej mierze zbudowany na zasadzie kontrastu. Mamy tu więc silnie zrytmizowany stukot maszyn, gwizd lokomotywy, klaksony, warkot silników, dzwony, a także przeróżne głosy ludzi. Nie zabrakło efektów, które wiele lat później niemiłosiernie eksploatowano w muzyce „eksperymentalnej” – kroki, trzask zamykanych drzwi, odgłosy zwierząt.

Jak określić to, co stworzył Ruttmann? Muzyka konkretna (a ta forma była chyba najbliższa) nie istniała jako gatunek, nikt nawet nie przeczuwał jej powstania. Autor traktował swoje dzieło jako eksperyment wywodzący się z filmu, tyle że z dwóch zasadniczych komponentów, ograniczał się do sfery dźwiękowej. Wiele lat później powstał termin „kino dla uszu” (z francuskiego „Cinéma pour l'oreille”), określający

właśnie formy elektroakustyczne i doskonale pasujący do *Wochenende*. Bowiem Walther Ruttmann, choć był przede wszystkim filmowcem, nadał swojemu dziełu wyraźne walory muzyczne. Można się nawet pokusić o poszukiwanie bardzo odległych skojarzeń ze znacznie późniejszymi dokonaniem Luca Ferrari (choćby *Music Promenade* z 1969 r.). Oczywiście w 1930 r. nikt nie odważyłby się nazwać tego muzyką, publiczność po prostu nie była przygotowana na tak nowatorskie formy. I powiedzmy sobie szczerze, możliwości ówczesnej techniki nie dawały szans na uzyskanie zadowalających rezultatów. Ruttmann odważnie wkroczył na terytorium, na którym nie miał prawa znaleźć się w 1930 r.

Jakie były dalsze losy owego filmu bez obrazu? Otóż swoją premierę miał w radiu (jakże by inaczej?), 15 maja 1930 r., w ramach audycji Berliner Funkstunde. Wkrótce trafił jednak tam, gdzie widział go sam autor – do kina (premiera 13 czerwca 1930 r.). Jeszcze w tym samym roku, a konkretnie w grudniu, *Wochenende* pokazano na festiwalu kina niezależnego w Brukseli. Niestety, dziś niewiele można powiedzieć o reakcjach publiczności, utwór zapewne potraktowano jako eksperyment, intrygującą, acz drugorzędą ciekawostkę. Bo też nazywanie go arcydziełem, byłoby chyba sporą przesadą. Walther Ruttmann zapewne także nie zamierzał kontynuować tego kierunku i powrócił do nieco bardziej konwencjonalnych form.

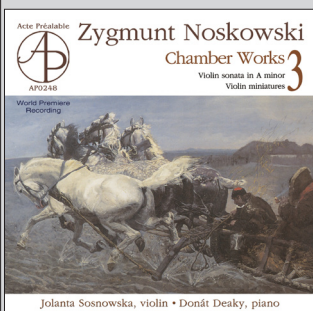
Jego dalsze losy silnie naznaczył bieg historii. Dojście Hitlera do władzy pozbawiło wielu wybitnych artystów możliwości kontynuowania pracy – część z nich wyemigrowała, część próbowała jakoś wegetować w trudnych czasach. Dla Ruttmanna był to okres szczególnie trudny, bowiem oskarżano go o sympatie lewicowe, co w III Rzeszy było niemal równoznaczne z wyrokiem. Dziwnym trafem jednak wśród twórców cieszących się sympatią nowych władz, nie brakowało osób doceniających dorobek reżysera. Do nich należała m.in. Leni Riefenstahl, która angażowała Ruttmanna do swoich filmów.

W okresie wojny artysta został zmuszony do kręcenia dokumentów sławiących niemieckie podboje, a także obrazów typowo propagandowych. Biografowie najczęściej podają, że w lipcu 1941 r. został on ciężko ranny na froncie wschodnim i 15 dnia tegoż miesiąca zmarł w Berlinie.

Tymczasem *Wochenende* po wojnie zaginęła i wydawało się, że wszyscy zapomnieli o tym epizodzie. Jednak w 1978 r. udało się odnaleźć kopię nagrania – i to w Nowym Jorku. Utwór uzyskał jednak popularność dopiero w latach 90., gdy trafił na płyty kompaktowe. Od tego czasu cieszy się szczególnym statusem, a młodsza generacja muzyków nie szczędzi Ruttmannowi dowodów uznania (najosobliwsze z nich są różne remiksy nagrania, zwykle nie mające z oryginałem wiele wspólnego).¹⁰

PALCEM PO PŁYCIĘ

ZYGMUNT NOSKOWSKI KOLEJNE ODKRYCIE



ZYGMUNT NOSKOWSKI
Chamber works 3: Trois pièces pour violon et piano op. 24, Chansonnette d'Ukraine op. 26 no. 2a, Berceuse op. 11, Sonata skrzypcowa a-moll

Jolanta Sosnowska, skrzypce; Donát Deáky, fortepian

Acte Préalable AP0248 • w. 2011, n. 2010 • 57'00"

Muzyka21
plyta miesiąca

Zygmunt Noskowski jest nieślusnie zapomnianym kompozytorem. Do historii muzyki przeszedł głównie jako autor *Stepu* – pierwszego polskiego poematu symfonicznego oraz jako wychowawca kilku pokoleń kompozytorów polskich, by wymienić tylko czołówek z nich, skupionych w ugrupowaniu Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich (Młoda Polska): Karola Szymanowskiego, Ludomira Różyckiego, Grzegorza Fitelberga, Apolinarego Szelutę oraz sympatyzującego z nimi, lecz kroczącego własnymi ścieżkami Mieczysława Karłowicza. Czyżby sława wybitnych uczniów przyćmiła twórczość mistrza? A przecież Noskowski to nie tylko autor *Stepu*, lecz także szeregu innych dzieł. Szkoda, że w zapomnieniu pozostają, dotąd nie wydane na płytach, znakomite trzy symfonie. Czym Noskowski zasłużył sobie na takie zapomnienie? Wiemy, że różnił się znacząco pod względem artystyczno-estetycznych wyborów od swego najwybitniejszego ucznia – Szymanowskiego, a i twórczość symfoniczna Karłowicza prezen-

tuje już zgoła odmienny rodzaj instrumentacji i wyrazu muzycznego niż muzyka jego nauczyciela. Jednakże, jak zauważył wybitny austriacki muzykolog Guido Adler (cytuję za: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. M. Podhajski, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 43): „Gmach stylu składa się zarówno z postaci wielkich, jak i małych; by uzyskać pełny jego wizerunek należy badać wszystkie”.

Dobrze się dzieje, że wytwórnia Acte Préalable utrwaliła na swoich krążkach już kilkadziesiąt kompozycji fortepianowych i kameralnych Zygmunta Noskowskiego. Tym razem pora na muzykę na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu.

W moim odczuciu jest to w pełni wartościowa płyta. Zarówno utworów słucha się z prawdziwą satysfakcją, jak i ich interesującego, odkrywczego wykonania. Skrzypaczka, Jolanta Sosnowska, absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina oraz studiów poddyplomowych w Stanach Zjednoczonych i w Wiedniu, gra utwory Noskowskiego z prawdziwą pasją, z uczuciem, a nawet z emfazą, ale bez hysterii. Jolantę Sosnowską znałem głównie od strony jej specjalizacji w muzyce barokowej. Na tym polu odnosi ona znaczące sukcesy. Miłym zaskoczeniem okazało się sięgnięcie po repertuar romantyczny. Nie spodziewałem się, że z taką łatwością artystka „przesiada się” ze skrzypiec barokowych na późniejsze o blisko dwieście lat (niektóre z utworów nagrano na skrzypcach pochodzących z początku XX w.)

Jej gra jest pełna dopracowanych, lirycznych linii melodycznych i ciepła, kiedy zaś trzeba wirtuozowskiego popisu. Artystka dysponuje pięknym, pełnym dźwiękiem. Niski rejestr skrzypiec w cyklu *Trois pièces pour violon et piano* op. 24, nagranych na skrzypcach z 1905 r., brzmi jak altówka. Otwierające płytę drobne utwory przykuwają uwagę. Moim zdaniem nie są one „konwencjonalną XIX-

wieczną literaturą salonową”, jak napisano w książeczce (autorki: J. Sosnowska i A. Munia), lecz pełnymi głębi małymi arcydziełami. W „małości” formy nie należy upatrywać ich jedynie salonowego charakteru, wszak w XIX wieku rozkwitły miniatury liryczne – gatunek charakterystyczny dla epoki romantycznej, uprawiany przez całe niemal stulecie. Warto zauważyć szeroko rozplanowaną formę sonaty (nagranej już na instrumencie współczesnym), granej przez artystów z wielkim zacięciem, głębią, z wyczuciem zarówno lirycznych detali, miejsc popisowych, jak i formy całości. *Sonata a-moll* jest godna odkrycia i przywrócenia świadomości społecznej. Nie mamy w polskiej literaturze skrzypcowej XIX wieku zbyt wielu form tego gatunku (vide znakomite sonaty Paderewskiego, Stojowskiego, Żeleńskiego, Melcera), cenimy więc te wszystkie, które

mamy, tym bardziej, że poziomem nie odbiegają one od sonat europejskich. Jolanta Sosnowska gra sonatę Noskowskiego z dużą swobodą i blaskiem. Węgierski pianista, Donát Deáky, gra z wyczuciem, ale i efektownie. Jego gra jest wprawdzie towarzysząca, jednakże pianista ma w tych utworach wiele do powiedzenia i korzysta z tego z umiarem. W miejscach granych w dynamice *piano* czy *pianissimo* pozwala skrzypaczce prowadzić kantylenę, zaś we fragmentach granych *forte* podbudowuje przebieg utworów silnym, nośnym dźwiękiem. W sonacie odczułem miejscami pewien niedosyt fortepianowego brzmienia. Skrzypce pozostają tu wyraźnie wiodące, mimo że fortepian ma w tym utworze o wiele więcej do powiedzenia.

Marcin Tadeusz Łukaszewski



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH

6 Partit

Wladimir Aszkenazy, fortepian

Decca 478 2163 • w. 2010, n. 2010 • 132'27"

☆☆☆☆☆

Dobra fonograficzna passa nie opuszcza Władimira Aszkenazego, zarówno w roli dyrygenta, jak i pianisty. Do najnowszych niewątpliwych osiągnięć wybitnego muzyka należy z pewnością podwójny album z *Partitami* Jana Sebastiana Bacha. Po cennej i wysoko przez krytykę ocenionej produkcji z *Das wohltemperierte Klavier*, Rosjanin znów sięga po utwory z żelaznego pianistycznego repertuaru, opromienione interpretacjami innych znaczących mistrzów klawiatury. I ponownie, jak przed laty, jesteśmy świadkami niebagatelnej wykonawczej kreacji, do których już nas zresztą Aszkenazy przyzwyczaił w ciągu swojej długiej, kilkudziesięcioletniej kariery.

W tym przypadku jak ułał pasuje powiedzenie, że im starsze wino, tym lepsze; przypomina się też casus Maurizjusa Polliniego i jego niedawny album bachowski. Dojrzałość wiekowa i muzyczna artysty, połączona z szacunkiem do prezentowanych utworów oraz wielka muzykalność absolutnie niezbędna do grania dzieł tego właśnie kompozytora, bardzo przysłużyły się temu omawianemu nagraniu. Nie ma tu pośpiechu, gonitwy, powierzchowności, wszystko ma swój czas, głębię i właściwe miejsce. Każdy szczegół wykonania umiejscowiony jest w odpowiednim kontekście. Pianista nie rezygnuje z własnego indywidualnego rozumienia nutowego zapisu, naznacza jego realizację swoimi znakami rozpoznawczymi, cechującymi mistrza; wszystko zaś w ryzach stylistycznej poprawności, bez uciekania się do przerysowań dynamicznych i wyrazowych,

co zresztą byłoby sobie wyobrazić w przypadku muzyka o takiej renomie i doświadczeniu. Dźwięk jest czysty i czytelny, narracja płynna, żywa i wciągająca, poszczególne części dzieł należycie skonstruowane i zindywidualizowane.

W ujęciu Aszkenazego *Partity* Bacha jawią się jako niekwestionowane arcydzieła, kompozycje wielkiej rangi, świeże, oryginalne, a przy tym mocno przemawiające do wyobraźni słuchacza. Mistrzostwo twórcze kompozytora połączone z mistrzostwem wykonawczym pianisty, przynoszą interpretację wysmakowaną, dojrzałą i w pewien sposób klasyczną. Aż się prosi o więcej takich repertuarowych debiutów...

