

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 10 (135)
październik 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Krystyna
Makowska-
Ławrynowicz
o muzyce Różyckiego

Tommye Haglund
Muzyka i Kosmos

Delfina Ambroziak
legenda polskiej
wokalistyki

Irena Kalinowska-Grohs
Barbara Pakura
o muzyce skrzypcowej Stojowskiego



TORI AMOS
pieśniarka z misją



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

TORI AMOS NIGHT of HUNTERS

Album nagrany
z udziałem
Apollon Musagète
Quartet

Dostępny także
w wersji CD + DVD



Patroni medialni:



zwierciadło

K
MAG
MAGAZYN

merlin.pl

INTERIA.PL

Czy Polska będzie kiedykolwiek dobrze zarządzaną potęgą gospodarczą? Na razie tylko postępujemy jak mocarstwa, które nie muszą się już promować, szczerze za to wspomagają innych, biednych, zapomnianych, niedocenionych... 11 listopada 2011 r. odbędzie się w Paryżu koncert finansowany z naszych podatków za pośrednictwem m.in. Ministerstwa Kultury. Grać mają: Rafał Blechacz i Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Grzegorza Nowaka. W programie: *Uwertura op. 12 Szymanowskiego*, *Koncert fortepianowy nr 2 Chopina* i... *IV Symfonia Mendelssohna*. Trzeba współczuć organizatorom ich ignorancji i niewiedzy na temat symfoniki polskiej, niewiedzy tak ogromnej, że musieli się posiłkować Mendelssohmem, by czcić nasze narodowe święto w Paryżu.

Przypomnieliśmy niedawno o znakomitym wydarzeniu jakim było uroczyste otwarcie Filharmonii Gorzowskiej z *IX Symfonią Beethovena* w roli głównej. Ten niezwykły pomysł, tak wyszukany, tak niesamowity, już zainspirował naśladowców. Filharmonia Podlaska nie chcąc być gorszą na swoją inaugurację wybrała dokładnie ten sam utwór. Z niecierpliwością czekamy, która nowa, lub odnowiona Filharmonia, będzie fetować swoje otwarcie *IX Beethovena*. Może uda się Polsce wpisać do *Księgi Guinnessa* z największą ilością inauguracji za pomocą *Dziewiętej*?

Działania pozorne Ministerstwa Kultury są widoczne jak na dłoni. Najpierw obiecuje się środowiskom twórczym zwiększenie dofinansowania kultury – w przyszłości, za pieniądze, które będzie musiała wyasygnować już zupełnie inna ekipa – jednocześnie, pomimo chwilowych braków w budżecie, tworzy nową instytucję, która jest chyba tylko przechowalnią dla „znajomych królka”. Założony w zeszłym roku IMIT – cóż za trafny skrót, dla niewtajemniczonych Instytut Muzyki i Tańca (oby nie IMITacja działała na rzecz kultury i tańca) – już wstawił się rozdawaniem dotacji w sposób bardzo kontrowersyjny. Jego jedynym dotychczasowym osiągnięciem jest otrzymanie dotacji 3 mln zł z MKiDN. Aby jakoś zatuszować swoje działania pozorne, IMIT stworzył nagrodę „Koryfeusz Muzyki Polskiej”. W założeniu nagroda będzie „wyróżnieniem dla osób, grup artystów i instytucji działających w obszarze różnorodnej gatunkowo i chronologicznie muzyki polskiej. »Koryfeusz Muzyki Polskiej« będzie przyznawany twórcom, artystom wykonawcom, muzykologom, krytykom, dziennikarzom, humanistom, badaczom, animatorom, popularyzatorom i menedżerom kultury, grupom artystów, instytucjom, wydarzeniom artystycznym, projektom artystycznym, nagraniowym, promocyjnym, animacyjnym i edukacyjnym. Nagroda może być przyznawana zarówno osobom posiadającym obywatelstwo polskie, jak i polskim instytucjom działającym w kraju i poza granicami Rzeczypospolitej Polskiej.

Laureaci nagradzani będą w 3 kategoriach: Osobowość Roku, Wydarzenie Roku oraz Nagroda Honorowa. Każdy przedstawiciel środowiska muzycznego lub instytucji artystycznej ma prawo zgłosić kandydaturę do nagrody: osobę, wydarzenie lub instytucję”. Podobno jest to nagroda zainicjowana i wręczana przez środowisko muzyczne. Znamy część tego środowiska, niestety nikogo, kto by do tych inicjatorów należał.

Musimy nadmienić, że i nas zaproszono do grona jurorów tej nagrody, ale znając od podszewki realia takich inicjatyw, jak Fryderyki czy MIDEM Classical Awards, z zaproszenia nie skorzystaliśmy. Nie nam należeć do „towarzystwa wzajemnej adoracji” (zapoznawszy się z listą nominowanych możemy stwierdzić, że nie myliliśmy się). Poza tym nam akurat przeszkadza bycie sędzią we własnej sprawie.

Zapominalskim przypominamy: w odległych czasach PRL-u, „Koryfeuszem”, tyle że „Kultury”, był, według ludzi mediów, Józef Stalin.

I jeszcze wiadomość z ostatniej chwili. Środowisko blisko związane z IMIT-em już wyraziło ubolewanie, że jest to nagroda honorowa. Węsząc przyszły interes, sugeruje różnym ministerstwom, by „sypnęły groszem”. Tak to już w Polsce jest. Ludzie ustanawiają nagrody, a podatnicy za to płacą. Czy w ogóle istnieje w Polsce nagroda, za którą by Państwo nie płaciło?

W innych krajach nagrody ustanawiają głównie osoby i instytucje prywatne mogące poszczycić się jakimś dokonaniem (u nas tym dokonaniem są koneksje z władzą). Najbardziej znana na świecie nagroda Nobla została ustanowiona przez sławną, bogatą osobę, której finanse starczą do dziś. A taki IMIT ani nie ma osiągnięć, ani finansów. Przypomnijmy sobie, co się stało z „renomowaną” nagrodą mediów publicznych Opus. Po jednorazowym skoku na kasę podatników okazało się, że na kolejne nagrody pieniędzy już nie ma.

Ceniona na całym świecie francuska „Prix Goncourt”, prawie jak Nobel, **przynosi laureatowi... 1 Euro.**

Działania Rzeczypospolitej Polskiej są przykładem, jak można być kolonią bez kolonizatora. Ministerstwo Kultury ograniczyło dotowanie nagrań muzycznych. Polskie wydawnictwa muzyczne prawie nie istnieją, a jak już, to głównie dlatego, że są na garnuszku podatnika. Ministerstwo to utrzymuje Instytut Adama Mickiewicza, który, z przyczyn całkowicie niezrozumiałych, dofinansowuje austriackie wydawnictwo płytowe realizujące nagrania muzyki Mieczysława Weinberga. Normalne państwo po to między innymi zbiera podatki, by wspomóc nimi rodzime firmy w walce z zagraniczną konkurencją. Kolonia natomiast istnieje tylko po to, by wspierać kolonizatora. W tym wypadku od lat sami, powoli i skutecznie niszczyliśmy polskich wydawców, a jednocześnie wspieramy zagranicznych: do wspieranego od lat Naxosu,

CPO czy Chandosa dołącza nikomu nieznanemu austriacki Neos. Tak bardzo nieznanemu, że nawet Instytut Adama Mickiewicza o nim nic nie wie. Tak przynajmniej sądzimy, gdyż na nasze pytanie do niego skierowane o dostępności wspomnianych płyt nie dostaliśmy żadnej odpowiedzi. A może to po prostu typowa odgąncja urzędnika, który nie pamięta o tym, że żyje za nasze i to nam ma służyć w imię jawności życia publicznego? Czyżby wróciły czasy Franza Josefa?

Wróćmy jeszcze na chwilę do dwóch instytucji, jakie Państwo zafundowało podatnikom, nie pytając ich o zdanie. Szefem wspomnianego IMIT-u jest redaktor naczelny innej państwowej instytucji – Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (czy i kiedy IMIT zacznie dotować PWM?). Pobieżne przejrzanie znikomych osiągnięć PWM przez ostatnie 10 lat źle wróży przyszłemu dokonaniu IMIT-u. Muzyka dawniejsza raczej nie ma się dobrze w tym wydawnictwie. „Sztandarowym” przykładem niemocy tego wydawnictwa może być seria XIX-wiecznej muzyki kameralnej. Zapoczątkowano ją chyba *II Kwartetem smyczkowym* Zygmunta Noskowskiego (dlaczego nie pierwszym?) i na tym przygoda z tym wybitnym kompozytorem się skończyła, choć 2 lata temu obchodziliśmy jego 100. rocznicę śmierci i aż się prosiło, by go uczcić wydaniem jego zapomnianych utworów. Wydano natomiast *Trio* Dobrzyńskiego, czy też *Kwintet* Nowakowskiego – inicjatywa może i cenna, ale w dzisiejszych czasach ogólnie dostępnego Internetu lepiej wydać opracowane rękopisy Noskowskiego niż nuty, które w XIX w. były już wydane, a w Internecie są dostępne za darmo (Dobrzyński, Nowakowski).

Polskie Nagrania natomiast, instytucja w wiecznej upadłości, nieobecna na rynku fonograficznym, trwająca tylko po to, by zapewnić z naszych podatków pensje osobom, które nigdzie indziej się nie sprawdziły, i których profesjonalizmu nie chciałaby spróbować żadna prywatna firma.

W ogóle nie sposób zrozumieć, dlaczego Państwo Polskie, które już nie produkuje samochodów, butów, telewizorów, kartofli, uważa za konieczne utrzymywanie państwowych, niedochodowych molochów w branżach zupełnie nieistotnych (wydawanie nut, płyt, książek), które bez permanentnej pomocy ze strony podatnika dawno by już poległy w starciu z firmami prywatnymi.

Jeśli jednak Państwo Polskie musi być właścicielem Polskich Nagrań, dlaczego równocześnie wspiera ich krajową i, co gorsza, zagraniczną konkurencję? Wspomniany już „Koryfeusz Kultury”, „Geniusz troski o człowieka”, znalazłby rozwiązanie tego problemu. ☹

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Londyn • Chiny
- 10 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Nixon w Chinach* • James Levine • Salvatore Licitra

CZŁOWIEK

- 16 Jestem instrumentem, na którym gra Muzyka – *Nights of Hunter* – nowa płyta Tori Amos
Dorota Staszkiwicz
- 18 O muzyce Ludomira Różyckiego i krakowskich tramwajach – z wybitną pianistką i pedagogiem profesora Krystyną Makowską-Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 21 Ferdynand Hoesick, pisarz, wydawca, biograf F. Chopina – w 70. rocznicę śmierci (1)
Beatrix Podolska
- 22 Tommie Haglund: *Muzyka i Kosmos* – *Łukasz Kaczmarek*
- 26 Przemysłany i dobry dialog – o muzyce Stojowskiego ze skrzypaczką Ireną Kalinowską-Grohs i pianistką Barbarą Pakurą rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 29 Ildebrando D'Arcangelo – Idealny do śpiewania Mozarta – *Stefan Banasiak*
- 30 Werismo Jonasa Kauffmana – *Stefan Banasiak*
- 31 Legendy Polskiej Wokalistyki (12)
Delfina Ambroziak – Adam Czopek

DZIEŁO

- 32 Jāzeps Vītols, pionier muzyki łotewskiej – *Lesław Czapiński*
- 34 Historia muzyki elektronicznej
Prapoczątki 1915-1945 (15) – *Dariusz Mazurowski*

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – Zygmunt Stojowski – nowy, niezwykle atrakcyjny album
Arkadiusz Jędrasik
- 37 Recenzje
- 52 Krzyżówka nr 17 – *Antoni Rojewski*

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Tori Amos

Muzyka21

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

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

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Tori Amos
fot. Victor de Mello/Deutsche Grammophon

skład i łamanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PL

nakład
10 000 egz.

wydawca
Jan A. Jarnicki
&

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@wp.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@wp.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, aduściacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.



Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KRAKÓW **Z**matki obcej, krew jego dawne króle... rzecz nie dotyczy wszakże mitycznego zbawcy narodu o numerologicznym imieniu „czterdzieści i cztery” z Mickiewiczowskich *Dziadów*, lecz stryjecznego wnuka ostatniego władcy Polski – włoskiego kompozytora Giuseppe Michele Poniatowskiego, do pewnego stopnia patronującego tegorocznemu, letniemu Festiwalowi Muzyki Polskiej (15 – 24 VIII 2011). W jego ramach bowiem zaprezentowano dwie kompozycje tego twórcy: *Mszę F-dur* oraz operę *Piotr Medyceusz*. Tę ostatnią wystawiono 9 marca 1860 r. w samej Operze Paryskiej, choć pamiętać trzeba, że i Carnegie Hall wynajęto swego czasu na potrzeby recitalu najgorszej, ale za to najbogatszej śpiewaczki świata Florence Foster Jenkins...

Jak się zatem rzeczy mają z talentem i umiejętnościami Poniatowskiego? Prawdopodobnie przed skomponowaniem *Piotra Medyceusza* (Pierre de Médicis) Poniatowski, sam będący tenorem (śpiewakami była też reszta jego rodzeństwa, tworząca rodzinną korporację, spotykającą się na scenie w operach Rossiniego i Donizettiego), nasłuchał się *Trubadura* Verdiego, z którym paralele fabularne i dramaturgiczne są aż nadto uchwytne: o kobietę rywalizuje dwóch braci (u Verdiego nieznanach sobie, u Poniatowskiego jawnych z rodu Medyceuszów). Aby uwolnić się od niechcianego kochanka, verdiovska Leonora wstępuje do klasztoru (u Poniatowskiego Laura zostaje przed takim wyborem, w razie odmowy, postawiona). W drugiej scenie trzeciego aktu ukochany Julian, gdy dowiaduje się o jej zamknięciu w zakonie, przebywa akurat w kościele i swą arię kończy stretta z chórem, wzywając do pomocy przyjaciół, by odbić Laurę (w *Trubadurze* rzecz dotyczy matki). Druga scena następnego aktu rozpoczyna się marszem żalobnym, odpowied-

niem sławnego *Miserere*, a duet Laury i brata Antonia, egzekwującego jej przyrzeczenie, stanowi odpowiednik duetu Leonory z Luną i targu w nim o życie Manrica.

Yasushi Hirano, odtwórca partii inkwizytora – brata Antonioniego, był chyba największą osobowością spośród całej obsady, a i głęboki bas nadawał złowieszcy rys tej postaci. Xu Chang, skądinąd, gdyby zmienić jedną literkę w jego nazwisku, to stałby się również śpiewającym tenorem bohaterem *Krainy uśmiechu*, rozporządza ze znaczną swobodą wysoką odmianą tego głosu, a wykonywana przezeń tytułowa partia utrzymana jest w wysokiej tessiturze i obfituje w liczne górne dźwięki. Niewiele mu ustępował Juraj Holly, młody słowacki tenor, który wystąpił w epizodycznej, ale bynajmniej niełatwej partii Rybaka, a ponadto Paola, zauszniaka Juliana. Florian Sempey, jako ten ostatni, urzekł głównie szlachetnym brzmieniem swego gęsto nasyconego barytonu. Posagowa Aleksandra Buczek, unosząca prawą rękę w manierze primadonny, śpiewała dość muzykalnie, ale nie najpewniej i nie najswobodniej czuła się w górze skali oraz w koloraturowych ozdobnikach, właściwych dla partii Laury. Szkoda, że nie powierzono jej Joannie Woś, obecnej zresztą na koncercie, która jako pierwsza wykonała publicznie przed trzema laty arie z tej opery. W przypadku chóru nieco odstawała część żeńska, nie zawsze precyzyjna rytmicznie, natomiast jego część męska dość błyskotliwie wypadła w kuplech pijanych żołnierzy na początku czwartego aktu.

Wcześniej mogliśmy zapoznać się z „operą liturgiczną” tego twórcy, a mianowicie *Mszą F-dur*, mimo że napisaną na kameralny skład z akompaniującym fortepianem niczym w *Petite Messe Solennelle* Rossiniego. O umiejętnościach warsztatowych świadczą dwie fugi: zwyczajowa przy ustępie *Cum Sancto Spiritu* na zakończenie *Glorii* oraz zamykająca całość

na słowie *Amen*. Głównymi bohaterami tego wykonania okazali się: pianista Bartłomiej Kominek, którego partia zawiera dwie rozbudowane kadencje przed *O Salutaris* oraz *Agnus Dei*, oraz sopranistka Monika Mych, której głos w suplice *Christe eleison*, w ustępie z wokalizami w *Glorii*, wreszcie w powierzonej temu głosowi w *Credo* narracji pasywnej, przybierającej formę preghiery, ale niewolnej też od akcentów dramatycznych, ulatywał pod gotyckie sklepienie kościoła kanoników regularnych laterańskich. Notabene Poniatowski nie jest znów tak nieznaną postacią, jeśli zważy się, że wspomina o nim Marian Brandys w książce poświęconej jego ojcu – Stanisławowi.

Na pozór festiwal może się wydać nieco eklektycznym, skoro nie przyświecają mu wyrażenie sformułowane założenia programowe. Do pewnego stopnia za swego rodzaju dominanty uznać można: wątek wielokrotnie powracających polonezów (Michała Kleofasa Ogińskiego w opracowaniu Romana Palestra podczas inauguracji, Chopina, Paderewskiego i Żarębskiego w ramach recitali fortepianowych), oraz muzykę wspomnianego już Poniatowskiego, a także Hannę Kulenty.

Jeszcze raz się potwierdziło, że François Dumont okazał się niedocenionym uczestnikiem ostatniego konkursu chopinowskiego. Skądinąd z lepszym skutkiem byłoby, gdyby cały recital został ograniczony do jego wkładu, albowiem w akompaniamencie do pieśni Helen Kearns wręcz mu przeszkadzała, między innymi za sprawą rytmicznych potknięć w cyklach Francisca Poulenca (napisanych dla Marii Modrakowskiej *Ośmiu pieśniach polskich*) i Chopina, niekiedy wręcz zakrzyżczanych i pozbawionych brzmieniowej szlachetności, a na dodatek dawały znać o sobie niedostatki emisyjne. Poza tym można się było zastanawiać, który język sprawia śpiewacze więcej kłopotów: francuski czy polski? Częściowo zre-

habilitowała się dopiero w impresjonistycznych pieśniach Karola Szymanowskiego, w których istotnym jest element barwy głosu i operowania dźwiękową kolorystyką, a poza tym posługiwała się w nich ojczystym dla siebie językiem, czyli angielskim, albowiem w nim napisane są oryginalne słowa wierszy Jamesa Joyce'a, choć muzyka skomponowana została do ich polskiego przekładu Jarosława Iwaszkiewicza. Na bis artystka z powodzeniem zaśpiewała i odegrała *Primadonnę*, pieśń swego rodaka Victora Herberta, irlandzkiego kompozytora działającego głównie w Stanach Zjednoczonych.

Ponadto mogliśmy obcować z jeszcze dwoma innymi finalistami ostatniego Konkursu. Paweł Wakarecy od czasu swego w nim udziału znacznie rozwinął i wysubtelnił środki wyrazu. Pouczającym okazało się zestawienie polonezów Chopina, Ignacego Jana Paderewskiego i Juliana Zarębskiego.

W drugie niedzielne południe wystąpił z kolei Nikołaj Choziajnow. Jego grę cechuje mięsisty dźwięk w rejestrze basowym, natomiast nieco przebity w środkowym. Dojrzałość artystyczną ujawnił natomiast w budowaniu większej formy jaką jest *Sonata h-moll* op. 59.

W znacznej mierze jest to muzyka, to prawda, by posłużyć się ulubionym słowem profesora Mieczysława Tomaszewskiego, wysokopięna, ale jednak salonowa. Taki charakter posiada też utrzymane w stylu brillante *Duo A-dur* op. 18 Józefa Nowakowskiego, efektowne dla wykonawców i tak przez nich odegrane, a recital skrzypka Janusza Wawrowskiego i towarzyszącego mu argentyńskiego pianisty José Gallarda zaliczyć należy do najważniejszych wydarzeń festiwalu. Na przeciwnym biegunie usytuowała się modernistyczna *Sonata D-dur* op. 6 Franciszka Brzezińskiego, z humorystycznie wplecionym w pierwszej części *Wzrost kotek na płotek* oraz krakowiakiem w partii fortepianu w finale. Uzupełnieniem programu była *Suita polska* Szymona Laksa ze „śpiewami góralskimi” w pierwszej części i błyskotliwym finałem. Późniejsze doświadczenia jej autora, który grał w obozowej orkiestrze w Oświęcimiu, korespondowały z pokazem rejestracji prapremierowego przedstawienia na ubiegłorocznym festiwalu w Bregencji opery Mieczysława Weinberga *Pasażerka*, w której pojawia się wątek występu, dawanego przed komendantem przez jednego z bohaterów – skrzypka Tadeusza. Skądinąd dzieło to ze wszech miar zasługuje na włączenie do repertuaru polskich teatrów operowych, a nie tylko okazjonalną prezentację, jak to było w przypadku jednorazowego przeniesienia przywołanej inscenizacji do warszawskiego Teatru Wielkiego jesienią zeszłego roku.

Nietypowe zestawienie instrumentów: wiolonczela i akordeon charakteryzuje duet *TWOgether*, złożony z Magdaleny Bojanowicz i Macieja Frąckiewiczza. Wystąpili oni w repertuarze współczesnym. W *Discours* Dariusza Przybylskiego rozwój przebiega od stopniowej integracji tkanki dźwiękowej aż do wyłonienia się rytmów quasi-tanecznych, po czym dokonuje się stopniowa dezintegracja formy i tworzywa, a więc niejako powrót do punktu wyjściowego.

Z kolei *Po godzinach milczenia* Rafała Janiaka to kompozycja wyrafinowana kolorystycznie i sonorystycznie, wykorzystująca w partii akordeonu liczne klastery.

Utwór Hanny Kulenty *Preludium, postludium i psalm* przybiera formę koncertującą, w której obydwą instrumenty współzawodniczą ze sobą o przejęcie prowadzenia. Również *IV Kwartet smyczkowy „Kołysanka”* to typowy przykład postsonoryzmu, w którym pomysłowość dźwiękowa nie jest jedynie katalogiem możliwości artykulacyjnych, surowym materiałem brzmieniowym, lecz ujęta zostaje w ścisłą formę, której rozwojem rządzi określona dramaturgia, w tym przypadku polegająca na przechodzeniu od technik polifonicznych, w których poszczególne głosy instrumentalne traktowane są kontrapunktowo, a zatem równorzędnie, do ustępów quasi-homofonicznych, w których głosy ulegają hierarchizacji, jeden staje się nadrzędny a pozostałe zostają mu podporządkowane, tworząc quasi-akompaniament. Ten utwór usłyszeliśmy w wykonaniu renomowanego Kronos Quartet. Jak zawsze stosował on elektroniczną amplifikację instrumentów, a także wygaszanie świateł na widowni, przy czym tym razem zastosowano zmieniające się kolorystycznie oświetlenie, towarzyszące kolejnym wykonywanym utworom, wydobywając w ten sposób dominującą w nich nastroje. Koncert rozpoczęła typowa dla współczesnej muzyki amerykańskiej minimalistyczna „katarynka” *Aheym (Do domu)* Bryce'a Messnera. Na jej tle wyjątkowo wyrafinowanym dźwiękowo wydał się *II Kwartet smyczkowy „Ballada zimowa”* Olgi Hans (m.in. autorki *Koncertu wiolonczelowego na prawa rękę*, skomponowanego dla Dominika Połoińskiego, cierpiącego na niedowład lewej dłoni), w którym autorka za pomocą efektów glissandowych eksplorowała głównie wysokie rejestry skrzypiec i altówki, choć – jak to bywa w kompozycjach sonorystycznych – na dłuższą metę zabrakło ujęcia tych poszukiwań w zdyscyplinowaną formę. W *II Kwartecie smyczkowym „Pieśni dziadkowe”* młodego kompozytora Marka Nowakowskiego funkcję tę pełnił pierwiastek narracyjny, wsparty w ustępie końcowym elektronicznym przywołaniem programowych „pieśni dziadkowych”. Kompozycja posiada budowę łukową z bardziej ożywionym ustępem środkowym. W sonorystycznym opracowaniu Judith Berkson *Sim Shalom (Obdarz pokojem)* kantora Altera Yechiela Karniola z małopolskich Działoszyc, szczęśliwie uniknięto rodzajowej etniczności. Utwór ten znalazł w drugiej części dopełnienie w kompozycji *Nada Brahma (Dźwięk Brahmy)*, również posługującej się efektami elektronicznymi.

Pomimo zmiany terminu festiwalu z jesienno na letni, posiada on wierną i wyrobioną publiczność, nie przerywającą oklaskami skupienia pomiędzy ogniwami form cyklicznych, co staje się już, niestety, rzadkością, choć z drugiej strony, jeszcze w dziewiętnastym wieku uważano to za miernik odniesionego przez kompozytora sukcesu...

Lesław Czaplirski

LONDYN **R**oyal Opera House (ROH) w londyńskiej dzielnicy Covent Garden jest jednym z najlepiej znanych teatrów operowych na świecie. Stanowi siedzibę prestiżowych brytyjskich zespołów Opery Królewskiej (The Royal Opera House) i Królewskiego Baletu (The Royal Ballet). Obecny budynek jest trzecim z kolei. Poprzednie dwa zostały zniszczone przez pożary. Nowy teatr zaprojektowany został w stylu klasycystycznym przez znanego brytyjskiego architekta Edwarda Middletona Barry. Przedstawieniem opery *Les Huguenots* Meyerbeera, 15 maja 1858 r. otwarto budynek operowy. Ostatnią renowację gmachu przeprowadzono w 1999 r. na podstawie projektu zespołu architektów Jeremy Dixon i Edwarda Jones. Zmodernizowano widownię, zaś scenę wyposażono w najnowszą technologię, pozwalającą na szybką zmianę dekoracji. Rozszerzono też pomieszczenia dla wykonawców. Powstały nowe studia operowe i baletowe przeznaczane na próby. Wybudowano dodatkowe studio teatralne (the Lindury Theatre), w celu wystawiania nowych, eksperymentalnych utworów operowych. Poprzedni targ kwiatowo-owocowy zwany Floral Hall przekształcono w ogromne foyer. Można tam zjeść elegancki obiad przed przedstawieniem albo delectować się winem lub szampanem podczas przerw operowych.

Na scenie londyńskiej Królewskiej Opery występowała cała plejada polskich artystów, począwszy od legendarnej Marceliny Sembrich-Kochańskiej, znakomitego basu Adama Didura i tenora Tadeusza Leliwy. Z następnej generacji warto wymienić Teresę Kubiak, Teresę Żylius-Garę, Ryszarda Karczykowskiego, Zdzisławę Donat, Stefaninę Toczyšką, Joannę Kozłowską i Jadwigę Rappe. Z obecnego młodego pokolenia na królewskiej scenie występują: Piotr Beczała, Mariusz Kwiecień, Ewa Podleś, Aleksandra Kurzak, Małgorzata Walewska i Andrzej Dobber. Moja wizyta w mieście nad Tamizą została zainspirowana możliwością obejrzenia występów znakomitego polskiego kontraltu Ewy Podleś w komicznej partii Madame de la Haltière w rzadko wystawianej operze *Cendrillon (Kopciuszek)* Julesa Masseneta.

Rewelacyjny Kopciuszek

Jules Massenet w swojej spuściźnie muzycznej pozostawił po sobie 25 oper, większość z nich jest rzadko wykonywana. *Cendrillon (Kopciuszek)* kompozytor określił jako „baśń operowa w czterech aktach”. Libretto autorstwa Henri'ego Caina wykorzystuje niezwykle popularną opowieść o Kopciuszku pióra Charlesa Perraulta z 1698 r. Massenet ukończył komponowanie utworu w 1898 r. Premiera odbyła się 24 maja 1899 r. w Salle Favart na scenie paryskiej Opéra-Comique. Mimo początkowego sukcesu aż pięćdziesięciu przedstawień, po śmierci kompozytora opera została zapomniana i zniknęła na długi czas z regularnego repertuaru. W 1979 r. została wznowiona na Festiwalu w Ottawie z Fredericą von Stade w partii tytułowej.

wej. Wkrótce zaczęła pojawiać się na niewielu scenach operowych. W marcu 2011 r. doczekała się wznowienia przez Opéra-Comique w Paryżu i podczas tego lata wystawiono ją po raz pierwszy na scenie londyńskiej Covent Garden.

Londyńska inscenizacja powstała przy współpracy kilku zespołów operowych, m.in. Santa Fe Opera, Gran Opera w Barcelonie i Teatru Królewskiego La Monnaie w Brukseli. Głównym elementem dekoracji autorstwa Barbary de Limburg były ruchome, przesuwane ściany, pozwalające na szybką zmianę miejsca akcji. Przedstawiały one ogromną otwartą książkę z tekstem baśni Perraulta z 1697 r. w języku francuskim. Znany francuski reżyser Laurent Pelly wykorzystał w tej inscenizacji wiele elementów komicznych zawartych w utworze Masseneta. Był też współautorem fantastycznych kostiumów. Większość z nich miała odcień czerwieni. Tylko Kopciuszek, zwany tutaj Lucette, dla kontrastu, w scenie na balu ukazuje się w białej, bogato ozdobionej sukni balowej. Oklaski wzbudziła kareta Kopciuszka w kształcie francuskiego słowa „Carosse”, do której zaprzężono czterech zgrabnych tancerzy przebranych w kostiumy koników. Duży aplauz wzbudził marsz książeczek, przedstawianych znużonemu Księciu na balu. Każda z nich miała indywidualny, fantastyczny kostium w odcieniach czerwieni, czasami z elementami etnicznymi, pozwalającymi zidentyfikować kraj pochodzenia. Akt III, przedstawiający sen Kopciuszka, według libretta powinien mieć miejsce w lesie, wokół starożytnego dębu. Reżyser przeniósł tę akcję na dachy paryskie z lasem dymiących kominów, wśród których błąka się Kopciuszek i zagubiony Książę.