Paweł Chmielowski



JAN SEBASTIAN BACH

Pasja wg św. Mateusza

Amaryllis Dieltiens; Siri Karoline Thornhill; Tim Mead; Matthew White; Gerd Türk; Julian Podger; Charles Daniels; Peter Harvey; Sebastien Noack • Kempen Boys Choir; The Netherlands Bach Society • Jos van Veldhoven, dyrygent

Channel Classics CCS SA 32511 • w. 2011, n. 2010 • SACD

☆☆☆☆☆

Niewiele jest dzieł w całej literaturze muzycznej, które swym bogactwem, stanowiłyby pretekst do tak wielu odmiennych interpretacji, jak Bachowska *Pasja według św. Mateusza*. W moim przekonaniu dwa bieguny wyznaczają nagrania dokonane przez Ottona Klemperera (EMI): monumentalne, pełne wielkości i majestatu, a przy tym archaiczne, oraz Paula McCreeha (Archiv): z solistyczną obsadą, lekkie i utrzymane w niezwykle szybkich tempach. Każda kolejna wersja mieści się w jakimś miejscu tego kontinuum, prezentując indywidualną koncepcję artystów.

Najnowsze nagranie zostało wydane przez wytwórnię Channel Classics i przedstawia drugą już próbę Jos van Veldhovena zmierzenia się z Bachowskim arcydziełem. Jest to zarazem, spośród wszystkich znanych mi wersji, najpiękniej wydane nagranie, stanowi bowiem kolejny efekt współpracy wytwórni z Muzeum Sztuki i Kultury Chrześcijańskiej w Utrechcie.

Powiedzmy jednak wpieryw o samej interpretacji. Na słowa uznania zasługuje przede wszystkim koncepcja dyrygenta (warto przed posłuchaniem sięgnąć do zamieszczonego w książeczce komentarza). W warstwie czysto muzycznej, uwagę zwracają znakomicie dobrane tempa (oscylujące raczej w nurcie szybkich) oraz obsada: ani orkiestra, ani chóry nie brzmią zbyt monumentalnie, ani też zbyt „chudo”: proporcje brzmieniowe pomiędzy solistyczną orkiestrą a zespołowością są tu doskonale wyważone. Doskonałym tego przykładem jest już otwierający chór *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*, w którym dialogowanie obu chórów przyniosło doskonałe rezultaty, a drugi chór w pytaniu *Wohin?*, brzmi niczym znakomity zespół solistów. Również wieńczący dzieło chór *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, w pełni satysfakcjonuje. Jeśli chodzi o warstwę interpretacyjną, Jos van Veldhoven widzi w bachowskiej *Pasji* piękną opowieść o męce Zbawiciela: momentami epicką, momentami dramatyczną, a przy tym niezwykle barwną i nakreśloną z wielką dozą emocji. Wiele fragmentów brzmi w tym nagraniu w sposób prawdziwie odkrywczy. Należą do nich chór *Ja nicht auf das Fest*: utrzymany w niezwykle żywym tempie, zinterpretowany z wielkim przejęciem i zapalem, aria sopranu *Ich will dir mein Herz schenken*, zaśpiewana i zagrana z niezwykłą lekkością i wdziękiem, czy recytatyw tenorowy *Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille*, utrzymany w powolnym tempie z niezwykle wyrazistymi akordami orkiestry.

Jeśli chodzi o solistów biorących udział w niniejszym nagraniu, przedstawia się to nieco bardziej problematycznie. Gerd Türk, tenor, odtwarzający tutaj

partię Ewangelisty, nie dysponuje głosem o nad wyraz interesującej barwie. Jego interpretacja wydaje się przy tym błada: artysta zdaje się raczej relacjonować wydarzenia, aniżeli realnie je przeżywać. Szczególnie dotkliwie słyhać to w tych najbardziej dramatycznych momentach dzieła, jak chociażby w scenie zdrady Judasza, w której nie powiało grozą. Nie zachwyca również w ariach, czego przykładem *Ich will bei meinem Jesu wachen*, gdzie nie wszystkie dźwięki wypadają czysto, pomijając fakt, iż artyście brakuje techniki koloraturowej. W całości śpiewak nie wytrzymuje porównania ze swoimi wielkimi poprzednikami, by wspomnieć choćby starego Erba, Haefliger, Rolfe-Johnsona, czy Bostridge'a.

Peter Harvey, kreujący rolę Jezusa, dysponuje pięknym basem. Jego interpretacja pełna jest spokoju. Nie przekonuje mnie jednak w jego wykonaniu scena ofiarowania Ciała i Krwi podczas Ostatniej Wieczerzy, która, poprzez zastosowaną artykulację, brzmi tutaj niepewnie, tak jakby Chrystus pozbawiony był słusności swego czynu. Wspaniale wypada natomiast w jego wykonaniu aria *Mache dich, mein Herz, rein*. Na słowa najwyższego uznania zasługuje także drugi bas, Sebastian Noack, w wykonaniu którego aria *Gebt mir meinen Jesum wieder* stanowi prawdziwy majstersztyk!

Znakomity jest też pierwszy sopran, Amaryllis Dieltiens. Pozostali soliści prezentują się na wysokim poziomie, bez istotnych wad wykonawczych.

Ponadto, znakomity dźwięk, i, o czym już na początku wspomniałem, przepiękne wydanie: płytom towarzyszy 192-stronicowa książeczka z cudownymi ilustracjami i niezwykle wartościowymi tekstami, a cały album, w formie dużego boksu, znakomicie prezentuje się na półce. W całości, zatem, bilans pozytywny; płyty jednak największą satysfakcję przyniosą raczej tym, którzy w swej kolekcji nie mają jeszcze wartościowego nagrania Bachowskiej *Pasji*.

Łukasz Kaczmarek



JAN SEBASTIAN BACH
Pasja wg św. Jana
 Marie Keohane; Carlos Mena; Hans-Jörg Mammel; Jan Kobow; Matthias Vieweg; Stephan Macleod • Ricercar Vieweg; Philippe Pierlot, dyrygent
 Mirare MIR 136 • w. 2011 • 114'00"

★★★★

Maria Keohane to szwedzka śpiewaczka doskonale znana w Polsce dzięki wieloletniej współpracy ze znakomitym polskim zespołem wykonującym muzykę dawną Arte dei suonatori. Keohane nagrywa płyty z zespołem Ricercar i dyrygentem Philipem Pierlotem – dyrygent ten skompletował już jakiś czas temu zgrany zespół solistów, z którym realizuje kolejne projekty. Tak powstały już takie realizacje jak bardzo udane nagrania *Stabat Mater* Pergolesiego z Nurią Rial i kontratenorem Carlosem Meną oraz *Magnificat* Bacha m.in. z Marią Keohane, Hansem-Jörgiem Mammlem i Carlosem Meną, którzy pojawiają się również na nagraniu omawianej *Pasji Janowej*. Brzmienie Ricercaru charakteryzuje się dużą delikatnością, selektywnością brzmień poszczególnych instrumentów, łagodną barwą instrumentów dętych, co tworzy kameralną i intymną aurę sprzyjającą duchowemu przeżyciom, jakie przynosi muzyka Bacha. Soliści śpiewają zespołowo, w sposób bardzo zrównoważony, bez szaleńczej dezygnacji, nie wykazują chęci popisu. O ile cechy takiego stonowanego wykonania mogą niekiedy prowadzić do wywołania lekkiego znużenia u słuchacza, to w przypadku dzieł religijnych, wymagających nabożnego skupienia i refleksji nad opracowanym muzycznie słowem nie jest to zarzut. Soliści dobierani przez Pierlota charakteryzują się wyrównanym poziomem. Nie można wskazać żadnej osoby, która wyróżniałaby się na tle zespołu solistów zdecydowanie lepiej lub gorzej od innych. Maria Keohane, na którą na pewno zwróci szczególną uwagę polski słuchacz (a szczególnie bywalec koncertów

w Paradyżu czy Poznaniu), to śpiewaczka, która umie doskonale współpracować z pozostałymi muzykami tak, by skorzystała na tym sama muzyka i jakość wykonania. Realizacje proponowane przez ten zespół są bardzo równe, tak więc każda kolejna płyta nagrywana przez zespół Pierlota jest bardzo atrakcyjna i godna uwagi.

Hanna Winiszewska

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Komplet sonat fortepianowych
 Jean Muller, fortepian
 Bella Musica SCH 3113 • w. 2010, n. 2007-2009

★★★★★

Na współczesnym rynku fonograficznym wciąż pojawiają się kolejne rejestracje sonat fortepianowych Ludwiga van Beethovena, pomimo licznej konkurencji starszych nagrań. Śmiałkowicie mierzący się z owym repertuarowym kanonem widocznie nie lękają się porównań, uważając, że mogą przedstawić światu swoją własną wersję doskonale znanych dzieł, co odbiorcom daje możliwość oceny obecnego stanu pianistyki oraz fonografii. Rezultaty bywają różne. W ostatnich latach przedstawiałem na tych łamach interpretacje takich artystów, jak Gerhard Oppitz, Maurizio Pollini, Michael Korstik, Christian Leotta, François-Frédéric Guy, Miko Kodama. Tym razem chciałbym zaprezentować komplet *Sonat* w wykonaniu Jeana Mullera, młodego, bo 32-letniego Luksemburczyka, komplet będący zapisem jego koncertów Beethovenowskich, jakie dał w Centre des Arts Pluriels d'Ettelbruck między jesienią 2007 a wiosną 2009 r.

Na pierwszy rzut oka prezentowany album nie budzi entuzjazmu: skromna szata graficzna, szare pudełko z krząkami w kartonikach (ładnie zaprojektowanych, co trzeba przyznać, na stronie tytułowej – są tam nutowe przykłady pierwszych taktów zawartych na dysku kompozycji). Jest to jedynie wrażenie pozorne, albowiem wykonania Jeana Mullera wysłuchałem z dużą satysfakcją. Podziwiam zapał i odwagę artysty, by wykonać na koncertach wszystkie *Sonaty* Beethovena, ale przypomina mi w tym entuzjazm i pianistyczne dokonania samego kompozytora, wirtuoza instrumentu, zachwycającego swym kunsztem wiedeńską publiczność, nielekającego się

tych wyzwań. Gra bohatera niniejszego albumu odznacza się dość żywymi, trafionymi tempami, rytmiczną wyrazistością i energią, właściwym oddaniem stylistyki poszczególnych utworów i ich kształtu wyrazowego. Słychać tu niewątpliwie zaangażowanie wykonawcy, bezpretensjonalność i choć czasami pianistę wydaje się ponosić temperament i nie sposób przeoczyć specyfiki wykonania na żywo, włącznie z mniej udanymi dźwiękami, kreacje te wywarły na mnie dobrą wrażenie. Uważam, że interpretacje Mullera są świeże, prawdziwe, naturalne, nie ma tam kontrowersji, przerysowań czy szukania nie wiadomo czego. Kto ceni prostotę w najlepszym sensie tego słowa, szczerłość uczuć wykonawcy i jego entuzjazm, nie będzie rozczarowany słuchając tego kompletu.

Atutem omawianej pozycji jest również dobra jakość dźwięku, bez pogłosu, może niekiedy dość „szklistego” i mało przestrzennego, lecz bardzo wyraźnego i czytelnego, co przyjmuję z dużym zadowoleniem zwłaszcza po poznananiu nieudanego pod tym względem zestawu nagrań wybitnego niemieckiego pianisty, Gerharda Oppitza (Hänssler).

Paweł Chmielowski



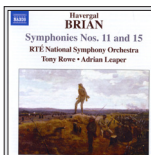
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Tria smyczkowe
 Leonid Kogan, skrzypce; Rudolf Barshai, altówka; Mstislav Rostropowicz, wiolonczela
 Supraphon SU 4052-2 • w. 2011, n. 1960 • 82'46"

★★★★★

Oto kolejna arcydziełowa pozycja serii Russian Masters wydawanej od niedawna przez wytwórnię Supraphon. Otrzymujemy tutaj rejestrację koncertu, jaki odbył się 2 czerwca 1960 r. podczas Festiwalu Praska Wiosna. Trzej legendami, dziś już, niestety, nieżyjący artyści radzieccy, wykonali trzy *Tria smyczkowe* Ludwiga van

Beethovena (*Es-dur* op. 3, *G-dur c-moll* op. 9). Od śmierci skrzypka, Leonida Kogana, minęło już niemal 30 lat, wiolonczelista Mstislav Rostropowicz odszedł przed czterema laty, natomiast altowistę Rudolfa Barshaję, zęgnaliśmy w roku ubiegłym. Trzy legendy, trzej wielcy artyści, i zarazem troje doskonałych kameralistów. Mimo tak silnych indywidualności każdego z muzyków, słyszymy znakomity zespół. Spójność interpretacji jest bowiem jedną z głównych cech tego wykonania. A powiedzmy, że *Tria smyczkowe* Beethovena, mimo iż utwory wczesne (powstały w latach 1791–1798), nie stanowią prostego wykonawczo repertuaru. Owszem, można je uważać jako swoisty wstęp do *Kwartetów*, przy tym jednak stwarzają różniczne problemy: tak czysto techniczne, jak i interpretacyjne. Kogan, Barshaj i Rostropowicz wychodzą wszak obronną ręką. Wszyscy oni są znakomitymi technikami. Ich stosunek do wykonywanej muzyki pełen jest dostojności i powagi. To nie są muzykanci, zabawiający dworzana u schyłku XVIII w., lecz artyści wypełniający swą misję poprzez odczytanie zawartego w partyturze przesłania i idei. W Beethovenie widzą zaś raczej nie klasyka, lecz awangardystę. Przy tym, uwypuklają wszelkie kryjące się w muzyce dysonanse (*Allegro con spirito* z *Tria c-moll* op. 9). Muzycy dużą wagę przywiązują do dramatycznej strony interpretacji, osiągając znakomite rezultaty w kulminacjach: zarówno w obrębie poszczególnych części (finał *Tria c-moll*), jak i całych form. Dobierają raczej szybkie tempa, często wykorzystując efekt kontrastu: tak agogicznego, jak i dynamicznego (pełne ognia *Allegro con brio* z *Tria Es-dur* op. 3). Przez to, swoimi wykonaniami, artyści potrafią prawdziwie porwać słuchacza (emocjonujący finał *Tria G-dur* op. 9). Rozmowa trojga „roztropnych osób” może jednak toczyć się także na wyższym poziomie łagodności (*Adagio* z *Tria Es-dur*). Znakomite wycucie stylu! Cóż jeszcze można powiedzieć o tych interpretacjach? Na pewno nie więcej, niż da się wysłyszeć. Zatem słuchajmy, nie będzie to stracony czas!

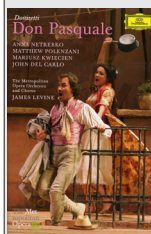
Wadą płyt (mamy tu bowiem do czynienia z dwupłytkowym albumem), jest stosunkowo słaba jakość dźwięku, który, owszem, oczyszczony, wydaje się jednak



HAVERGAL BRIAN
Symfonie nr 11 i 15; Uwertura koncertowa For Valour; Uwertura Doctor Merryheart

RTE National Symphony Orchestra • Tony Rowe, Adrian Leaper, dyrygenci
 Naxos 8.572014 • w. 2010, n. 1993/1997 • 77'10"

Mało kto zrobił tyle dla wypromowania muzyki Havergala Briana, co Marco Polo, a obecnie Naxos. Ten żyjący prawie 100 lat, niezwykle płodny brytyjski kompozytor napisał m.in. 32 symfonie, z których wiele znalazło się już na płytach wspomnianych wytwórni. Znajdujące się na prezentowanej płycie dwie symfonie należą chyba do najbardziej oryginalnych dzieł tego twórcy. Warto poznać muzyczny świat Briana.



GAETANO DONIZETTI
Don Pasquale

Anna Netrebko, Mariusz Kwiecień, Matthew Polenzani, Bernard Fitch • Chór i Orkiestra MET • James Lewine, dyrygent
 Deutsche Grammophon 073 4635 • w. 2011, n. 2010 • DVD-V, 142'00"

Każdy, kogo zainteresowała relacja z MET Basi Jakubowskiej zamieszczona w **Muzyka21** 3/128 z marca 2011 r. i dotycząca opery *Don Pasquale*, powinien sięgnąć po ten znakomity album. Dzięki płycie DVD-V możemy także zobaczyć pochodzącą z 2006 r. inscenizację Otto Schenka. Polecam.



JOHANNES ECCARD
Dzieła chóralne

Norddeutscher Kammerchor • Maria Jürgensen, dyrygent
 MDG 902 1694-6 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 57'09"

Nieczęsto spotyka się nagrania muzyki niemieckiego kompozytora Johannes Eccarda (1553–1611). Dzięki wydawnictwu MDG mamy okazję zapoznać się z niektórymi z nich – płyta zawiera 15 utworów chóralnych i *Mszę „Mon coeur se recommande à vous”*. Twórczość tego ucznia Gabrieliego, Meruli i Zarlina stoi na bardzo wysokim poziomie; niezwykle ją cenili Johannes Brahms.

Niemieccy wykonawcy z wielkim zaangażowaniem przystąpili do nagrania, a znakomity dźwięk przestrzenny, jak to w wydawnictwie MDG na bardzo wysokim poziomie, znakomicie podkreśla świetną akustykę klasztoru w Cismar. Pozycja obowiązkowa.

CARLO GRAZIANI

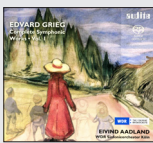
Sonaty wiolonczelowe Li viaggio da Berlino a Breslavia con l'affettuosa ricevuta di S.A.R. op. 3 nr 1, 2, 3, 5; Capriccio C-dur, Sonaty A-dur i C-dur

Gaetano Nasillo i Sara Bennici, wiolonczele; Luca Guglielmi, klawesyn
 Arcana A 362 • w. 2011, n. 2010 • 77'17"



Wszystkie sonaty op. 3 Grazianiego wykonane na współczesnych instrumentach zostały nagrane i wydane przez Olympię jeszcze w roku 1995. Tym razem tylko

trzy z sześciu sonat, plus trzy inne utwory nagrane na instrumentach z epoki pojawiły się na płycie wytwórni Arcana. Te niezwykle wirtuozowskie kompozycje znakomicie zaprezentowali zaproszeni do nagrania artyści. Dodatkowym atutem albumu jest wybitna reżyseria dźwięku.



EDVARD GRIEG
Utwory na orkiestrę wol. 1: Tańce symfoniczne op. 64, Suitsy Peer Gynt nr 1 op. 46 i nr 2 op. 55, Marsz żałobny

WDR Sinfonieorchester Köln • Eivind Aadland, dyrygent
 Audite 92.651 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 73'22"

Firma Audite znów zaskoczyła znakomitym albumem płytowym. Edvard Grieg cieszy się uznaniem melomanów głównie za sprawą swojego koncertu fortepianowego, a także muzyki do sztuki *Peer Gynt*. I oto mamy nagranie dwóch suit z tej muzyki, a także *Tańców symfonicznych*, rzadziej nagrywanych, oraz *Marsza żałobnego*, znanego chyba tylko w wersji na fortepian. Świetna orkiestra z Kolonii pod dyrekcją Eivinda Aadlanda stworzyła wybitną interpretację. Dodatkowym atutem tego nagrania jest dźwięk przestrzenny SACD. Wydawca zapowiada, że jest to pierwszy wolumin cyklu zawierającego wszystkie dzieła symfoniczne Griega – warto będzie czekać na kolejne.



LEOŠ JANAČEK
Kwartety smyczkowe

Mandelring Quartet; Gunter Teuffel, viola d'amore
 Audite 95.545 • w. 2011, n. 2009 • SACD, 67'14"

Kolejna płyta Mandelring Quartet – flagowego kwartetu wydawnictwa Audite. Po znakomitych płytach z kwartetami Brahmsa i jego współczesnych, Schuberta i Szostakowicza, przyszła kolej na dzieła pochodzące od naszego południowego sąsiada. Leoš Janáček, bo o nim tu mowa, napisał dwa kwartety smyczkowe. W drugim przewidział, że zamiast altówki użyta będzie wiola d'amore. Większość zespołów, dla oszczędzenia sobie kłopotów, gra ten kwartet stosując zwykłą altówkę. A muzycy z Mandelring Quartet postanowili dać słuchaczowi możliwość wyboru i nagrali dwie wersje tego dzieła. Wykonanie wszystkich dzieł jest wspaniałe, ale wersja drugiego kwartetu z violą d'amore brzmi ciekawiej. Nagranie przestrzenne SACD jest, jak to u Audite, znakomite. Udowadnia, że warto stosować tę nowoczesną technologię.

Należy sięgnąć po ten album.



JOHANN GOTTLIEB JANITSCH
6 Sinfoniae
 Antichi Strumenti
 Cypres CYP 1658 • w. 2011, n. 2009 • 55'27"

Niedawno muzycy z Wrocławia nagrali symfonie Haydna, a teraz pojawia się na rynku znakomita płyta belgijskiej wytwórni zrealizowana przez muzyków z Alzacji z muzyką urodzonego na Dolnym Śląsku – w Świdnicy – i działającego m.in. na dworze Fryderyka Wielkiego, niemieckiego muzyka Johanna Gottlieba Janitscha (1708-1763). Dziwne, że nikomu we Wrocławiu nie przyszło do głowy sięgnięcie po tego zapomnianego twórcę. Najważniejsze, że dzięki belgijskiej wytwórni Cypres możemy poznać kolejnego, niesłusznie zapomnianego kompozytora i jego jakże wartościową muzykę.

Warto wiedzieć, że Janitsch zainteresował również kanadyjską wytwórnię Atma Classique, która wydała jego dzieła kameralne.



ELISABETH JAQUET DE LA GUERRE
Sonaty skrzypcowe nr 1-6
 Les Dominos
 Ricercar RIC 310 • w. 2011 • 78'82"

Powstałe w około roku 1707 sonaty skrzypcowe francuskiej kompozytorki wiele różni od tworzonych w tamtych czasach podobnych dzieł w stylu Corellego. Wyróżnia je zmienna ilość części: od 4 do 8. Również w jej kompozycjach nie zawsze po częściach szybkich następują wolne. Dzięki temu wspomniane sonaty brzmią bardzo oryginalnie, a dzięki znakomitemu muzykom z zespołu Les Dominos słuchacz nie nudzi się ani przez chwilę.

Polecam.



JEAN-BAPTISTE LULLY
Armide

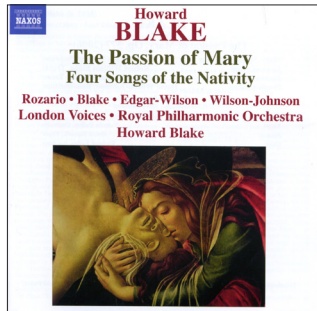
Stephanie d'Oustrec, Paul Agnew, Laurent Naouri, Isabelle Debon • Les Arts Florissants • William Christie, dyrygent
 FRA Music 005 • w. 2011, n. 2008 • DVD-V, 219'00"

William Christie nie potrzebuje rekomendacji. Jego działania na rzecz muzyki francuskiego baroku są ogólnie znane i cennie od lat. Prezentowane nagranie wideo opery Lully'ego – *Armide* – jest wybitne, bez żadnych wad. Piękne kostiumy, scenografia autorstwa Gideona Davey'a zachwycają. Śpiewacy i instrumentalisci są na najwyższym poziomie. Szczególnie zachwycający są Paul Agnew jako Renaud i Stephanie d'Oustrac w roli tytułowej.

Należy poznać to nagranie.

być suchy i szorstki. Cieszymy się jednak, że omawiane interpretacje zostały w ogóle zarejestrowane i, przetrwawszy do naszych czasów, wydane. Niezwykle cenna pozycja: tak jako dokument, jak i znaczący element Beethovenowskiej dyskografii.

Lukasz Kaczmarek



HOWARD BLAKE

The Passion of Mary op. 577; 4 Songs of the Nativity op. 415

Patricia Rozario, sopran; Robert William Blake, sopran; Richard Edgar-Wilson, tenor; David Wilson-Johnson, bas-baryton • London Voices; Royal Philharmonic Orchestra • Howard Blake, dyrygent

Naxos 8.572453 • w. 2010, n. 2009 • 76'25" ★★★★★

Muzyka chóralna i jej wykonawstwo ma w Wielkiej Brytanii wielowiekową tradycję. Kontynuowana była na przelomie XIX i XX w. przez takich wybitnych twórców jak Parry, Vaughan Williams, Elgar, Stanford, Holst i Brian. Howard Blake, współczesny kompozytor brytyjski, jest ich bezpośrednim spadkobiercą o czym mogą zaświadczyć dwa nagrane na prezentowanej płycie utwory.

Pierwszy z tych utworów, *The Passion of Mary* op. 577, jest spojrzeniem na męczeństwo Chrystusa oczami jego matki. Premiera oratorium miała miejsce w Londynie, w październiku 2008 r. z okazji 70 urodzin kompozytora. Spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, w czym wielką zasługę mieli znakomici wykonawcy (część z nich wzięła udział w nagraniu płyty).

Choć dzieło trwa mniej niż godzinę, autorowi udało się zawrzeć w nim całą historię Chrystusa, od poczęcia aż po zmartwychwstanie. Najważniejszą rolę odgrywa w nim chór, natomiast orkiestra dyskretnie wspomaga go, jedynie w momencie ukrzyżowania jej silne i gniewne tutti jest dominujące. Chóralne zakończenie utworu – *Gloria*

– słyszymy długo po wybrzmieniu ostatniego dźwięku.

Bardzo dobrym dopełnieniem płyty są 4 *Songs of the Nativity* op. 415 do średniowiecznego angielskiego tekstu. Ten nietłatwy utwór powinien zainteresować wiele chórów chcących poszerzyć swój repertuar o mało znane, a wybitne, dzieła.

Ten znakomity album świetnie nagrany powinien znaleźć się w kolekcji każdego melomana. Nie wolno go przeoczyć.