Tytułową partię śpiewała amerykańska artystka Joyce DiDonato, zwana popularnie Yankee Diva. Wcześniej w 2006 r. wystąpiła w tej samej inscenizacji podczas Festiwalu w Santa Fe. Posiada piękny, o czystym brzmieniu mezzosopran połączony ze świetną techniką wokalną. Śpiew DiDonato cechuje niezwykła muzykalność i duża osobowość sceniczna. Interpretacyjnie stworzyła interesującą, romantyczną postać. Rola Księcia (Le Prince Charmant) napisana jest na mezzosopran „en travesti”. Według uwag kompozytora w partyturze powinien to być głos „soprano de sentiment”, ciemny, dramatyczny i charakterystycznie francuski sopran. W londyńskiej inscenizacji partię melancholijnego Księcia powierzono znanej angielskiej śpiewaczce Alice Coot. Artystka obdarzona jest ciemnym mezzosopranem o aksamitnym brzmieniu. Jej głos posiada cudowną soczystość we wszystkich rejestrach. Ciemny mezzosopran Coot dobrze kontrastował z lżejszym głosem DiDonato. Wzruszający był duet Kopciuszka i Księcia w trzecim akcie, gdzie dwa głosy mezzosopranowe znacznie się różniły, a jednocześnie zlewały się w niebiańską całość. W roli Wróżki (La Fée) wystąpiła Eglise Gutiérrez obdarzona wirtuozowską koloraturą. Kubańsko-amerykański sopran doskonale radził sobie z trudną, a zarazem efektowną partią. Artystka z łatwością wykonywała karkołomne koloratury o diamentowej ostrości i kryształcznej czystości.

Partię macochy Madame de Haltière zaśpiewała przebojowo nasza rodzima artystka,

znakomity kontralt, Ewa Podleś. Kilka miesięcy wcześniej debiutowała w tej partii na scenie Opéra-Comique w Paryżu. Dla wielu widzów i krytyków zaskoczeniem była „vis comica” śpiewaczki. Dla mnie nie było to niespodzianką, gdyż kilka lat temu widziałem tę artystkę w przekomicznej partii markizy de Berkenfield w operze *Córka pułku* Donizettiego wystawianej w Houston Opera. Madame de la Haltière w wykonaniu Podleś była swojego rodzaju „la femme horrible”. Już tylko na sam dźwięk słowa „madame” służba i mąż uciekali w popłochu. Przejaskrawiony, wręcz karykaturalny kostium z zaokrąglonymi biodrami i ogromnym „derrière” dawał dodatkowe komiczne efekty. Duże brawa wzbudziła aria Madame dokumentująca arystokratyczne koligacje rodzinne. Śpiewaczka z wielką umiejętnością wykorzystywała swoje naturalne, niezwykle głębokie, wręcz basowe dźwięki. Zachwycony krytyk muzyczny napisał w recenzji, że „Podleś używa dźwięki piersiowe jak broń masowego rażenia”. Według znanej krytyczki muzycznej Agnes Kory z *Musical Criticism* „Ewa Podleś (Madame de la Haltière, macocha Kopciuszka), zawiądnęła przedstawieniem. Jej bogaty i silny głos, nieskazitelne wycucie muzyki i dramaturgii, ponadto jej zmysł humoru w połączeniu z dobrym smakiem, powinny służyć jako kurs mistrzowski z rozrywki połączonej z artzmem”. Artystka raz jeszcze udowodniła, że dla wielkich talentów nie ma małych ról.

W partiach córek doskonale dawały sobie radę sopran Madeleine Pierard (Noémie) i Kai Rùutel (Dorothee), dwie młode adeptki programu Jette Parker Young Artists. W roli ojca Pandolfe na londyńskiej scenie debiutował niestety już pod koniec swojej kariery francuski baryton Jean-Philippe Lafont. Śpiewał zużyтым głosem z charakterystycznym, niekontrolowanym wibratem. Niedomogi wokalne ratował świetnym aktorstwem, ukazując zarówno patos jak i komiczną stronę postaci.

Nad stroną muzyczną *Cendrillon* czuwał znany francuski dyrygent Bertrand de Billy. Muzyka Masseneta jest wytworna, wyrafinowana, pełna niuansów, zaprawiona pewnym sentymentalnym i słodkawym kolorystem. Wymaga od muzyków wręcz koronkowego wykonania. Orkiestra ROH uskrzydłona artystyczną osobowością dyrygenta zagrała z pełnym zaangażowaniem i techniczną precyzją.

Dzięki pomocy Kate Davis z Biura Prasowego ROH mogłem obejrzeć dwa doskonale przedstawienia *Cendrillon*. Przedostatni spektakl był transmitowany na telebimach dla szerokiej publiczności zgromadzonej na placach publicznych w 12 miastach wysp brytyjskich. Miejmy nadzieję, że polscy widzowie zobaczą tę inscenizację zarejestrowaną na DVD.

Sensacyjna Tosca

Tosca, jedna z najbardziej popularnych oper Pucciniego, na stałe weszła do repertuaru teatrów operowych, pozwalając wielu śpiewakom na stworzenie niezapomnianych, czasami wręcz legendarnych kreacji. W czerwcu br. Królewska Opera (ROH) w Lon-

dynie wznowiła inscenizację *Toski* w reżyserii Jonathana Kenta. Ostatnie dwa przedstawienia zapowiadały rewelacyjną obsadę. Do wykonania tytułowej partii Florii Toski zaproszono rumuński sopran Angelę Gheorghiu, w roli jej ukochanego malarza Mario Cavaradossi obsadzono niemieckiego tenora Jonasa Kaufmanna, zaś partię przebiegłego szefa rzymskiej policji barona Scarpia powierzono znakomitemu walijskiemu barytonowi Bryn Terfelowi. Ta sensacyjna obsada poruszyła operowych melomanów na całym świecie. Bilety na te dwa ostatnie przedstawienia rozeszły się w ciągu godziny. Biuro Prasowe ROH nie było w stanie mi pomóc w otrzymaniu jednej dziennikarskiej wejściówki. Z dalekiej Kanady, dzwoniłem kilkakrotnie do kasy opery w Covent Garden z nadzieją na jeden zwrotny bilet. Bezskutecznie. Na wolnym rynku (eBay) bilety na obydwa spektakle osiągały oszałamiającą cenę nawet 1000 funtów! Sytuacja była beznadziejna. W ostatniej chwili, podczas odbioru innych biletów w kasie londyńskiej opery, dla spokoju sumienia, zapytałem biletera, czy nie ma zwrotów. Okazuje się, że 2 minuty wcześniej ktoś oddał jeden bilet na niedzielne przedstawienie. Wprawdzie miejsce było wysoko na balkonie w cenie 93 funtów, ale w ten sposób mogłem uczestniczyć w tym ekscytującym przedstawieniu i podzielić się moimi wrażeniami z czytelnikami **Muzyka21**.

Nowa produkcja *Toski* w reżyserii Jonathana Kenta z 2006 r. zastąpiła 40-letnią, tradycyjną i znaną z fragmentów filmowych inscenizację Franco Zeffirelli, w której występowali legendarna Maria Callas i Tito Gobi. Scenografia obecnej *Toski* autorstwa Paula Browna jest również tradycyjna. Przedstawia w nieskomplikowany sposób trzy miejsca akcji w Rzymie w czasach napoleońskich. Pierwszy akt prezentuje dwupoziomowy Kościół św. Andrzeja z obrazem Marii Magdaleny na proscenium. Z tyłu widoczna jest kaplica rodziny Atavanti i statua Madonny. Przebogata procesja ma miejsce na wyższym poziomie. Drugi akt, odbywa się w Pałacu Farnese i przedstawia bibliotekę szefa policji rzymskiej Scarpia. Półki z książkami ukrywają tajne wejście do sali tortur. Trzeci akt ma charakter raczej minimalistyczny, z ogromną kolistą przestrzenią, bez tradycyjnej statuy św. Michała Anioła.

W roli tytułowej Angela Gheorghiu stworzyła niezapomnianą kreację wokalną i aktorską. Jest urodzoną primadonną operową. Jej czysty, jasny sopran łatwo wypełniał dużą widownię ROH. Wysokie C w ostatniej scenie przeszło widownię jak ostry sztylet. Aria *Vissi d'arte, vissi d'amire* nie była tylko popisem wokalnym operowej divy, lecz częścią dramatu, pełną smutku skargą samotnionej kobiety. Efekt był tak przejmujący, że publiczność nie przerwała sceny tradycyjnymi oklaskami. Scarpia Bryna Terfela jest małym arcydziełem wokalnym i aktorskim. Jest to władczy, silny arystokrata o tendencjach sadystycznych. Fizycznie nie ukrywa swojej namiętności do Toski. Wokalnie każde słowo otrzymało odpowiedni akcent i barwę. Jest to sceniczny przerażający potwór. Bohaterem wieczoru był jednak tenor Jonas

Kaufmann. Krytycy nazwali go „bezkonkurencyjnym, najlepszym Cavaradossim naszych czasów”. Obdarzony jest prawdziwym tenorem typu lirico-spinto. Jego głos błyszczy we wszystkich rejestrach i kwitnie w gómych dźwiękach. W śpiewie brak było melodramatyzmu i łkania. Podczas pierwszej arii *Recondita armonia* (O przedziwno harmonio!) w pewnym momencie artysta zaśpiewał takim delikatnym pianissimo, że widownia przestała oddychać. Z kolei w II akcie, jego potężny okrzyk *Victoria, Victoria!* wydawało się słyszeć w mauzoleum Napoleona w Paryżu. Dodatkowo Kaufmann jest też niezwykle urodziwym śpiewakiem o miłej osobowości. Warto dodać, że w mniejszej roli Cesare Angelotti wystąpił Łukasz Jakóbski, młody polski bas. Poznaniak z pochodzenia, uczestnik programu Jette Parker Young Artists Programme przy ROH. Partię Spoletty, podstępnego policyjnego agenta wykonał Hubert Francis.

Orkiestrę ROH po mistrzowsku prowadził Antonio Pappano. Pod jego batutą orkiestra chwilami brzmiała wręcz kameralnie, aby wybuchnąć ze sztormową siłą. Na zakończenie spektaklu publiczność zgłotowała artystom długotrwałą owację na stojąco. Dla polskich melomanów ważną jest wiadomość, że transmisja do kin na całym świecie tego historycznego przedstawienia z Covent Garden Opera nastąpi w listopadzie br.

Fanfary

Podczas mojego kilkudniowego pobytu w londyńskiej operze zakończenie przerw było oznajmiane nagrany fanfarami. Z Biura Prasowego dostałem wiadomość, że ROH zorganizowała konkurs na kompozycję dla uczniów w wieku 11 do 16 lat. Poprzez Internet otrzymano setki nagrań. Specjalna komisja wybrała z nich 10 laureatów. Wyselekcjonowani uczniowie pracowali z profesjonalnym muzykiem nad wykończeniem utworów i ta seria fanfar grana jest podczas każdego spektaklu w Covent Garden Opera oznajmiając koniec przerwy. Być może z grupy młodych wyłoni się przyszły talent kompozytorski?

Kazik Jędrzejczak

CHINY **S**infonietta Polonia. 3 sierpnia ta znana poznańska orkiestra zakończyła w Mongolii Wewnętrznej cykl koncertów pod nazwą *Lato najpiękniejszych głosów* z plejadą solistów z Chin, Polski, Rosji i Czech. Orkiestra występowała w Xilinhot, dwukrotnie w Hohhot – stolicy Mongolii Wewnętrznej – oraz w Erdos – najbogatszym mieście Chin. Mongolskie na każdym kroku zadziwiała rozmachem i bogactwem. Miejsca, w których odbywały się koncerty, Teatr w Xilinhot i Rządowe Centrum w Hohhot, to imponujące gmachy z salami na ponad 1000 osób o dobrej akustyce. Sale pełne publiczności spontanicznie reagującej przede wszystkim na znane mongolskie pieśni, które zostały specjalnie zaaranżowane na orkiestrę dla

Sinfonietty Polonii przez mongolskiego kompozytora i aranżera Xinjiletu. Kompozytor był także wykonawcą jednej z pieśni. Prezentacja w Xilinhot 31 lipca była światową premierą tej aranżacji. W stołecznym Hohhot odbyły się dwa koncerty (pierwszy został nagrany przez miejscową telewizję). W Erdos miał miejsce koncert plenerowy na największym placu miasta. Na którym znajduje się stała, wykładana granitowymi płytami, scena. Olbrzymi elektroniczny billboard na gmachu vis-à-vis sceny i wielokrotne zapowiedzi przez megafony zgromadziły ok. 2000 osób oprócz słuchaczy z biletami, czy zaproszeniami, którzy zajęli 1200 ustawionych przed sceną krzesel. Mongolowie i Hanowie reagują żywo i spontanicznie, ale krótko, zarówno na arie operowe, jak i na dobrze znane pieśni mongolskie witane, przy pierwszych taktach, kilkusekundową burzą oklasków. Podobnie publiczność reagowała na występy dwóch mongolskich zespołów wykonujących pieśni mongolskie na tradycyjnych instrumentach, oraz na rockowy zespół prezentujący jedną pieśń. Ten scenariusz aplauzu powtórzył się również przy uwerturze do *Orfeusza w Piekło* Offenbacha oraz polce *Grzmoty i błyskawice* J. Straussa; sprawdzone hity Sinfonietty Polonii porwały Mongołów.

Po udanych koncertach w Mongolii Wewnętrznej orkiestra została zaproszona w Pekinie do nagrania 6 zaaranżowanych dla niej utworów, które zrealizowano po zakończeniu Międzynarodowego Festiwalu Karola Szymanowskiego w Pekinie.

5 sierpnia odbył się inauguracyjny koncert festiwalu, którego motto brzmiało „Karol Szymanowski – artysta, który wyprzedził swój czas”. Gmach Opery Narodowej, to spektakularne dzieło architektoniczne, imponujące rozmachem i oryginalnymi pomysłami architektonicznymi. W wypełnionej po brzegi sali Resource Center słynnego „Jaja” National Center for the Performing Arts zabrzmiały dźwięki *Polskich tańców* na fortepian, pięknie i stylowo zagranych *Mazurków* z op. 50 i wirtuozowskich *Dwunastu Etiud* op. 33, błyskotliwie wykonanych przez Sławomira Dobrzańskiego. Barbara Kubiak wykonała pieśń *Daleko został cały świat* op. 2, *Pieśń Łabędzia* i słynną *Pieśń Roksany* z *Króla Rogera*, którą podbiła serca publiczności. Również bardzo gorąco zostały przyjęte *Pieśni kurpiowskie* op. 58. Był to program wymagający wielkiego kunsztu od artystów, ale także niełatwy w odbiorze dla publiczności, wymagający skupienia, uwagi i zapewne słyszany przez chińską publiczność po raz pierwszy w życiu. A jednak jej reakcje świadczyły o dużym wyrobieniu i wyrafinowanych gustach. Cisza i żadnych przypadkowych oklasków między utworami cyklu, żadnych dzwonek komórek i niezwykle żywy aplauz po zakończeniu utworze i owacja na zakończenie koncertu.

Sinfonietta Polonia w tym samym dniu pracowała z chórem i instrumentalistami China National Symphony Orchestra, a 6 sierpnia wystąpiła w Beijing Concert Hall –

publiczność dopisała. W holu sali Ambasada Polska w Pekinie urządziła piękną wystawę o życiu i twórczości Szymanowskiego z obszerną kolekcją zdjęć i chińskimi komentarzami. Po trzech dniach wystawę przeniesiono do Forbidden City Concert Hall.

Wykonane przez Agatę Schmidt *Pieśni miłosne Hafiza* i przez Barbarę Kubiak *Pieśni Muezina szalonego* zabrzmiały bardzo szlachetnie, z bogatą paletą barw i pełną ekspresją towarzyszącą im orkiestry Sinfonietty Polonii i zachwyciły zebraną publiczność. Entuzjazm wzbudziło chińskie *Requiem dla ziemi*, napisane po katastrofalnym trzęsieniu ziemi w Wenchuan w 2008 r., dające duże pole do popisu orkiestrze, ponieważ dwie pierwsze części utworu wykonywane są tylko przez orkiestrę i chór. Orkiestra została poszerzona o kilkunastu muzyków z China National Symphony Orchestra, a jej chór znalazł bardzo dobrze ten utwór. Wielkie wrażenie robiła sekcja ośmiu waltorni oraz niesamowicie bogata sekcja perkusji z ogromną gran casą, nie widywaną w Polsce i gongiem, którego brzmienie oddaje całą grozę rozwierającej się podczas trzęsienia ziemi. Solistami tego utworu było czworo chińskich śpiewaków, wśród nich Keqing Liu, który wystąpił także w *Stabat Mater* Szymanowskiego. *Stabat Mater* było znakomicie przygotowane przez solistów i orkiestrę, natomiast chórowi China National Orchestra Choir zabrakło kilku prób. Szymanowski rozbrzmiewał tego wieczoru w trzech językach: *Hafiz* po niemiecku, *Muezin* po polsku, a *Stabat Mater* po łacinie. Publiczność przyjęła cały koncert rzęsiстыми brawami.

7 sierpnia w Beijing Concert Hall wykonała *IV Symfonię* Szymanowskiego z Marią Masyczewą przy fortepianie oraz *II Symfonię*. Przyszło nieco mniej publiczności, ale była to widownia elitarna, świadoma prezentowanej muzyki, świetnie przygotowana do jej odbioru. Można to było zauważyć już przed koncertem, że wystawa poświęcona Szymanowskiemu cieszyła się wielkim zainteresowaniem.

Artyści wyculi od pierwszych taktów, że w tym dniu grają dla prawdziwych melomanów. Uskrzydleni idealnym skupieniem na sali dali z siebie wszystko. Maria Masyczewa, rosyjska laureatka m.in. konkursu Marguerite Long – Jacques Thibaud, mimo zaawansowanej ciąży była prawdziwym wulkanem energii, silną osobowością, wrażliwą artystką o znakomitej technice. *IV Symfonia* to nie koncert per se. Fortepian jest tu nie tyle instrumentem solowym, ile jednym z instrumentów orkiestry dialogującym z innymi, raz jest na wierzchu, raz akompaniuje. Pianistka, jak i instrumentalisci orkiestry partnerowali sobie nawzajem bardzo muzykalnie i z dużą ekspresją. Sekcja perkusji mająca dostęp do wspaniałych instrumentów, w Beijing Concert Hall miała okazję popisać się swoimi umiejętnościami. Publiczność słuchała *IV Symfonii* z wielkim zainteresowaniem. Zafascynowane dzieci wpatrzona w solistkę roziskrzonym wzrokiem, z biegającymi w powietrzu paluszkami grającymi z Marią Masyczewą na wymyślonych

klawiaturowych, to słuchacze, których naturalna wrażliwość usposabia do odbioru muzyki Szymanowskiego bez żadnych oporów.

W *II Symfonii Sinfonietta Polonia* dowiodła, na jak wiele stać jej młodych muzyków. Najtrudniejszy utwór z całego festiwalowego programu zagrali z entuzjazmem i pasją, z prawdziwym przekonaniem. Czekali na ten wieczór, aby móc muzykować w pełni, aby móc wydobyć wszystkie, wielce zróżnicowane emocje, charaktery, kształty tego monumentalnego dzieła. Znakomita, wierna partyturze interpretacja dyrygenta, precyzyjne, pełne kolorów i ekspresji brzmienie orkiestry, równowaga poszczególnych sekcji, zachwycające solówki koncertmistrzyni Blanki Bednarz i Marcina Zielińskiego – pierwszego fagocisty, klawecistki Zuzanny Fabijańczyk, waltornisty Mikołaja Olecha i innych osób, wzruszająco wykonany początek drugiej części przez sekcje wiolonczel i altówek. Ostatnia część, pięciotematowa fuga, to rzecz nader skomplikowana i zawsze trudna. Orkiestra poradziła sobie z nią również dobrze. Pomimo małych niedoskonałości *Sinfonietta Polonia* wykonała *II Symfonię* na prawdziwie wysokim poziomie. Można było zapomnieć, że ta orkiestra nie pracuje ze sobą tydzień po tygodniu. To wielkie osiągnięcie.

Entuzjazm, z jakim publiczność przyjęła *II Symfonię* przeszedł wszelkie oczekiwania. Chińczycy rzadko okazują spontanicznie swoje uczucia, ale ten utwór na pewno podbił ich serca.

8 sierpnia odbył się koncert *Dzieje przyjaźni* w wykonaniu Atma Trio (Sławomir Dobrzański – fortepian, Blanka Bednarz – skrzypce oraz Cheung Chau – wiolonczela). Formuła koncertu z komentarzem, a także zapewne *Trio g-moll* op. 8 Fryderyka Chopina, które zabrzmiało w drugiej części koncertu przyciągnęły młodą publiczność, w tym sporo rodzin z dziećmi.

Cheung Chau ze swadą opowiadał o Karolu Szymanowskim i jego przyjaźni i współpracy z Pawłem Kochańskim. Artyści demonstrowali charakterystyczne motywy i brzmienia utworów, które po chwil prezentowali w całości. Blanka Bednarz zjawiskowo wykonała *Mity* op. 30. Artystka ta czaruje pięknym dźwiękiem, znakomitą paletą barw i wyjątkową muzykalnością. *Mity* w jej wykonaniu sprawiają wrażenie, jakby zostały specjalnie dla niej napisane. Również *Pieśń Roksany* w interpretacji Cheunga Chau na wiolonczeli brzmiała niezwykle pięknie. Chau znacznie więcej czasu poświęca dyrygowaniu niż wiolonczeli, ale jest rzeczywiście mistrzem tego instrumentu, dysponującym warsztatem najwyższego lotu i ogromną wyobraźnią muzyczną.

Najmłodszym odbiorcom podobał się chyba najbardziej *Dziki taniec* Karola Szymanowskiego i Pawła Kochańskiego, wykonany rzeczywiście z góralską, dziką nutą przez Blankę Bednarz i Sławomira Dobrzańskiego.

W *Trio* Chopina artyści znani już jako znakomici kameraliści, w zależności od tego, czego domaga się partytura i korzystając z

nieprzeciętnego zasobu wyobraźni muzycznej, ukazali Chopina w całej jego krasie: była tu zarówno liryka i poezja, jak i taneczność oraz gracja. Kształtowanie formy i narracja w części trzeciej uczyniły ją perłą – czas jakby się zatrzymał. Ludowa – aczkolwiek na modę salonu – nuta pobrzmiwała w części ostatniej, gdzie nie zabrakło również humoru. W wiodących partiach fortepianu Sławomir Dobrzański pokazał, że jest świetnym chopinistą. *Trio* Chopina, nieraz ignorowane przez muzyków jako niedostatecznie zrównoważone pod względem głosów, zabrzmiało w wykonaniu Atma Trio jako dzieło jak najbardziej warte wykonywania, pełne treści o niepodważalnej wartości.

9 sierpnia odbył się koncert finałowy Festiwalu Karola Szymanowskiego w Forbidden City Concert Hall, nieopodal Zakazanego Miasta. Pięknie położona sala na 1400 miejsc w Zhongshan Park, była w tym dniu wypełniona po brzegi. Bardzo sprawny zarząd tej instytucji skutecznie promuje muzykę symfoniczną

Warto podkreślić, że maestro Cheung Chau ze swoją orkiestrą podjęli się bardzo ambitnego i wymagającego zadania. Wykonanie w ciągu czterech dni trzech różnych, pełnych programów festiwalowych, wymagało wiele wysiłku i rzetelnego przygotowania.

A to przecież nie wszystkie występy orkiestry w Chinach. Po koncertach w Mongolii Wewnętrznej i Festiwalu Karola Szymanowskiego, *Sinfonietta Polonia* wystąpiła jeszcze raz w Beijing Concert Hall 14 sierpnia. Tym razem była to gala operowa pt. *Keqing Liu i przyjaciele*. Opera zachodnia pojawiła się w Chinach dopiero po rewolucji kulturalnej. Keqing Liu – śpiewak i manager – jest wielce zasłużonym propagatorem tego gatunku w Chinach, a przy tym lubianym i popularnym w Pekinie artystą. Jego koncert przyciągnął tłumy. Został także nagrany przez pekińską telewizję. Zaproszeni przez niego przyjaciele, to mongolski tenor Erdemutu, czeski Ondrej Koplik, Polka Joanna Maksymowicz, Rosjanka Maria Sielieznowa, Chinki Yue She, Guiping

MUZYCZY ŚPIEWACY AKTORZY MÓWCY



- **Konsultacje indywidualne**
- **Warsztaty grupowe**
- **Specjalny program dla szkół artystycznych**
- **Szkolenia biznesowe dla kadry zarządzającej**

Krakowski Ośrodek Doradztwa dla Artystów
www.koda.krakow.pl, tel. 506 075 297



wśród szerszej publiczności. Wprawdzie trudniej gra się artystom, bo mniej wyrobieni słuchacze czasem rozmawiają między sobą, wchodzą spóźnieni, robią podczas koncertu zdjęcia, za to reakcje publiczności są szczerze i spontaniczne.

I Koncert skrzypcowy Szymanowskiego w pięknej interpretacji Anny Marii Staśkiewicz i *Sinfonietty Polonii* został wysłuchany z dużym zainteresowaniem i nagrodzony gromkimi brawami, choć zapewne znaczna część publiczności słyszała muzykę Szymanowskiego po raz pierwszy. Dało się jednak rozpoznać twarze osób, które pojawiały się także na poprzednich koncertach.

Naprawdę entuzjastycznie publiczność reagowała na *Koncert e-moll* Fryderyka Chopina. Maria Masyczewa wykonała go lirycznie, pięknym dźwiękiem, a *Sinfonietta Polonia* stylowo i muzykalnie towarzyszyła artystce. Odbiorcy zgotowali wykonawcom spontaniczną, burzliwą owację.

Deng, Yugian Song. W programie arie Mozarta, Pucciniego, Rossiniego, Leoncavalla, ale także chińskich kompozytorów – Jin Xiang i Wang Fuling. Keqing Liu był zarazem gwiazdą nr 1 tego koncertu i jego komentatorem. Należy on do nielicznego grona śpiewaków, którzy zdobywają sympatię publiczności samym pojawieniem się na scenie, zanim zaśpiewają pierwsze takty. Tak było podczas jego występów w Polsce, tak było zarówno w Mongolii Wewnętrznej jak i w Pekinie. Jego aktorski talent nie ustępuje talentowi muzycznemu, co znakomicie procentuje w działalności ściśle artystycznej, ale także w propagowaniu muzyki operowej w Chinach.

Transmisje tego koncertu w pekińskiej telewizji to dla *Sinfonietty Polonii* niewątpliwie największa promocja, o której młoda orkiestra mogła marzyć. Koncert ten obejrzy, skromnie licząc, kilkadziesiąt milionów widzów.

(ab)

The Metropolitan Opera

John Adams - Nixon In China
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

NIXON W CHINACH **N**ixon w Chinach był pierwszą operą Johna Adamsa, amerykańskiego kompozytora urodzonego 15 II 1947 r. w Worcester, Massachusetts, dla której libretto napisała Alice Goodman. Jest to opowieść o siedmiodniowej wizycie (21-27 II 1972 r.) Richarda M. Nixona w Chinach i spotkaniu z Mao Tse Tungiem. Operę zamówiła u Adamsa The Brooklyn Academy of Music, The Houston Grand Opera i John F. Kennedy Center for the Performing Arts. Jej premiera odbyła się 22 X 1987 r. w Houston Grand Opera. Produkcję przygotował Peter Sellars, a choreografię Mark Morris.

Premierę w Houston widzieli i słyszeli zaproszeni na nią Nixonowie, Kissinger i zwolniona na ten czas z więzienia żona Mao, gdzie przybywała po złagodzeniu kary śmierci na dożywotnie więzienie za udział w rewolucji kulturalnej.

Bohaterami trzy aktowej opery są historyczne postacie: Richard Nixon, jego żona Pat, Mao Tse Tung i jego żona Chiang Ching oraz Henry Kissinger i Chou En Lai.

W przypadku wielu oper z tzw. klasycznego repertuaru operowego nie zawsze trzeba zajmować się „kuchnią” ich powstawania. To pomaga w odbiorze, ale nie jest konieczne by doceniać ich kreatywną dramaturgię, piękno skomponowanej muzyki czy linii wokalnych.

Inaczej rzecz się ma w przypadkach oper współczesnych. To niejednokrotnie bardzo złożony czy skomplikowany proces, w który zaangażowanych jest wiele poziomów percepcji „końcowego produktu”. Postaram się

więc nieco przybliżyć Państwu okoliczności jej powstania, oraz pierwotną reakcję krytyków w USA.

Po prapremierze pokazano sfilmowanego w Operze w Houston *Nixona w Chinach* w publicznej telewizji amerykańskiej 15 IV 1988 r. Wiele recenzji tak po prapremierze, jak i po transmisji telewizyjnej było bardzo pochlebnych, wręcz entuzjastycznych. Ale było też sporo wręcz miążdzących. Oceny były więc bardzo spolaryzowane. W jednej z nich można było przeczytać: „Tylko trzy rzeczy są niedobre w *Nixonie w Chinach*. Pierwsza to libretto, druga to muzyka, a trzecia to reżyseria. Poza tym – jest doskonała” [spolszczenia B.J.]. W Chicago Tribune pisano, że jest to „operowy triumf prowokujący poważane przemyslenia”, w New York Times Magazine, że „Adams odniósł porażkę”, a w New York Times, recenzję rozpoczynało pytanie „I to wszystko?” po czym oceniono *Nixona w Chinach* jako „variety show Sellarsa, [który jest] wart kilku chichotów, ale w żadnym przypadku nie może kandydować do stałego repertuaru”.

Skrytykowano też muzykę. Jedna z recenzji określiła ją jako „mechaniczną” i zawyrokowała, że „średnio inteligentny komputer mógłby zostać zaprogramowany by ją powielić”. Pisano o „statycznym stylu”, a po prapremierze Donald Henahan w New York Times napisał bardzo krytyczną jej recenzję: „Pan Adams robi z arpeggia to co MacDonald uczynił z hamurgerem (...) powiela tę samą ideę w nieskończoność”. Scenę baletu rewolucyjnego określono jako „balet łańcuchów i biczy”, a akt ostatni jako „enigmatyczne, meandryczne soliloquium”.

Brytyjska prapremiera *Nixona w Chinach* odbyła się w 1988 r. pod batutą Adamsa i

powracała tam na sceny, choć nieczęsto.

W wywiadach Peter Gelb wypowiadał się od wielu lat o Johnie Adamsie jako o jednym z największych żyjących współcześnie kompozytorów amerykańskich. Po objęciu funkcji głównego menadżera w MET chciał wypełnić lukę nieobecności jego oper w MET. W 2005 r. spotkał się z nim i Adams wtedy zaproponował na swój operowy debiut w MET nie *Nixona w Chinach* jak sugerował Gelb, ale *Doktora Atomica* (światowa prapremiera: San Francisco, 1 X 2005).

John Adams mówił przed prapremierą w MET, że zadziwia go fakt, że w ogóle tę operę skomponował. Nigdy bowiem przedtem nie próbował niczego na tak wielką skalę i nigdy na głos solo. Sam więc był zaskoczony wynikiem. Odbarzył co prawda muzyką poezje Johna Donne’a i Emily Dickinson we fresku chorałowym *Harmonium*, ale było to jego pierwsze podejście do tak wielkiej skali muzycznej.

Lata, w których powstawała opera (1985–1987) to lata administracji Reagana w USA, wielkiego zainteresowania współczesną historią i przywódcami politycznymi. Miało to więc być doświadczenie teatralne oparte o przekazy telewizyjne i kreowane wizerunki postaci bohaterów politycznych przez dziennikarzy prasowych.

Był to też jakby przełom w świecie opery, ponieważ jej treść dotyczyć miała współczesnej historii i osób ją tworzących. Mogła więc teoretycznie odnieść sukces, choćby tylko w USA, ponieważ Amerykanie mają specyficzną obsesję na temat swych prezydentów, którzy są w ich oczach jakby uosobieniem narodowej psyche, idealizmu i optymizmu.

Politycznie niby nic takiego arcyważnego nie wydarzyło się podczas tej wizyty, ale

przyłot Nixona do Chin spowodował zburzenie swoistego „muru mentalnego” i uznanie 1/5 planety. Po wielu latach ukazywania Chin jako „mrocznego imperium zła” uścisk dłoni Nixona i Chou En Laia 21 II 1972 r. był dla świata zachodu szokiem i jednym z najważniejszych w historii po II wojnie światowej. Było to też jakby zadośćuczynienie za publiczny afront z 1954 r., kiedy to Sekretarz Stanu USA John Foster Dulles zignorował publicznie Chou En Laia odmawiając podania mu ręki. Chińczycy nigdy tego afrontu nie zapomnieli. Wedle późniejszych słów Chou En Laia było to podanie ręki przez „ogromny dystans w świecie”. USA i Chiny nie komunikowały się ze sobą przecież przez około 25 lat. A wedle Nixona był to tydzień, który odmienił świat, bo oto witaly się na płycie lotniska zderzające się ze sobą, wrogie z założenia ideologie.

I dlatego, nie bez racji, po wznowieniu opery w Londynie w 2006 r. Erica Jeal z *The Guardian* określiła Adamsa jako „pioniera rodzaju „CNN opera”. Temu określeniu stanowczo sprzeciwia się John Adams. Twierdzi bowiem, że styl wiadomości telewizyjno-prasowych jest zdecydowanie inny. To szybkie, pół sensacyjne tytuły prasowe, natychmiastowe reakcje, ogromna ilość osądów, a opera jego zdaniem jest spojrzeniem z perspektywy, czyli nie zawiera uproszczeń nagłówków w gazetach, ale poetycką transformację wydarzeń.

Pomysł opery wyszedł od Petera Sellarsa. Spotkał Adamsa w 1983 r., ale początkowo Adams dość sceptycznie odniósł się do propozycji. Z czasem pomysł coraz bardziej mu się podobał choć oryginalnie miała to być jakby z założenia *anty-grand opera*.

Teraz trzeba było znaleźć librecistę. Peter Sellars znał Alice Goodman z czasów studenckich i przedstawił ją Adamsowi. Miała wtedy tylko jeden wiersz do pokazania, ale obaj zaakceptowali ją jako autorkę. Współpracowała z nimi również i później pisząc libretto do *The Death of Klinghoffer* (światowa premiera: Theatre Royal de la Monnaie w Brukseli, 19 III 1991).

Wszyscy obłożyli się książkami i relacjami prasowymi z owych lat. Sellars zgromadził około 50 publikacji, z których zaczerpnięto wiele informacji dotyczących bohaterów opery. I tak dowiedzieli się np. tego, że żona Mao podczas procesu powiedziała m.in. „Byłam psem Przewodniczącego Mao. Kogo chciał bym ugryzła – gryzłam”.

Goodman określiła swą współpracę z Sellarsem i Adamsem jako „polifoniczną”. Nie zgadzali się w wielu kwestiach. Część sporów

ryc. Seymour Schlatner



rozwiązano poprzez kompromis, część natomiast pozostawiono bez osiągnięcia zadawalającej wszystkich zgody. Są więc w tej operze fragmenty, w których jej zdaniem muzyka stoi w sprzeczności z librettem i te, w których produkcja mu zaprzecza.

Jej libretto jest rymowane w metrycznych kupletach i przywołuje do pamięci formy poetyckie i teatralne charakterystyczne dla Chin. Goodman starała wczuć się w charaktery postaci, a ostatnie słowo opery pozostawiła Chou En Laiowi, swoistemu filozofowi opery. Kissinger w jej ujęciu był ukazany jako komiksowo negatywna postać buffo z dodatkiem sporej dozy absurdałnego humoru i tylko on nie został potraktowany w 100 % serio.

Mao ukazany jest jako kruchy fizycznie stary człowiek, pławiący się w samo uwielbieniu i arogancji. Bardzo wykształcony, erudyta wręcz, szalenie dbał o kształt swego wizerunku jako osobistości politycznej. Kreował się na „wieśniaka filozofa” i był bardzo utalentowanym militarnym strategiem.

Pat Nixon to pełna godności osobistej wzruszająca postać. Ideał żony wspierającej karierę męża, dla której poświęciła wszystkie swe ambicje, i która stała się najważniejsza w jej życiu. Jej postać jest jakby przeciwieństwem Chiang Ching, żony Mao, ale i jakby doprowadzeniem do absurdu wierności, lojalności i oddania karierze męża. Przed spotkaniem Mao i wstąpieniem do partii komunistycznej była aktorką. Z czasem stała się też motorem katastroficznej w skutkach rewolucji kulturalnej.

Nixon to wedle libretta Goodman „wojownik zimnej wojny, kapitan statku [Nixon służył w marynarce wojennej USA – przyp. B.J.] sterujący ku nieznanym brzegom”. Była to też postać reprezentująca USA i „obronca wartości klasy średniej”.

Libretto stanowi więc jakby próbę zrównoważenia oficjalnego języka dyplomacji, sentymentalnych wspomnień i wewnętrznych monologów, ukazujących wnętrze duchowe postaci i ich emocje oraz „realistycznych dialogów”. Goodman postarała się też o to, by jej libretto zawierało sarkazm, ironię i humor sytuacyjny.

Każda z postaci obdarzyła też swoistym stylem używanego przez nich języka jak np. Mao, którego wypowiedzi i ich ton wzorowane są na tym co można przeczytać w jego *Czerwonej Książeczce*, a której fragmenty powtarzane są np. przez Trzy Sekretarki/tłumaczki i chór z mechaniczną precyzją robotów.

Struktura *Nixona w Chinach* ma w zasadzie formę „klasycznej” opery – trzy akty, 6 scen, balet w akcie II.

Wczwartek, 1 IX Jamesa Levine’a poddano natychmiastowej operacji kręgosłupa. Podczas wakacji w stanie Vermont, upadł i uszkodził jeden z kręgow. Wypadek, operacja i konieczność długotrwałej rehabilitacji uniemożliwią mu poprowadzenie spektakli w MET do końca roku 2011.

W oświadczeniu dla prasy, Peter Gelb powiedział: „Myślę, że nikt nie jest bardziej sfrustrowany i zawiedziony niż on sam. Co oczywiste, jest to wielkie rozczarowanie dla całego zespołu MET”. Pytany o możliwość wycofania się Jamesa Levine’a z życia artystycznego w MET, Gelb zaprzeczył jakoby takie plany były rozważane. James Levine przewiduje powrót za pulpitem dyrygentki 27 I 2012 r., by poprowadzić

spektakl *Zmierzchu bogów* w nowej produkcji Lepage’a oraz cykle *Ringu* Wagnera w kwietniu i maju.

James Levine nadal więc pozostaje w funkcji dyrektora muzycznego MET, ale Fabio Luisi, który piastował jak dotąd tytuł pierwszego gościnnie występującego dyrygenta, awansuje do funkcji pierwszego dyrygenta w MET i przejmie większość zaplanowanych na jesień spektakli, którymi miał wedle planów dyrygować James Levine, w tym premierę (13 X) i większość spektakli nowej produkcji *Don Giovanni*. Część przedstawień *Don Giovanni* zobaczymy też pod batutą Louisa Langree. Fabio Luisi poprowadzi też spektakl *Zygfryda* w nowej produkcji Roberta Lepage’a (27 X), a 1 XI za pulpitem

dyrygentkim w kolejnym jego przedstawieniu stanie Dennick Inouye.

Nowe obowiązki w MET zmusiły więc Fabia Luisiego do odwołania występów zaplanowanych w operach Rzymu i Genui oraz koncertów z wiedeńskimi symfonikami w Europie. Poprowadzi jednak tę orkiestrę w ich gościnnych występach na terenie USA. Będzie również gotowy do ewentualnego przejęcia innych spektakli w MET w przypadku niedyspozycji Jamesa Levine’a.

Informuję Państwa o kolejnych problemach zdrowotnych Maestro Levine z ogromnym smutkiem. Mam nadzieję, że rehabilitacja przebiegnie według planów i już niedługo ogromną i burzliwą owacją powitamy go na podium MET. ☺

Akt I – to oficjalny „teatr dyplomatyczny”, czyli opowieść o oczekiwaniu na przybycie Nixona na lotnisko (scena 1), pierwszym spotkaniu z przywódcą Chin (scena 2) i bankiecie wydanym na cześć prezydenta (scena 3). Koncentruje się więc na płaszczyźnie publicznej politycznej i dotyczy mężczyzn.

Akt II – to wydarzenia towarzyszące wizycie i w dużej mierze koncentracja na kobietach, Pat Nixon i żonie Mao – czyli znów głównie wydarzenia publiczne, ale ze wstawkami prywatnymi arii i monologów Pat i kończącego akt II wybuchu historycznego arii Chiang Ching.

Scena 1, to relacja z wizyty Pat Nixon w fabryce szkła, na kolektywnej farmie hodowli świń, w klinice medycznej i szkole, a przed zachodem słońca – zwiedzania grobów Ming.

Scena 2, to komunistyczne, propagandowe przedstawienie, którego widzami są Nixon z żoną i Chiang Ching. Zaprezentowano im rewolucyjny balet *Oddział Czerwonych Kobiet*, którego autorami jest Mao i jego żona, a dla którego choreografię w spektaklach tej opery zaprojektował Mark Morris. Oparta jest o stylizowany ruch sceniczny baletu sowieckiego z włączeniem wielu technik chińskiego tańca ludowego i akrobacji. Jest to też jakby teatr w teatrze zawierający swoistą pułapkę, jak w klasycznych dramatach (choćby w *Hamlecie* Szekspira), kiedy to zniwelowana zostaje bariera oddzielająca widzów od uczestników.

Jest to historia młodej, biednej kobiety, molestowanej seksualnie i bitej przez właściciela ziemskiego, sadystycznego tyrana. Z owej tragicznej egzystencji wywabia ją komunizm. Pat traktuje ten spektakl jako rzeczywistość włączając się w jego akcję. Uwierzyła bowiem, w swej niewinnej naiwności w rozkaz oprawcy (ukazanego wedle libretta jako postać do złudzenia przypominającą Kissingera, i którego na scenie gra ten sam śpiewak) zachłostania jej na śmierć i spiesz jej na ratunek. Później widzimy też Nixona, który co prawda stoi z boku, ale w pewnym momencie akcji wręcza jednemu z uczestników baletu porzucony na scenie rewolwer, a Pat podaje drewniany karabin głównej jego bohaterce.

Kiedy podczas ataku czerwonego oddziału na właściciela tyrana, mogąca w końcu zemścić się za swe krzywdy młoda komunistka waha się zbyt długo na scenie i nie strzela do niego natychmiast, żona Mao reaguje szalenie wysoko ułożoną w tessiturze arią, głosem na granicy przeszywającego krzyku (do górnego D) o maniackalnej intensywności hysterii, śpiewając *Jestem żoną Mao Tse Tung* i wymachując jego *Czerwoną Książeczką*.

Akt III, to ostatni wieczór pobytu Nixona w Chinach. Ten akt nie ma akcji, tylko serię prywatnych refleksji, wewnętrznych monologów i krótkich dialogów rozważających wydarzenia owego tygodnia i snujących przypuszczenia o historycznej ich ważności. Jest więc refleksyjną medytacją wszystkich

najważniejszych uczestników i postaci opery w wydłużonym, trwającym około 30 minut ansambli.

Cała operę można więc uznać jako próbę ukazania trzech płaszczyzn tego wydarzenia i zmiany perspektywy jego postrzegania poruszającym się „okiem kamery” doniesień medialnych i filmującym tę publiczną i tę bardziej prywatną sferę.

Głosy wybrane przez Adamsa do wykreowania postaci w operze były bardzo wyraźnie przez niego określone: Richard Nixon – baryton heroiczny, Pat Nixon – sopran liryczny, Henry Kissinger – bas, Mao – heldentenor, Chiang Ching, żona Mao – sopran koloratury, Chou En Lai – baryton liryczny, trzy sekretarki Mao – mezzosopran, alt i kontralt.

Adams zaplanował więc wokalne kontrasty i odniósł je jakby do historycznej klasyki wykorzystywania głosów w operze. I tak Nixon i Chou En Lai odznaczają się wartościami wokalnymi verdiowskich barytonów, Kissinger jest basem buffo z Rossiniego, Mao – pseudowagnerowskim heldentenerem, żona Mao – żądną władzy Królową Nocy, a Pat Nixon – tradycyjnym sopranem lirycznym wielu stylów i epok operowych.

Kompozytor, podobnie jak we wszystkich swych operach, nakazał wszystkim śpiewakom noszenie bezprzewodowych mikrofonów na scenie motywując to koniecznością wzmocnienia siły ich głosów aby byli wyraźnie słyszalni ponad gęstą orkiestracją. Mikrofony, też z jego inicjatywy, umieszczono również w kanale orkiestry.

Muzyka opery jest głównie minimalistyczna, repetytywna pod względem melodycznym i o właściwym sobie pulsie rytmicznym i obsesyjnym, zmiennym w tempach ostinato. W akcie ostatnim zaadaptowany przez Adamsa fokstrot zyskał nazwę *The Chairman Dance (Taniec Przewodniczącego)*, a Adams opublikował go przed prapremierą opery w 1985 r. I ten akt jest najbardziej tradycyjnie melodyjny.

Najwyraźniejsza jest inspiracja muzyką Glassa i jej obsesyjnym powtarzaniem tych samych fraz w tych samych rytmach, ich jakby prymitywnie pierwotnym w jakości pulsowaniu. W *Nixonie w Chinach* jest jednak wiele barw, spora złożoność metrum, wyciszenie pełnego brzmienia orkiestry służącego w niektórych fragmentach bardziej jako tło. Są też fragmenty, w których dominuje jeden tylko instrument, jak np. fortepiany w scenie toastu z aktu I. Najczęściej jednak zmianie podlegają tempa, a nie język muzyczny. Jest też sporo cytatów, trochę z Wagnera, trochę z Gershwina. Adams przypisuje też często postaciom opery charakterystyczną dla nich muzykę. Dla Nixona jest to brzmienie big bandu z lat 30. i 40., czyli lat kiedy to on i Pat przeżywali pierwsze wloty ich miłości. Są cytaty z Counta Bessiego czy Benny'ego Goodmana. By osiągnąć ten efekt Adams wzbogacił tradycyjne brzmienie orkiestry o syntezator, dwa fortepiany, 4 saksofony i dodatkowe dęte.

Partytura *Nixona w Chinach* zawiera sporo interesujących muzycznie momentów. Pierwszym z nich jest sam początek opery czyli oczekiwanie na przylot samolotu Nixona. Tu muzyka oparta jest o wznoszącą się gamę molową, powtarzające się i zachodzące na siebie jej fragmenty i kreuje jakby hipnotyczne tło muzyczne z wnioskującymi do niego przeszywającymi dźwiękami dętych w na wpół urywanych frazach. Całość kreuje wrażenie kosmicznego chorału, zbliżonego najbardziej w brzmieniu do muzyki Glassa z *Satyagrahy*. Samo lądowanie samolotu wypada teatralnie znakomicie na tle wybuchowego dźwięku wielkiego big bandu i fanfar.

Bardzo ciekawy jest chór oczekujących na Nixona przedstawicieli ludu chińskiego, chińskiej dyplomacji, armii i marynarki wojennej. Najpierw śpiewają słowa zawarte w *Trzech głównych zasadach dyscypliny*, a później płynnie przechodzą do szybszych w tempie i bardziej wyraziście rytmicznych *Ośmiu punktów*. Operę otwiera więc chór recytacją komunistyczno-rewolucyjnych doktryn, a pierwsza aria opery należy do Nixona. To nerwowe staccato i repetytywność powtarzania słowa *News* podczas uroczystego ściskania dłoni obecnych na lotnisku dygnitarzy chińskich. Później główni bohaterowie obdarzeni są deklamacyjno-śpiewnymi ariami, jakby wariantem recytatywów w długich liniach wokalnych.

W akcie II do najciekawszych fragmentów należy liryczna i wzruszająca aria Pat Nixon w scenie 1, a w scenie 2 – stylizacja muzyki baletu rewolucyjnego i historyczny wybuch żony Mao.

W akcie III żona Mao prezentuje bardziej już prywatną medytację, mówiącą o jej ambicjach i o tragicznej świadomości dalszych losów. Jest to zresztą najbardziej liryczny akt opery. Wszyscy jej najważniejsi bohaterowie zajmują sześć ustawionych w rzędzie blisko krawędzi sceny łóżek i snują swe rozważania na granicy snu i jawy. Nixon popada w tym akcie w samo zamiętnienie, melancholijne uzalanie się nad sobą, Mao jest jakby powieleniem swego wizerunku z plakatów propagandowych, a Chou En Lai – filozofem tego ansambli, którego słowa kończą operę.

Pokazana w MET produkcja jest adaptacją lekko zmodyfikowanej oryginalnej, prapremierowej produkcji Sellarsa, którą po raz pierwszy pokazano w The English National Opera z 2006 r., i którą przebudowano na potrzeby wielkiej sceny MET. Wraz z Sellarsem debiutował w MET John Adams, jako ósmy kompozytor dyrygujący swą operą w MET.

Pozostali twórcy tej produkcji, którzy również przygotowali jej światową premierę to: Adrienne Lobel (dekoracje, debiut w MET w 2005 r. w *Amerykańskiej tragedii* Pickera), Dunya Ramicova (kostiumy, debiut w MET w 1992 r. w *Podróży* Glassa), James F. Ingalls (światło, debiut w MET w 1997 r. w *Wozzecku* Berga), Mark Morris (choreografia baletu, debiut w MET w 2006 r. w *Orfeusz*



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.

i Eurydyce Glucka). Dołączył do nich Mark Grey (projekt i nadzór dźwięku, debiut w MET w 2008 r. w *Doktorze Atomicu* Adamsa).

Tytułową rolę w MET wykonał James Maddalena, 59-letni amerykański tenor debiutujący tą partią w MET. Maddalena wykreował tę rolę podczas światowej prapremiery, a później wykonał ją w ponad 100 spektaklach w ponad 12 miastach świata. Jako jego żona, Pat, debiutowała w MET Janis Kelly, brytyjski sopran, która śpiewała te partię w The English National Opera.

Russell Braun, niemiecki baryton (debiut w MET w 1995 r. jako dr Falke w *Zemście nietoperza*) wcielił się w rolę Chou En La. Jako Kissinger wystąpił Richard Paul Fink, amerykański bas baryton (debiut w MET jako Telramund w *Lohengrinie* w 1998 r.)

Rolę Mao Tse Tunga powierzono Robertowi Brubakerowi, amerykańskiemu barytonowi (debiut w MET w 1993 r., najbardziej chyba podziwiany za rolę Mefistofelesa w *Doktorze Fauście* Busoniego w MET). Jako Chiang Ching wystąpiła Kathleen Kim, koreański sopran (debiut w MET jako Barbarina w *Weselu Figara* w 2007 r., a później Papagena i znakomita Olympia).

Jako sekretarki Mao wystąpiły: Ginger Costa Jackson, Teresa S. Herold i Tamara Mumford.

Sola baletowe wykonali Haruno Yamazaki i Kanji Segawa.

Z zaplanowanych w tym sezonie 6 spektakli *Nixona w Chinach* widziałam dwa: premierę 2 II i piąte przedstawienie 15 II. Słyszałam też transmisję radiową 12

II, czyli spektakl pokazywany na żywo w kinach świata.

Wszystkim śpiewakom należały się brawa i wielkie uznanie za aktorskie wykreowanie ról. Pamiętać bowiem trzeba, że spora część publiczności amerykańskiej ma wszelkie manierezmy zachowań jej bohaterów jeszcze całkiem dobrze w pamięci. James Maddalena bardzo już się „zżył” z Nixonem. To prawda, że głos jest już poza latami swej świetności brzmienia i nawet przy zastosowaniu wzmocnienia mikrofonem brzmiał niejednokrotnie siłowo, w lekko zmęczony sposób, z lekką chrypką i często odchrząkiwał. Należał mu się jednak honor wykonania tej roli w MET, a jego pojawienie się na szczycie schodków samolotu wraz z Pat powitały brawa na widowni.



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

Kathleen Kim zachwycała wręcz brawurą wykonania partii żony Mao. Stratosferycznie wysoko ułożoną rolę zaśpiewała czyściutko, perfekcyjnie w intonacji, z godną podziwu lekkością skoków po skali i świetnym atakiem na najwyższe tony. Doskonale też uchwyciła historyczną maniacką zawartość wokalną i aktorską roli. Pięknie też zabrzmiała w akcie ostatnim wymagającym bardziej lirycznego, melancholijno-refleksyjnego tonu.

Z podziwem też przyglądałam się fizycznej sprawności Richarda Paul'a Fink'a. Nie miał może zbyt wiele do śpiewania w całości opery jako Kissinger, ale Sellars postawił przed nim bardzo wysokie, na wół baletowe wymagania w akcie II jako sadystycznemu tyranowi oprawcy. Tu wyraźnie już jako postać buffo musiał niekiedy używać też falsetu.

Z ogromną przyjemnością przysłuchiwałam się lirycznemu barytonowi Russella Brauna (Chou En Lai), którego występ prawdziwie zasłużył na owacyjne brawa. Dobry głos o ciekawej barwie i znakomicie wykonana partia. Poza Pat, Chou En Lai był najbardziej liryczną postacią opery.

Wielką owację przed kurtyną zebrał też Robert Brubaker za wykreowanie roli Mao Tse Tung'a i to nie tylko za jej walory wokalne-interpretacyjne, ale również za niezwykle trudny ruch sceniczny, ledwo poruszającego się o własnych siłach, podtrzymywanego przez sekretarki kruchoego starca.

Janis Kelly jako Pat Nixon wywarła bardzo dobre wrażenie ładnym, dźwięcznym sopranem i bardzo dobrym wcieleniem się w rolę pierwszej damy USA. Świetnie też prezentowała się w jej eleganckich kreacjach, czerwono-czarnych w akcie I, w akcie II w połączeniu szorstwego fioletu spodnicy i jasnej lawendowej bluzki, a w akcie III w bieli i czerni.

Docenić też koniecznie trzeba było trzy sekretarki Mao. Znakomicie wykreowały efekt mechanicznego echa i dodatkowego migowego przekazu treści słów podczas tłumaczenia wymiany padających zdań podczas oficjalnego spotkania Mao i Nixona w akcie I.

Ogromną owację zgotowano oczywiście dla Johna Adamsa, który dyrygował orkiestrą MET we wszystkich przedstawieniach swej opery. Pytany w wywiadach o to, jak układała mu się współpraca z tą znakomitą grupą muzyków, powiedział: „To tak jakby siedzieć za kierownicą luksusowego samochodu, jakby prowadzić rolls royce'a lub ferrari”.

Do oceny pozostała więc jeszcze produkcja Petera Sellarsa. Dla tych, którzy widzieli już poprzednio jego kreacje sceniczne jest dość łatwo rozpoznawalna. Niewiele bowiem zmienia się od lat, jeśli cokolwiek, w jego filozofii prezentowania oper na scenie, bez względu na to czy jest to klasyka, czy współczesne dzieła.

Ogromna ilość stylizowanego ruchu, zbyt mało statycznych momentów, zbyt wiele niepotrzebnego zamieszania odciągającego uwagę widzów od muzyki i linii wokalnych. Sellars nie ufa chyba samej muzyce i głosom

śpiewaków, dokłada więc niepotrzebne atrakcje wizualne. Akt I w zasadzie obył się bez dziwactw. Świetna scena lądowania Air Force One, dobra, dość statyczna scena spotkania z Mao i efektywne sceniczne ujęcie oficjalnego bankietu. W akcie II, poza znakomitą choreografią stylizacji rewolucyjnego baletu autorstwa Marka Morrisa, niepotrzebnie na sam koniec dodał bójkę, która odciągnęła uwagę od znakomitej arii Kathleen Kim.

W akcie III Sellars wprowadził w połowie lat 90. trochę zmian do oryginalnej produkcji z prapremiery i niestety, moim zdaniem, nie okazały się one artystycznie korzystne. Jak wspomniałam powyżej, akt III jest jakby 30-minutowym refleksyjnym w charakterze ansamblem wszystkich głównych postaci opery. Przez lata dzielące światową prapremię opery w Houston od jej prapremiery w MET wiele informacji dotyczących wizyty Nixona w Chinach ujrzało światło dzienne. Udostępniono część stenogramów, memorandumów opisujących wydarzenia z za kulis wizyty. Żona Mao popełniła samobójstwo, a lekarz Mao opublikował książkę, w której zawarł wiele detali dotyczących jego non stop orgii morderstw i seksu, opis jego późniejszej izolacji w Zakazanym Mieście i ostateczną zemstę na Chou En Laiu, któremu odmówił możliwości leczenia raka pęcherza, chcąc mieć pewność, że umrze przed nim. Obaj zresztą zmarli w odstępie kilku miesięcy w 1976 r. (Chou En Lai 5 III 1898 – 8 I 1976, a Mao Tse Tung 26 XII 1893 – 9 IX 1976).

Chcąc część z tych informacji wprowadzić symbolicznie na scenę zbyt zagęścił choreografię. I tak Kissinger ukazany jest na łóżku w uścisku z jedną z sekretarek Mao. Mao poza gratyfikacją seksualną w łóżku z własną żoną, „obsługiwany” jest również przez swe dwie sekretarki w aktach niewiele pozostawiających do domysłu. Pseudo pogrzebowa procesja ludności Chin ustawia przed łóżkiem Chou En Laia kwiaty nagrobne. W końcu najpierw Chou En Lai, a potem Mao przykryci zostają na łóżkach jako zmarli flagami komunistycznych Chin tyle, że Chou En Lai „zmarłychwstaje” i wyłania się spod flagi by w refleksyjnym monologu zakończyć operę. Za dużo więc dzieje się na scenie w tym akcie, przeszkadza w koncentracji i zbyt odciąga uwagę od słów libretta i muzyki Adamsa.

Czy ta opera może spodobać się polskim widzom i słuchaczom? Z pewnością tak, jeśli potraktujemy to jako interesujące wydarzenie artystyczne reprezentujące pewien istotny trend we współczesnej twórczości operowej Ameryki. To też zapewne bardziej teatr muzyczny niż klasyczna w brzmieniu opera. Czy można by więc np. przenieść to na Broadway? Moim zdaniem nie, ponieważ po pierwsze nie ma w *Nixonie w Chinach* faktycznych długich dialogów bez udziału muzyki wymagających bardziej aktorów niż śpiewaków, po drugie i trzecie konieczna jest też doskonała orkiestra i operowo wyszkolone głosy do kreowania śpiewanych ról.

Ilekoć myślimy o anglojęzycznej operze skomponowanej do libretta napisanego po angielsku, z pewnością naszą pierwszą reakcją będzie przywołanie na pamięć oper Brittena. Amerykański angielski, jak wiadomo, różni się jednak w melodii, frazowaniu i akcencie od brytyjskiego angielskiego. Adamsa można by więc uznać za kompozytora, który wykorzystuje naturalne dobra amerykańskiego angielskiego w swej muzyce i jako jednego z pionierów narodowej opery amerykańskiej z jej specyficzną tematyką, płynnością brzmienia języka, idiomu charakterystycznego dla jej muzyki, specyficzną wrażliwością melodyczną oraz mentalności Amerykanów. Minimalizm na początku jego kariery odgrywał też znacznie większą rolę, niż np. w skomponowanym wiele lat później *Doktorze Atomicu*. Ciekawym jest, jaką drogę rozwoju przeszła jego muzyka pomiędzy *Nixonem w Chinach* i tymi bardziej już dojrzałymi dziełami z późniejszych lat jego kariery. Ile jest podobieństw i jak wiele różnic w ujęciach interpretacyjnych, reprezentacji muzycznej ilustracji tematów tak żywo obchodzących nie tylko obywateli USA, ale również ważkich dla całego świata.

Polski widz nie znający dobrze angielskiego może nieco się zagubić, czy nawet znużyć słuchając *Nixona w Chinach*. Sugerowałabym więc po pierwsze dobrze zaznajomić się z treścią libretta, a jeszcze lepiej z dokładnym jego tłumaczeniem, jeśli takowe jest dostępne. Inaczej umknie poetycki język Goodman i wszystkie wykreowane przez nią smaczki charakterystyczne dla poszczególnych bohaterów opery i sytuacji, jej humor i sarkazm. Sugerowałabym również by posłuchać tej opery kilka razy, zadać sobie trud wniknięcia w jej atmosferę, a za każdym razem stanie się ona ciekawsza i bogatsza pod względem muzyczno-wokalnym i łatwiej będzie prawdziwie docenić jej walory. Dostępne są na rynku jej dwa nagrania, z których polecałabym to pod batutą Edo De Waarta z 1987 r. (Nonsuch), gdzie można usłyszeć właśnie Jamesa Maddaleny w partii Nixona. Mam też nadzieję, że MET nagrywała ten spektakl, i że wkrótce będzie dostępny w formie DVD. Oglądanie i słuchanie *Nixona w Chinach* okaże się zapewne dla wielu z Państwa bardzo interesującym doświadczeniem. Współczesne opery w dużej mierze polegają bowiem na splocie wszystkich składowych elementów więc słuchanie i oglądanie ich scenicznych prezentacji ułatwia odbiór. O ile bez trudu możemy zachwycać się nagraniem audio *Traviaty* czy *Wesela Figara*, w przypadku *Nixona w Chinach* czy *Mojżesza i Aarona* lepiej na początek połączyć wrażenia wizualne, muzyczne i wokalne.