Stanisław Lubliński

HELGE BURGRABE

Stella Maris – Chartres oratorio

Iris Berben, Hiam Abbas, recytacja; Maria Jonas, Graciela de Yldenfeldt, sopran; Emmanuelle Bertrand, wiolonczela; Patric Delabre, Winfried Böning, organy • Ensemble der Kölner Dommusik; Harvesthuder Kammerchor • Eberhard Metternich, Claus Bantzer, dyrygenci

Hänssler Classic DVD 394.9456 • w. 2008, n. 2006/7 ★★★★★

W 2006 r. diecezja Chartres świętowała szczególnie jubileusz – 1000 lat wcześniej biskupem diecezji został późniejszy święty, Fulbert – wielki teolog i dobry administrator. On właśnie tamtejszą szkołę katedralną uczynił ośrodkiem kulturalnym Francji, a po pożarze, jaki nawiedził karolińską katedrę, nakazał odbudować ją, ale już w nowym, rodzącym się dopiero wówczas stylu gotyckim. W program bogatych obchodów jubileuszowych poświęconych Fulbertowi włączono premierę oratorium hamburskiego kompozytora, Helge Burgrabe – *Stella Maris*. Wybór tego kompozytora nie stanowił zaskoczenia, Burgrabe bowiem już od czasu studiów interesował się relacjami proporcjonalnymi zachodzącymi między muzyką i architekturą właśnie katedry w Chartres (tego tematu dotyczyła jego praca dyplomowa). Kompozycje Burgrabe łączą muzykę z innymi dziedzinami sztuki – architekturą, teatrem, tańcem, fotografią.

Stella Maris to sztuka dźwięku i światła. Pięcioczęściowe oratorium poświęcone jest Matce Bożej, głównej Patronce katedry Chartres, zwanej także Gwiazdą Morza. Ukazuje Maryję nie tylko jako biblijne uosobienie Mądrości i Matkę Bożego Syna, ale także jako kobietę odważną, która zmagala

się z cierpieniem, która bliska jest współczesnemu człowiekowi. Pięć części libretta (*Sophia et Virgo, Virgo paritura, Mater Maria, Maria dolorosa, Stella Maris humana*) wykorzystuje teksty biblijne i teksty Fulberta z Chartres, ale także współczesną poezję (Rilkego, Teicherta, wreszcie samego kompozytora współpracującego z benedyktyńskim mnichem, Anzelmem Grünem). Muzyka, to połączenie średniowiecznych motywów (m.in. śpiewu gregoriańskiego) ze współczesną, neoklasyczną estetyką. Jest to propozycja swoistej kontemplacji wyrastającej z ciszy; trzeba przyznać, że z dużym wyczuciem przestrzeni i klimatu modlitwy, potęgowanego przez świetlno-wodną projekcję z dominującym niebieskim (w końcu mowa o *Gwieździe Morza*) i czerwonym kolorem. Całość ma zapraszać do oderwania się od pośpiechu rzeczywistości, zamyślenia nie tylko nad życiem Maryi, ale przede wszystkim nad własnym życiem.

Niezwykle ciekawe wrażenie zyskuje się po obejrzeniu obu płyt. Na jednej bowiem, mamy dokumentację z przygotowani do światowej premiery, jaka odbyła się w katedrze w Chartres, na drugiej zaś relację koncertu, jaki odbył się we współczesnym niemieckim kościele Maryi Królowej Pokoju w Neveges. Nieco inne obsady (przyzwolite), inne doznania, za każdym razem jednak pozytywnie zaskakujące. Propozycja warta uwagi.

Emilia Dudkiewicz

ELLIOTT CARTER

Dzieła chóralne

Andreas Grau, Götz Schumacher, fortepiany • SWR Vokalensemble Stuttgart • Marcus Creed, dyrygent Hänssler Classic CD 93.231 • w. 2009, n. 2008 • 58'49" ★★★★★

Elliott Carter jest na współczesnej scenie muzycznej prawdziwym fenomenem – choćby ze względu na sam fakt, że trzy lata temu stuknęła mu setka i nadal tworzy. Gdyby tak zechciał nam zdradzić tajemnicę swojej długowieczności... Jednak repertuar omawianej płyty wypełniają dzieła napisane w latach 30. i 40., zatem jeszcze przed okresem wielkich przemian, które ukształtowały to, co potocznie dziś nazywamy muzyką współczesną. W zasadzie więc mamy do czynienia z

utworami charakterystycznymi dla wczesnego okresu twórczości Cartera, gdy pozostawał pod silnym wpływem neoklasycyzmu. Zresztą najstarsza kompozycja w tym zbiorze – *Tarantella* – pochodzi z 1936 r., zatem powstała krótko po powrocie artysty z Paryża do USA. Można snuć domysły, w jakim stopniu odcisnął się w nim okres współpracy z Nadią Boulanger i związków z Ecole Normale.

Tarantella, jak nietrudno zauważyć, wywodzi się z ludowego tańca włoskiego, choć dobór wykonawców zdradza także inne, bardziej klasyczne związki. Trzeba zresztą podkreślić, że tytuł płyty może nieco mylić – choć istotnie element wokalny jest tu najważniejszy, a instrumenty towarzyszące pełnią rolę mniej, lub bardziej wyeksponowanego akompaniamentu. W tym wypadku jest to fortepian i mimo wszystko warto zwrócić uwagę na jego partię, pochodzącą z jakby innego wymiaru. Instrument ten towarzyszy nam zresztą także w dwóch kolejnych kompozycjach: *Let's Be Gay* i *Emblems*. Uważny słuchacz, zarazem znający pewne szczegóły biografii Cartera, może dać się wciągnąć w intelektualną zabawę i doszukiwać się związków partii wokalnych z klasycznymi madrygalami i kantatami – nieobcymi przecież artyście. Jednocześnie odwołuje się on do rodzimej tradycji, twórczości kompozytorów amerykańskich z nieco starszej niż jego własna generacji.

Heart Not So Heavy As Mine to już utwór stricte wokalny (na chór mieszany), o pięknych, klasycznych harmoniach – odbiorca może jedynie wyrażać swój podziw, że w przededniu światowej pożogi (rzecz pochodzi z roku 1939) ktoś pisał w takim stylu, jakby oderwanym od brutalnych realiów otaczającej rzeczywistości. W tym okresie Carter napisał zresztą jeden ze swoich ważniejszych wczesnych utworów – balet *Pocahontas* – będący kwintesencją jego ówczesnego stylu.

Podobne uwagi można odnieść do *Musicians Wrestle Everywhere* z 1945 r. oraz *To Music* (1937) – w drugim wypadku chórowi mieszanemu towarzyszy solistka (partia sopranu) – a także zamykającego płytę *Harvest Home*.

Najdłuższym utworem w omawianym zbiorze jest *The Defense*



JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Les Surprises de l'Amour
Monique Zanetti, sopran;
Stephan MacLeod, baryton
• Ensemble à Deux Violes
Esgales

Alpha 176 • w. 2011, n. 2009 • 66'43"

Opera-balet *Les Surprises de l'Amour* miała swoją premierę w 1748 r. Następnie utwór był wielokrotnie przerabiany na różne zespoły wokalne i instrumentalne. W 2007 r. w Berlinie odnaleziono aranżację na dwie viole basowe i klawesyn autorstwa niemieckiego kompozytora i gambity, Hessego. Prezentowany album wydany właśnie przez Alphę zawiera rejestrację tej wersji. Znakomita para solistów i Ensemble à Deux Violes Esgales stworzyli prawdziwe arcydzieło, do którego powraca się bez przerwy. Polecam.



OTTORINO RESPIGHI
Koncert skrzypcowy, Aria na smyczki, Suta na smyczki, Suita Rossiniana
Laura Marzadori, skrzypce • Chamber Orchestra of New York

„Ottorino Respighi” • Salvatore Di Vittorio, dyrygent
Naxos 8.572332 • w. 2011, n. 2010 • 77'32"

Ottorino Respighiego znamy głównie dzięki jego *Tryptykowi rzymskiemu*. A przecież ten płodny kompozytor stworzył wiele znakomych dzieł. W każdym życiorysie tego Włocha podkreśla się fakt, że uczył się pięć miesięcy u Mikołaja Rymskiego-Korsakowa. Nikt natomiast nie chce pamiętać w Polsce, że uczniem tego wybitnego Rosjanina był również nasz Witold Maliszewski.

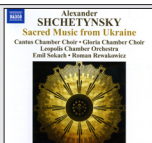
Prezentowane na płycie utwory to dokonany przez Salvatora Di Vittorio *Koncert skrzypcowy A-dur*, w stylistyce podobny do wspomnianego *Tryptyku*, a także zaaranżowane przez niego na smyczki *Aria* i *Suita* – dzieła powstałe w związku z fascynacją autora przez Barok. Płytę zamyka *suita* nawiązująca do dzieł fortepianowych Rossiniego.

Znakomite odkrycie.

GEORGE ROCHBERG
Sonata skrzypcowa, Caprice variations
Peter Sheppard Skaerved, skrzypce; Aaron Shorr, fortepian

Métier msv28521 • w. 2011, n. 2011 • 116'09"

Prezentowany album zawiera 90-minutowe wariacje na temat 24 kaprysu Paganiniego autorstwa George'a Rochberga. Na ten utwór na skrzypce solo składa się 51 wariacji napisanych w stylu postmodernistycznym. Dzieło wymaga ogromnego zaangażowania zarówno ze strony wykonawcy jak i słuchacza. Skrzypek Peter Sheppard Skaerved okazał się znakomitym odtwórcą zmuszającym słuchacza do uważnego śledzenia dzieła. Uzupełnieniem tego dwupłytowego albumu jest *sonata* na skrzypce i fortepian. Warto sięgnąć po ten album.



ALEKSANDER SHCHETYNISKY
Ukraińska muzyka sakralna
Cantus Chamber Choir; Gloria Chamber Choir; Leopold Chamber Orchestra • Roman Rewakowicz, dyrygent

Naxos 8.579005 • w. 2011, n. 2005/7 • 73'19"

Współczesny kompozytor ukraiński powraca do źródeł swej kultury i tworzy wybitne dzieła zawierające odwołania do śpiewów gregoriańskich, wczesnej polifonii, baroku, XIX-wiecznego stylu operowego, posługując się przy tym XX-wiecznymi technikami. Myślę, że każdy słuchacz będzie zafascynowany tym nagraniem, tym bardziej, że muzycy dali z siebie naprawdę wszystko. Dodatkowym atutem albumu jest znakomita rejestracja dźwięku.

DYMITR SZOSTAKOWICZ
Komplet kwartetów smyczkowych
Mandelring Quartett

Audite 21.411 • w. 2011, n. 2005-2009 • SACD, 354'12"

W przeciągu pięciu lat znakomity Mandelring Quartett nagrywał, a niemieckie wydawnictwo Audite wydawało wszystkie kwartety smyczkowe Szostakowicza. O niektórych z tych płyt pisaliśmy już wcześniej w samych superlatywach. W tym roku wydawca zebrał razem te pięć płyt i wydał ponownie jako elegancki boks w cenie czterech płyt. Polecamy ten album wszystkim miłośnikom muzyki Szostakowicza. Nie dość, że jest to jedno z najlepszych nagrań jego kwartetów, to jeszcze mamy tu do czynienia z dźwiękiem przestrzennym zrealizowanym z ogromnym znanstwem w systemie SACD.

BIRTH OF THE VIOLIN
utwory: J. P von Westhoffa, H. I. F. Bibera, F. Geminianiego, L.-G. Guillemaina, F. W. Rуста

Rebeka Hartmann, skrzypce

Solo Musica SM 151 • w. 2011, n. 2011 • 67'02"

Młoda niemiecka skrzypaczka, Rebeka Hartmann, postanowiła dzięki swojej najnowszej płycie zaprezentować melomanom muzykę na skrzypce solo zapomnianych muzyków barokowych, którzy byli jednocześnie pierwszymi wirtuozami tego instrumentu. W nagraniu posłużyła się dwoma znakomitymi instrumentami: jednym wykonanym przez Amatięgo w 1669 r., drugim przez Stradivarięgo w 1675. Znakomita interpretacja i bardzo ciekawy repertuar: na 7 utworów 5 to premiery światowe.

Leopold Godowsky – Java Suite • Camille Saint-Saëns – Danse macabre

Carl Petersson, fortepian

Sterling CDA 1671-2 • w. 2011, n. 2010 • 56'33"

Leopold Godowsky, wybitny wirtuoz fortepianu, całą swoją nieprzeciętną wiedzę wykorzystał by namalować dźwiękami porywający, niezwykły obraz swej podróży. Uzupełnieniem nagrania jest świetnie znany

utwór Saint-Saënsa. Szwedzki pianista Carl Petersson stworzył znakomitą interpretację dzieła Godowskiego. Dla wszystkich miłośników wielkiej pianistyki.