Ponieważ rozpoczęłam ten tekst od kuchni, również na kuchni go zakończę, tyle że tym razem mowa będzie o tej prawdziwej. Po próbie generalnej, przed prapremierą *Nixona w Chinach* w MET, z inicjatywy Petera Gelba odtworzono uroczysty bankiet wydany na cześć Nixona w Chinach.

Salvatore Licitra 10 VIII 1968 – 5 IX 2011

Włoski tenor, Salvatore Licitra urodził się w Bernie (Szwajcaria) w domu sycylijskich rodziców, a wychował we Włoszech, w Mediolanie. 18-letni Salvatore pracował jako artysta grafik we włoskim Vogue i pewnie przebieg jego życia byłby inny, gdyby matka nie usłyszała go śpiewającego arię operową wraz ze śpiewakiem w radiu i nie zachęciła do szkolenia głosu. Lekcje śpiewu pobierał w Muzycznej Akademii w Parmie, a potem w Akademii Głosu w Busetto z Carlem Bergonzim. Na początku wykonywał małe role w regionalnych domach operowych, ale za jego faktyczny debiut w operze uważany jest występ w *Balu maskowym* w Teatro Regio w Parmie w 1998 r. Była to też rola, która rozpoczęła jego karierę gdy w Arena di Verona zastąpił niedysponowanego tenora (1998) i zwrócił na siebie uwagę m.in. Riccarda Mutiego. Po przesłuchaniu Mutti zaproponował mu debiut w La Scali w roli Don Alvara w nowej produkcji *Mocy przeznaczenia*. W La Scali śpiewał m.in. w *Tosce*, *Balu maskowym*, *Makbecie* i *Trubadurze*. W Ameryce zadebiutował jako gościnnie występujący artysta podczas gali im. Richarda Tuckerera w Nowym Jorku w 2001 r. Prawdziwym jednak przełomem i początkiem międzynarodowej sławy był jego ekspresowo zorganizowany występ w *Tosce* w MET po wycofaniu się Luciana Pavarottiego 11 V 2002 r. Szczegółową relację wydarzeń opublikowała **Muzyka21**. Pisano o nim wtedy jako o tenorze wielkich nadziei.

W MET zaśpiewał 8 ról: Radames (*Aida*), Riccardo (*Bal maskowy*), Turridu (*Rycerskość wieśniacza*), Don Alvaro (*Moc przeznaczenia*), Canio (*Pajace*), Luigi (*Tabarro*), Calaf (*Turandot*) i po raz ostatni, 16 IV 2011 r. w roli swego debiutu, jako Cavaradossi w *Tosce*. W sumie jego występy oglądano podczas 69 spektakli w MET. Wystąpił też w gali upamiętniającej 50-lecie debiutu w MET Mirelli Freni (15 V 2005 – szczegółowa relacja w **Muzyka21**). Zaśpiewał wtedy pod batutą Jamesa Levine'a arię z *Andrea Chenier* (*Un di all' azzuro spazio*) i w duecie z Freni (*Adriana!...Maurizio!*) z *Adriana Lecouvreur*. Jego plany w MET na sezon, który rozpoczął się 26 IX 2011 r. obejmowały występ w 6 przedstawieniach *Ernaniogo* w lutym 2012 r.

Po osiągnięciu światowej sławy Licitra objechał praktycznie całe Włochy. Słyszano też jego głos w Wiedniu, Londynie, Paryżu, Berlinie, Monachium, Lizbonie, Oslo, Tokyo, Chinach i na Tajwanie. W USA poza MET śpiewał również w Chicago, Waszyngtonie, Los Angeles i San Francisco. Mieszkał na stałe w Lugano i w Nowym Jorku.

27 VIII Salvatore Licitra, jadący na skuterze bez kasku, stracił panowanie nad pojazdem i uległ poważnemu wypadkowi na drodze w Modice w pobliżu Ragusy na Sycylii. Towarzysząca mu w podróży przyjaciółka przeżyła wypadek bez większych obrażeń. Poważnie rannego Salvatora, który doznał wielu zagrażających życiu ran głowy i klatki piersiowej, przewieziono do szpitala Garibaldi di Catania. Poddano go natychmiastowej operacji. Stan był niezwykle ciężki i zapadł w śpiączkę, z której już nie obudził się. Zmarł w szpitalu po dziewięciu dniach od tragicznego wypadku. Jako bezpośrednią przyczynę śmierci podano krwotok mózgu. Miał 43 lata. Przeżyli go oboje rodzice i brat.

Salvatore Licitra pozostawił po sobie nagrania na DVD i CD. Pierwszy album płytowy zatytułowany *Debiut* nagrał w 2002 r. Później można było usłyszeć go m.in. na CD nagrany w duecie z argentyńskim tenorem Marcelem Alvarezem (*Duetto*, 2003). Nagrał też pełne wykonanie *Toski* (La Scala, 2000, pod batutą Riccarda Mutiego z Marią Guleghiną i Leo Nuccim, dostępne również na DVD) i *Trubadura* (La Scala, 2000, z Barbarą Frittoli, Leo Nuccim i Violetta Urmaną pod batutą Mutiego). Ostatnią płytę solo z ariami operowymi nagrał w 2006 r. (*Forbidden Love*). Zarejestrowano też na DVD jego występ w *Aidzie* (Zurych, 2007, z Niną Stemme i Juanem Pensem pod batutą Adama Fischera). Nagrał również ścieżkę dźwiękową do filmu *The Man Who Cried*, w którym wystąpili Christina Ricci, Johnny Depp i Cate Blanchet.

Tenor nadziei z końca lat 1990., w późniejszej swej karierze zbierał mieszane recenzje. Pisano o problemach kontroli głosu, nierównych występach, pogorszeniu barwy głosu. Po zastąpieniu Luciana Pavarottiego w MET postawiono przed nim niezwykle wysokie wymagania. Nie zawsze udawało mu się sprostać oczekiwaniom. Był to jednak z całą pewnością talent, który przechodził okresowe kryzysy wokalne, ale który potrafił wzbudzać w słuchaczach wiele wzruszeń, i którego niejednokrotnie gorąco oklaskiwano na scenach największych teatrów operowych świata. Odszedł zbyt wcześnie. ☹

Menu przyjęcia dotarło w przeciągu 24 godzin faksem do Amerykańsko-Chińskiego szefa restauracji Shun Lee Palace w Nowym Jorku, Michaela Tonga. W Chinach bankiet zorganizowano w Great Hall of the People zlokalizowanym na Placu Tienanmen i transmitowano jego przebieg na żywo na cały świat. Michael Tong zadzwonił wtedy do stacji telewizyjnej ABC z pytaniem, czy interesowałoby ich sfilmowanie odtworzonego bankietu. I tak owego wieczoru w 1972 r. utrwalono na taśmie filmowej owo kulinarne wydarzenie w restauracji na Manhattanie. Przez wiele kolejnych miesięcy szef Tong serwował to menu w swej restauracji na East 55 Street i liczył wtedy \$25.00 od osoby. Wizyta Nixona w Chinach spowodowała bowiem, jako uboczny produkt, eksplozję zainteresowania Amerykanów kuchnią chińską.

Zdaniem chińskiego szefa menu owego bankietu nie było specjalnie wyszukane.

Chińczycy bowiem niezbyt dobrze orientowali się w preferencjach kulinarnych Amerykanów. Podano tak znane dania jak np. pieczona wieprzowina i chińskie kielbaski, co zazwyczaj nie należy do menu formalnych bankietów. Były też dwa dania z krewetkami, bardzo nietypowe dla kuchni pekińskiej, ale Chińczycy dowiedzieli się, że Amerykanie lubią krewetki. Na stole znalazły się też pokrojone w plasterki ogórki i pomidory, kaczka z anansem, chleb i masło. Wśród napojów podano też przegotowaną zimną wodę. Były też i takie dania, jak zupa z płetwy rekina, czarne grzyby w sosie musztardowym z warzywami, pędy bambusa w consommé z białek jajek, czy piklowane filety rybne w sosie winnym. Wedle relacji mediów Nixon znakomicie posługiwał się pałeczkami.

Na scenie w MET nie ma jedzenia na stole, ale pokazano toast, który wznieziono wtedy małymi kieliszkami wypełnionymi czerwonym płynem – oryginalnym chińskim Mao Tai, alkoholem destylowanym z sorga. Zachodni reporterzy po skosztowaniu tego specjału określili go jako „czystą beznykę”, a Kissinger, obawiając się efektu tego trunku na Nixonie, w swej nocie do sztabu przygotowującego wizytę Nixona, przestrzegał aby „w żadnym wypadku, powtarzam, w żadnym przypadku, prezydent nie pił z tego kieliszka podczas toastu”. Nixon jednak nie posłuchał rady i pił Mao Tai. Choć kamery uchwyciły jego pierwotny lekki grymas na twarzy, dotrzymał kroku Chou En Laiowi kieliszek za kieliszkiem.

Na stołach bankietowych były też wtedy papierosy, które wszyscy palili namiętnie wraz z obecnymi na sali lekarzami, a podczas kolacji wydanej z kolei przez Nixona, papierosy na stołach miały napis Air Force One – czyli tytoń serwowany na pokładzie samolotu prezydenta USA. W MET oczywiście nie ma ich na stole, bo obecnie byłoby to gest niepoprawny politycznie.

Niemal 40 lat później Michael Tong powtórzył owo wydarzenie 31 I 2011 r. Wśród zaproszonych przez Petera Gelba gości tej kolacji znaleźli się m.in.: Peter Sellars, John Adams i wielu dziennikarzy, którzy obsługiwali wtedy dla mediów amerykańskich przebieg wizyty Nixona w Chinach: Barbara Walters, Dan Rathler, Helen Thomas i Max Frankel. Henry Kissinger niestety nie pojawił się przy stole. Nie było też papierosów i zupy z płetwy rekina. Uroczysta kolacja po próbie generalnej miała miejsce w restauracji Shun Lee West w pobliżu Lincoln Center, nie istniejącej w 1972 r. W lutym 2011 r. można tam było zamówić dwie wersje menu tego bankietu: za 85 \$ i 100 \$ od osoby przy zarezerwowanych na tę okazję dwóch stolikach tej restauracji – każdy na 10 osób. Część dań z menu bankietu pojawiła się też w regularnym menu à la carte restauracji. Są to wiosenne krokiety nadszawiane kaczka, pierożki z nadzieniem kaczki, czarne grzyby w musztardowym sosie z warzywami i pikle rybne w sosie winnym. Obecnie za maleńki kieliszek Mao Tai trzeba zapłacić aż 25 \$. Szef Tong tłumaczył, że owa wygórowana cena jest wynikiem ogromnego zapotrzebowania na ten trunek, szczególnie w okolicach uroczystych obchodów Chińskiego Nowego Roku (w tym roku 4 II). ☹

Jestem instrumentem, na którym gra Muzyka *Nights of Hunters* – nowa płyta Tori Amos

Dorota Staszkiwicz

Nights of Hunters to cykl pieśni opartych na tematach utworów kompozytorów muzyki poważnej, takich jak Fryderyk Chopin, Erik Satie i Enrique Granados. W roli głównej oprócz Tori występuje oczywiście jej ukochany fortepian, a gościnnie na płycie pojawiają się członkowie The Apollon Musagete Quartet i klawecista Andreas Ottensamer, który na co dzień gra w barwach Filharmoników Berlińskich. W wywiadzie dla American Way Down Low, przeprowadzonym po premierze albumu *American Doll Posse* (2007), artystka przyznała, że ma „obsesję na punkcie kobiet i ich historii”, co potwierdzają utwory które znalazły się na *Nights of Hunters*.

Tematem przewodnim nowego albumu jest motyw łowcy i ofiary, a przede wszystkim to, w jaki sposób te dwie postawy współistnieją wewnątrz nas samych. Tori, współzałożycielka RAINN (Rape, Abuse and Incest National Network), największej w Stanach Zjednoczonych organizacji przeciwdziałającej przemocy na tle seksualnym, za pośrednictwem utworów znajdujących się na płycie opowiada historię współczesnej kobiety – rozczarowanej, tkwiącej w niesatysfakcjonującym, prawie zupełnie wypalonym związku. Kobieta o której mowa, „w ciągu

jednej nocy doznaje olśnienia, które sprawia że odkrywa siebie na nowo”, a słuchacz ma

Od dzieciństwa muzyka miała dla mnie uzdrawiającą moc. Mogę naprawdę cierpieć, ale kiedy zaczynam śpiewać albo grać, rzeczy wydają się prostsze. Czuję, że muzyka na mnie gra; że stałam się instrumentem, na którym gra – mówi Tori Amos. Jesienią na sklepowe półki trafia jej album *Nights of Hunters*, a wśród przystanków na trasie koncertowej promującej nową płytę w Stanach Zjednoczonych i w Europie znalazła się również warszawska Sala Kongresowa.

szansę towarzyszyć jej podczas tej niezwyklej podróży i jest świadkiem przemiany bohaterki. Jak twierdzi artystka: „z nią i towarzyszącą jej muzyką dociera do stanu pełnej samoświadomości; ma szansę zajrzeć w głąb emocjonalnych i muzycznych zawiłości”.

Żywiolowa feministka o szkocko-irlandzko-indiańskim pochodzeniu i jedna z najciekawszych wokalistek swojego pokolenia, Tori przyszła na świat w 1963 r. w Newton (Północna Karolina, USA) jako Myra Ellen Amos. Jej dziadkowie pochodzili z plemienia Cherokee, matka była doktorem literatury angielskiej, ojciec – duchownym protestanckim o szkocko-irlandzkich korzeniach oraz suro-

wych zasadach moralnych. Skomplikowane pochodzenie i sytuacja rodzinna dziewczynki miały wpływ na jej późniejsze zainteresowania, inspiracje, a także na jej młodzieńcze bunt. W domu wokalistki zawsze było dużo płyt, których zbieranie zapoczątkowała pracująca kiedyś w sklepie muzycznym matka, a kontynuował starszy brat Mike. Nie każda muzyka była tolerowana w domu przez ojca – aby posłuchać nagrań Led Zeppelin, nastoletnia Tori musiała podobno wymykać się do przyjaciółki. Miała zaledwie dwa i pół roku, gdy ze słuchu zaczęła grać na fortepianie popularne piosenki. Naukę gry na instrumencie rozpoczęła w wieku pięciu lat w The Peabody Conservatory (jako najmłodsza uczennica tej szkoły) w Baltimore – i zakończyła osiem lat później, kiedy na egzaminie zagrała swój własny utwór zamiast przewidzianego w regulaminie.

W 1977 r. Tori wzięła udział w lokalnym konkursie nastoletnich talentów, w którym zdobyła pierwsze miejsce; w tym samym roku rozpoczęła pierwsze koncerty w klubach. Od tej pory publiczne występy (których niesamowita atmosfera została potem wyróżniona m.in. przez magazyn Rolling Stone) stały się bardzo ważną częścią jej życia artystycznego,

ozdobionego sprzedażą kilkunastu milionów płyt. Absolwentka szkoły Richarda Montgomery'ego, na początku lat 80. Tori zmieniła imię z Myra Ellen i wyjechała spróbować swoich sił na scenach Los Angeles. W 1987 r. założyła zespół Y Kant Tori Read, którego pierwszy album okazał się całkowitą kląpą i – paradoksalnie – punktem zwrotnym w karierze wokalistki. Wkrótce we współpracy z wytwórnią Atlantic Records, Tori wyruszyła bowiem w drogę do światowej kariery solowej. Rozpoczęła ją od płyt *Little Earthquakes* (1993) i *Under The Pink* (1994); w 1995 r. jako pierwsza wprowadziła swoje utwory do dystrybucji internetowej, a wydany rok później album *Boys For Pele* (1996) zadebiutował na pierwszym miejscu angielskich list przebojów.

Przełom wieków był dla artystki szczególnie ważny z przyczyn zarówno osobistych (ślub z realizatorem dźwięku Markiem Hawleyem, narodziny ich córki Natashy Lorien) jak i zawodowym (nominacje do Grammy za albumy *From The Choirgirl Hotel*, 1998 i *To Venus And Back*, 1999). Jej utwory znalazły się na ścieżkach dźwiękowych do filmów *Wielkie nadzieje* w reżyserii Alfonsa Cuaróna (1998) i *Mission Impossible 2* (reżyseria: John Woo, 2000). Po krótkiej przerwie artystka powróciła do występów, podczas trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych promując album *Strange Little Girls* (2001). W 2002 r., wydając album *Scarlet's Walk*, Tori zmieniła wytwórnię płytową i podpisała kontrakt z należąca do Sony Music firmą Epic Records. W następnych latach ukazały się kolejno: *Tales of a Librarian* (2003), *Welcome to Sunny Florida* (2004), *The Beekeeper* i *The Original Bootlegs* (2005), *Fade to Red* i *A Piano: The Collection* (2006), *American Doll Posse* (2008). W 2009 r. Tori związała się z Universal Republic, wydając *Abnormally Attracted to Sin* oraz świąteczny album *Midwinter Graces*, natomiast nowa płyta *Nights of Hunters* to jej debiut w firmie Deutsche Grammophon.

Jak powstają przeboje najbardziej „antygwiazdorskiej” z gwiazd? „Nie siedzę cały dzień oglądając sąsiadów przez okno, tylko siadam przy fortepianie w swoim studio – opowiada Tori – cudownie, że mam taką możliwość, ale nawet kilka lat temu wyglądało to podobnie, tylko że był to mniejszy pokój i

mniejszy fortepian”. Jej utwory to połączenie wyrafinowanych tekstów z refleksją na temat kobiecości. Na przykład na *American Doll Posse* przedstawiła połączenie wizerunków pięciu różnych kobiet, uosabiających różne aspekty jej osobowości – aktywistkę polityczną, romantyczkę, wojowniczkę, kobietę zmysłową i wreszcie autoironiczną Tori, pozostającą z dużym dystansem wobec samej siebie; natomiast *Scarlet's Walk* to zapis

„Bardzo współczułam mu wszystkiego, czego musiał doświadczyć nieraz na własnej skórze. Jestem pewna, że zanim umarł, wszczepił mi pod skórę chipa z funkcją zapamiętywania tych historii” – opowiada artystka. W *Nights of Hunters* Tori składa hołd wielkim kompozytorom minionych epok, wpisując się tym samym idealnie w profil klasycznej oficyny wydawniczej. W oparciu o fragmenty historii tworzy jednak zupełnie nową, współczesną

fot. Victor de Mello/DG



podróży kobiety po jej przyjaciółce Ameryce: „Scarlet to może ja, może kropla krwi a może ziemia tego kraju – mówi wokalistka – nieraz jest nią, która nas wiąże, przywiązuje do siebie ale która też krępuje nasze ruchy”.

Szacunek dla historii kraju i ludzi wpoił Tori jej dziadek, o którym często wspomina w wywiadach i który potrafił godzinami snuć opowieści na temat dziejów plemienia Cherokee.

jakość – wariację na temat ponadczasowych emocji i muzyki, w której jak twierdzi „jest coś takiego, co przenika przez ściany, mur, który budujemy i kultury, w których żyjemy; także nasze mity, legendy, genetykę. Zdarza się, że przesywa cię tak jak wiatr, burza, huragan, dosłownie zrywając dach z twojego uporządkowanego sposobu myślenia. Muzyka może kompletnie zmienić świat”.

O muzyce Ludomira Różyckiego i krakowskich tramwajach

z wybitną pianistką i pedagogiem profesor Krystyną Makowską-Ławrynowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Rozmawiamy w związku z ukazaniem się w Wydawnictwie Muzycznym Acte Préalable pani płyty z utworami na fortepian i orkiestrę Ludomira Różyckiego – *Balladą op. 18* i *I Koncertem fortepianowym op. 41*. Skąd zainteresowanie tym kompozytorem i jego muzyką?

Mogę powiedzieć, że w jakimś sensie było to zrządzenie losu. Będąc na drugim roku studiów w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w klasie profesor Marii Witkorskiej otrzymałam propozycję wykonania *Koncertu fortepianowego* Ludomira Różyckiego z uczelnianą orkiestrą symfoniczną. Tak naprawdę byłam jedyną studentką chętną nauczyć się nieznanego utworu w ciągu jednego miesiąca, co z obecnego punktu widzenia wciąż wydaje mi się decyzją nieco szaloną, choć muszę przyznać, że podobne sytuacje natychmiastowej gotowości scenicznej pojawiały się w mojej późniejszej drodze artystycznej nadspodziewanie często... Może dlatego, że stałam się bardzo znana z podejmowania wyzwań artystycznych w trybie awaryjnym.

Pani płyta jest kolejną, jaka ukazuje się na rynku z muzyką Różyckiego. Wcześniej wydano m.in. jego balet *Pan Twardowski*, operę *Eros i Psyche*, obecnie ukazuje się też *Koncert skrzypcowy*. Czy można sądzić, że muzyka Różyckiego na stałe zagości w salach koncertowych i na płytach...

Bardzo bym sobie tego życzyła... Od wielu lat propaguję muzykę polską (oprócz Ludomira Różyckiego także braci Henryka i Józefa Wieniawskich, Karola Lipińskiego, Aleksandra Zarzyckiego, Juliusza Zarębskiego, Grażyny Bacewicz, Witolda Lutosławskiego, Stanisława Moryty i innych) nie tylko poprzez nagrania i koncerty, ale także wzbudzając nią zainteresowanie wśród moich studentów i uczniów. Muzyka Różyckiego, pełna ekspresji i silnie nasycona uczuciowo, jest bardzo entuzjastycznie przyjmowana przez publiczność, a dodatkowo dzięki licznym cytatom z rodzimego folkloru bardzo bliska polskiemu odbiorcy. Myślę, że mając do zaprezentowania tak atrakcyjny i przekonujący materiał muzyczny, to od nas artystów zależy, czy będziemy umieli zainspirować animatorów życia muzycznego do obecności tych dzieł na estradach.

Jak pani wspomina nagrania tych utworów Ludomira Różyckiego?

Miałam szczęście współpracować z wybitnymi polskimi dyrygentami: Andrzejem Straszynskim i Szymonem Kawallą, którzy w mistrzowski sposób przygotowali Polską Orkiestrę Radiową w Krakowie. Dzięki temu nagrania przebiegały w ekspresowym tempie, pamiętam, że z trzech zaplanowanych dni nagraniowych, zakończyliśmy rejestrację już w połowie drugiego dnia. Największą trudnością artystyczną okazały się... krakowskie tramwaje. Filharmonia Krakowska do dziś niezmiennie słynie z dodatkowych efektów akustycznych, nie zawsze wzbogacających obraz artystyczny dzieła. W procesie nagrywania jest to szczególnie uciążliwe. Pamiętam, że wiele świetnie zagranych fragmentów trzeba było wielokrotnie powtarzać z powodu pisku szyn tramwajowych...

A jak w dobie malejącego zainteresowania dobrą muzyką zachęcić melomanów do poznania pani płyty i muzyki Różyckiego?

Myślę, że muzyka sama w sobie jest niezwykle interesująca, a reszta zależy będzie od szeroko pojętej promocji. Dzięki tej płycie zamierzam zainteresować muzyką Różyckiego moich znajomych muzyków i melomanów w kraju i zagranicą.

Interpretacja *Ballady* i *I Koncertu fortepianowego* Różyckiego, które nam pani proponuje to wyborne połączenie wirtuozostwa, w najlepszym tego słowa znaczeniu oraz pięknej narracji muzycznej opartej o dobrą dramaturgię całości utworów oraz odkrycie wielkich pokładów emocjonalnych zawartych w muzyce, jakie starał się przekazać Różycki. Jak pani znalazła tak ciekawy klucz do interpretacji tej przepięknej muzyki?

Jest to wynik moich doświadczeń płynących z interpretowania wielu stylów i gatunków muzycznych zarówno z kręgu muzyki europejskiej, jak i polskiej ze szczególnym uwzględnieniem moich częstych kontaktów z kompozycjami powszechnie nieznanymi. Stawia to zawsze przed wykonawcą szczególne wymagania związane z uruchomieniem najgłębszych pokładów własnej kreatywności. Taka konieczność w przypadku światowej premiery fonograficznej wynika przede wszystkim z braku jakichkolwiek zaproponowanych wcześniej wzorców. To stwarza artyście wyjątkowe pole dla trudnych, ale niezwykle interesujących poszukiwań wła-

snego języka wykonawczego, co poparte indywidualną intuicją muzyczną stworzyło moją osobisty klucz do muzyki Różyckiego

Na jakie trudności napotkała pani przy opracowaniu tego repertuaru, co było wielką przyjemnością przy jej nagrywaniu...

Ludomir Różycki sam był koncertującym pianistą i jest to wyraźnie widoczne w jego kompozycjach fortepianowych. Z jednej strony pianistyczne spojrzenie na fakturę kompozytorską może być dla wykonawcy pewnym ułatwieniem, w tym przypadku jednak szybko zorientowałam się, że sam kompozytor, w przeciwieństwie do mnie, musiał być obdarzony dużą ręką. Faktura jego utworów w dużym stopniu oparta jest na pochodach oktawowych i akordowych wymagających od pianisty ogromnej elastyczności aparatu gry. Trudności pianistyczne w utworach na fortepian i orkiestrę Ludomira Różyckiego występują w dużym nagromadzeniu. Wielka dynamiczność, ekspresyjność i symfoniczne myślenie wymagają od wykonawcy wielkiego wysiłku. To, co sprawia pianiście najwięcej trudności jest jednocześnie wielką zaletą, ponieważ powoduje duże napięcie w utworze, sprawiając, że dramaturgia dzieł ma silny wpływ na sferę emocjonalną zarówno odbiorców jak i wykonawców.

Miała pani możliwość wykonywania tej muzyki na koncertach? Jak była przyjmowana?

Tak, miałam możliwość wykonywać oba utwory wielokrotnie z orkiestrą w różnych miastach Polski między innymi z mistrzem Antonim Witem. Koncerty były przyjmowane przez publiczność z wielkim entuzjazmem, ponieważ jest to muzyka o silnym zabarwieniu emocjonalnym, łatwo wpadająca w ucho melodyce i nawet zaryzykuję stwierdzenie, nosząca cechy muzyki filmowej.

Płyta z muzyką Różyckiego, o której rozmawiamy to bardzo ambitne przedsięwzięcie. Na ile zarejestrowana interpretacja była wynikiem pani dyskusji z dyrygentami Andrzejem Straszynskim i Szymonem Kawallą, a na ile to pani autorski pomysł?

Mogę powiedzieć, że ostateczny efekt stał się wynikiem naszej wspólnej (mojej i dyrygentów) intuicji muzycznej, którą kierowaliśmy się w poszukiwaniu najgłębszego i najbardziej wyrazistego obrazu artystycznego utworu. Odnoszę wrażenie, że intuicja jest

jednym z najsilniejszych elementów oddziałujących na ostateczny kształt interpretacji w wykonywanych przeze mnie utworach. Co więcej – tego również oczekuję w muzyce od innych wykonawców. Będąc typem artysty emocjonalnego wymagam od siebie absolutnego zaangażowania w najdrobniejsze niuanse agogiczne i dynamiczne, decydujące o wyrazistości nastrojów i emocji wyrażonych w utworze. W mojej opinii najważniejsze w naszej sztuce jest wzbudzanie najgłębszych pokładów emocjonalnych.

Pozostawmy teraz omawianą płytę. Rozpoczęła pani bardzo wcześnie naukę gry na fortepianie, bo w wieku 6 lat, a kiedy pojawiła się na trwałe myśl, by związać życie z muzyką...

Kiedy miałam 14 lat otrzymałam od rodziców wspaniały prezent, fortepian Bechsteina. Zawsze o tym marzyłam i z pewnością była to chwila, która ugruntowała mnie w przekonaniu, że muzyka jest tą dziedziną, z którą chciałabym związać swoje życie zawodowe. Niedługo potem pojawiły się pierwsze znaczące sukcesy na konkursach, a wraz z nimi coraz więcej występów publicznych. Obserwując swoich uczniów dochodzę do wniosku, że ten właśnie okres życia krystalizuje plany na przyszłość, powodując, że młody człowiek całą swoją energię i wolny czas poświęca pracy na instrumencie marząc o zawodzie muzyka. Tak też było i w moim przypadku.

W swojej długiej karierze jest pani koncertującą pianistką, kameralistką. Który model muzykowania jest pani najbliższy?

Do 1974 r. największą część mojej aktywności koncertowej zajmowały występy solowe, a od momentu zwycięstwa z moim mężem Mirosławem Ławrynowiczem na prestiżowym Międzynarodowym Konkursie ARD w Monachium, rozpoczęliśmy wspólną działalność koncertową na całym świecie, między innymi w Szwajcarii, w Anglii, Francji, Hiszpanii, Włoszech, Finlandii, Jugosławii, Norwegii, Szwecji, Niemczech, Austrii, na Kubie, w Stanach Zjednoczonych (Carnegie Hall). Od tego momentu kameralistyka fortepianowa w naturalny sposób zdominowała moje życie artystyczne...

Zajmuje się pani z dużymi sukcesami pedagogiką muzyczną. Na czym tak naprawdę polega przekazywanie młodym ludziom miłości do muzyki, dobrego warsztatu i innych potrzebnych wskazań, by dobrze prowadzić swoją karierę muzyczną?

Jeśli pedagog kocha muzykę przekazuje to uczucie młodemu adeptowi w sposób naturalny. Młodzi ludzie obdarzeni silną intuicją, o rozbudzonej wrażliwości estetycznej przejmują podejście do muzyki swojego pedagoga. Dalej pozostaje do przekazania to, co w wykonawstwie muzycznym jest najistotniejsze: wierność tekstowi i intencjom kompozytora oraz cały bagaż umiejętności instrumentalnych niezbędnych do właściwej interpretacji dzieła muzycznego.

Jest pani także uznanym i cenionym jurorem konkursów pianistycznych i kameralnych. To trudna i zobowiązująca praca, oceniać młodych zdolnych i wybierać z nich tych najlepszych...

Praca jurora z założenia jest niewymierna. Każdy z jurorów ocenia wykonawców w sposób subiektywny, zależny od własnego gustu muzycznego, indywidualnych oczekiwań, a czasem wręcz dobrego humoru. Dla mnie najistotniejsze jest w produkcji konkursowej wyszukanie tych wykonawców, których postrzeganie muzyki łączy w sobie cechy naturalności i silnej indywidualności. Takie wykonania mają bowiem szanse zaistnieć w przyszłości na salach koncertowych w sposób poruszający szeroką publiczność. A to w muzyce jest najważniejsze.

Od 1993 r. ściśle współpracując z mężem, prof. Mirosławem Ławrynowiczem, organizowała pani Międzynarodowe Kursy

Muzyczne im. Zenona Brzewskiego w Łańcucie i po jego śmierci kieruje pani nimi. Proszę opowiedzieć o tej działalności...