SERGIU CELIBIDACHE
The complete recordings RIAS
Berlin 1949-1957

Utwory: Gershwin, Ravel, Busoniego, Cherubiniego, Coplanda, Hindemitha, Genzmera, Tiessena, Schwarz-Schillinga
Audite 21.406 • w. 2011, n. 1949-1957 • 215'15"

Trzyplłytowy album prezentujący dokonania Sergiu Celibidache'a powstał na podstawie oryginalnych taśm nagranych w powojennym Berlinie. Jak zapewnia wydawca, taśmy te nie były nigdy wcześniej udostępniane. Trzeba przyznać, że jak na nagrania z tak odległych czasów, są one znakomite. Dobór repertuaru: przeboje muzyki poważnej i utwory całkowicie nieznane to dodatkowy atut tego albumu, który powinien trafić do kolekcji każdego miłośnika wielkich dyrygentów i nagrań archiwalnych.

Elisenda Fábregas – Voices of the Rainforest • Kate Waring – Alapana • Libby Larsen – Mad wind's Wight work; Slow structures; Silent syllables; Snow-melting time • Chen Yi – Night Thoughts

Meininger Trio

Profil PH11039 • w. 2011, r. 2010 • 56'39"

Dla miłośników muzyki współczesnej wydawnictwo Profil przygotowało ciekawy album w wykonaniu tria Meininger składającego się z flecistki, wiolonczelisty i pianisty. Nagrane utwory przenoszą słuchacza do miejsc egzotycznych takich, jak: Indie, Kanada i Chiny. Bardzo dobre wykonanie i rejestracja dźwięku na bardzo wysokim poziomie przekonują każdego.



ASTOR PIAZZOLLA • GUSTAVO BEYTELMANN
Encuentro

Laurent Colomani, gitara; Vincent Maillard, wibrafon • Quatuor Caliente

Aeon AECD 1107 • w. 2011, n. 2010 • 64'21"

Nikogo chyba nie trzeba przekonywać do muzyki Astora Piazzolli. Jest w niej coś takiego, co sprawia, że od razu słucha się jej z zacięciem, wprawia słuchacza w rodzaj transu, wpada w ucho, chce się do niej powrócić. Coraz to nowi muzycy sięgają po ten repertuar ku zadowoleniu melomanów. Prezentowany album zawiera cztery utwory tego mistrza tanga: *Camorra I, II i III* oraz *Contrabajissimo*.

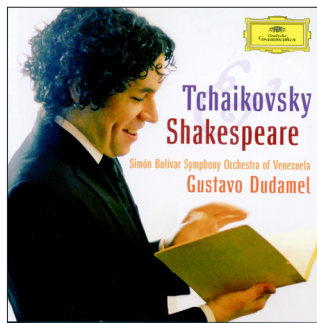
Wielu kompozytorów poszło w ślady Astora Piazzolli, między innymi Gustavo Beytelmann, którego trzy utwory: *Encuentro*, *Otras voces* i *El desaparecido* znajdują się na prezentowanym albumie.

Utwory tych dwóch twórców znakomicie się uzupełniają, a wykonawcy stworzyli prawdziwe arcydzieła. Świetna muzyka, do której będzie się wracać wielokrotnie. Polecam.

of Corinth z 1941 r., napisany na chór męski, recytatora i fortepian. Partia instrumentu jest nieco bardziej wyrafinowana niż miało to miejsce w przypadku wcześniejszych pozycji. Zresztą i całość wydaje się zdradzać nieco poważniejsze zamiary autora, co przejawia się także w warstwie tekstowej.

Niemiecka rozgłośnia SWR, we współpracy z wydawnictwem Hänssler Classic, kontynuuje swój projekt, w ramach którego dokonuje rejestracji wokalnych dzieł Elliotta Cartera. SWR Vocal Ensemble ze Stuttgartu ma ustaloną renomę i prezentowane nagrania w pełni ją potwierdzają. Być może repertuar nie jest kluczowy w dorobku kompozytora, ale w takim wykonaniu na tyle ciekawy, że warto po niego sięgnąć. Wykonanie i realizacja charakteryzuje się dużą kulturą, co wbrew pozorom nie jest powszechnie spotykaną zaletą współczesnych nagrań.

Dariusz Mazurowski



PIOTR CZAJKOWSKI

Hamlet, Burza, Romeo i Julia

Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela • Gustavo Dudamel, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9355 • w. 2011, n. 2010 • 65'35"

★★★★

Szekspir ze swym hamletycznym „widzeniem oczami duszy” był źródłem nieustającej inspiracji dla twórców romantycznych, tak literackich (Mickiewicz użył wspomnianego cytatu z *Hamleta* jako motto swojej *Romantyczności*), jak i muzycznych. Twórczość wielkich romantyków jest z kolei niewyczerpanym źródłem repertuaru dla orkiestr symfonicznych i dyrygentów. Tak jak nie dziwi inspiracje Szekspirem u Czajkowskiego, tak nie dziwi wybór fantazji Czajkowskiego na program nowej płyty przez Gustavo Dudamela i prowadzonej przez

niego Simón Bolívar Symphony Orchestra.

Pomysł na umieszczenie trzech szekspirowskich fantazji Czajkowskiego na jednym krążku nie jest bynajmniej pomysłem nowym, nic nowego nie wnoszą też ich interpretacje. Ot, zwyczajnie zagrane utwory, które wszyscy znają i kochają. Zwyczajnie i nadzwyczajnie zarazem, bo jednak wenezuelska orkiestra, choć złożona z młodzieży, dysponuje niecodziennymi umiejętnościami. Szczególnie efekownie wypada *Burza*, pełna atrakcyjnych dla ucha efektów ilustracyjnych i kolorystycznych. Smyczki grają nienagannie czysto w każdym rejestrze. Mocnym i pełnym brzmieniem zachwyca mnie sekcja dęta, w której wykonaniu partie chorałowe brzmią majestatycznie i dumnie. Młodych ludzi nie trzeba specjalnie zarażać entuzjazmem i szukać w nich energii, jednak słychać, że Gustavo Dudamel prowadzi zespół z werwą, utrzymując nieprzerwany wysoki poziom napięcia we wszystkich trzech utworach.

Kiedy ustąpi jednak pierwsze, bardzo pozytywne wrażenie, zaczynam czuć pewien niedosyt. Czasami muzyka brzmi tutaj zbyt płasko, także na poziomie dynamicznym. A przecież kompozytor operuje wyjątkowo szeroką skalą odcieni od pppp do fffff! Jest w tym sporo romantycznej egzaltacji, ale jednak kompozytor tak różnicując dynamikę, życzył sobie, aby poszczególne stopnie grać odpowiednio głośniej lub ciszej. Tego często tu nie słychać. Podobnie gdzieś gubią się delikatne niuansy artykulacyjne i fluktuacje dynamiczne w melodiach (szczególnie w *Hamlecie*). I znow – wszystko wpisane w partyturę! Jestem w stanie zrozumieć ingerencje, które są wzbogaceniem, te jednak są ewidentnym zubożeniem tej wspaniałej muzyki. Pozostając w temacie dynamiki – czasami w orkiestrze brakuje mi mocy, wykrzesania pełni dźwięku z instrumentu (a może nawet i więcej), żeby osiągnąć owe cztery czy pięć forte. Szczególnie blado brzmią instrumenty dęte drewniane, które w ogóle nie wychodzą poza *mf*.

Ogólnie album nowych muzycznych światów nie odkrywa, jednak wszystkim, którym „się podobają melodie, które już raz słyszeli”, można go śmiało polecić.

Krzysztof Stefański



PIOTR CZAJKOWSKI

Symfonia nr 5, Hamlet

Dortmund Philharmonic Orchestra • Jac van Steen, dyrygent

MDG 601 1666-2 • w. 2011, n. 2009/2010 • 65'37"

★★

Drugą już w barwach MDG płytę z koncertowymi kreacjami Orkiestry Filharmonicznej z Dortmundu pod dyktando jej szefa, Jaca van Steena, ponownie wypełniają arcydzieła słowiańskiej i światowej symfoniki. Po wspaniałych kompozycjach Antoniego Dworzaka, na kolejnym krążku znalazł się tym razem rzadko prezentowany *Hamlet*, czyli *Uwertura-fantazja* op. 67 oraz arcypopularna *V Symfonia e-moll* op. 64 Piotra Czajkowskiego. Renomowana wytwórnia, profesjonalny występ kompetentnych muzyków, wybitny repertuar – czegoż więcej może sobie życzyć wielbiciel dobrego orkiestrowego grania?

Okazuje się jednak, że omawiana płyta niestety nie zapisze się w annałach szczególnie wartościowych i przekonujących rejestracji nieśmiertelnej muzyki Piotra Czajkowskiego. Przyczyn tego stanu rzeczy jest kilka. Od razu rzucił mi się w uszy typowy dla MDG dźwięk, choć bardzo klarowny i czytelny, zarejestrowany niestety dość cicho, co zmusza słuchacza do ustawienia głośności w odtwarzaczu na dość znacznym, nietypowym poziomie. Samo brzmienie orkiestry też nie wzbudziło mojego entuzjazmu. Odniosłem wrażenie, że liczebny skład smyczków był dość ograniczony, a szkoda, bo uwielbiam szerokie frazy i gęsty, bogaty dźwięk w tej grupie, sprawdzający się idealnie w muzyce rosyjskiej; być może ustawienie mikrofonów wywołało taki efekt, lecz owo rozwiązanie nie przysłużyło się zbyt dobrze nagraniu. Rozpiętość dynamiki jest raczej niewielka, zabrakło mi bardziej przekonujących, potężnych kulminacji, choć fragmenty utrzymane w różnych odcieniach piana i pia-

nissima, zwłaszcza te w pierwszej i drugiej części *Symfonii*, spodobały mi się. Nie mogę tego powiedzieć o wyeksponowaniu niskich tonów puzonów i tuby, co w przebiegu całego, 48-minutowego dzieła, jest trochę męczące. Przyjęte tempo nie wyrządziło *Piątej* wielkiej szkody, co zbyt wielkim komplementem też nie jest. Wydaje się, że jest to interpretacja neutralna, poprawna, niewykazująca szczególnie wartościowych, indywidualnych cech, dość chłodna. Dyrygentowi umknęło wyrazowe bogactwo muzyki Czajkowskiego, co w przypadku jednej z najwspanialszych symfonii światowej literatury jest sporym nieporozumieniem. Emocjonalne pokłady tego arcydzieła i jej wielka muzyczna wartość są dla niego nieosiągalne, choć jak sam mówi, opus 64 należy do często wykonywanych przez niego dzieł. Wyrażam zatem żal, że pan Jac van Steen nie ma zbyt wielkiego pojęcia o swoich ulubionych partyturach.

Spodobał mi się za to *Walc* – trzecie ogniwo *Piątej*, na które mało kto zwraca należytą uwagę. Tutaj taniec ten podany jest pysznie: spokojnie, łagodnie, elegancko, w dość wolnym tempie, dzięki czemu można wyraźnie słyszeć wszystkie liczne myśli i instrumentacyjne szczegóły, gubione często w pośpiechu w innych nagraniach. Pozytywnie odebrałem również decyzję o zarejestrowaniu *Hamleta*, dzieła niestety niezbyt dobrze znanego i rzadko goszczącego na koncertowych estradach oraz płytach. Jego wykonanie niestety również nie dostarczyło mi wielkich wzruszeń.

Jest to płyta, która wywarła na mnie mieszane wrażenia: pozostała mi obojętnym, nie wywołała żadnych emocji, wiążących się nierozdzielnie z wielką symfonią Piotra Czajkowskiego. Interpretacja Filharmoników z Dortmundu pod van Steenem jest zimna, dość poprawna, powierzchowna, wyprana z ciepła. Nie warto się nią interesować, skoro na rynku jest mnóstwo doskonałych kreacji tego repertuaru.

Paweł Chmielowski

PIOTR CZAJKOWSKI

Eugeniusz Oniegin – wersja koncertowa

Ekaterina Godovanets, sopran; Vladislav Sulimsky, baryton; Dimitry Voropaev, tenor; Irina Rubtsova,



sopran; Irina Dolzhnko, mezzosopran; Margarita Nekrasova, mezzosopran; Andrey Telegin, bas; Valentin Sukhodolets, tenor • Akademicki Chór Jurlova; Svetlanov Symphony Orchestra • Mark Gorenstein, dyrygent

MDG 609 1695-2 • w. 2011, n. 2009 • 99'12" ★★☆☆

Interesujące nagranie tyle, że dla tych wielbicieli tej opery Czajkowskiego, którzy mają już w swej kolekcji co najmniej jedno lub dwa pełne nagrania *Eugeniusza Oniegina*. Skrócona koncertowa wersja koncentruje się na kluczowych fragmentach opery, jest więc bardziej prezentacją głosów wykonawców niż partytury Czajkowskiego. Soliści wypadają różnie, choć jednego nie można im odmówić – znakomitej płynnej rosyjskiej śpiewności i melodyjności wykonania. Wielu z nich to młodzi utalentowani śpiewacy, którzy zdobyli już wiele nagród i angaży w teatrach operowych Europy, nagrywali i występowali z koncertami.