Mój mąż po śmierci swojego profesora Zenona Brzewskiego, założyciela Łańcuckich Kursów, objął ich kierownictwo. Stało się tak na prośbę umierającego Profesora, który w moim mężu widział idealnego kontynuatora swojego życiowego dzieła. Postanowiliśmy rozszerzyć ofertę Kursów o nowe instrumenty strunowe oraz inne formy kształcenia związane z muzyką (kształcenie słuchu, Akademia Artystyczna dla Najmłodszych i inne). Spowodowało to wzmożone zainteresowanie, a co za tym idzie znaczne zwiększenie ilości uczestników. Nasze wspólne dzieło kontynuuję obecnie w oparciu o te same zasady, które od śmierci profesora Brzewskiego realizowaliśmy wspólnie.



Krystyna Makowska-Ławrynowicz z mężem, Mirosławem Ławrynowiczem i wnuczką Joziem

Ostatnio zawiśła groźba, po odmowie dotacji z MKiDN, że Kursów w Łańcucie w tym roku nie będzie. Jak pani przyjęła tę decyzję i jakie są głosy w środowisku profesorów i uczestników odnośnie tej decyzji?

Opinia publiczna świata muzycznego jest szczerze zbulwersowana pierwotną decyzją Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nieprzyznającą dotacji Międzynarodowym Kursom Muzycznym w Łańcucie. Są to najstarsze i największe kursy w Europie, a może i na świecie. Co roku przyjeżdża do Łańcuta ok. pięciuset uczestników z całego świata. Na szczęście, po wielokrotnych interwencjach, udało się jednak uzyskać chociaż część środków potrzebnych do przeprowadzenia kursów z MKiDN, ponadto zmuszeni byliśmy podnieść

kwotę wpisowego, co niestety spowodowało, że część zdolnej młodzieży nie mogła w tym roku pozwolić sobie na uczestnictwo. Od władz województwa podkarpackiego otrzymaliśmy wsparcie, gdyż im zależy na kontynuacji kursów, choćby ze względu na międzynarodową promocję regionu. W sumie te środki pozwoliły nam na tegoroczną skromniejszą XXXVII edycję.

Czy ma pani ulubionych pianistów, dyrygentów?

W lipcu tradycyjnie byłam na Międzynarodowych Kursach Muzycznych w Łańcucie, które wypełniły mi cały miesiąc. Był to czas wielkiego święta muzyki. A w sierpniu byłam na koncertach w Norwegii w ramach promocji bardzo młodziutkiej, ale utytułowanej już 12-letniej polskiej skrzypaczki.

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

Muzyka wypełnia całe moje życie tak



Krystyna Makowska-Lawrynowicz z wnuczką Józefem

Oczywiście, choć muszę przyznać, że należą do nich wybitni wykonawcy dawno nieżyjący... Szczególnie bliscy są mi artyści działający w drugiej połowie XX w.: Richter, Kempf, Rubinstein, Małcużyński, Serkin, Karajan.

Jakie są pani najbliższe plany artystyczne?

szczerze, że na inne pasje prawie nie ma już miejsca... Za to każdą wolną chwilę spędzam z moim 7-letnim wnukiem Józefem, a jak będą Państwo czytać ten wywiad to będę już podwójną babcią, na co szczerze nie mogę się doczekać.

Dziękuję za rozmowę.®

Ferdynand Hoesick (1867–1941) pisarz, badacz, wydawca i redaktor, w ogromnej części poświęcił swe dzieła Fryderykowi Chopinowi. Przez wiele lat zbierał, studiował, odkrywał, dokumentował i publikował materiały, często nieznane jeszcze współczesnym, aby napisać i wydać oczekiwaną kompletną monografię Fryderyka Chopina i w ten sposób rozświecić jego talent kompozytorski i pianistyczny oraz uwydatnić twórczego ducha, który opanował całe życie kompozytora.

O dziele Ferdynanda Hoesicka tak pisała Irena Poniatowska: „Z jego pasji do zbierania źródeł zrodził się muzykograf-chopinograf. Dotarł do wielu autentycznych dokumentów, relacji, autografów, listów i ukazał w monografii sylwetkę Chopina przede wszystkim jako człowieka. Opublikował 218 listów, skrytykował Maurycego Karasowskiego za »luźne« parafrazy niektórych listów Chopina. W monografii był niezwykle skrupulatny i drobiazgowy w opisach biograficznych, zmienił stosunek do roli George Sand w życiu Chopina. Uznał ją za ducha opiekuńczego, gdyż stworzyła Chopinowi warunki w Nohant do pracy twórczej. Nie ustrzegł się jednak domniemań o intymnych relacjach Chopina z Delfiną Potocką. Wątpliwości budziła literacka interpretacja twórczości Chopina, szukanie zgodności dzieł z poezją, zestawianie np. *Nokturnu cis-moll* z op. 27 z poematem Słowackiego *Rozłączenie*. Hoesick przejął całe dziedzictwo dziewiętnastowiecznego wiązania literatury z muzyką. Nie dysponował warsztatem muzykologicznej analizy, opierał się na intuicji i badaniach innych – J. Kleczyńskiego, Z. Noskowskiego, J. Hunekera, H. Leichtentritta, także S. Tarnowskiego, uznającego Chopina za czwartego wieszczka Polski, obok Mickiewicza, Słowackiego, Kraśńskiego. Ale dociekliwość dokumentacyjna Hoesicka zapewniła jego monografii pewną aktualność do dziś. Pozostała ona pomnikiem historii jaki wystawił Chopinowi i sobie”.

Dzieło Ferdynanda Hoesicka *Chopin. Życie i twórczość* jest dziełem faktograficznym i wytyczyło drogę do dalszych dociekań i badań. Stało się kluczem do percepcji i recepcji dzieł Chopina. Najważniejsi chopinolodzy polscy i światowi odwoływali się do dzieła F. Hoesicka i w dalszym ciągu to czynią.

Wymieńmy kilka przykładów: Ippollito Varetta (1848–1911) eseista, krytyk muzyczny i kompozytor włoski, wydał książkę: *Chopin – la vita, le opere*², którą określa się jako „skon-

Ferdynand Hoesick, pisarz, wydawca, biograf F. Chopina – w 70. rocznicę śmierci (1)

Beatrix Podolska

densowany Hoesick”. Valetta streścił bowiem i skrócił książkę Hoesicka i wydał ją w tłumaczeniu na język włoski przez Adama Darowskiego.

Według A. Harasowskiego³: *Chopin* F. Hoesicka był źródłem inspiracji dla Valetty; cytuje on na przykład według *Le Temps, Journal des Debats and Gazette musicale* długie sprawozdanie z dwóch koncertów Chopina 4 i 26 kwietnia 1845 r. zamieszczone w II tomie dzieła Hoesicka (str.60-63).

Na dzieło F. Hoesicka powołują się biografowie w różnych, często spornych kwestiach, jak na przykład: Antoni Wodziński w wydanej w Paryżu w roku 1886 przez Calman Levy *Les trois romans de Frederic Chopin*⁴.

Ludwik Bronarski⁵ w książkach *Etudes sur Chopin* oraz *Chopin et l'Italie* kilkadziesiąt razy cytuje dzieło F. Hoesicka jako źródło istotnej wiedzy o kompozytorze. Biografia Chopina napisana przez Bernarda Scharlitta (1877–1946) bazuje na *Chopinie* F. Hoesicka. Córka F. Hoesicka, Jadwiga Hoesick-Podolska⁶ – w pracy nad dziełem ojca napisała, że podobnie jak w przypadku biografii chopinowskiej I. Valetty, miało miejsce porozumienie między Hoesickiem a Schaeplittem w kwestii tłumaczenia *Chopina* Hoesicka na język niemiecki. Scharlitt⁷ jednak wolał wydać swoją własną biografię Chopina. Angielskie tłumaczenie książki F. Hoesicka przez Jarosława Zielińskiego⁸, Polaka zamieszkałego w Ameryce, ukazywało się w wydaniu serialnym w bostońskim magazynie *The Musician* między lipcem 1909 r. a październikiem 1910 r. Zamierzony reprint dzieła Hoesicka w formie książkowej nie doszedł do skutku z powodu wybuchu pierwszej wojny światowej. W innym miejscu książki (str. 229) wspomina A. Harasowski o sporze na temat wariacji fletowych melodii Rossiniego z opery *Kopciuszek*, jako- by według Herberta Weistocka⁹ nie były one autorstwa Chopina. Jan Prosnak¹⁰ uważa, że partia fletowa jest skomponowana przez Chopina. Autorytatywne jest odwołanie się do dzieła Hoesicka, (t. I 1903 r. pp. 489-491), w którym utrzymuje on, że wariacje te były napisane przez Chopina dla warszawskiego flecisty Józefa Cichockiego i że kompozytor był zainspirowany koncertem Rossiniego jaki miał miejsce w Warszawie w roku 1829.

The Skein of Legends around Chopin Adama Harasowskiego pozwala odsiać ziarno od plew w tej powodzi publikacji, które choć mogą stać się interesującym przedmiotem w dziedzinie badań recepcji kultury, stanowiły istotną przeszkodę w poznaniu prawdziwego

oblicza Chopina. Pod koniec XIX w., w związku z rozwojem badań naukowych, pojawił się inny nurt w piśmiennictwie o Chopinie, reprezentowany przez monografie Fredericka Niecksa *Frederick Chopin as a Man as a Musician* (Londyn 1888), Jamesa Gibbonsa Hunekera *Chopin: The Man and his Music* (Nowy Jork 1900), Édouarda Ganche'a *Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres 1810-1849* (Paryż 1909), Ferdynanda Hoesicka *Chopin. Życie i twórczość* (3 tomy, Warszawa 1911), Arthura Hedleya *Chopin* (Londyn 1947), Igora Belzy *Fryderyk F. Chopin* (Warszawa 1969), Tadeusza Andrzeja Zielińskiego *Chopin. Życie i droga twórcza* (Kraków 1993; Paryż 1995) oraz najnowsza, pióra Mieczysława Tomaszewskiego: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* (Poznań 1998) i *Frédéric Chopin und seine Zeit* (Laaber 1999), *Muzyka Chopina na nowo odczytana* (A.M. 1996), a także biografie w ścisłym znaczeniu tego słowa autorstwa Adama Czartkowskiego i Zofii Jeżewskiej *Fryderyk Chopin* (Warszawa 1970) oraz Gastone Belottiego *F. Chopin l'uomo* (3 t., Mediolan 1974) i Adama Zamoyskiego *Chopin. A Biography* (Londyn 1979; Paryż 1986; Warszawa 1990)¹¹.

Ferdynand Hoesick pozostawił pamiętnik, 4-tomowe dzieło zatytułowane *Dom Rodzicielski*¹², w którym opisał nie tylko życie swojej rodziny, ale przede wszystkim wydarzenia artystyczne, obyczajowe i kulturalne Krakowa, Warszawy i ważniejszych ośrodków kultury europejskiej w latach 1802–1902. Z niego zaczerpnięto fragmenty cytowane w niniejszej pracy.

Podziw dla talentu F. Chopina okazywało w swoich wypowiedziach, publikacjach i dziełach wielu współczesnych mu osobistości: Elsner, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Szymanowska, Fontana, Kurpiński, Rossini, Cherubini, Lipiński, Liszt, czy Norwid, Słowacki, Witwicki, Krasiński, Mickiewicz, Niemcewicz, Heine, Delacroix.

Fascynacji życiem i twórczością¹³ Fryderyka Chopina ulegali ci, którzy chcieli zgłębić tajniki jego dzieła: fortepianowej faktury, niezwykłej inwencji, odkrywczości strukturalno-wyrazowej, ekspresyjnej, przekształceń i metamorfoz. Szukali źródeł i czasu, kiedy miały one miejsce, badali powiązania ich z życiem osobistym, które miały wpływ na całokształt dzieła kompozytora i wirtuoza. Tym też cechowała się twórczość pisarska Ferdynanda Hoesicka. Kiedy mając zaledwie

29 lat w roku 1896 ukończył 3-tomową monografię o Słowackim¹⁴, powziął Hoesick zamiar napisania podobnego dzieła o pokrewnym mu duchowo Chopinie. „Nie da się zaprzeczyć – pisał w pamiętniku – że muzyka Chopina to poezja Słowackiego przetłumaczona na język tonów. Ci dwaj geniusze, w tym, co tworzyli byli podobni do siebie, tak pokrewni duchem i natchnieniem, mieli niezmiernie podobne życie... Studiując przez 5 lat życie i epokę Juliusza Słowackiego raz po raz spotykałem się z mnóstwem przyczynków do biografii Chopina, nie zużytkowanych przez jego dotychczasowych biografów, a często pierwszorzędnej wagi. A przecież w prasie emigracyjnej pisano równie często o Chopinie jak o Mickiewiczu, Słowackim, Zaleskim i innych; mieszkał tam Chopin przecież 20 lat! Odtąd zacząłem drukować przygotowywane już rozdziały rozpoczętej monografii o Chopinie. Wiadomość ta dotarła do Petersburga, gdzie rozpoczęto wydawanie *Życiorysów sławnych Polaków*. Życiorys Chopina powierzono mnie.

W maju 1898 r. napisałem dwa końcowe rozdziały mej przyszłej książki *Schyłek życia i śmierć Fryderyka Chopina*¹⁵. W poszukiwaniu materiałów rozrzuconych po bibliotekach i archiwach niemieckich, francuskich i angielskich, jak też w różnych prywatnych i publicznych księgozbiorach polskich – wspomina Hoesick – bawiłem niedawno 2 tygodnie w Berlinie w Bibliotece Królewskiej, a wkrótce udaję się do Paryża i Londynu, gdzie w Bibliotece Narodowej i w British Museum spodziewam się znaleźć nie poruszone dotąd skarby do dziejów życia i twórczości nieśmiertelnego mistrza. Tak powstawały, w postaci artykułów bądź odczytów, kolejne rozdziały mej książki o Chopinie, aż w końcu w roku 1904 ukazał się pierwszy tom pracy, pt. *Chopin. Życie i twórczość*¹⁶, obejmujący całą pierwszą połowę życia mistrza, aż do jego wyjazdu z kraju w r. 1830¹⁷.

Ze względu na pozycję Ferdynanda Hoesicka wśród chopinologów, zajmiemy się nieco szerzej jego dziełami, które były rezultatem życiowej pasji, by rozślawić dzieło Chopina, a najważniejszym owocem – monumentalne dzieło pierwsze, kompletnej 3-tomowej monografii Fryderyka Chopina, nad którą pracował 13 lat: *Chopin. Życie i twórczość*. r. 1910-1911¹⁷, z dedykacją: „Cieniom mojej Matki, której pełna poezji gra na fortepianie pierwsza pozwoliła mi odczuć i zrozumieć czar muzyki Chopina”. Drugie wydanie r. 1927¹⁸, Wydanie lwowskie 1932¹⁹.

Treść tomu I: *Warszawa (1810-1831): Lata dziecięce i pacholeńce, Lata nauki, W przededniu sławy, Pierwszy okres twórczości.*

Treść tomu II: *Pierwsze lata w Paryżu (1831-1838): W Paryżu, M. Wodzińska, George Sand. Romans, Przyjaźń.*

„Tom II rozgrywa się na tle Paryża; osoby, które w tej epoce odegrały pierwszorzędą rolę w życiu Chopina, zostały odmalowane z całą plastycznością. Jak w I tomie, na tle Warszawy, nie żałowałem miejsca i barw, aby jaknajelastyczniej wystąpiły figury Rodziców Chopina, Żywnego i Elsnera, oraz Konstancji Gładkowskiej, tak w tym tomie, na tle Paryża, po prostu wysiliłem się na charakterystyki Delfiny Potockiej, Marii Wodzińskiej, a szczególnie pani Sand, o którą mi chodziło przede wszystkim”.

Treść tomu III: *Rozdźwięki (1845-1848): Złe znaki, Zerwanie, Nella mizeria, W Anglii, Schyłek życia i śmierć, Kopernik fortepianu, Człowiek-muzyk-nauczyciel, Drugi okres twórczości, Stanowisko i znaczenie Chopina w historii muzyki.*

Drugą cenną pozycją jest *Chopiniana – korespondencja Chopina* r. 1912. Oto przykładowe rozdziały: *Chopin i Fontana, Pamiątki po Chopinie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Z korespondencji Chopina z panią Teresą Wodzińską, Korespondencja Chopina, Listy do Solange Clesinger, Nowe Chopiniana w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Z listów do Chopina i o Chopinie, Kilka dokumentów o ostatnich chwilach Chopina.*

Wśród jego prac znajdują się liczne artykuły i opracowania jak na przykład: *Słowacki i Chopin, dwa pokrewne duchy*²⁰ *Elsner i pierwsze konserwatorium w Warszawie*²¹. Cytuję za Encyklopedią Muz. PWM²²: „Niepodważalne do dziś wydają się zasługi Ferdynanda Hoesicka jako muzykografa, chopinografa, zbieracza dokumentów i innych źródeł związanych z życiem i twórczością Chopina, dzięki czemu zyskał on miano »ojca chopinologii polskiej« i przyczynił się w znacznym stopniu do zbadania i rozstrawienia Chopina w Polsce i w świecie. Książce F. Hoesicka o Chopinie przyznawano od początku »bezprzykładną dokładność i umiłowanie przedmiotu« (A. Chybiński)²³. Cechy te ujawniły się także w Chopinianach, w których zaznacza się dbałość autora o autentyczne brzmienie listów Chopina. /.../ ujmował Chopina jako jednego z wielkich wieszczów polskiego romantyzmu – obok Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Monografia F. Hoesicka o Chopinie ma cechy opowieści biograficznej i pracy dokumentacyjno-naukowej (K. Kobylańska)²⁴, w niektórych fragmentach zbliża się do biografii typu *vie romance*, spełnia ona do dziś rolę najobszerniejszego kompendium o życiu Chopina”.

Ostatni rozdział monografii zatytułowany *Kopernik fortepianu* poświęcił autor „stanowisku i znaczeniu Chopina w historii muzyki”. Rozstrawił tam geniusz Chopina cytując słowa wielkich: np. przemówienie Paderewskiego wygłoszone we Lwowie w 100. rocznicę urodzin Chopina: „Stoi on teraz w blasku ziemskiej chwały, w nieśmiertelnych promieniach wdzięczności narodu cały umajony w zawsze świeże wieńce z czci, podziwu, z zachwytu i miłości uwite”.

dokończenie w następnym numerze

Przypisy

- 1 I. Poniatowska *Ferdynand Hoesick - muzykograf z przełomu stuleci*, w: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, z serii: *Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis*, seria A, t. 2, Musica lagellonica, Kraków 1993
- 2 Ippollito Valetta *Chopin – la vita, le opere*, Turyn-Milan-Rome 1910
- 3 A. Harasowski *The Skein of Legends around Chopin*, Glasgow 1967
- 4 Antoni Wodziński *Les trois romans de Frederic Chopin*, Paryż 1886
- 5 Ludwik Bronarski *Etudes sur Chopin oraz Chopin et l'Italie*, Lausanne Editions la Concorde, 1946
- 6 Jadwiga Hoesick-Podolska *Pamiętniki*, maszynopis (w Bibliotece Jagiellońskiej)
- 7 Bernard Scharlitt *F. Chopins Gesammelte Briefe*, Leipzig 1911
- 8 Jarosław Zieliński *The Musician*, wyd. 1909-1910
- 9 Herbert Weinstock *Chopin – The Man and his music*, 1949 Paryż
- 10 Jan Prosnak *Studia Muzykologiczne*, 1953 r. PWM, pp. 267-307
- 11 Sophie Ruhlman artykuł w przekładzie Katarzyny Naliwajek-Mazurek *Życie-Dzieło-Tradycja*, pod red. Z. Chechlińskiej, (wyd. Tow. im. F. Chopina)
- 12 F. H. *Dom Rodzicielski*, 4 t., W-wa 1935, wyd. skrócone *Powieść mojego życia*, 2 t, Wrocław 1959
- 13 F. H. *Życie Juliusza Słowackiego. Biografia psychologiczna* 3 t., Kraków 1897
- 14 F. H. F. *Chopin. Zarys biograficzny*, Petersburg 1899, zyciorys nr 7
- 15 F. H. *Schyłek życia i śmierć Chopina*, Ateneum r. 1899, t. 2 nr 11
- 16 F. H. *Chopin. Życie i twórczość*, t. I (1810-1831) W-wa 1904
- 17 F. H. *Chopin. Życie i twórczość*, t. I (1810-1831) W-wa 1910, t. II (1831-1845) 1911, t. III (1845-1849) 1911
- 18 F. H. *Chopin Życie i twórczość*, t. I-II W-wa 1927
- 19 F. H. *Chopin. Życie i twórczość* t. I-II Lwów 1932
- 20 F. H. *Słowacki i Chopin. Z zagadnień twórczości*, W-wa 1932
- 21 F. H. *Józef Elsner i pierwsze konserwatorium muzyczne w Warszawie*, Biblioteka Warszawska r. 1900, t. III
- 22 Encyklopedia Muzyczna PWM Kraków 1993 cz. Biograficzna str. 250-252
- 23 Przegląd Powszechny, r. 1912 kwiecień, maj, czerwiec
- 24 K. Kobylańska *Biografia Chopina w świetle historii i współczesnych badań*, w: *Z badań nad Chopinem. Studia i Rozprawy* (Tow. im. F. Chopina) z.3, W-wa 1973

Warmest greetings to
the readers of *Muzyka 21*



Przezstrzeń, mistycyzm, dźwięki kosmosu – to wszystko obecne jest w muzyce Tommiego Haglunda. Jako idea, ale również konkret: przecież w swoim *Koncertcie wiolonczelowym* rzeczywiście wykorzystał przetworzone przez NASA kosmiczne dźwięki. Muzyka sfer. W swoich utworach Haglund w niezwykły sposób rozwijał pracę motywiczną: powtarzany temat, motyw, akord, czy nawet pojedynczy dźwięk, za każdym razem jawi się jednak nieco inaczej. To tak, jakby oglądać dzieło sztuki oświetlane coraz to nowymi kolorowymi lampami. Proces kompozytorski zaczyna się od pojedynczego konkretnego dźwięku tkwiącego gdzieś w głowie Haglunda. Gdy zostanie on już przelany na papier nutowy (w procesie kompozytorskim, posiadający słuch absolutny, Haglund nie korzysta z fortepianu), niemal natychmiast tworzy się cały złożony akord koncentrujący się wokół tego pierwotnego tonu (aczkolwiek nie zawsze utrzymany w systemie dur-moll). Potem pojawia się ruch... i wreszcie muzyka! Muzyka, która, paradoksalnie, poprzez ruch obrazuje stan. Muzyka, która zawsze niemal utrzymana jest w powolnym tempie, nawet kiedy mówi o niepokoju. Muzyka, która w swej istocie jest niezwykle osobista, nierozdzielnie związana i wynikająca z doświadczeń życiowych twórcy. „Muzyka musi wypływać z duszy – powiedział kompozytor podczas naszej rozmowy – Czasem czuję, że muzyka może wyrazić jeszcze więcej, niż jestem w stanie sobie wyobrazić. Czasem dźwięki wydają się być jeszcze bardziej przejmujące, niż moje wyobrażenie o nich, gdy przelewam je na papier. Muzyka wyraża to, czego nie są w stanie przekazać słowa, ani też inne formy ludzkiej ekspresji. Poprzez muzykę wchodzimy w nowy wymiar świadomości”.

Patrząc wstecz na swoje dotychczasowe życie, Haglund dokonuje pozytywnego bilansu. Z nieskrywanymi emocjami, ale zarazem wielkim spokojem, opowiada o trudnym dzieciństwie, czasie spędzonym w Wielkiej Brytanii, Soldanelli, ciężkiej chorobie, i wreszcie, sukcesach kompozytorskich. Jest chyba najwybitniejszym kompozytorem szwedzkim swojego pokolenia i jednym z najciekawszych współcześnie żyjących twórców w ogóle.

Dzieciństwo i pierwsza przygoda z kosmosem

Tommie Haglund urodził się 15 stycznia 1959 r. w Kalmar. Nie pochodził z rodziny o jakichkolwiek muzycznych tradycjach. Kontakt z muzyką zapewniły mu jednak wizyty w domu dziadków, gdzie stał olbrzymi gramofon. Haglund po dziś dzień wspomina, gdy razu pewnego odwiedził dziadka. Słuchali



Tommie Haglund: Muzyka i Kosmos

Łukasz Kaczmarek

radia. Odbywał się wówczas muzyczny quiz. W pewnym momencie dziadek powiedział do Tommiego: „Posłuchaj synu, to wielka muzyka!”. Nadawano właśnie *Andante* z XXI *Koncertu fortepianowego* KV 467 Mozarta.

Dzieciństwo przyszłego kompozytora nie przebiegało jednak łatwo. Problemy rodzinne spowodowały u siedmioletniego chłopca ciężką chorobę psychosomatyczną, w efekcie czego, kolejne półtora roku życia spędził w szpitalu. Swój ówczesny nastrój porównuje do tego, wywołanego przez Mozartowskie *Andante*. Doznawał wówczas uczucia absolutnego spokoju... Haglund wspomina również tamten czas, gdy w nocy próbował wyobrazić sobie uczucie bycia w przestrzeni kosmicznej. Zakłócenia radiowe miały pomóc mu uzmysłwić sobie dźwięki kosmosu. Zaprzagnął wówczas poświęcić swoje życie komponowaniu. Po wielu latach, pracując nad *Koncertem wiolonczelowym*, natknął się na rzeczywiste nagranie NASA, które zdecydował się wykorzystać w swej kompozycji. Historia zatoczyła krąg, a wspomnienia z dzieciństwa powróciły, gdy zapisując kolejne strony partytury *Koncertu wiolonczelowego*, Haglund znów zmagał się na łóżu szpitalnym z poważnymi problemami zdrowotnymi. Ból, cierpienie, a nawet zmaganie się ze śmiercią są elementami stale obecnymi w jego kompozycjach, począwszy od pierwszych prób kompozytorskich w wieku 11 lat.

„Pewnej niedzieli przyszedł mi pomysł na symfonię. Muzyka kłębiła się w mojej głowie, nie wiedziałem jednak, co z nią począć. Zadzwoniłem więc do mojego nauczyciela. »Przyjedź do mnie, to Ci pomogę – brzmiała odpowiedź – Czy ktoś może Cię podwieźć do mnie?«. Odpowiedziałem, że nie, po chwili jednak przyszedł mi pomysł, by pożyczyć mały rowerek mojego brata i przyjechać na nim. Tak też zrobiłem. Pokonałem 30 kilome-

trów, dzielące mnie od domu nauczyciela. Pomógł mi uporządkować materiał i przelać muzykę na papier. Wieczorem odwiózł mnie do domu. Nigdy mu tego nie zapomnę i na zawsze pozostanę mu za to ogromnie wdzięczny”.

Gitara

Jednak młodzieńcza aktywność muzyczna Haglunda obejmowała nie tylko kompozycję. Począwszy od 9. roku życia, śpiewał w Chłopięcym Chórze Katedralnym Kalmar, a niedługo potem rozpoczął naukę gry na gitarze w miejscowej szkole muzycznej, a następnie pod kierunkiem Bo Strömberga, utalentowanego gitarzysty. To on zapoznał młodego Haglunda z muzyką Johna Dowlanda, ze sztuką Juliana Breama, on też był tym, który nauczył młodzieńca muzycznej dyscypliny. Za Strömbergiem, 18-letni Haglund przeniósł się do Halmstad, mieszkając w małym pokoiku w suterenie, gdzie ćwiczył i w wolnych chwilach komponował, utrzymując się z korepetycji. Przedmiotem studiów Haglunda w duńskiej Aarhus College of Music również była gitara, której tajniki gry zgłębiał także w Londynie, pod kierunkiem Johna Millsa. Mills przyjechał na początku lat 1980. do Halmstad z kursami mistrzowskimi. Od razu zaproponował też Haglundowi studia w Londynie. I to Mills właśnie zwrócił uwagę swego studenta na postać Fredericka Deliusa... Jeśli mówimy o profesorach kompozycji Haglunda, wspomnieć należy przede wszystkim Erica Fenby'ego oraz Svena-Erica Johanssona, u którego studiował prywatnie w Goteborgu, a który to stał się dla młodego kompozytora nieocenionym źródłem wsparcia.

Delius, Fenby i Soldanella

Mówiąc o swoich muzycznych ojczach duchowych, Haglund wskazuje przede wszystkim na Fredericka Deliusa. To właśnie wysłuchanie jego *Koncertu skrzypcowego* skłoniło młodego Haglunda do wybrania kompozytorskiej drogi. Licząc sobie 24 lata, po raz pierwszy spotkał Erica Fenby'ego, swojego przyszłego profesora kompozycji – kompozytora i dyrygenta, opiekuna i współpracownika Deliusa w ostatnich latach jego życia. Zafascynowany, tak postacią Deliusa, jak i Fenby'ego, zamierzał nawet napisać sztukę opartą na wspomnieniach tego ostatniego: *Delius as I knew him*. Pomysł ten nigdy nie został jednak ostatecznie zrealizowany. Pierwsze spotkanie Haglunda z Fenbym miało miejsce zaledwie dwa dni po zakończeniu sesji nagraniowej *Song of the High Hills*. Haglund wspomina, że przez ponad godzinę Fenby mówił o swojej szwedzko-brytyjskiej narzeczonej, Soldanelli Oyler, którą poznał podczas swego pobytu w domu Deliusa w Grez-sur-Loing, a której, ostatecznie, nigdy nie poślubił. Soldanella powróciła w roku 1935 do Szwecji, Fenby zaś poślubił Angielkę. Mimo to, miłość w ich sercach nie wygasła. W dwa tygodnie po owym spotkaniu Fenby'ego, Haglund wspomina rozmowę telefoniczną, z Soldanellą właśnie. Zatelefonowała do niego, otrzymawszy list od Fenby'ego. Tak narodziła się przyjaźń pomiędzy Soldanellą Oyler a Tommie Haglundem, która trwała aż do śmierci Soldanelli, w roku 2001. W domu Haglunda pozostało wiele cennych pamiątek związanych tak z Soldanellą, jak i Fenbym. Sama Soldanella niejako została także włączona do rodziny Haglunda, stając się matką chrzestną jednej z jego córek. „Ona dodała mi odwagi, abym poświęcił moje życie komponowaniu” – wyznaje dziś Haglund. O

Fenbym mówi zaś w następujący sposób: „Zawsze bardzo się o mnie troszczył i był szczerze zainteresowany tym co robię. Był bardzo krytyczny, ale zarazem otwarty i niezwykle wrażliwy. Był moim prawdziwym przyjacielem. Dzisiaj często za nim tęsknię”.

I to właśnie Soldanelę oraz Fenby'ego wskazuje Haglund jako tych, którzy mieli najbardziej znaczący wpływ na kształt jego kompozycji w tamtym czasie (przełom lat 1980/1990).

Intensio Animi

Przełomem okazała się premiera utworu Haglunda, *Intensio Animi* na wiolonczelę i fortepian, w roku 1988, podczas koncertu w Konserthuset w Sztokholmie, upamiętniającego 300. rocznicę urodzin Emanuela Swedenborga. Wykonawcą był John Ehde, jeden z najbliższych przyjaciół kompozytora, po dziś dzień, a zarazem niestrudzony propagator jego muzyki. Od pierwszego, trwającego dźwięku C wiolonczeli, publiczność była jakby zahipnotyzowana.

„To był początek nowego rozdziału w moim życiu” – powiedział Haglund wiele lat później. Zanim jednak kompozytor odważył się podjąć ten krok: upublicznienia swego dzieła, przedstawił je Fenby'emu, który pełen był dla nowej kompozycji najwyższego uznania. Udzielił jednak Haglundowi rady, której ten pozostał wierny przez wszystkie kolejne lata: „Nie nadużywaj nut, jak Bax, bo wówczas skończysz jak Messiaen”.

Patrząc na listę kompozycji Haglunda, od samego początku uwagę przykuwają ich tytuły: *Intensio animi* oznacza *Siłę duszy*, *Spiráre celorum* (utwór zamówiony z okazji urodzin Króla Karola XVI Gustawa, w roku 1996) – *Oddychanie nieba*, inne najważniejsze dzieła noszą natomiast tytuły: *Flaminis Aura* (*Koncert wiolonczelowy*), *Il regno degli spiriti* (*Kwartet smyczkowy*), *Inim Inim*, *Miraggio*, *L'Infinito*, *Insomnia*, *To The Sunset Breeze*, *Hymny do Nocy*, *La Rosa Profunda*, *Córka Głosu*...

Rodzina

Haglund wspomina pewien wieczór, będąc jeszcze na studiach, gdy pod wpływem niezwykle realistycznej, iście niebiańskiej wizji, zdecydował się naraz powrócić do Halmstad, gdzie czekała na niego dziewczyna, przyszła żona. Razem opiekowali się i wychowywali nowonarodzoną córeczkę (została nazwana Victoria, na cześć wielkiego renesansowego kompozytora, Tomasa Luísa de Victorii), wieczorami Tommie nauczał, w nocy zaś komponował i słuchał muzyki Deliusa. Wkrótce narodziła im się druga córka, Amanda. „Nie chciałem się już przeprowadzać. Mieszkanie w Halmstad także dla dzieci było idealnym rozwiązaniem. One są najważniejszą rzeczą w moim życiu, nawet jeśli czasem byłem samolubny nadmiernie poświęcając się komponowaniu. Moja żona, Elisabet, i ja, mieszkamy obecnie w historycznym domu, a muzycy z całego świata przyjeżdżają do nas. Lubię być z dala od tego, co dla kogoś innego mogłoby stanowić centrum świata”.

Dzisiaj ściany w domu Haglunda zdobią portrety czterech jego córek. Mimo ogromnej ilości pracy, czas i serce kompozytora zawsze pozostają otwarte dla najbliższych osób.

Człowiek

Specyficzne cechy osobowości, a także doświadczenia życiowe przyczyniły się u Haglunda do rozwoju niezwyklej mądrości życiowej. Otwartość na przyrodę, Boga, drugiego człowieka i wreszcie siebie samego, doznania o mistycznym charakterze, czy wreszcie niezwykła wyobraźnia twórcza, to filary tworzące filozofię życiową Haglunda. Podczas naszej rozmowy padło z ust kompozytora wiele słów, mogących nie tylko świadczyć o jego życiowej postawie, ale również stanowić swego rodzaju przesłanie. „Zawsze przed zaśnięciem zastanawiam się, czego tego dnia nauczyłem się od innych, w jaki sposób się rozwinąłem. W moim odczuciu, sens

życia polega na tym, by pomagać innym ludziom w ich wzroście osobowym. Wymaga to od nas bycia bardzo roztropnymi, uważnego słuchania, łagodności, a także robienia z miłością tego co do nas należy. I robienia tego co kochamy, nie zaś stawiania pieniędzy, czy podziwu innych, na pierwszym miejscu. Odpowiedzialności za to co robimy i za to co kochamy”.

Słowa te nabierają szczególnego znaczenia, gdy uświadomimy sobie, że pochodzą z ust człowieka, który nie raz stanął w obliczu śmierci, a przy tym za każdym razem znalazł w sobie siłę, by się jej oprzeć. Po ostatniej, ciężkiej chorobie, która zaatakowała cały organizm Haglunda, u kompozytora pozostały już jedynie nieznaczne kłopoty z chodzeniem.



Humor i powaga

Haglund mieszka wraz z żoną w pięknym domu położonym nieopodal lasu w szwedzkim miasteczku nadmorskim Halmstad. Jesteśmy w muzycznym salonie. Ściany zdobią portrety muzycznych bohaterów Haglunda: Fenby'ego, Deliusa, Beethovena, Mahlera, Schumanna, ale także zdjęcie portretowe Soldaneli Oyler i reprodukcje dzieł sztuki. Za szkłem widnieje oryginalny list Schumanna pochodzący z roku 1835, jak również podpisany ręką Gustava Mahlera, kontrakt związany z odwołaną wiedeńską premierą opery *Salome* Ryszarda Straussa. Na środku pokoju stoi fortepian

Blüthnera z partyturą powstającej właśnie kompozycji, na pulpicie. Na fortepianie – popiersia Mozarta i Beethovena. Z lewej strony zaś figurka postaci Mckwacza, bohatera *Donald Duck* Walta Disneya. W życiu Tommiego Haglunda, humor odgrywa niezwykle ważną rolę. Wielokrotnie pomaga w znalezieniu właściwej perspektywy. Haglund wspomina wizytę Elizabeth Pitcairn, która przez cały tydzień, pod czujnym okiem kompozytora, doskonaliła interpretację powstałego na jej zamówienie i jej dedykowanego *Koncertu skrzypcowego „Hymny do Nocy”*. „W pewnym momencie poczuliśmy się wyczerpani tą wielogodzinną pracą. Potrzebowaliśmy przerwy i relaksu. Zaproponowałem, abyśmy obejrzeli jeden z odcinków *Fawłty Towers (Hotel Zacisze)*, by powrócić z nową energią twórczą. Ona [Elizabeth Pitcairn] nigdy

wstęp, swoje pierwotne źródło, nigdy zaś nie wychodzi z niczego, z chaosu. Stąd jej celem jest rozwijanie owego źródła (którym najczęściej jest pojedynczy dźwięk), nie zaś odkrywanie stałego elementu spośród mętnej przestrzeni, chaosu. Haglund zgodził się ze mną. Chaos jednak pojawia się – dość często i zupełnie celowo, gdzieś między początkiem a końcem, w centralnej części kompozycji. Powstaje, gdy do pierwotnego źródła, dołącza drugie źródło i naraz kolejne. Zawsze jednak prowadzi do rozwiązania w postaci jednego wykrystalizowanego czystego źródła. Tak dzieje się w *Kwartecie*, rozpoczynającym się od dźwięku pierwszych skrzypiec, kończącym zaś dźwiękiem wiolonczeli. Początek jest tu niezwykle bliski końcowi. Jednak droga między nimi wcale nie jest prosta. „Jest jak życie” – zauważył Haglund.

Tommie Haglund z autorem



Dzieło

Spytalem Haglunda, która z jego kompozycji jest mu najbliższa, którą ceni sobie najbardziej. „Ta, nad którą w danym momencie pracuję, wydaje mi się najbliższa, najdoskonalsza, ulubiona, jednak patrząc z perspektywy czasu... Lubię *Córkę Głosu*, lubię *Koncert wiolonczelowy*, lubię *Koncert skrzypcowy*, lubię inne, ale to jest jak z dziećmi: nie da się powiedzieć, które jest najlepsze, najukochańsze. One są po prostu inne. Moje utwory są dla mnie jak dzieci właśnie. Dlatego też tak trudno przychodzi mi rozstać się z nimi, uznać je za ukończone. Dużo łatwiej przychodzi stwierdzić, że jest jeszcze za wcześnie, że nie są gotowe do druku. To tak jak z dziećmi, gdy rodzic myśli, że nie są one jeszcze gotowe, aby opuścić dom. (...) Jestem perfekcjonistą. Znam moje dzieła bardzo dobrze i mógłbym je w tej chwili po kolei odtworzyć z pamięci. One są tak mocno ze mną związane, tak silnie we mnie zakorzenione! Dla mnie muzyka posiada swój fizyczny pierwiastek. Pamiętam tak dobrze moje kompozycje, ponieważ są one zakodowane w pamięci ciała”.

„Muzyka stanowi dla mnie nowy wymiar – ciągnie dalej Haglund – uaktywniający zupełnie odmienne obszary świadomości, aniżeli słowo. Pracując nad dziełami wokalnymi, jak *Córka Głosu*, czy *La Rosa Profunda*, zapoznałem się raz z tekstem, odłożyłem go na bok i skupiłem się na samej tylko muzyce. Muzyka daje ludziom coś, czego nie da się kupić za pieniądze – daje doświadczenie. Muzyka tworzy w ludziach empatię, tworzy także wiele uczuć. Muzyka zmienia świat. Nie uważam, żeby muzycy, kompozytorzy byli lepszymi ludźmi. Chodzi o to, że każdy z nas posiada w sobie muzykę. Na różne sposoby”.

Przyszłość

Mniej więcej od czasu wydania płyty *Hymns To the Night*, międzynarodowa popularność Haglunda zdaje się rosnać. W ostatnim czasie odebrał od swych rodaków wiele prestiżowych nagród, wśród których wskazać należy przede wszystkim honorową nagrodę miasta Kalmar (miejsca urodzenia Haglunda) oraz nagrodę Halland Academy. Wytwórnia Bis planuje natomiast wydać serię płyt poświęconych jego muzyce. Jeśli zaś chodzi o aktywność kompozytorską, w chwili obecnej, Haglund pracuje nad orkiestracją cyklu trzech pieśni *La Rosa Profunda* oraz nad *Triem smyczkowym*. W najbliższych planach, uwzględni natomiast przede wszystkim *Koncert fortepianowy* oraz *Symfonię*. Sądząc po jednej z ostatnich jego kompozycji, uroczym chorale *Själens helgedom*, muzyka ta może okazać się w znacznym stopniu odmienna od wszystkich dotychczasowych dzieł. Sam kompozytor wypowiada się zaś w następujący sposób: „Odczuwam pewną potrzebę eksperymentowania z akordami w systemie dur-moll. Smutek i tragedia wciąż są obecne w mojej muzyce, lecz w zgoła odmienny sposób. Ufność zdaje się powracać...”

wcześniej tego nie widziała i wywołało to u niej wiele śmiechu. Gdy powróciliśmy do pracy, postęp był tak ogromny, że postanowiliśmy oglądać kolejne odcinki tak często, jak to tylko było możliwe.

Prywatnie, Tommie Haglund pozostaje w przyjacielskich relacjach z Johnem Cleese, który jest również wielkim admiratorem jego muzyki.

Przysłuchując się Muzyce...

Słuchając wraz z kompozytorem *Kwartetu smyczkowego „Il regno degli spiriti”*, poświęconego pamięci Soldanelli Oyler, zauważyłem, że jego muzyka zawsze posiada wyrazisty

Przemyślany i dobry dialog

o muzyce Zygmunta Stojowskiego ze skrzypaczką Ireną Kalinowską-Grohs i pianistką Barbarą Pakurą rozmawia Arkadiusz Jędrasik

W Polsce ukazało się już kilka świetnych płyt z muzyką Zygmunta Stojowskiego, które zdobyły znakomite recenzje. Zarówno repertuar, jak i wykonawstwo. Panie na swój debiut fonograficzny wybrały też muzykę Zygmunta Stojowskiego. Dlaczego?

[BP]: Prowadziłyśmy cykl koncertów, gdzie zamysłem było prezentowanie zapomnianych dzieł polskiej muzyki kameralnej w zestawieniu z muzyką kompozytorów innych narodowości z różnych okresów. Poszukując wśród utworów muzyki polskiej natrafiłyśmy właśnie na sonaty skrzypcowe Zygmunta Stojowskiego i bardzo nam się spodobały. Stwierdziłyśmy, że tak piękne utwory nie mogą pozostać w ukryciu. Od jakiegoś czasu nosiłyśmy się z zamiarem nagrania swojej pierwszej płyty. Entuzjastyczne przyjęcie obydwu sonat przez publiczność utwierdziło nas w przekonaniu, że muzyka ta jest szczególnie warta uwiecznienia. Wiemy, że jest już kilka nagrań z tą muzyką, jednak nadal są trudno dostępne. Pan Jan A. Jarnicki zaproponował nam jeszcze opracowanie trzech miniatur Zygmunta Stojowskiego, które również nas zachwyciły przepiękną kantyleną i niebywałą harmonią.

[IKG]: Już przy pierwszym zetknięciu z kompozycjami Zygmunta Stojowskiego stwierdziłyśmy, że to muzyka niezwykle wartościowa. Urzekła nas w niej jej wyjątkowa śpiewność, harmonia, ale i wirtuozeria, popisowość. W utworach tego kompozytora zawarte jest wszystko to, co lubią wykonawcy i słuchacze. Nagranie płyty z utworami Zygmunta Stojowskiego w piękny sposób stanowi dopełnienie naszego projektu – prezentowania na koncertach zapomnianych „perełek” muzyki polskiej.

To ciekawe, co panie mówią o muzyce Zygmunta Stojowskiego. Ale jak w czasach kryzysu fonografii zachęcić melomanów do osiągnięcia po Waszą płytę?

[BP]: Muzyka Stojowskiego to muzyka późnego romantyzmu. Słuchacz może doszukać się w niej podobieństw do muzyki Francka, Ravela, Debussy'ego. Mimo tych podobieństw jego muzyka ma swój charakter i styl. Każdy, kto jej posłucha może usłyszeć w niej coś jeszcze... Ale po jednokrotnym wysłuchaniu nie da się uchwycić tylu różnych szczegółów, które przedstawił kompozytor. Właściwie każde kolejne przesłuchanie utworu odkrywa geniusz kompozytora, więc naprawdę warto po nią sięgać.

[IKG]: Najłatwiej będzie nam zachęcić melomanów do sięgnięcia po naszą płytę poprzez częste wykonywanie kompozycji Zygmunta Stojowskiego na koncertach. Jak dotychczas, na każdym koncercie, na którym publiczność miała możliwość wysłuchania utworów tego kompozytora, spotykaliśmy się z ogromnie żywiołowym odbiorem i pytaniami o płyty z kompozycjami Stojowskiego.

Interpretacja, którą panie proponują jest bardzo piękna, logiczna i głęboka. To połączenie wirtuozostwa i świetnego odkrywania ukrytych w tej muzyce emocji, jakie starał się przekazać Stojowski. Jak panie znalazły taki efektowny klucz do tak dobrej interpretacji nieznannej powszechnie muzyki?

[BP]: Dziękujemy, że nasza interpretacja została tak odebrana. Myślę, że kluczem do odkrywania jest przede wszystkim intuicja oraz próba wiernego i dokładnego odczytania intencji i wszystkich bogato zamieszczonych przez kompozytora wskazówek zawartych w zapisie nutowym.

Irena Kalinowska-Grohs i Barbara Pakura



[IKG]: Muzyka Stojowskiego jest bardzo logiczna, piękna, pełna głębokich emocji, które są nam bardzo bliskie. To właśnie te emocje i chęć dokładnego odczytania tekstu muzycznego i intencji kompozytora, były głównym wyznacznikiem naszej interpretacji.

Spoczywała na paniach wielka odpowiedzialność, bowiem od tego nagrania może wiele zależeć, czy inni sięgną po tę piękną muzykę, albo dalej będzie ona zapomniana...

[BP]: Odpowiedzialność jest zawsze ogromna (śmiech). Jesteśmy pewne, że ta muzyka przez samo swoje piękno nie będzie zapomniana i wszyscy, którzy jej jeszcze nie znają pokochają ją tak, jak my. O tym, że muzyka przemawia do odbiorców przekonaliśmy się niejednokrotnie na naszych koncertach, a sposób wykonania czy interpretacji jest zawsze odbierany subiektywnie w zależności od wrażliwości odbiorcy...

[IKG]: Mamy nadzieję, że wszyscy, którzy zetknęli się z muzyką Stojowskiego zapamiętają ją. Mamy nadzieję, że popularność tej muzyki będzie stale wzrastać i poszerzać się będzie krąg jej odbiorców. Moi uczniowie już sięgnęli po *Romans*, *Aubade* i *Melodię*, a muzycy, którym prezentowałyśmy sonaty Stojowskiego, byli nimi oczarowani tak jak my.

Na ile ta interpretacja była wynikiem waszych dyskusji, a na ile to autorski pomysł któregoś z pań?

[IKG]: W większości fragmentów utwory Stojowskiego są tak logiczne i przejrzyste, że dyskusowanie nad ich interpretacją nie było konieczne, ale zdarzały się też miejsca, szczególnie w *Sonacie E-dur*, przy których konieczne było odnalezienie wspólnego zdania, ponieważ gęsta faktura i różnorodność frazy, powodowały, że miejsca te nie były dla nas tak od razu zrozumiałe. Również dobór odpowiedniego tempa w poszczególnych utworach, częściach, fragmentach wymagał od nas dyskusji, przemyślenia, zastanowienia.

[BP]: W muzyce kameralnej, gdzie każdy instrument ma coś ważnego do powiedzenia, interpretacja musi być wynikiem kompromisu i partnerstwa, co świetnie przybliży wszystkim muzykom prof. Jerzy Marchwiński w swojej książce *O partnerstwie w muzyce*. Przemysłany i dobry dialog, w tym wypadku dwóch instrumentów – skrzypiec i fortepianu jest warunkiem sukcesu w odczytaniu interpretacji utworu.

Jak dotychczas układała się pani kariera skrzypaczki. Proszę nam o niej opowiedzieć...

[IKG]: Od czasu studiów na AM w Katowicach wiedziałam, że moją drogą skrzypaczki jest kameralistyka. Mieli na to ogromny wpływ prof. M. Szwajger-Kułakowska i prof. Z. Jochemczyk, z którymi miałam zajęcia podczas studiów. Już wtedy realizowałam swoje marzenia, grając w duecie z pianistką Katarzyną Kwiatkowską i w kwartecie smyczkowym. Po studiach założyłam z koleżankami kwartet Akademos, w którym byłam pierwszym skrzypkiem. Z zespołem tym z dużym powodzeniem koncertowałam w kraju i za granicą, uczestniczyłam w licznych festiwalach, konkursach zdobywając wiele nagród, z których najważniejszą było zdobycie I miejsca na konkursie kameralnym w Caltanissette na Sycylii. Od 2005 r., po zakończeniu współpracy z kwartetem Akademos, koncertuję przeważnie w duetach, współpracując z różnymi instrumentalistami. Od trzech lat na stałe współpracuję z pianistką Barbarą Pakurą. Równolegle, od ukończenia studiów, realizuję się jako pedagog OSM I i II stopnia im. F. Chopina w Bytomiu.

A jak dotychczas układała się pani kariera pianistki. Proszę nam o niej opowiedzieć...

[BP]: Po ukończeniu Akademii Muzycznej w Katowicach na wydziale instrumentalnym wiele grałam zarówno solo, jak i kameralnie z różnymi wybitnymi wykonawcami (śpiewakami i instrumentalistami). Stale rozdarta między graniem solowym i kameralnym, poszukując własnej drogi rozpoczęłam studia kameralne w klasie kameralistyki prof. M. Szwajger-Kułakowskiej, co utwierdziło mnie w przekonaniu, że muzyka kameralna jest moją pasją. Od czasu studiów podyplomowych zaczęłyśmy grać w duecie ze skrzypaczką Ireną Kalinowską-Grohs. Dużo razem koncertujemy. Stale poszerzamy swój repertuar o kompozycje zarówno znane, jak i te mniej znane lub całkiem zapomniane i sprawia nam to wiele satysfakcji i przyjemności. Od czasu ukończenia studiów pracuję również w dwóch szkołach: OSM I i II st. im. F. Chopina w Bytomiu oraz PSM I i II st. im. M. Karłowicza w Katowicach i stale jeżdżę z uczniami na konkursy krajowe i zagraniczne jako pianista-akompaniator (z sukcesami).

Obie panie zajmujecie się nauczaniem muzyki, na ile wasze zainteresowania nieznanym repertuarem przekładają się na poszukiwania muzyczne waszych uczniów...



[BP]: Staram się na każdym kroku zaciekawić uczniów nieznanymi kompozycjami. Uważam, że przynosi to zdecydowanie wiele dobrego jeżeli chodzi o rozwój muzyczny uczniów, chociażby z tego względu, że uczy ich to głębszego i bardziej świadomego odczytywania intencji kompozytora i przemyśleń dotyczących interpretacji utworu, bez kuszącej propozycji kopiowania innych wykonań, jaką niewątpliwie stwarzają nagrania. Przyczynia się to również do rozwoju ich wyobraźni muzycznej.

[IKG]: Od początku pracy pedagogicznej oprócz opracowywania z uczniami repertuaru obowiązującego w programach nauczania, starałam się zachęcić moich uczniów do sięgania po utwory kompozytorów mniej znanych, rzadko grywanych, zapomnianych. Zauważyłam przy tym, że uczniowie lubią interpretować takie utwory, które nie posiadają jeszcze swoich kanonów wykonawczych, w których wiele zależy od ich własnej wyobraźni i intuicji.

Czy grały panie te utwory Stojowskiego na koncertach? Jak były przyjmowane?

[BP]: Tak, grałyśmy utwory Stojowskiego na koncertach i cieszyły się one wielkim zainteresowaniem, jak już wcześniej wspominałam.

[IKG]: Podczas każdego koncertu, na którym prezentowałyśmy utwory Stojowskiego, były one przyjmowane bardzo ciepło, z dużym zainteresowaniem. Z zaskoczeniem, że kompozytor, którego niektórzy kojarzą tylko z utworami na fortepian, napisał tak piękną muzykę kameralną. Nie spotkałyśmy się jeszcze z negatywnym odbiorem utworów Stojowskiego, które wydają się być bardzo bliskie współczesnemu polskiemu słuchaczowi.

Jakie wyzwania stawia przed skrzypaczką, a jakie przed pianistką, muzyka Zygmunta Stojowskiego I, co również ważne, co daje jej wykonywanie i nagrywanie?

[IKG]: Największym wyzwaniem, jakie stawia przed skrzypkiem muzyka Stojowskiego, jest w moim odczuciu zaprezentowanie jej z ogromnym ładunkiem emocjonalnym i ze swobodą wykonawczą pomimo wszystkich trudności i problemów z którymi się w niej zetkniemy. Wykonywanie i nagrywanie utworów Stojowskiego przynosi wielką satysfakcję. Muzyka ta jest ogromnie popisowa, ciekawa i inspirująca. Mamy również świadomość, że dzięki kolejnym próbom jej uwiecznienia, pomagamy ocalić ją od zapomnienia. Trudno-

ści w opracowaniu utworów Stojowskiego, w moim przypadku, dotyczyły przede wszystkim odnalezienia swobody wykonawczej w tych fragmentach utworów, gdzie kompozytor zastosował na bardzo krótkich odcinkach nagromadzenie wielu trudnych elementów technicznych i wirtuozowskich. Problemem było również odpowiednie dobranie temp poszczególnych części, które najlepiej oddałyby emocje zawarte w tej muzyce. Utwory Stojowskiego są tak interesujące i wciąż na nowo inspirujące, że nawet podczas nagrywania, miałyśmy wiele nowych pomysłów i to było naszą ogromną przyjemnością.

[BP]: Całkowicie zgadzam się z koleżanką. Już samo podjęcie się właściwego zinterpretowania tej muzyki przy całym jej ładunku emocjonalnym i problemach czysto technicznych (m.in. gęsta faktura, prowadzenie poszczególnych głosów w gąszczu tej faktury, miejsca, które wymagają dużej rozpiętości

nas nagromadzenie różnych rytmów, które dawały wrażenie polirytmii i w początkowym etapie opracowywania utworu powodowały brak swobody wykonawczej. Natomiast wielką frajdą było nagrywanie wszystkich tych utworów, ponieważ jest to nasza pierwsza wspólna płyta.

Mają panie swoich ulubionych skrzypków, pianistów?

[BP]: Tak, oczywiście. Chyba każdy z muzyków ma i powinien mieć kogoś kto go inspiruje i zachwyca. Dla mnie wzorem wśród pianistów zawsze była Martha Argerich, a i słuchanie innych świetnych instrumentalistów bardzo rozwija i wzbogaca.

[IKG]: Mam wielu swoich ulubionych skrzypków, którzy na zawsze będą mi się kojarzyli z wzorcowym wykonaniem konkretnych utworów, na przykład: Gidon Kremer z Marthą Argerich i ich wykonanie sonat Lu-

dwigwa van Beethovena, Gil Shaham i Carmen Pabla Sarasatego, Anne-Sophie Mutter i Partita Witolda Lutosławskiego i wielu, wielu innych, których wykonania, ekspresja, osobowość zawsze mnie fascynowały.

Jakie są pań najbliższe plany artystyczne?

[IKG]: Nasze najbliższe plany artystyczne związane są z koncertami promującymi płytę i z dalszym realizowaniem naszego projektu koncertów przybliżających słuchaczom nieznaną muzyką polską

Muzyka to ważny element pań życia. Czy znajdują panie czas na jakieś pozamuzyczne pasje?

[BP]: Muzyka z pewnością zajmuje mi większość życia. Co do mnie, oprócz grania w duecie, dzielę czas między szkołami i

wyjazdami na częste konkursy z uczniami. Wolne chwile a szczególnie podczas wakacji lub ferii, spędzam na uprawianiu wszelkiego rodzaju sportu (narciarstwo, łyżwiarstwo). Uwielbiam przyjazdy w nieznanne oraz górskie wędrówki, przy okazji uprawiając bardzo modny od jakiegoś czasu sport, jakim jest nordic walking.

[IKG]: Muzyka to moja największa pasja która wypełnia większość mojego życia. Poświęcam również dużo czasu rodzinie i pracy pedagogicznej, też przecież związanej z muzyką. W nielicznych wolnych chwilach odpoczywam czytając, jeżdżąc na rowerze, pływając.

Dziękuję serdecznie za rozmowę.®

Acte Préalable



AP0249

World Premiere Recording

Zygmunt Stojowski

Complete works for violin and piano

Sonata No. 1 in G major op. 13 • Mélodie • Aubade
Sonata No. 2 in E major op. 37 • Romance op. 20



Irena Kalinowska-Grohs, violin • Barbara Pakura, piano

dłoni (akordy, oktawy, co przy mojej niezbyt dużej ręce stanowi nie lada trudność), jest nie lada wyzwaniem (a ja bardzo lubię trudne wyzwania!). Ale z całą pewnością muzyka ta jest warta uwiecznienia i powinna na stałe zagościć w repertuarach koncertowych na całym świecie. Partia fortepianu wymaga od wykonawcy techniki na wysokim poziomie oraz myślenia polifonicznego. Gęsta faktura często jest przeciwstawiana partii skrzypiec i utrzymanie jej w dynamice piano jest nie lada wyzwaniem. Pod względem kameralnym fraza inaczej układa się w partii skrzypiec i w partii fortepianu, połączenie tych myśli muzycznych w całość nie zatracając przy tym logiki i sensu utworu może w fazie opracowywania również stanowić pewną trudność. Niewątpliwie inną trudność stanowiło dla

Ildebrando D'Arcangelo

Idealny do śpiewania Mozarta

Stefan Banasiak

Mozart jest moim bogiem, to właśnie ten kompozytor dał mi zamiłowanie do muzyki, do mojej kariery. Oto słowa włoskiego barytona Ildebranda D'Arcangela. Od czasu występu, za sprawą którego artysta wybił się w Parmie w 1994 r. pod dyktando Gardinera (Archiv 445 8702) – jako młody baryton zaistniał w roli Leporella – stał się uwodzicielem o aksamitnym głosie i wspaniałym talencie komediowym aż do ostatniego tryumfalnego uzupełnienia swego repertuaru o rolę Don Giovanniego. Mozart zajmuje centralne miejsce w jego pracy. „Mam wrażenie, że to jest mój kompozytor-talizman i myślę, mam nadzieję, że mój głos jest gotowy, by oddać mu sprawiedliwość”. I właśnie najśłynniejsze role dla barytonu są także zaprezentowane w najnowszym recitalu nagranych przez D'Arcangelo dla Deutsche Grammophon.

Zwierze sceniczne. W *Don Giovannim* słyszymy Leporella sporządzającego zdumiewającą listę miłosnych podbojów swego pana i odkrywamy także rozpustnego Giovanniego we własnej osobie, który wyśpiewuje najpierw przyjemności płynące z bezpośredniej gratyfikacji, następnie śpiewa serenadę dla jakiejś dalekiej piękności. W *Weselu Figara*, spotykamy najpierw Figara, który knuje intrygi, by udaremnić fortele swego pana, a następnie wścieka się na niestałość kobiet. Pan Figara, Hrabia, przysięga, że zemści się na swojej aroganckiej służbie. W *Così fan tutte*, naiwny Guglielmo stara się wystawić na próbę wierność swojej ukochanej, a potem, podobnie jak Figaro, unosi się gniewem na myśl, że jego kochanka mogłaby nie być tak do końca uczciwa.

Te role są fundamentami w karierze D'Arcangelo. „Zaczęłam jako Masetto w *Don Giovannim*, wyjaśnia artysta, i mogłem zobaczyć na scenie niektórych z największych wykonawców ról Leporella i Giovanniego. Obecnie mam swoją wizję na temat wykonania tych ról, chcę znaleźć odpowiednie emocje i swoje własne barwy wokalne”.

Odkrywcą i strateg. Śpiewak lubi także sam dokonywać poszukiwań. „Jest tyle fascynujących pytań. Czy wiecie, że Luigi Bassi, pierwszy wykonawca roli Don Giovanniego, miał dokładnie 21 lat, kiedy stworzył tę rolę? Być może, należałoby śpiewać tę rolę bardziej młodzieńczym głosem. Czy też lepszy byłby dojrzalszy Don Giovanni? Rozważania na ten temat są bardzo ciekawe”. Czy jest coś wspólnego między tymi wszystkimi rolami mozartowskimi? „Precyzja. Trzeba być tak precyzyjnym, jak jest to tylko możliwe. To nie jest tak, jak u Verdiego, gdzie orkiestra może ci pomóc. U Mozarta jest się bardziej wyeksponowanym, trzeba być doskonale jasnym”.