Panie wypadają ogólnie lepiej niż panowie. Irina Rubtsova (Larina) i Margarita Nekrasova (Filipiejwna) ujmują stylowością i pięknem harmonii w początkowym kwartecie z Olgą i Tatianą, a dźwięczny mezzosopran Iriny Dolzhenko zupełnie dobrze oddaje charakter wokalny roli Olgi. Ekaterina Godovanets w partii Tatiany jest interesująca. Lekko przyciemniony w barwie sopran, ale z dźwięczną górną brzmieniem wystarczająco młodo w scenie pisania listu oraz podczas spotkania z Onieginem. Ciemno-dramatyczne barwy głosu w końcowej konfrontacji doskonale natomiast oddają intensywność tragedii jej serca.

Tytułowy bohater, baryton Vladislav Sulimsky ma zupełnie dobrą barwę głosu, ale wydaje mi się nieco zbyt sztywny na początku opery, a później zbyt „gromki” w błagalnych prośbach finału. Doskonale jednak i w pięknej harmonii wypada w duecie przed pojedynkiem z Leńskim, którego śpiewa tenor Dmitry

Voropaev. Liryczna melodyjna śpiewność jego głosu ujmuje, ale w popisowej *Kuda, kuda* zabrakło mi wysmakowania detalu. Bas Andrey Telegin (Gremin) nie specjalnie mnie ujął. Niezbyt mocny i niewystarczająco głęboki do tej roli. Najstabiliej wypadł tenor Valentin Sukhodolets jako Triquet. Zbyt popisowe wykonanie urodziny kupletów, bardziej „ładne” niż stylowe i bez wyraźnego lekko komicznego francuskiego akcentu w rosyjskim Triqueta.

Podziwiając ogromną rosyjską stylowość solistów niestety nie dosłuchałam się wystarczającego interpretacyjnego wglądu w wykonywane partie. Charaktery wykonywanych ról nie miały prawdziwej „głębi duszy” choć brzmiały jednocześnie naprawdę pięknie.

Co zasługuje natomiast na uwagę i ogromne uznanie to brzmienie orkiestry prowadzonej przez Marka Gorensteina. Znacomie zagrany Czajkowski i jedynie tempa *Poloneza* wydały mi się nieco zbyt szybkie.

Do płyty dołączona jest książeczka, w której można przeczytać (po angielsku, niemiecku i rosyjsku) o operze, zapoznać się z krótkimi biogramami solistów, dowiedzieć się o historii orkiestry i chóru. Zawarto też w niej (po niemiecku i angielsku) teksty wykonywanych fragmentów.

Tak więc w końcowej ocenie, może trochę na wyrost, jest to nagranie 3-gwiazdkowe. Sporo młodych utalentowanych głosów, znakomity chór i orkiestra. Może jedynie szkoda, że nagrano tylko fragmenty, a nie całość opery, głównie ze względu na piękno brzmienia orkiestry.

Basia Jakubowska

CHRISTOPHER FOX
Catalogue irraisoné

Exaudi Vocal Ensemble

Métier msvcd 92103 • w. 2009, n. 2009 • 53'00" ★★★★★

Christopher Fox (1955) jest angielskim kompozytorem, który w pewnym okresie swojej kariery był związany ze Szkołą Darmstadtzką, co nie pozostało bez wpływu na jego indywidualny styl. Porusza się po dość szerokim spektrum, sięgając po składy kameralne, instrumenty solo, a nawet środki elektroakustyczne. Z równą atencją przygląda się współczesnej

sztuce amerykańskiej, jak i europejskiej – starając się łączyć ich kluczowe elementy. Nie stroni od estetyki minimalistycznej, co w jakimś stopniu zaważyło także na kształcie utworu wypełniającego omawianą płytę. Fox wyraźnie lubi też duże formy, szczególnie gdy pisze na orkiestrę.

Catalogue irraisoné to cykl krótkich utworów na głos solo – z małymi wyjątkami w postaci fragmentów dla czterech i więcej wykonawców (pierwsza wersja cyklu była przewidziana wyłącznie na sopran). W zamysłu kompozytora poszczególne części mają być wizytówkami różnych miejsc, ich dźwiękowymi pocztówkami. Z drugiej jednak strony otrzymujemy swoisty katalog środków współczesnej wokalistyki, podany w dość prostej i czytelnej formie. Wykonawcy bawią się różnymi sposobami artykulacji, językami itp. Nawet jeśli można mówić o jakimś tekście, to jest on właściwie nieistotny – wątpliwe by słuchacz starał się zrozumieć treść. Istotny jest tu bowiem właśnie sposób jej przekazu, sfera techniczna. Mamy więc mowę, skandowanie, niemal klasyczny śpiew (zwłaszcza gdy do głosu dochodzą sopranistki: Julia Doyle i Juliet Fraser), krzyki itd. W jednym wypadku wykonawczynie posługują się nawet megafonem, by zmienić barwę głosu.

O ile poszczególne fragmenty wydają się być interesującymi studiami możliwości wokalnych i warsztatu muzyki współczesnej, to całość nie wydaje się zbyt przekonująca, zwłaszcza gdy słucha się jej z płyty. Utwór, czy raczej cykl, jest dość długi i mimo zmieniających się wykonawców sprawia wrażenie monotonnego i jednak dość ubogiego w emocje. Być może na koncercie, w kontakcie z żywymi wykonawcami, całość byłaby bardziej przystępna i atrakcyjna.

Catalogue irraisoné chyba lepiej sprawdziłby się jako utwór towarzyszący innym zdarzeniom – wystawie, happeningowi itp. Niewykluczone, że taki był zamysł kompozytora. Jako samodzielna płyta chyba nie będzie zbyt często gościł w odtwarzaczach. Nagrań dokonano w raczej neutralnych warunkach, z zachowaniem niewielkiej dawki krótkiego pogłosu. Może umieszczenie wykonawców w innej, bardziej plastycznej przestrzeni dałoby lepszy efekt. Do warsztatu zespołu wokalnego

Exaudi nie sposób mieć zastrzeżenia, ale to jednak trochę zbyt mało byśmy mówili o wydarzeniu wielkiej rangi.

Dariusz Mazurowski



NIELS GADE
Tria fortepianowe

Trio Parnassus

MDG 303 1665-2 • w. 2011, n. 2009/2010 • 64'06" ★★★★★

Tytuł tej płyty może być mylący. *Complete Piano Trios* nie oznacza bowiem, iż znalazły się na niej wszystkie tria fortepianowe Nielsa Gade. Mamy tu bowiem zaledwie jeden utwór zatytułowany jako *Trio* (nie licząc pierwszej części niekompletnego *Tria B-dur*). Sama nazwa odnosi się zaś do kompletu utworów na trio fortepianowe skomponowanych przez Nielsa Gade. Gade (1817–1890), kompozytor duński, protegowany Schumannna, w czasach swej świetności porównywany był z Mendelssohmem, którego zresztą był współpracownikiem, a potem następcą na stanowisku szefa orkiestry lipskiego Gewandhausu. Po śmierci, jego sława nieco przysłała. Dziś odkrywamy go jako znakomitego romantyka, w kompozycjach którego wpływ Mendelssohna jak również Schumannna są wprawdzie słyszalne, przy tym jednak stale obecny jest indywidualny język muzyczny twórcy. Czyni to zeń najwybitniejszego, obok Carla Nielsena, kompozytora duńskiego.

Kameralistyka stanowiła po każdym trzon twórczości Nielsa Gade. Omawiana płyta przynosi zatem wysoce reprezentatywną jej próbkę. Obok wspomnianych: *Tria (Trio fortepianowe F-dur op. 42)* oraz pierwszej części *Tria B-dur*, mamy tutaj cykl *Novelettes op. 29* wraz z dodatkowym, pominiętym później przez kompozytora, finałem, a także *Scherzo* na kwartet fortepianowy. W każdym z tych utworów ujawnia się znakomity

zmysł melodyczny twórcy, jak również doskonale opanowanie przezeń form kameralistyki. Najwcześniejszy z zawartych tutaj utworów, *Scherzo*, pochodzące z 1836 r., a więc nakreślone ręką zaledwie 19-letniego kompozytora, wyróżnia się wprawdzie dużą prostotą, a nawet naiwnością, wciąż jednak świadczy o jego bogatej inwencji. Podobne uwagi tyczyć się mogą, niewiele późniejszej, części *Tria B-dur*, która nie ma jeszcze tej dojrzałości, rozmachu i dramatycznej konstrukcji, co znakomite, kompletne *Trio F-dur* op. 42, czy nawet nieco wcześniejsze, uroczne *Nolette*s.

Wykonawcami wszystkich utworów jest Trio Parnassus, występujące w składzie Yamei Yu (skrzypce), Michael Gross (wiolonczela) oraz Chia Chou (fortepian), a także altowiolista Thomas Selditz, towarzyszący muzykom w *Scherzu*. Przedstawiają nam oni bardzo przemyślane i spójne interpretacje, wyraźnie prowadząc linie melodyczne i podkreślając liryczną stronę muzyki Nielsa Gade. Tempa zdają się być w każdym z utworów znakomicie dobrane, a wykonania są emocjonalne i żywe, co nadaje tej muzyce odpowiedniego blasku. Przy tym artyści stanowią znakomity zespół.

To bardzo dobra płyta z rzadko grywaną, a przecież niezwykle piękną muzyką, godna polecenia wszystkim miłośnikom romantycznej kameralistyki!

Łukasz Kaczmarek



DAVID GARRETT

Rock Symphonies

Decca 478 2937 • w. 2011

Decca 074 34154 • w. 2011 • DVD-V

★★★★★

Przyznam się, że miałem pewne wątpliwości co do słuszności wyboru kolejnej pozycji do recenzji dla czytelników **Muzyka21**, ponieważ nie byłem do końca przekonany, czy najnowszy projekt Davida Garretta istotnie nadaje się do omawiania

na tych łamach. Ciekawość wzięła jednak górę i dzięki temu mogę przedstawić Państwu dwie pozycje wydane przez wytwórnię Decca, których bohaterem jest znakomity wirtuoz skrzypiec, od dawna poruszający się w stylistyce crossover, a więc łączącej różne nurty wykonawcze i muzyczne gatunki. *Rock Symphonies*, jak sama nazwa wskazuje, prezentuje opracowania wybranych kompozycji klasycznych oraz słynnych pozycji rockowego repertuaru. Samo połączenie tych dwu całkowicie różnych światów wydaje się być problematyczne i osobiście muszę powiedzieć, że symfoniczne aranżacje muzyki popularnej nie przekonują mnie tak samo jak nowoczesne wersje dzieł „poważnych” mistrzów. Dlaczego więc przy opisie płyt w obu przypadkach widnieje pięć gwiazdek?

Mówiąc krótko – najnowsze osiągnięcie Davida Garretta po prostu bardzo przypadło mi do gustu. Jest konsekwentne w swoim pomyśle, przemyślane i zarazem spontaniczne, efektowne, przekonujące, a nawet porwijące, a przy tym utrzymane na bardzo wysokim poziomie. Doskonale znane kawałki takich wykonawców jak Nirvana, Aerosmith, Guns N' Roses, Toto, The Beatles, Metallica, U2, Led Zeppelin, Queen o dziwo bardzo dobrze sąsiadują z klasycznymi przebojami w rodzaju *Wokalizy* Rachmaninowa, *Tocaty d-moll* Bacha, I części *V Symfonii* Beethovena, *Serenady* Schuberta, *Lata* Vivaldiego, *Asturias* Albeniza czy *W grocie Króla gór* Griega, w nowoczesnej i atrakcyjnej oprawie opartej na wiodącym dźwięku skrzypiec Garretta, dynamicznej i wyrazistej perkusji, mocnych, drapieżnych gitarowych brzmieniach, wtapiających się w różnorodnie instrumenty symfonicznej orkiestry, co prawda w dość okrojonym składzie. Całość może się naprawdę podobać, nawet tym odbiorcom, którzy do tej pory stronili od podobnych przerwów dwu jakże odmiennych gatunków. Wielka muzykalność solisty, niewątpliwe mistrzostwo w opanowaniu przebogatyh możliwości technicznych i wyrazowych swoich skrzypiec, błyskotliwość gry, staranne opracowanie wszystkich zaprezentowanych kompozycji oraz ich żywe, pełne rozmachu wykonanie, sprawiają, że omawiany projekt można uznać za wielki sukces. Wydaje się również, że artysta podobnymi przedsięwzięciami ma szansę skutecznie przekonać do

nich sceptyków, a przed szerokimi rzeszami słuchaczy, zarówno wielbicieli rocka i ostrzejszych brzmień, jak i twórczości klasycznej, otworzyć zupełnie nowe muzyczne horyzonty, przełamać ich bariery, zafascynować i wciągnąć.