Nie tylko hity. Biorąc pod uwagę mozartowską przeszłość D'Arcangela, nie zaskakuje nas fakt, że znajduje się tutaj Giovanni, Figaro i Guglielmo. Jednak śpiewak wybrał także repertuar znajdujący się dużo bardziej na uboczu od utartych ścieżek – i niewiarygodnie stymulujący. Do swojej płyty wybrał nawet światową premierę nowego wydania zagubionego recytatywu Figara, przygotowanego przez znakomitego muzykologa Francesca Lorę. Ten krótki

utwór, napisany dla barytona Francesca Benucciego, został odkryty dopiero około 1930 r. Można przypuszczać, że został skomponowany, by poprzedzić słynną arię *Non più andrai*, w której Figaro wyśmiewa Cherubina, opowiadając o jego przyszłym życiu w wojsku (Benucci był pierwszym Figarem). Niektórzy eksperci zakwestionowali autorstwo Mozarta, jednak Lora, po długiej walce, którą stoczył, by wydobyć oryginalny manuskrypt z sejfów we Florencji, oddał się wyczerpującym badaniom stylu muzycznego i tekstu literackiego, z całą odpowiedzialnością twierdzi, że „recytatyw, bez żadnej wątpliwości, jest autorstwa Mozarta”. Lora w swoim nowym wydaniu przywrócił zagubioną partię altową, którą słyszymy tutaj po raz pierwszy.

Arie koncertowe. Nowy album włoskiego barytona zawiera kilka arii koncertowych, które są rzadko wykonywane. „Arie te nie są zbyt często śpiewane ze względu na ich trudność, tłumaczy śpiewak. Trzeba niesłychanego bogactwa wokalnego i niezwyklej zwinności, ale ja uwielbiam wyzwania”. Aria *Per questa bella mano*, przysięga wierności kochanka, została napisana dla Franza Gerla, pierwszego Sorastra. „Są tu nuty tak niskie, że śpiewak znajduje się na granicy swego głosu, mówi D'Arcangelo. Jednak mój rejestr rozszerzał się regularnie od początku mojej pracy i chciałem to wykorzystać. Aria zawiera także obbligate kontrabasowe, budzące strach w swojej skrajnej wirtuozerii. Zabawnym wyjaśnieniem – być może nieprawdziwym – trudności kompozycji jest to, że Mozart chciał upokorzyć kontrabasistę, który zdawał się robić słodkie oczy do jego żony”. Trzy pozostałe arie są także napisane w taki sposób, by uwydatnić szeroki zasięg wokalny: *Così dunque... Aspri rimorsi* (aria koncertowa, w której niewierny kochanek-hipokryta skarży się, że został zdradzony), *Alcandro, lo contesso... Non so d'onde* (inna aria koncertowa, w której król Cleisthenes, spotyka swego syna, którego uważał za zmarłego) i *Mentre ti lascio* (bolesne pożegnanie, które ojciec kieruje do swej córki, aria została włączona do opery *La disfatta di Dario* Paisiello). Wszystkie te arie pochodzą z okresu ostatnich wielkich oper Mozarta, dwie pierwsze arie były napisane dla niemieckiego śpiewaka basowego Ludwiga Fischera, który stworzył rolę Osmina w *Uprowadzeniu z seraju*.

Orkiestra. Jeśli chodzi o samo nagranie, to było korzystne doświadczenie. D'Arcangelo mówi, że współpraca z jedną z jego ulubionych orkiestr: Orchestra del Teatro Regio di Torino, w tym repertuarze były dla niego bardzo ważna. „Pracowaliśmy jak rodzina, wspomina artysta. Mimo, że orkiestra zapowiedziała strajk, jednak zgodziła się przygotować to nagranie ze względu na nasze bliskie relacje. Myśleć zespołowo, to podstawowa sprawa, jeśli chodzi o operę Mozarta. A pracować z Gianandrea Nosedą, to tak, jakby być z bratem. Być może, byliśmy sobie jeszcze bliżsi – jak Leporello i Don Giovanni!”.

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG

foto. Uwe Arens/DG





Werismo Jonasa Kauffmana

Stefan Banasiak

14 IV 2010 r. Jonas Kauffman został pierwszym niemieckim tenorem na przestrzeni ostatnich 103 lat, który śpiewał rolę Cavaradosiego w MET. Artysta ożywił muzykę Pucciniego z niezwykłą elegancją, łagodząc rewolucyjny zapal bohatera przejmującą delikatnością. Tenor zachwycił swoją interpretacją zarówno krytyków, jak i publiczność.

fot. Mathias Bothor/DG

Słuchacze, którzy znają sztukę Jonasa Kaufmanna wyłącznie w repertuarach niemieckim i francuskim, będą zdumieni jego pokrewieństwem z muzyką włoską z przełomu XIX i XX w. Coven Garden, który gościł już jego Cavaradosiego, przedstawił jego pierwszego Maurizia w trakcie sezonu 2010/11. W jego planach znajduje się także rola Andrei Chéniera, po których nastąpią role Turiddu i Cania.

Słowa i mowa. Opracowując włoski program twórców współczesnych Verdiemu i Pucciniemu, Jonas Kauffman pogratulował sobie faktu, że doskonale opanowanie języka włoskiego umożliwia mu „zrozumienie dwuznaczników i odkrycie tajemnic, jakie ukrywają napisane słowa”. Dzięki swobodzie, na którą zezwala mu nienaganna technika, tenor mógł skoncentrować się na komunikacji: „Tekst automatycznie rzucił mnie w kontekst emocjonalny każdego fragmentu”.

Credo i coś włoskiego. Tenor przyznaje, że większość z tych ról nie przedstawia dramatycznej złożoności lirycznego repertuaru, do którego artysta jest przyzwyczajony. „W weryzmie wszystko jest tylko duszą i pasją, ale to jest właśnie to, co uwielbiam! Te arie są tak naładowane emocjami, że mogą wam wycisnąć łzy. Nagrałem album arii niemieckich, ponieważ w tej muzyce, z tymi postaciami, wiele się dzieje, jednak najbardziej entuzjastyczna muzyka, najbardziej ekstatyczna, to właśnie weryzm”.

Wyzwaniem do podjęcia przy wyborze tego programu było uniknięcie podobnych nastrojów, budowy i tonacji. Toast Turiddu z *Rycerskości wieśniaczej* został włączony do programu „żeby na tym albumie nie było wyłącznie tylko cierpienie, ale także mała dawka radości”.

Monolog pochodzący ze sceny przy grobie z *Romea i Julii* Zandonaiego jest mało znany, ale według Kaufmanna, chodzi tu o „utwór, który należałoby zabrać na bezludną wyspę” z tego nagrania. Jeśli sądzi, że pozostała część tej opery nie jest warta zapamiętania, to uważa, że *Cyganeria* „warta jest tego, aby podjąć trud wystawienia jej na scenie! Gdyby Puccini nie napisał swojej wersji, wersja Leoncavalla bez wątpienia znalazłaby się w repertuarze standardowym”. Tenor broni tak dobrze wzruszającej

arii *Testa adorata* Marcella, która bez wątpienia sprawi, że śmiałe zespoły operowe pochylą się nad tą „inną” *Cyganerią*.

W porównaniu do tego, co pisał Verdi, arie, które słyszymy na tym nagraniu są bardzo krótkie „ale te osiem zdań musi aż kipieć od uczuć – mówi Kaufmann – sprawiając jednocześnie wrażenie, że nie wymagają one żadnego wysiłku”. Tak samo krótkie, ale także znaczące są arie pochodzące z opery *Adriana Lecouvreur*. Tenor uważa, że Maurizio jest wyjątkowo elegancki, „lżejsza wersja weryzmu, bez przesadnych uniesień i napaśliwej orkiestracji”. W cudownej arii wejścia bohatera, „widzimy, do jakiego stopnia patria jest dla niego wszystkim: porównuje piękno Adriany do swej flagi!”. Druga aria jest natomiast „rozdzierająca. Wystarczą dwa lub trzy akordy, żeby poczuć, w jakim stopniu bohater jest zrozpaczony”.

Coś francuskiego. Kaufmann uważa za fascynujące to, iż historyczne epizody francuskie oper *Adriana Lecouvreur* i *Andrea Chénier* tak bardzo przyciągnęły uwagę kompozytorów włoskich. We wspomniałym *Improvviso* z drugiej opery (o nietypowej długości, jeżeli chodzi o weryzm), należy w przekonywujący sposób połączyć sekcje indywidualne, nadając jednocześnie elokwentnie tekstowi swoje modulacje, tekstowi, który jest bardzo wzruszający. „Inna aria z Chéniera nie daje się porównać – zauważa Kaufmann – jednak pociąga was od razu czymś z canzonetty neapolitańskiej”. Tenor namówił Deccę, aby do nagrania włączyć finałowy duet z Chéniera, „którego kompozycja jest tak piękna, że bez trudu wprawi was w zachwyt, sprawiając, że wszystkie te B-dury brzmią jak najbardziej naturalnie”.

Wducie. Kaufmann miał wiele przyjemności nagrywając z Evą-Marią Westbroek, „która jest niesłychanie miłą osobą. Z partnerką wyposażoną w tak potężny i wspaniały głos, nie powstrzymujemy się, rzucamy się”. Jeśli Maurizio i Chénier wymagają głosu spinto, zdarza się często, że bardziej liryczne instrumenty próbują swoich sił w dwóch innych rolach zaprezentowanych tutaj, są to: Faust z *Mefistofelesa*, czarujący bohater według Kaufmanna („chciałbym, żeby bas był z nami,

żeby móc kontynuować te sceny!”) i Federico w *Arlesianie*, którego aria „zawiera całe tony emocji. Modelowana z imponującą zręcznością, unosi się, potem unosi się jeszcze bardziej, aż do finałowej eksplozji”. Tak jak lamento Federica, tak samo ekstatyczny monolog Enza w *Giocondzie* „zachwyca wszystkich melomanów”. Prawdziwą perełką jest samo pożegnanie Corrida, zaczerpnięte z *Lituani* pióra Ponchielliego. W odpowiedzi na prośbę Antonia Pappana, bibliotekarze z La Scali wyszperali partyturę tej opery dla Jonasa Kaufmanna. Partytura ta po prostu wprawiła go w osłupienie, i przypomniała sobie, że członkowie orkiestry Santa Cecilia, którzy nie znali tej arii, zareagowali w podobny sposób.

Emocje. W rozmowie Kaufmann podkreśla jednocześnie zawartość emocjonalną tego repertuaru, a zwłaszcza arii z Zandonaiego: „Wątpię, czy muzyką można wyrazić bardziej osobiste uczucia. Romeo oplakuje Julię, ale w sposób, którego realizm jest bardzo poruszający. Słuchanie tej arii jest równe odkryciu czyjejs intymności”. W takim utworze „wiele satysfakcji daje wślizgnięcie się w skórę postaci i poczuć, jak emocje modyfikują wasze brzmienie, oddech, całe wasze podejście do nut”.

Italianità. Nagrywając ten album, Kaufmann był zachwycony dalszą owocną współpracą z Antoniem Pappanem, „jednym z największych dyrygentów na naszej planecie i kimś, kto uwielbia śpiewaków”. Orkiestra z Santa Cecilia zachwycała tenora, co też, według niektórych świadków, było wzajemne. Tenor zdał sobie sprawę, że „instrumentalistów nie zachwycają wysokie dźwięki czy też techniczna waleczność: tak naprawdę interesują ich uczucia. To było fantastyczne, czuć ich entuzjazm, który pokrywał się całkowicie z moim”.

Wyjątkowa atmosfera Rzymu była tu dodatkowym sprzymierzeńcem. „Miałem wspaniały pokój w Villa Borghese. Było tak ciepło, że mogłem jeść śniadanie na powietrzu, w środku marca. Wychodziliśmy, po sesjach bez pośpiechu zjadaliśmy kolację. Był tam taki specyficzny klimat, taka »italianità«, który od początku przyczynił się do nastroju nagrania”.

Tekst powstał na podstawie materiałów prasowych Decca

Delfina Ambroziak

Adam Czopek

Natura obdarzyła ją pięknym sopranem lirycznym, który najlepiej sprawdzał się w repertuarze włoskim i mozartowskim, co nie oznacza, że tylko do takiego ograniczała swoje artystyczne działania. Ceniona była również jako śpiewaczka oratoryjna i koncertowa. Jej bogaty repertuar obejmował ponad 40 partii operowych oraz 70 pozycji z repertuaru oratoryjno-kantatowego. Szczególnym uznaniem darzyła twórczość Krzysztofa Pendereckiego, brała udział w światowym prawykonaniu jego *Dies Irae*. Wzięła też udział w światowym prawykonaniu *Angelus* Wojciecha Kilara. Występowała na wielu liczących się scenach i estradach koncertowych, to jak zawsze podkreślała, dla niej najważniejsza zawsze była Łódź i jej scena operowa. Pisano o niej, że ma „wirtuozowską technikę, wspaniałe liryczne frazowanie, cudowne piano, piękne tryle i pełne wyrazu aktorstwo”.

Jest absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi w klasie prof. Grzegorza Orłowa. Studia uzupełniające odbyła również w Wenecji u M. Bonnoniego. Laureatka I nagrody XX Konkursu Wokalnego w Monachium w 1962 r. W tym samym roku debiutowała pod batutą Zygmunta Latoszewskiego jako tytułowa Lakmé w operze Delibesa na scenie Opery Łódzkiej, z którą na stałe związała swoje artystyczne losy już rok wcześniej. Razem z nią przeprowadziła się do nowego gmachu, gdzie działała już jako Teatr Wielki w Łodzi, który otwarto w 1967 r. W przygotowanej z tej okazji premierze *Strasznego dworu* śpiewała partię Hanny. Na scenie Teatru Wielkiego odnosiła swoje największe sukcesy, nie bez racji określano ją primadonną łódzkiej sceny operowej. Była znakomitą Hrabinią w *Weselu Figara*, Gildą w *Rigoletcie*, Małgorzatą w *Fauście* oraz Fiordiligi w *Così fan tutte*, Violetą w *Traviacie* i Micaelą w *Carmen*. W 1978 r. brała udział w polskiej premierze opery *Julietta* Martinù, a w 1984 r. zaśpiewała partię Małgorzaty w po raz pierwszy wystawionym na polskich scenach *Mefistofelesie* Arriga Boita. Krytycy zawsze odnosili się do jej scenicznych kreacji z wielkim uznaniem. „Delfina Ambroziak, ujmująca muzyczną kulturą i perfekcją koloraturowych fioritur w partii Donny Anny” – napisał w 1991 r., po premierze *Don Giovanniego*, Józef Kański. Na początku kariery śpiewała w tej operze partię Zerliny. Jednym z największych sukcesów w jej bogatej karierze była kreacja partii Marszałkowej w *Kawalerze z różą* Ryszarda Straussa, wystawionego w 1989 r. przez Teatr Wielki w Łodzi. „Delfina Ambroziak może rolę Marszałkowej zaliczyć do swoich największych osiągnięć – jest w jej śpiewie kultura, jest wdzięk, jest nieodzowna nutka erotyzmu.” – napisał w swojej recenzji Olgierd Pisarenko (Ruch Muzyczny nr 10 z 1989 r.). Podczas zagranicznego tournée Teatru Wielkiego z *Kawalerem z różą* jeden z krytyków porównał jej głos z głosem legendarnej Elizabeth Schwarzkopf. Nie stroniła też od przedstawień operetkowych wystawianych od lat w łódzkim Teatrze Wielkim, *Piękna Helena* Offenbacha, *Zemsta nietoperza* i *Baron cygański* J. Straussa były tego dowodem. W ramach flirtu z lżejszą muzą, przez dwa lata (1994, 1995) pojawiała się na scenie warszawskiej Romy prowadzonej przez Bogusława Kaczyńskiego. Przez lata prezentowała utwory Krzysztofa Pendereckiego, między innymi była pierwszą polską Ewą w jego *Raju utraconym*. Wzięła udział w nagraniu *Jutrzni* Pendereckiego i *Angelus* Kilara.

Jednocześnie występuje z powodzeniem na estradach najbardziej prestiżowych sal koncertowych by wspomnieć Gewandhaus w Lipsku, Concertgebouw w Amsterdamie, Mozarteum w Salzburgu, Santa Cecilia w Rzymie i Carnegie Hall w Nowym Jorku. Współpracowała również z kilkoma renomowanymi teatrami operowymi Drezna (od 1971 r.), Sztokholmu, Pragi, Monachium, Belgradu, Moskwy (Bolszoj), a nawet dalekiego Meksyku. Sporą część jej kariery związana była z

występami na renomowanych festiwalach krajowych i zagranicznych, by wymienić Warszawską Jesień, Wroclawię Cantans, Poznańską Wiosnę Muzyczną oraz festiwale w Krynicy, Łańcutcie i Kudowie. Doceniano jej wokalną klasę również na festiwalach w Linzu, Gandawie, Ludwigsburgu, Lucernie. Oczywiście przez wszystkie lata swojej bogatej kariery przyjmowała zaproszenia z innych polskich teatrów operowych.

13 kwietnia 1996 r. obchodziła jubileusz 35-lecia występów na łódzkiej scenie operowej. Zaśpiewała z tej okazji partię Caton w premierze *Casanovy* Ludomira Różyckiego. Co Józef Kański skwitował recenzją: „... Niezwykłe piękny głos artystki, jej ogromna wrażliwość, a do tego jeszcze wspaniała uroda i ekspresja sceniczna złożyły się na wyjątkową kreację” (Ruch Muzyczny nr 10 z 19 maja 1996 r.).

Od roku 1988 zajmuje się również pracą pedagogiczną prowadząc klasę śpiewu solowego w Akademii Muzycznej w Łodzi. W grudniu 1992 r. otrzymała tytuł profesora. Do grona jej uczniów należą między innymi Anna Cymermann, Janette Bożalek, Małgorzata Kulińska, Joanna Moskowicz, Przemysław Reznar. Jak powiedziała w jednym z wywiadów: „Potrafię się cieszyć ich sukcesami, czerpać z nich satysfakcję i bardzo chcę wspierać tę naprawdę zdolną młodzież.” Często jest zapraszana do jury konkursów wokalnych w kraju i za granicą. ☺



Delfina Ambroziak, Fiordiligi w *Così fan tutte*
 fot. F. Myszkowski

Jāzeps Vītols, pionier muzyki łotewskiej

Podwaliny ryskiego życia koncertowego stworzył Richard Wagner w czasie swej dykcji w tamtejszym Teatrze Miejskim. W sezonie 1838/39 z dwudziestoduosobową orkiestrą zaprezentował cykl symfonii Beethovena i Mozarta, utwory orkiestrowe Webera i Mendelssohna, a także poprowadził koncert kompozytorski Karola Lipińskiego, podczas którego tenże wykonał swoje koncerty skrzypcowe: *II D-dur „Wojskowy”* i *III e-moll*, a także wariacje na tematy z *Hugenotów* Meyerbeera i *Purytanów* Belliniego. W 1847 r. miał tam swój koncert autorski Hectora Berlioz. W przededniu i w czasie trwania pierwszej wojny światowej koncerty symfoniczne organizowało Towarzystwo Łotewskie (prezentując m.in. symfonię Czajkowskiego, suitę z *Peer Gynta* Griega).

Za twórcę narodowej, łotewskiej muzyki artystycznej uchodzi Jāzeps Vītols, urodzony w zgermanizowanej rodzinie nauczycielskiej w Wolmarze (Valmiera) 26 lipca 1863 r. Początkowo związany z rosyjską kulturą muzyczną poprzez studia u Julija Johannsena w zakresie teorii oraz kompozycji u Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, a następnie pracę pedagogiczną i stanowisko profesora w Konserwatorium Petersburskim (do grona jego wychowanków zaliczali się m.in. Mikołaj Miaskowski i Sergiusz Prokofiew), aczkolwiek swoje utwory publikował pod zgermanizowanymi formami imienia i nazwiska, jako Joseph Wihtol, a ponadto zamieszczał recenzje na łamach niemieckojęzycznego Sankt Petersburger Zeitung. Czterokrotnie był laureatem prestiżowej w rosyjskim życiu muzycznym nagrody im. Glinki m.in. w 1905 r. za *Wariacje*



*fortepianowe na temat pieśni „Ach, wkrótce zajdzie słońce”, w 1910 r. za cykle romansów z op. 34 i 40 oraz w następnym za *Uwerturę koncertową „Tomcio Paluch” (Spriditis)* op. 37, a od roku 1912 sam wchodził w skład jej jury, zajmując miejsce Anatolija Liadowa.*

Przełomowym w jego życiu stał się w 1888 r. udział w trzecim, ogólnokrajowym festiwalu pieśni z okazji świętojańskiego przesilenia letniego, zwanego „Ligo”, do którego nawiązał w skomponowanym rok później tak zatytułowanym poemacie symfonicznym op. 4, wy-

Lesław Czaplński

konanym przez orkiestrę Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga podczas jej letnich występów w Rydze w 1910 r. Sam tak o tym pisał: „To święto wciągnęło mnie w środek narodowego ruchu łotewskiego i z niezwykłą siłą wprowadziło w świat do tej pory mi obcy” (Ł. Pismiennaja *Jazep Vitol i latyszskaja chorowaja kultura*, Leningrad 1976). Jego związki z rodzinnym krajem rozpoczęły się od komponowania muzyki do sztuki, wystawianych przez zespół, działający przy Ryskim Towarzystwie Łotewskim: *Kapłanki (Vaidelote)* Aspazji (właśc. Elza Rozenberg-Pliekšāne), żony Jānisa Rainisa, największego poety łotewskiego, oraz Anny Brigadere *Tomcio Palucha*, z którego materiał muzyczny wykorzystał następnie we wspomnianej, nagrodzonej *Uwerturze koncertowej*, a także *Księżniczki Gundegi i króla Brusubarda (Princese Gundega un karali Brusubārda)*. Jego *Kwartet smyczkowy* op. 27 wykonano na wspomnianych koncertach łotewskich. W Petersburgu prowadził też łotewski chór.

Trudno jednoznacznie orzec, na ile na decyzję o zamieszkanu w rodzinnym kraju wpłynęło odzyskanie przez niepodległości, a na ile była ona podyktowana przez Rewolucję Październikową i zmianę sytuacji politycznej w Rosji? Po znalezieniu się w Rydze przystępuje do organizacji narodowego życia muzycznego, kierując w pierwszych dwóch latach Operą Łotewską, przejmując dawny teatr niemiecki, a w 1919 r. zakładając Konserwatorium Łotewskie, którego rektorem był do wyjazdu z kraju w 1944 r., z dwuletnią przerwą (1935–

1937). Ostatnie cztery lata życia spędził na wychodźstwie w Niemczech, gdzie zmarł w Lubece 24 kwietnia 1948 r.

Był pierwszym w historii muzyki łotewskiej twórcą takich form jak: symfonia (*e-moll*, 1886-88), kwartet smyczkowy (*G-dur* op. 27, 1899), sonata (*b-moll* op. 1, 1886) i suita fortepianowa (op. 29b na tematy łotewskich melodii ludowych). Wszelako zasadniczy trzon w jego dorobku zajmują kompozycje wokально-instrumentalne i chóralne, w których wzorował się niewątpliwie na odpowiednich gatunkach w twórczości Johannesa Brahmsa.

W latach 1920–1930 zajmował się organizowaniem dorocznych festiwali chóralnych. Nie dziwi zatem znaczna ilość opracowań pieśni na chór a cappella. Wśród nich wyróżnia się cykl w alegoryczny sposób podejmujący problematykę ludzkiej egzystencji: *Zaranie dnia* (*Diena aust*), *Ostatni dzień* (*Diena beidzas*) oraz *Rzeka i życie człowieka* (*Upe un cilvēka dzīve*), w którym to utworze następuje porównanie ze sobą tych dwóch zjawisk. Z kolei *Zamek światła* (*Gaismas pils*) do wiersza romantycznego poety Auseklisa (właśc. Miķelisa Krogzemisa 1850-1879)² nawiązuje do rozpowszechnionej w ludowych wierzeniach legendy o zatopionej wyspie, a w tym przypadku zapadłym w ziemię grodzie z zamkiem i uwięzionym w nim światłem-życiem, co rozumieć można też jako metaforę zniewolonej ojczyzny („Naród pęta wziął niewoli./ Bohaterom przypadł zgon./ Tak się zapadł i tak zniknął/ Jasnej Góry dumny gród”³).

Apoteozę pieśniowego żywiołu stanowi tak właśnie zatytułowana kantata *Dziesma* (*Pieśń*, 1908) op. 35. Składa się ona z trzech części: skrajnych chóralnych, w których dominuje rozlewna, kantylenowa melodyka, oraz pełnego nerwowego ożywienia, wręcz dramatycznego ariosa sopranowego. Przejściem do hymnicznego finału jest fanfarny motyw, zaintonowany przez waltornie, a następnie podjęty przez trąbki. Zainicjowana przez trąbki fanfara otwiera również inny utwór z tego gatunku i o podobnej budowie, a mianowicie *Zorzę północy* (*Ziemeļblāzma*, 1913) op. 45, z tym że środkowe ogniwo wypełnia solo tenorowe. Odznaczają się one jasnym kolorystem dźwiękowym, wynikającym z zastosowania durowych tonacji i przewagi porządku diatonicznego, a także nieskomplikowanej faktury harmoniczej. Rola orkiestry, poza przytoczonymi, krótkimi wstępami, ogranicza się właściwie do nieskomplikowanego akompaniamentu.

Bardziej dramatyczny przebieg posiada ballada *Bajarz z Beverinas* (*Beverīnas dziedonis*) op. 28 (1900) do słów Auseklisa⁴, która przywołuje epizod z przedhistorycznych potyczek, toczonech pomiędzy sąsiedzkimi plemionami autochtonicznych Łotyszów i napływowych Estów, którym kres kładzie dopiero pojawienie się tytułowego wajdeloty i moc wznoszona przezeń pieśni („Siwowłosy, białobrody, białobrody,/ Łzawej lutni w ręku zjaw - w ręku zjaw:/ Zadźwiękły struny, zaśpiewał stary,/ Estom maczugi z rąk wyleciały.(...)”

Pieśń jak tarcza odrzuca strzały./Pieśń nad tumult wojenny rośnie./Pieśń potężna przezwala walkę./Zbawcą narodu pieśni duch!”⁵). Rytm środkowym strofom ballady nadaje stosowanie przez poetę epifory, a więc zwrotów, powracających w zakończeniu kolejnych wersów. Kompozycja Vītolsa rozpoczyna się ostinatowo-marszowym ustępem instrumentalno-chóralnym, a kończy krótkim postludium orkiestrowym. Posiada wybitnie deklamacyjny charakter, ściśle podążając za tekstem słownym i jego prozodią. Zarówno jej przebiegiem, jak i poprzednio omówionych kantat, rządzą zasadniczo prawa formy przetworzeniowej.

Jak przystało na wychowanek Konserwatorium Petersburskiego Vītols dysponował świetnym warsztatem, a jego styl posiada wybitnie akademickie rysy i cechuje go znaczna zachowawczość. Aleksander Głazunow, jego kolega z uczelni, podkreślał nabyte przezeń od Rimskiego-Korsakowa umiejętności instrumentalnocyjne, które najpełniejszy wyraz znalazły w *Suicie orkiestrowej „Drogocenne kamienie”* op. 66 (*Dārgakmeņi*, 1924), mieniającej się barwami brzmieniowymi, zwłaszcza w miniaturach poświęconych iskrzącym się blaskiem perłom (wykorzystanie dźwięków czelesty i triangu), powłóczytemu kolorystywie ametystów (na tle biegników pikulin oraz fanfarnego brzmienia klarnetów wyłania się rozlewna kantylena smyczków) i pełnym szlachetnego dostojęstwa szmaragdom, co podkreśla uprzywilejowanie niższych instrumentów, w tym wiolonczeli i oboju solo. W innych utworach posłużyły do stworzenia harmonijnej równowagi brzmieniowej pomiędzy poszczególnymi składnikami wykonawczych obsad, choć w przywołanej już „Zorzy północy” epizodycznie daje znać o sobie zamilowanie do orkiestrowej kolorystyki. Prawdopodobnie taki jest los, kładących podwaliny pod narodowy styl muzyczny.

Na bardziej śmiało rozwiązania pozwalali sobie dopiero jego uczniowie, a spośród nich przede wszystkim Margeris Zariņš, w jednej osobie pisarz i kompozytor. Przede wszystkim charakterystyczna dla jego stylu jest persyflażowość, będąca być może kamuflażem dla uniknięcia konieczności podporządkowania się i płacenia trybutu względem urzędowej normatywnej stylistyki, najczęściej poprzez sięganie do archaizacji. Poświęcone pamięci ojca Ottona *Concerto innocente* na organy i orkiestrę (1969), jak sama nazwa wskazuje odnosi się do okresu młodzieńczego w życiu twórcy i jego ówczesnych pomysłów, kiedy „w wieku piętnastu lat siadywał za klawiaturą organów w małym wiejskim kościółku, gdzie jego ojciec – muzyk i wiejski nauczyciel – wprowadzał chłopca w grę na »władcy instrumentów«” (*Oczerki muzycznej kultury Sowietkiej Łatwiji*, Leningrad 1971). W pierwszej części *Allegro gaio* na tle ostinata smyczków pojawiają się figuracje solowego instrumentu, z których wyłania się toccatowy temat, w formie imitacji podejmowany następnie przez orkiestrę,

któremu przeciwstawiony zostaje bardziej liryczny i kantylenowy temat poboczny, przy czym od barokowych concerti grossi odróżnia ją jedynie instrumentacja, w której istotną rolę odgrywa perkusja (ksylofon, marimba i werbel). Wolne ogniwo *Andante pensieroso* przybiera formę sekwencyjnej „preghieri” o schemacie A-B-A, rozwijając się od surowości wstępnego chóralu, intonowanego przez niskie instrumenty smyczkowe, i poprzez crescendo prowadząc do hymnicznej kulminacji, po której następują bardziej ożywione pasaże organów, zapowiadające ciąg wariacji, wkrótce ustępujących jednak powracającej repryzie. Atmosferę medytacji współtworzy między innymi jakby dobiegający z oddali, przytłumiony dźwięk dzwonów, wydobywany pianissimo. Dopelniające *Allegro volando* w postaci quasi ronda wykorzystuje we współzawodnictwie organów i orkiestry technikę imitacji, nawiązując do głównego tematu pierwszej części. Z tradycji muzyki barokowej jeszcze bardziej związane są pochodzące z tego samego roku *Wariacje na temat B-A-C-H*, składające się z chóralowego wstępu i epilogu oraz pięciu wariacji. Innym przykładem tendencji stylizatorskich w twórczości tego kompozytora są apokryficzne trzy pieśni *Bilitis*, których tekst przypisywany był uczennicy Safony, lecz faktycznie powstał w średniowiecznej Francji. W pierwszej, obsesyjny temat, wyrażający niepokój wobec sił natury, eksponowany jest przez organy, a następnie podejmowany przez głos, w którego dalszej partii zaznaczają się dyskretne melizmaty. W trzeciej kompozytor sięga do popularnego w muzyce renesansowej efektu echa, po każdym wersie powtarzając w ściszyony sposób jego końcowy fragment. Odwołując się do historycznych stylów i form oraz muzycznej retoryki, Zariņš każdorazowo nadaje im współczesną sobie oprawę instrumentalną (wokально-orkiestrowa *Partita w barokowym stylu* z 1963 r., *Concerto grosso* na klawesyn, fortepian i orkiestrę z 1968 r.)