O tym, że bohater mojej recenzji jest nie tylko świetnym skrzypkiem, ale też niezłym showmanem, świadczy album DVD zatytułowany *Rock Symphonies. Live on a summer night*, prezentujący materiał nie tylko z płyty CD, ale również utwory z poprzednich projektów Davida Garretta, m.in. z *Classical Romance*. Mamy więc tu do czynienia również z aranżacjami klasyki, rocka oraz muzyki filmowej, by wspomnieć *Taniec Zorby* Theodorakisa, *Pirata* Hansa Zimmera czy motyw z *Mission Impossible*. Jest to zapis koncertu z lata 2010 r. w stolicy Niemiec w słynnej Kindl-Bühne Wuhlheide, znanej m.in. z plenerowych występów Filharmoników Berlińskich. Ogląda i słucha się tego wydarzenia z wielkim zainteresowaniem i przyjemnością, a czas podczas 126 minut filmu mija niepostrzeżenie. Nie sposób przeoczyć dynamizmu i zaangażowania wszystkich wykonawców, bardzo dobrego kontaktu Davida Garretta z zachwyconą wielopokoleniową publicznością, ciekawym układem programu, który poprzez umiejętne przeplatanie kompozycji nastrojowych i żywiołowych, utrzymuje uwagę tysięcy widzów zgromadzonych wokół sceny w ciągłym napięciu i podekscytowaniu (głównie żeńskiej części, ale to pewnie również ze względu na tzw. wizualne atrybuty osoby skrzypka).

Miło mi, że czytelnikom **Muzyka21** mogę zarekomendować oba tytuły, życząc dobrej zabawy i przyjemnie spędzonego czasu podczas ich słuchania i oglądania. Nikt nie powinien być rozczarowany.

Paweł Chmielowski

MIECZYSLAW KARLOWICZ
Symfonia op. 7 e-moll „Odrodzenie”, Bianca da Molena op. 6
Warsaw Philharmonic Orchestra • Antoni Wit, dyrygent
Naxos 8.572487 • w. 2011, n. 2009 • 62'32"
★★★★★

Antoni Wit jest jednym z najbardziej cenionych polskich dyrygentów. Jego nazwisko działa na publiczność niczym magnes. Koncerty z jego udziałem przyciągają od lat rzesze słuchaczy. Wit



celuje zwłaszcza jako interpretator muzyki symfonicznej, w tym polskiej. Na swoim koncie ma m.in. wiele światowych prawykonań utworów Krzysztofa Pendereckiego i Wojciecha Kilara. Artysta może pochwalić się również niezwykle obfitym i zróżnicowanym dorobkiem nagraniowym, zrealizowanym m.in. w ramach współpracy z wytwórnią Naxos. Pod jej szyldem ukazał się m.in. komplet poematów symfonicznych (wol. I – 8.570452, wol. II – 8.570295), *Serenada* na orkiestrę smyczkową op. 2 i *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8 (8.572274) autorstwa Mieczysława Karłowicza.

W kwietniu 2011 r. pojawiła się na rynku kolejna płyta z utworami tego wybitnego kompozytora przełomu XIX i XX w. Tym razem pod batutą Antoniego Wita muzycy Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej wykonali *Symfonię e-moll „Odrodzenie”* op. 7 i prolog symfoniczny *Bianca da Molena* op. 6.

Antoni Wit wraz z instrumentalistami czołowego polskiego zespołu orkiestrowego szerokim gestem kreśli utwory Karłowicza: brzmienie tutti jest pełne i bogate, a ustępy o lirycznym charakterze snują się z wolna przywodząc na myśl otwarte przestrzenie. Z kolei skąpa skojarzeń i emocji, które poprzez muzykę zostają wywołane, sięga od lekkiej, żartobliwej, nieco groteskowej atmosfery (III część *Symfonii*) po pełen powagi majestat (chorał w IV części), od niepokoju (I część), poprzez nadzieję i zadumę (II część), aż po poczucie siły i pewności (IV część). Z dużą uwagą artyści prowadzą głosy instrumentalne towarzyszące głównym liniom muzycznym, przez co zyskują one na znaczeniu, przeistaczając się z „wątków pobocznych” w myśli muzyczne przysiadające utworom dźwiękowej objętości i wielowymiarowości. Czytelny sposób prowadzenia muzycznej narracji, konsekwencja w rozwoju dramaturgicznym i umiejętne budowanie kulminacji sprawia, że słuchacz ani na chwilę

nie traci orientacji, w którym momencie formalnym się znajduje.

Poza walorami muzycznymi nagranie *Symfonii e-moll* „Odrodzenie” op. 7 i *Białej gołąbki* op. 6 w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej z Antonim Witem na czele ma również wartość „edukacyjną”, gdyż pozwala lepiej poznać spuściznę kompozytorską twórcy, który wielu ciągle kojarzy się tylko ze *Stanisławem i Anną Oświęcimami*.

Romana Zaitz



FRANZ LISZT
Tasso, Totentanz, Die Trauer-Gondel

Claus Tanski, fortepian • Beethoven Orchestra Bonn • Stefan Blunier, dyrygent

MDG 937 1678-6 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 63'58"

★★★★

Rok Lisztowski trwa w najlepsze i na rynku pojawiają się kolejne albumy z muzyką wielkiego Węgra, choć ich ilości raczej nie da się porównać z liczbą jubileuszowych ubiegłorocznych produkcji poświęconych Schumannowi i Chopinowi. W każdym razie miłośnicy twórczości Franciszka Liszta nie mają powodów do narzekań. Ja tym razem przedstawiam krążek wydany przez wytwórnię MDG, prezentujący dokonania pianisty Claudiusa Tanskiego i Beethoven Orchester Bonn pod dyktando Stefana Bluniera w reprezentatywnych i znaczących dla słynnego kompozytora przykładach jego bogatego dorobku. A ujęte one są w grupę utworów na fortepian solo (*Żalobna gondola* nr 1, *Receuillement*, *Sursum corda*, *Es ist genug* wg Bacha), symfonicznych (*Tasso. Lamento e trionfo*, *Żalobna gondola* nr 2, zorkiestrowana przez Johna Adamsa) oraz koncertowych (*Totentanz*).

Wielokrotne słuchanie niniejszego albumu utwierdziło mnie w przekonaniu, iż krążek MDG zasługuje na uwagę i jest wartościową pozycją w roku jubileuszowym



FRANCISZEK LISZT
Waldesrauchen, Sonetto 104 del Petrarca, Valse oubliée Fisdur, Balada nr 2, Au lac de Waldenstadt, Węgierska rapsodia nr 3, 6 Konsolacji, Harmonies du soir

Nelson Freire, fortepian

Decca 478 2728 • w. 2011 • 58'09"

Muzyka21
plyta miesiaca

Nelson Freire cieszy się opinią jednego z największych współczesnych pianistów. Od 2001 roku związany jest z wydawnictwem fonograficznym Decca, dla którego utrwalił do tej pory dzieła Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa, Ludwiga van Beethovena oraz Claude'a Debussy'ego. Przypomnijmy, że nagrania te otrzymały wiele prestiżowych nagród, m.in. Classic FM Gramophone, Diapason d'or,

2011. Wad nie ma zbyt wiele, za to jedną dosyć poważną – nagranie jest na zbyt niskim poziomie głośności, co utrudnia słuchanie pasażu utrzymanych w subtelnym piano i pianissimo (*Tasso, Gondola* nr 2), przyczyniając się do pewnych kłopotów z oceną dynamiki utworów solowych, a jest to szczególnie istotne chociażby w przypadku wieńczącego szwajcarską część cyklu *Lata pielgrzymki*, dzieła *Sursum corda*, stawiającego wykonawcy duże wymagania pod tym względem. Dźwięk jest jednak dobrej jakości, choć niestety trzeba owego albumu słuchać na podwyższonym wolumenie głośności w odtwarzaczu. Zalet za to jest więcej. Spodobala mi się Beethoven Orchester Bonn, kierowana przez swego szefa, Stefana Bluniera. Jest to zespół renomowany, wysokiej klasy, którego występ sprawił mi dużą przyjemność szczególnie w nasyczonej elegijnym, lirycznym nastrojem // *Żalobnej gondoli* z pięknymi pasażami smyczków, harfy i solówek instrumentów dętych. Niezłe wypadł również poemat symfoniczny

Grand Prix de l'Académie Charles Cros oraz Choc du Monde de la musique. Kiedy kilka miesięcy temu spotkałem solistę i pochwaliłem go za wspaniałe wykonanie *Scherza b-moll* Fryderyka Chopina, dostępnego niegdyś na portalu Youtube, zarumienił się i skromnie odpowiedział, że nie słucha swoich wykonań, ponieważ boi się, że z perspektywy czasu nie będą mu się podobały. Można by z tego wysnuć wnioski, że Freire jest typem muzyka spontanicznego, którego interpretacje stale ewoluują.

Najnowszą płytę artysta zarejestrował w Friedrich-Ebert-Halle w Hamburgu w styczniu tego roku. Znalazły się na niej wybrane dzieła Franciszka Liszta – skomponowane w ciągu czterdziestu lat – którego dwusetną rocznicę urodzin będziemy obchodzić 22 października br.

Mamy do czynienia z recitalem wyjątkowym, skrojonym na miarę Liszta w wydaniu Sofronickiego, Arraua, Horowitza, Boleta, Richtera, Cziffry i Brendela. Grę brazylijskiego pianisty cechuje kultura dźwięku najwyższej próby – ciepłego, głębokiego i bogatego w paletę odcieni kolorystycznych – a ponadto przejrzystość planów oraz dojrzałość, której wyrazem jest wyważona agogika i epicki rozmach. Artysta po mistrzowsku

buduje rozmaite nastroje, np. grzę – fragmenty ostinatowe lewej ręki – a później nadzieję i w końcu kojący spokój w *Balladzie h-moll*. Z kolei w *Walcu zapomnianym* na plan pierwszy wysuwa się wewnętrzne napięcie, osiągnięte poprzez wyrazistą artykulację oraz skontrastowaną dynamikę, opadające dopiero w końcówce utworu. W *Poszumach leśnych* zaskakuje dobór relatywnie szybkiego tempa. Słowo „relatywnie” jest tu bardzo istotne, z jednej strony bowiem większość muzyków nagrywających tę kompozycję na płyty dobiera tempa wolniejsze od Brazylijczyka, z drugiej jednak w nutach widnieje zapis *Vivace*. Zamykające krążek *Harmonie wieczorne* charakteryzuje niepopolita żarliwość dźwięku i ekspresywność fraz, prowadzących do udratyzowanej kulminacji.

Omawiany album jest wymownym przejawem pianistycznego kunsztu, w którym wirtuozeria idzie w parze z dojrzałością – ołsniewając słuchacza ogromem drzemających w Lisztowskich kompozycjach emocji – a harmonie okraszane są dźwiękiem pieścziotliwym i namiętnym zarazem. Nic dodać, nic ująć.

Maciej Chiziński

GUSTAV MAHLER
Symfonia nr 9
WDR Sinfonieorchester Köln • Jukka-Pekka Saraste, dyrygent
Profil PH10035 • w. 2010, n. 2009 • 79'49"
★★★★★

Przypadające właśnie jubileusz urodzin oraz śmierci Gustava Mahlera są znakomitą okazją do zaznajomienia się lub przypomnienia sobie wspaniałej twórczości symfonicznej kompozytora. Orkiestry filharmoniczne, również polskie, wprowadziły dzieła Mahlera do swojego repertuaru, z pewnością ukaże się też sporo wydawnictw płytowych z muzyką kompozytora. Z pośród tych warto zwrócić uwagę na nagranie jego ostatniej, *IX Symfonii*.

Na słowa uznania zasługuje przede wszystkim niewiarygodne orkiestrowe piano. Utwór wylania się z niebytu i w niebiec na koniec się rozplywa. Przy wsluchiowaniu się z najwyższą uwagą w ostatnie taktę ztraca się świadomość, czy to orkiestra gra jeszcze czy to echo gra. Pomiędzy tymi orkiestrowymi

Tasso. Dyrygent i zespół dobrze poradzi sobie z jego wielowątkową narracją, licznymi zmianami temp, dynamiki i nastrojów. Efektownym wyrazem muzycznym i blaskiem cechuje się też interpretacja koncertowej parafrazy *Totentanz* z udziałem niemieckiego pianisty Claudiusa Tanskiego. Od wielu lat muzyka Franciszka Liszta zajmuje ważne miejsce w jego działalności, co wyraźnie słychać. Moje uznanie wzbudziło jego wykonanie utworów na fortepian solo – pozbawione emocjonalnych przerysowań, rozważne, skupione i przekonujące.

Ogólne wrażenie po wysłuchaniu albumu MDG mam pozytywne. Można po niego sięgnąć nie tylko w ramach tegorocznego jubileuszu, a gwarantem satysfakcjonujących doznań artystycznych są kompetentni, dobrze przygotowani wykonawcy oraz sama muzyka Liszta, tym razem w bardziej refleksyjnym wydaniu.

Paweł Chmielowski



MARCIN MIELCZEWSKI
Virgo prudentissima
 Les Traversées Baroques • Etienne Meyer, dyrygent
 K617 K617226 • w. 2011, n. 2010 • 67'37"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Utwory Marcina Mielczewskiego, odnalezione w Berlinie, w długo uważanych za zaginione zbiorach dawnej biblioteki miejskiej we Wrocławiu, nareszcie zostały nagrane na płytę! To gratka nie tylko dla koneserów i ważna dokumentacja kultury muzycznej siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej. Znakomite wykonanie

przez debiutujący tym albumem zespół Les Traversées Baroques sprawia, że kontakt z tą płytą jest wielką przyjemnością i fascynującą muzyczną przygodą.

Album otwiera efektowny koncert *Plaudite manibus*, kończy go najdłuższy na płycie i najbardziej zróżnicowany *Magnificat Tertii Toni*. Pomiedzy tymi, bardzo trafnie dobranymi, utworami znajduje się szereg dzieł zarówno samego Mielczewskiego, jak i innych, nie tylko polskich kompozytorów, których muzyka rozbrzmiewała na terenach Rzeczypospolitej. Ukazanie szerokiego muzycznego kontekstu jest z pewnością cennym zabiegiem. Muszę jednak przyznać, że ilekroć słuchałem tego albumu niezbyt uważnie i coś tę uwagę przykuwało, zawsze okazywał się to być utwór bądź Gabrielego, bądź Meruli. Ale to może tylko przypadek.

Wykonanie stoi na bardzo wysokim poziomie, międzynarodowy skład (sądząc po nazwiskach głównie czesko-francuski) spisał się znakomicie i debiutujący zespół

zapowiada się bardzo ciekawie. Znakomicie brzmią instrumenty: soczyste smyczki, śpiewne cynki, wyraziste puzyony. Bardzo dobrze radzi sobie chór. Również soliści wypadli raczej bez zarzutu. Jedyny mógłbym postawić basowi, Renaudowi Delaigue, któremu brakowało czasem płynności w śpiewie. Szczególnie dało się słyszeć w *Credidi* Tarquinia Meruli.

Pionierski repertuar i jakość wykonania sprawiają, że płyta urasta do rangi wydarzenia. Słowa uznania należą się jednak nie tylko zespołowi, ale także (a może nawet przede wszystkim) prof. Barbarze Przybyszewskiej-Jarmińskiej, która wrocławskie utwory Mielczewskiego zidentyfikowała, a potem opracowała. Szkoda tylko, że repertuar musiał wykonać zespół aż z Francji. Szkoda też, że wrocławianom nie dane będzie usłyszeć repertuaru pochodzącego z ich miasta wykonanego w historycznych wnętrzach np. na festiwalu *Wratislavia Cantans*.

szeptami, można też usłyszeć potężny krzyk orkiestrowego tutti. Osiągnięta tu skala odcieni dynamicznych jest naprawdę imponująca. Nie tylko zresztą dynamicznych – brzmienie potrafi być zarówno dramatyczne i przejmujące, jak i lekkie i parodystyczne, jak w *lenderze* z drugiej części.

Główna wartość tej interpretacji dzieła Mahlera kryje się jednak nie w szczegółach, a w ogólnej koncepcji. Całość utworu znakomicie się ze sobą łączy, a przejścia między poszczególnymi częściami są płynne. Wielość motywów, która u Mahlera zwyczajowo pojawia się, nie powoduje tu chaosu, tylko jest starannie uporządkowana i logicznie połączona. Dobór temp zapewnia właściwy rozwój narracji, która może słuchacza trzymać w napięciu przez grubo ponad godzinę czasu trwania utworu. Z pewnością jest to interpretacja godna uwagi, niewiele tracąca do najznakomitszych wykonań utworu.

Krzysztof Stefański

Krzyżówka nr 16/wrzesień 2011

autor: Antoni Rojewski

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

Poziamo: 1-A) Ramfis z opery *Aida* lub Orowist z opery *Norma*; 2-J) młoda wieśniaczka z operetki *Trembita* J. Milutina; 3-A) znak umieszczony nad nutą; 4-I) kantata K. Mikulego; 5-A) francuski kompozytor (1753–1809), twórca oper komicznych; 6-H) „... Blues-Festival” najstarszy w Polsce festiwal muzyki bluesowej; 7-D) Eugene – belgijski skrzypek i kompozytor; 7-L) utwór instrumentalny W. Żeleńskiego lub zespół cygański; 9-A) durowa lub molowa; 9-H) zasiali go górale w znanej piosence; 10-E) balet H. Badingsa; 11-H) wódz egipski z opery *Juliusz Cezar* Haendla; 12-A) opera Vivaldiego; 13-H) włoski kompozytor (1880–1955) i muzykograf; 14-A) ... muzyki, singel B. Gajkowskiego; 15-F) *Maija*..., współczesna łotewska śpiewaczka operowa.

Pionowo: A-1)współbrzmienie minimum trzech dźwięków; B-5) przebój Z. Sośnickiej (dwa słowa); C-1) opera J. Masseneta; D-3) instrument muzyczny z gliny; D-11) opera L.Cherubiniiego; F-7) współczesna polska skrzypaczka (imię i nazwisko); G-1) amerykański śpiewak,

Rozwiązanie krzyżówki nr 15 z sierpnia 2011 r.

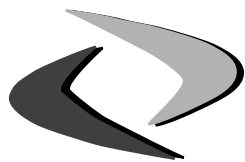
Lucyna Messal

płyty otrzymują:

Józef Dąbrowski, Poznań; Anna Nowak, Warszawa; Zygmunt Szymański, Leszno

trębacz, lub interwał muzyczny; H-5) miasto rodzinne C. Monteverdiego; I-11) ... *pułku*, w tytule opery Donizettiego; J-1) Zygmunt ..., polski kompozytor, pedagog i dyrygent; L-1) osoba z opery *Tannhäuser* Wagnera lub planeta; Ł-7) musical Gershwina; Ł-13) burleska I. Strawińskiego; M-1) miejsce spotkań melomanów; N-11) rozpiętość głosu ludzkiego.

Litery z pól o współrzędnych: 2-L, 9-C, 10-G, 3-M, 7-M, 1-H, 5-E, 12-C, 11-M, 6-D, 11-N, 3-H, 11-K utworzą rozwiązanie.



FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM

ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

1000^{PLN}
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI
STRONY I SKLEPY
INTERNETOWE**

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bis	5	Hat Art	2	Pentatone	5
Accent	5	BNL	5	Hortus	5	Philips	4
Acte Préalable	1	Calliope	2	Hungaroton	2	Pneuma	5
Aeolus	5	Carus	5	Hyperion	5	Praga Digitalis	2
Aeon	5	Challenge Classics	5	Iris	2	Querstand	5
Agentur Paul Lenz	2	Chandos	5	K617	2	Raumklang	5
Al Sur	5	Channel Classics	2	Label Bleu	2	Relief	5
Alia Vox	2	Christophorus	5	Ligia	2	Ricercar	2
Alpha	2	Classica D'Oro	5	Long Distance	2	Rondeau	5
Amati	5	Coro & The Sixteen	5	Mandala	2	Satirino	2
Ambroisie	2	Coviello Classics	5	Marc Aurel	5	Sketch	2
Ambronay	2	CPO	2	Marco Polo	2	Soli Deo Gloria	2
Ameson	5	Cybele	5	MDG	2	Sterling	5
Analekta	5	Cypres	2	Mirare	2	Supraphon	2
Appian Recordings	5	Da Capo	2	Musica Ficta	5	Symphonia	2
Arcana	2	Decca	4	Musique de la Chabotterie	5	Syrius	5
Archiv Produktion	4	DG	4	Musique en Wallonie	5	Tahra	2
Armide	2	ECM	4	Naxos Audiobooks	2	Talanton	5
Ar Re Se	5	Eloquentia	2	Naxos	2	Talent Classic	1
Arthaus	2	EPR Classic	5	NCA	5	TDK	2
Ars Musici	5	Etcetera	5	NM Classics	5	Tempéraments	2
Ars Produktion	5	Euroarts	2	O+ Music	2	Verve	4
Arte Dell Arco	5	Festival D'Auvers	5	Ocora	2	Vox Lucida	2
Artone	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Wigmore Hall	5
Arts	5	Gimell	5	Olive Music	5		
Atma	5	Globe	5	Onyx	5		
Avi Records	5	Glossa	2	Opera D'Oro	5		
Avie	5	Glyndebourne	5	Opus Arte / BBC	2		
Bayer Records	5	Gramola	5	Orfeo	5		
Bel Air	2	Hänssler	5	P21	5		
Berliner Philh.	2	Harmonia Mundi	2	Passacaille	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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

pismo tradycja folkowe muzyka świata i okolic **Gadki z Chatki**

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 – lipiec 2011 r.

UNIVERSAL – INGOLF WUNDER

Katarzyna Chybka, Rzeszów; **Kazimierz Dębowski**, Bruksela; **Zofia Fijałkowska**, Góra Kalwaria; **Stanisław Hajduk**, Lublin; **Lesław Kowalski**, Warszawa; **Piotr Lubowiecki**, Łomianki; **Jan Masiak**, Białystok; **Jerzy Kosowski**, Warszawa; **Aneta Rybicka**, Wrocław; **Joanna Zakrzewska**, Szczecin

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Aleksandra Kurzak

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 jakiej operze debiutowała Aleksandra Kurzak?



Aleksandra Kurzak
fot. Deutsche Grammophon

Nowości w dystrybucji CMD

fol. Chris Christodoulou



Johann Christian Bach
(1642-1703)

motety, arie, lamenty, dialogi

solisci
The English Baroque Soloists
Sir John Eliot Gardiner



Soli Deo Gloria SDG 715



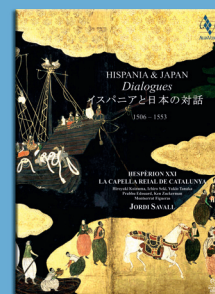
Ricercar RIC 316



Ludi Musicae LM 005



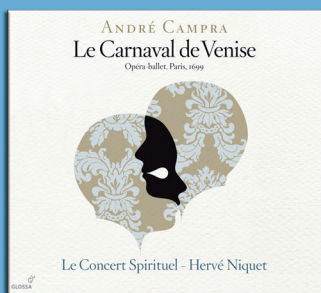
Harmonia Mundi HMC 902099



Alta Vox AVSA 0883



Fuga Libera FUG 585



Glossa GCD 921622



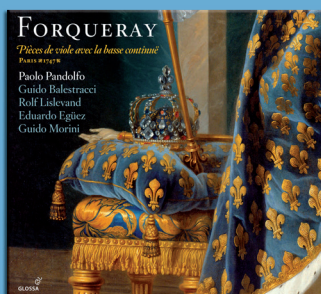
Harmonia Mundi HMU 807527



London Philharmonic Orchestra LPO-0055



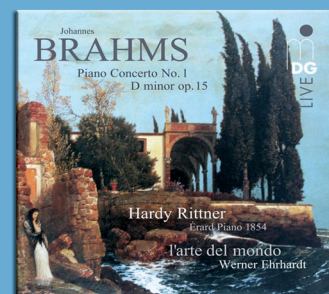
Channel Classics CCS SA 31911



Glossa GCD 920412



Harmonia Mundi HMU 907511.14



MDG MDG 604 1699-8

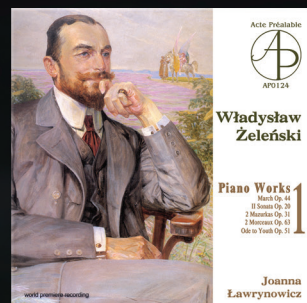
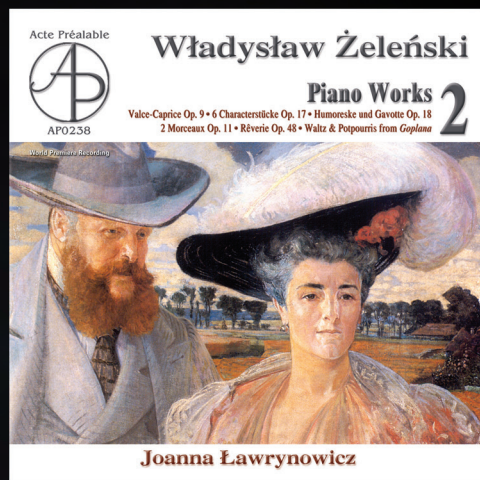
Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki dla tych, którzy kochają muzykę



Drugi wolumin dzieł fortepianowych Władysława Żeleńskiego
w znakomitej interpretacji Joanny Ławrynowicz



najnowsza płyta Jacka Smoczyńskiego i jego zespołu Quartetto da caccia

www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

Nowości - wrzesień 2011

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.