Doniosły wpływ na radykalizację języka muzycznego łotewskich kompozytorów, a zwłaszcza na ich zainteresowanie się techniką sonorystyczną, wywarło wykonanie *Trenu pamięci ofiar Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego na poprowadzonym przez Henryka Czyżę w 1964 r. koncercie Orkiestry Symfonicznej Łotewskiego Radia i Telewizji. Być może pod jego wpływem Zariņš zdecydował się w tym samym roku w swojej *Operze żebraczej* (*Nabaku opera*) na preparację fortepianową oraz użycie taśmy z zapisem muzyki konkretnej.⁶

Przypisy

¹ Znajomość języka łotewskiego opanował dopiero w wieku dojrzałym.

² Można się zapoznać z nim w przekładzie Stefana Czernika w wydanej przezeń „Antologii poezji łotewskiej”, 1938, s. 16.

³ Tamże.

⁴ J.w., s. 17.

⁵ Tamże.

Historia muzyki elektronicznej

Prapoczątki 1915-1945 (15)

Syntetyczna muzyka ilustracyjna

Taśma filmowa pozwalała na w miarę swobodny montaż, tak obrazu, jak i dźwięku. Nasuwała jednak jeszcze inny pomysł. Przecież efektów dźwiękowych, czy ilustracyjnej muzyki w ogóle nie trzeba nagrywać – wystarczy je po prostu narysować, albo sfilmować.

Jednymi z pierwszych, którym to przyszło do głowy byli radzieccy awangardiści – Jewgienij Aleksandrowicz Szołopo (1891–1951) i Arsenij Michajłowicz Awraamow – niezależnie od siebie eksperymentujący z syntetycznymi tonami już w końcu lat 20. Stosowali dwie techniki – po pierwsze kreśląc (za pomocą tuszu) krzywe przebiegu na optycznej ścieżce dźwiękowej, a po drugie – fotografując przygotowane uprzednio wykresy.

Awraamow (1886–1944, właściwe nazwisko – Krasnokucki), był zresztą przede wszystkim teoretykiem muzyki i kompozytorem. Do historii przeszło jego absolutnie niezwykle dzieło, zatytułowane *Symfonia Syren* i zaprezentowane w 1922 r. w Baku (z okazji piątej rocznicy rewolucji). Do jego wykonania wykorzystano m.in. syreny okrętowe, klaksony autobusów, syreny fabryczne, działa okrętowe i karabiny maszynowe, silniki lotnicze oraz duży zespół instrumentalny i chór. Nie był to zresztą koncert, ale raczej rodzaj przedstawienia o przeogromnej skali, bowiem aparat wykonawczy rozmieszczony był w całym mieście. Awraamow stworzył także własny system, oparty na podziale oktawy na 48 części. A w 1929 r. miał swój wkład w powstanie ścieżki dźwiękowej do filmu *Pięciolatka* – *plan wielkich prac*, powszechnie uważanego za pierwszy radziecki obraz dźwiękowy. Rok później zaprezentował już pierwsze ręcznie rysowane na ścieżce optycznej ilustracje muzyczne.

Jewgienij Szołopo podszedł do problemu nieco bardziej metodycznie, od początku planując budowę aparatu, który miałby ułatwić kreowanie dźwięku bezpośrednio na taśmie. W tej materii współpracował z kompozytorem Georgijem Rimskim-Korsakowem, a efektem było urządzenie o nazwie wariofon (variophone). W materiałach źródłowych można znaleźć różne informacje na temat daty jego uruchomienia, najczęściej podaje się, że stało się to w 1931 lub 1932 r. Ogólna zasada działania była bardzo prosta – Szołopo przygotował szereg papierowych dysków z naryszowanymi strukturami. Silnik elektryczny wprawiał je w ruch, jednocześnie napędzając taśmę filmową, na której naświetlano uzyskiwane w ten sposób struktury. Odpowiednio dostosowując prędkość owego silnika, uzyskiwało się dźwięk o pożądanej wysokości. Jewgienij Szołopo póź-

niej rozwijał swój pomysł, realizując przy okazji ścieżki dźwiękowe eksperymentalnych filmów – jego działania na dłuższy czas przerwała wojna, a przede wszystkim oblężenie Leningradu. W końcu 1941 r., w wyniku ostrzału artyleryjskiego, wariofon (była to już kolejna, udoskonalona wersja) został zniszczony. Po wojnie wynalazca podjął próbę zbudowania nowego urządzenia, został też kierownikiem nowego laboratorium, które zajmowało się badaniami nad dźwiękiem. Placówkę tę wkrótce przeniesiono do Moskwy, pozbawiając Jewgienija Szołopo stanowiska. W tym okresie bardzo podupadł na zdrowiu i w 1951 r. zmarł. Po jego śmierci nie kontynuowano już rozpoczętych przez niego badań (po wojnie podobne działania prowadziła związana z BBC Radiophonic Workshop Daphne Oram, co doprowadziło ją do stworzenia systemu o nazwie Oramics).

W tej historii fascynujące jest jednak to, że po latach udało się odnaleźć archiwalne taśmy, dzięki czemu możemy poznać te niezwykle realizacje. Są wśród nich eksperymentalne ilustracje muzyczne do różnych filmów (autorstwa lub współautorstwa samego Szołopo), kompozycje Georgija Rimskiego-Korsakowa, a także transkrypcje utworów klasycznych, m.in. Chopina, Liszta, czy Rimskiego-Korsakowa. Brzmieniowo tak bardzo wyprzedzają epokę, że aż trudno uwierzyć w to, kiedy naprawdę powstały.

Także w 1931 r. Nikołaj Wojnow skonstruował niwoton, urządzenie odczytujące dźwięk z uprzednio przygotowanej papierowej taśmy z wykresami. Większy rozgłos uzyskały jednak prace Borysa Jankowskiego, prowadzone od 1932 r. Zaowocowały one pracami teoretycznymi, które opisywały cały system uzyskiwania dźwięków za pomocą środków optycznych. Jankowski posługiwał się w nich różnymi terminami, m.in. syntonami i mutacjami spektralnymi. Opracował zresztą także urządzenie służące do praktycznej realizacji swoich pomysłów – wibroekspozator. Ponoć istnieje do dziś rękopis książki *Teoria i praktyka graficznego dźwięku*, ukończonej ponoć w 1939 r. Miałaby szansę stać się biblią rodzącej się muzyki elektronicznej, gdyby tylko została opublikowana.

W Związku Radzieckim awangardowi artyści, niepokorni wynalazcy i marzyciele nigdy nie mieli łatwego życia. Z żalem musimy stwierdzić, że po większości opisanych przed chwilą osiągnięciach nie pozostało już zbyt wiele. Fotografie, szkice projektów, strzępki informacji. Bezcenne taśmy w przeważającej większości zaginęły i możemy się jedynie domyślać jak brzmiały te pionierskie eksperymenty. Choć podobno co

Dariusz Mazurowski

jakiś czas udaje się odnaleźć pewne materiały w prywatnych archiwach, co daje nadzieję na zachowanie choć części tego dorobku dla potomnych. Jeśli mówimy więc o optycznych metodach syntezy dźwięku, to właśnie w Związku Radzieckim były one najbardziej rozwinięte. Oprócz wymienionych nazwisk często przytacza się zresztą inne: Pawła Tagera, Michaiła Ciechanowskiego i innych.

Czy ich prace miały wpływ na kształtowanie się nowego gatunku muzyki? Dziś trudno to ustalić. Podobne doświadczenia prowadzono również w innych krajach i tu mamy więcej szczęścia, bowiem wiele z nich zachowało się do dziś. Niewątpliwie uświadomiły one kompozytorom, ale także publiczności, że rozwój technologii oferuje narzędzia o jakich nie śniło się dawnym mistrzom, a ich wykorzystanie otwiera nieznaną dotąd świat dźwięków. Być może gdyby radzieccy twórcy nie działali w takiej izolacji, ich nazwiska byłyby dziś powszechnie znane. Jak twórców, którym poświęcamy dalszą część artykułu.

Oskar Fischinger

Obecność ikony kina abstrakcyjnego, awangardowej animacji, ale także wziętego malarza, może nieco dziwić – jak się jednak okaże, nie jest przypadkowa. Odegrał on bowiem w nowej muzyce rolę, choć w sumie epizodyczną, to jednak godną odnotowania.

Fischinger urodził się 22 czerwca 1900 r. w Gelnhausen, jako czwarte (z sześciu) dziecko w rodzinie miejscowego farmaceuty. Szybko zaczął zdradzać zdolności artystyczne, malując obrazy i pobierając lekcje gry na skrzypcach. Jako nastolatek znalazł zatrudnienie w zakładzie produkującym organy, potem był rysownikiem w pracowni architekta. Ze względu na stan zdrowia udało mu się uniknąć służby wojskowej, a po zakończeniu pierwszej wojny światowej przeprowadził się do Frankfurtu i dokończył swoją edukację, uzyskując tytuł inżyniera.

W 1921 r., za pośrednictwem krytyka sztuki, Bernharda Diebolda, zetknął się z wczesnymi dokonaniem wspomnianego wcześniej Walthera Ruttmanna. Pod ich wpływem rozpoczął własne eksperymenty filmowe, w których wykorzystywał skonstruowane przez siebie maszyny. Jedną z nich zainteresowała samego Ruttmanna na tyle, że ściągnął Fischingera do Monachium – współpraca obu panów zakończyła się po pierwszych problemach z niedoskonałym wynalazkiem.

Okres monachijski (trwający do 1927 r.) wypełniły kolejne awangardowe produkcje i nowe

pomysł na udoskonalanie sprzętu filmowego. I niestety także ciągle problemy finansowe artysty. W końcu musiał uciekać przed wierzycielami i to w dość oryginalny sposób, odbywając pieszą wędrówkę do Berlina (po drodze robił zdjęcia, które potem stały się materiałem wyjściowym filmu *München-Berlin Wanderung*). W stolicy udało mu się jednak znów pożyczyc nieco gotówki, co pozwoliło na otwarcie skromnego studia. Z czasem Fischinger stał się cenionym współpracownikiem wielu reżyserów, specjalizując się w kreowaniu efektów specjalnych. Nie zaniechał też własnej twórczości, realizując szereg *Studiów*, opatrzonych kolejnymi numerami. Były dość intrygującym przykładem wczesnych prób synchronizacji dźwięku z obrazem, a jednocześnie ilustracją znanych motywów muzyki klasycznej i popularnej.

Pracując nad filmami dźwiękowymi, Fischinger wpadł na osobliwy (jak na tamte czasy) pomysł. Dzięki optycznej ścieżce dźwiękowej po raz pierwszy można było zobaczyć krzywą przebiegu. Materiał rejestrowany za pomocą mikrofonu stawał się zapisem graficznym, odzwierciedlającym wszelkie niuanse barwy, dynamiki itd. A skoro tak, można było dokładnie przeanalizować dźwięk i w konsekwencji odwrócić cały proces. Narysować lub sfotografować określony przebieg w celu uzyskania zupełnie nowej jakości brzmieniowej. Oskar Fischinger rozpoczął więc, jako pierwszy na świecie, eksperymenty w tym kierunku. Rysował różne krzywe (przedstawiające periodyczne przebiegi), a następnie je fotografował, przenosząc na optyczną ścieżkę dźwiękową. Swoje prace nazwał klangornamentami (dźwiękowe ornamente) i opisał w opublikowanym na łamach *Deutsche Allgemeine Zeitung* (8 lipca 1932 r.) artykule. Co ciekawe, już wówczas posługiwał się terminem „dźwięki syntetyczne” i nakreślił wizję muzyki przyszłości, która w dużym stopniu okazała się trafna. Prorokował, że kompozytor będzie wkrótce pracował niczym malarz, rezygnując z pisania nut, a koncentrując się na rysowaniu dźwięków. Będzie w stanie reprodukować dowolny instrument, albo też tworzyć zupełnie nieznanne barwy. Montaż będzie tak precyzyjny, że przestaną istnieć jakiegokolwiek bariery, ograniczające żywy aparat wykonawczy. Co więcej, zapisany dźwięk da się dalej przetwarzać, wzbogacać o efekty specjalne itd. Przewidział także zapis wielośladowy, pisząc o szeregu równoległe odtwarzanych ścieżkach optycznych – każda z określoną wartością utworu.

Prace Oskara Fischingera ograniczyły się jedynie do prostych modeli dźwiękowych i nie zaowocowały żadnymi utworami. Jaki był ich wpływ na realizowane już po drugiej wojnie światowej eksperymenty z muzyką elektroniczną i konkretną, dziś trudno stwierdzić. Jedno można powiedzieć z całą pewnością – pomysł stworzenia kompozycji nowego typu i montowania ich w warunkach studyjnych pojawił się znacznie wcześniej niż na przełomie lat 40. i 50. Z różnych jednak względów musiał czekać kilkanaście lat na praktyczną realizację.

Fischinger nie kontynuował prac w tym kierunku – być może uważał, że ówczesna technologia nie pozwalała na uzyskanie lepszych

rezultatów. Inną przyczyną mogły być zmiany, jakie wkrótce zaszły w Niemczech. W 1936 r. artysta wyemigrował do USA i rozpoczął pracę w Hollywood. Niejako na marginesie warto wspomnieć, że w latach 40. opracował lumigraph, urządzenie pozwalające na uzyskiwanie barwnych, abstrakcyjnych obrazów w czasie rzeczywistym. W istocie działało podobnie jak instrument muzyczny, z tym że operator/wykonawca zamiast dźwięku tworzył ruchome obrazy. Zmarł 3 stycznia 1967 r. w Los Angeles.

Norman McLaren

Był jednym z nioryginalniejszych twórców filmów animowanych i co sam podkreślał – wiele jego dzieł powstało z miłości do muzyki. Urodził się 11 kwietnia 1914 r. w Stirling (Szkocja) i bardzo wcześnie podjął pierwsze, nieśmiałe jeszcze próby – początkowo nie miał nawet kamery i po prostu rysował (względnie wydrapywał) kolejne kadry na taśmie. Tę technikę niekiedy stosował także później, jako dojrzały artysta.

Właściwą karierę rozpoczął po zdobyciu nagrody na cyklicznej imprezie pod nazwą *Scottish Amateur Film Festival*, gdzie jednym z członków jury był znany dokumentalista, John Grierson. Ten fakt jest o tyle istotny, że właśnie ten artysta został zaangażowany w 1938 r. przez rząd kanadyjski do stworzenia instytucji mającej na celu organizację życia filmowego w tym kraju. Grierson założył *National Film Commission*, później przekształconą w *National Film Board of Canada* (NFB). A Norman McLaren, po pierwszych obrazach zrealizowanych w Szkocji, przeniósł się najpierw do USA (w 1939 r.), a następnie (w 1941 r.) do Kanady, właśnie na zaproszenie NFB. I tutaj nakreślił swoje najważniejsze dzieła.

Wróćmy jednak do drugiej połowy lat 30. Artysta pracował wówczas dla *British General Post Office Film Unit*, realizując swoje pierwsze obrazy. Były to zarówno animacje, jak i filmy edukacyjne, czy też dokumentalne. Krótco przed wybuchem wojny przenosi się do Nowego Jorku, gdzie przez dwa lata tworzy przy pomocy nadzwyczaj skromnych środków. Właśnie w tym okresie zaczyna realizować w praktyce swoje idee „dźwięku animowanego” (*animated sound*), innymi słowy syntetycznej muzyki tworzonej bezpośrednio na taśmie. Początkowo stosuje dwie techniki ręczne – malowanie tuszem oraz wydrapywanie na uprzednio zacementowanym pasku. W ten sposób powstają kompozycje ilustrujące m.in. filmy *Scherzo* (1939), *Loops* i *Dots* (oba z 1940 r.). Warto przy tym wspomnieć, że i obraz powstawał w podobny sposób, malowany bezpośrednio na taśmie.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że McLaren posługiwał się dość prymitywnymi środkami, ale efekt końcowy już nie sprawiał takiego wrażenia. Artysta był co prawda jako kompozytor absolutnym samoukiem, opanował jednak zapis nutowy oraz grę na fortepianie, którym posługiwał się w późniejszych latach jako medium pośrednim. Improwizował na tym instrumencie, a następnie notował dźwięki i nanosił na ścieżkę optyczną. W ten sposób zwykle

tworzył w późniejszym okresie, gdy wzbogacił swój warsztat o trzecią technikę, wypracowaną już w Kanadzie. Mianowicie zgromadził bogaty zestaw grafik, które wyobrażały różne dźwięki – pokrywały nie tylko szeroką paletę barw, ale także odpowiadały konkretnym nutom (kolekcja obejmowała 6 oktaw). Gdy potrzebował konkretnego tonu, po prostu fotografował go w specjalnej maszynie, od razu przenosząc na ścieżkę optyczną. Posiadała ona przesuwaną maskownicę, która określała szerokość nasświetlonego paska, dzięki czemu można było kontrolować głośność. Gotowe fragmenty były potem odsłuchiwane w urządzeniu o nazwie *Moviola* (wynalazku Iwana Serruriera z 1924 r.), specjalnym projektorze, służącym do edycji i montażu taśmy.

Technikę fotografowania gotowych wzorców McLaren zastosował m.in. do zrealizowania muzyki do filmu *Neighbours* (*Sąsiedzi*, 1952), swego najsławniejszego filmu. Był to zarazem jeden ze stosunkowo niewielu przypadków, gdy animował postacie aktorów.

Artysta do końca pozostał wierny opracowanym przez siebie metodom tworzenia syntetycznych dźwięków. Nigdy nie sięgnął po bardziej zaawansowane środki (jak choćby dostępne w późniejszych latach syntezatory), nie podjął też próby unowocześnienia swego warsztatu. Jednak wkład Normana McLaren'a doceniło także środowisko twórców muzyki elektronicznej, zaliczając go do grona pionierów gatunku. Jego wpływ na estetykę nowej muzyki był jednak raczej niewielki, jeśli nie żaden. Kompozytorem był dość konserwatywnym, a jego utwory były zawsze podporządkowane obrazom i nie są niezależnymi bytami, choć realizował też sporo materiału dźwiękowego, który nie był związany z żadnym filmem (były to jednak wyłącznie nagrania próbne i eksperymentalne, w których testował nowe pomysły). Stosowane środki uniemożliwiały zresztą uzyskanie bardziej spektakularnych rezultatów. McLaren przejawiał specyficzne poczucie humoru i odpowiadały temu skoczne melodie i proste rytmy. Jednak w swojej muzyce od początku wprowadzał rozwiązania, których nigdy nie byłoby w stanie zagrać muzyk. Utrzymane w szaleńczym tempie sekwencje dźwięków o charakterze perkusyjnym (takie lubił najbardziej), osobliwe glissanda, czy jakby przybrudzone, zgrzytliwe tony zdecydowanie leżały poza zakresem tradycyjnej muzyki instrumentalnej. Norman McLaren – świadomie, czy też nie – odkrył, że syntetyzowanie dźwięków i realizacja utworów w czasie innym niż rzeczywisty (zatem ich montaż, a nie zagranie) pozwala na uzyskanie zupełnie nowej palety efektów.

W odróżnieniu od licznych twórców z ZSRR, miał też o wiele więcej szczęścia. Dzięki wsparciu NFB mógł spokojnie skupić się na pracy, a jej efekty przetwarzał do dziś i są powszechnie znane – także dzięki wydaniu w formie DVD.

Ostatnim filmem z muzyką syntetyczną był *Synchromy* (1971), schyłkowy okres swojej kariery – gdy borykał się z poważnymi problemami zdrowotnymi – McLaren poświęcił na realizację epickiego dzieła *Narcissus*, ukończonego w 1983 r. Artysta zmarł w Montrealu, 27 stycznia 1987 r. ☉

PALCEM PO PŁYCIĘ

ZYGMUNT STOJOWSKI NOWY, NIEZWYKLE ATRAKCYJNY ALBUM



Irena Kalinowska-Grohs, violin • Barbara Pakura, piano

ZYGMUNT STOJOWSKI
I Sonata na skrzypce i fortepian G-Dur op. 13; II Sonata na skrzypce i fortepian E-Dur op. 37; Romance na skrzypce i fortepian op. 20; Mélodie na skrzypce i fortepian; Aubade na skrzypce i fortepian

Irena Kalinowska-Grohs, skrzypce • Barbara Pakura, fortepian

Acte Préalable AP0249 • w. 2011, n. 2011 • 74'38"

Muzyka21
plyta miesiąca

Wybitny polski kompozytor, jakim bez wątpienia jest Zygmunt Stojowski, ma ostatnio szczęście, bowiem pojawiają się na rynku dobre płyty, które promują i odkrywają muzykę tego znakomitego kompozytora, pianisty i pedagoga. A on sam wciąż czeka na należne mu miejsce w salach koncertowych.

Bez wątpienia liderem w promocji zapomnianej polskiej muzyki jest Jan A. Jarnicki i jego renomowana firma płytowa Acte Préalable, w której katalogu pojawia się kolejna, już czwarta płyta z muzyką Stojowskiego. Teraz otrzymujemy komplet nagrań jego muzyki na skrzypce z fortepianem. Rejestracji tych wartościowych dzieł podjęły się dwie młode i talentowane artystki ze Śląska: skrzypaczka Irena Kalinowska-Grohs i pianistka Barbara Pakura.

Zygmunt Stojowski za swego życia był bardzo znanym i cenionym pianistą, kompozytorem i pedagogiem, a po śmierci bardzo szybko popadł w zapomnienie.

Był on pierwszym polskim kompozytorem, któremu Orkiestra Filharmonii Nowojorskiej poświęciła cały koncert symfoniczny (1 III 1915). Jego utwory wykonywali najznakomitsi artyści tamtych czasów: Kochański, Enesco, Thibaud, Casals, Paderewski, Diémer, Friedman, Grainger, Samaroff czy Józef Hofmann, Marcelina Sembrich-Kochańska.

Znakiem rozpoznawczym muzyki Stojowskiego pozostają piękne kantyleny, długie melodyjne frazy w połączeniu z błyskotliwą wirtuozerią, tonalność z elementami polifonii, które tak lubią melomani i bywalcy sal koncertowych. Jego dzieła symfoniczne to na ogół monumentalne formy o efektownej orkiestracji. W utworach kameralnych przeważnie rolę dominującą pełni partia fortepianu i jest ona najbardziej rozbudowana. Ma ona wiele wspólnego z Chopinem, Noskowskim i Zeleńskim.

Bardzo ciekawą propozycję dla melomanów stanowią niedawno wydane przez Acte Préalable wszystkie utwory na skrzypce i fortepian Stojowskiego. Bez wątpienia najważniejszymi utworami albumu są dwie efektowne i bardzo ładne sonaty skrzypcowe.

I Sonata G-dur op. 13 została opatrzona dedykacją „A mon cher Maître Ladislas Zelenki” i wydana przez Edition Schott (obecnie wydaje tam Penderecki). Ta sonata w dobrej i wirtuozowskiej interpretacji daje niebywałą satysfakcję słuchającemu. I taka też jest omawiana jej propozycja płytowa. Po *I Sonacie skrzypcowej*, druga wydaje się być jeszcze lepsza, bardziej intrygująca i atrakcyjna.

II Sonata E-dur op. 37 została napisana w 1911 r. i zawiera dedykację: „Panu Arthurowi Argiewiczowi”. Dumnie prezentuje się ten utwór wśród dzieł innych kompozytorów tamtych czasów, którzy mieli więcej szczęścia, by ich dzieła weszły na stałe do kanonu wykonawczego. *II*

Sonata od strony technicznej jest bardzo trudna i wymagająca dużych umiejętności. Jej wykonanie dostarcza oprócz satysfakcji w prezentowaniu wymagającego dzieła, także nie lada zadowolenia z obcowania z utworem wybitnym o nietuzinkowej urodzie muzycznej opartej na pięknej, słowiańskiej i polskiej melodyce.

Bardzo ciekawym uzupełnieniem omawianych powyżej wyśmienitych sonat skrzypcowych jest *Romans na skrzypce z orkiestrą op. 20* powstały dla wybitnego skrzypka Jacquesa Thibaud w 1919 r. Artystki nagrały utwór z towarzyszeniem fortepianu; partię fortepianu autorsko opracował sam kompozytor. *Romans* to przepiękny utwór, typowo romantyczny z wyeksponowanym głosem solowym skrzypiec. Dominuje w nim dynamika piano, na tle której nierzadko słychać śpiew unosi się spokojna, bardzo śpiewna melodia skrzypiec.

Album kończą tzw. drobne dzieła, równie piękne i efektowne muzycznie co poprzednie. Ich uroda muzyczna spowodowała, że wśród publiczności i muzyków cieszyły się wielkim uznaniem. Stąd pojawiły się, tak modne w tamtych czasach, ich opracowania na skrzypce z fortepianem dokonane przez najwybitniejszych koncertujących artystów tamtych czasów.

Deux pensées musicales pour piano op. 1 (1889) składają się z dwóch części: *Mélodie* i *Prélude*. Oba utwory pokazują młodego kompozytora o wielkim talencie do pisania pięknych melodii. Dzieło zostało zadedykowane Henriecie Moszkowskiej (z domu Chaminade), żonie pianisty i kompozytora Maurycego Moszkowskiego.

Trois morceaux pour piano op. 8 (1891) składa się z trzech części: *Légende* zadedykowana Josephowi Schlossowi, *Mazurka* Constantinowi Hartongowi

i *Serenade* Madame Frédérique Hertzka. Trzecia część z tego cyklu została zaaranżowana na skrzypce i fortepian przez A. Kaisera w 1910 r. i nosi tytuł *Aubade*. Siłą tego dzieła są piękne melodie, fantastycznie przeprowadzona myśl muzyczna, a wszystko w efektownym wirtuozowskim popisie. Gdyby tylko muzycy przypomnieli sobie o tych utworach, stałyby się one, jak za dawnych lat, hitami sal koncertowych.

Utwory na skrzypce z fortepianem Zygmunta Stojowskiego to piękna muzyka, pełna poezji, ale i niekiedy dramatyzmu, a zarazem jakże bezpretensjonalna. Utrzymana jest w duchu późnoromantycznym, zwraca uwagę swym językiem harmonicznym, szlachetnym wyrazem i prostotą.

Muzyka Zygmunta Stojowskiego jest szczególnie piękna i warta rozpropagowania. Bardzo poetyczna, ale również ogromnie żywiołowa, pełna zadumy, ale też niezwykle energetyczna. To muzyka o dużej wartości. W subiektywnym odczuciu mojego gustu muzycznego po prostu bardzo piękna. Jej wykonanie oparte jest na świadomym partnerstwie kameralnego muzykowania. Instrumenty prowadzą dialog, tworzą symbiozę, spleając dźwięki w jedność. Prowadzą się wzajemnie. Czasem na zasadzie kontrastu podkreślają własną odrębność. W sumie mamy do czynienia z dobrą i efektowną płytą.

Słowa uznania należą się artystkom ze Śląska, które wybrały na swój debiut płytowy album monograficzny z zapomnianą polską muzyką, bo jest większe prawdopodobieństwo, że taką płytą zwrócą na siebie uwagę świata. Pozostaje tylko trzymać kciuki, by dzieła z tej pięknej płyty trafiły coraz częściej do sal koncertowych i na fale radiowe. Bo muzyka Stojowskiego jest tego naprawdę warta!

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH

Oratoria BWV 11, 249

Carolyn Simpson, sopran; Iestyn Davies, kontratenor; James Gilchrist, tenor; Peter Harvey, bas • Retrospect Ensemble • Matthew Halls, dyrygent
Linn Records CKD 373 • w. 2011 • 70'26"

☆☆☆☆

Płyta zawiera dwa oratoria wyznaczające ważny okres w życiu kościołów chrześcijańskich – od Niedzieli Wielkanocnej po Czwartek Wniebowstąpienia. *Oratorium Wielkanocne* i *Oratorium na Wniebowstąpienie* razem z *Oratorium Bożonarodzeniowym* to trzy najśłynniejsze oratoria Bacha uświetniające największe święta chrześcijańskie. Jako że *Oratorium Bożonarodzeniowe* jest najśłynniejsze i najbardziej obszerne, na płycie nagranej przez wytwórnię Linn znalazły się dwa pierwsze.

W wykonaniu wzięła udział młoda, bo powstała w roku 2009 orkiestra Retrospect Ansmble. Jako solistów zaproszono do udziału uznanych brytyjskich śpiewaków, którzy znani są z wykonań muzyki barokowej, w tym muzyki Jana Sebastiana Bacha. Największą gwiazdą nagrania jest młody brytyjski kontratenor Iestyn Davies – brał między innymi udział w rejestracji płytowej oper Antonia Vivaldiego podjętej przez wytwórnię Naïve, a niebawem, u boku Renée Fleming i Andreasa Scholla, ma zadebiutować w MET w partii Bertarida w *Rodelindzie* Haendla. Głos Daviesa brzmi dość ostro i przenikliwie w wyższych rejestrach. Brakuje uważnego wyrównania brzmienia i niekiedy także wokalne samokontroli. Dlatego śpiewak, który miał być prawdopodobnie największym magnesem nagrania, nie wypada najlepiej. Sopranistka Carolyn Simpson ma na swoim koncie kilka realizacji, śpiewa bardzo poprawnie, jej głos brzmi doskonale we wszystkich rejestrach i jest elastyczny, co przydaje się w ariach, w których Bach umieścił skomplikowane melizmaty. Spośród całej obsady zdecydowanie najslabiej wypada tenor James Gilchrist. W nagraniu jest słyszalna słaba nośność jego głosu. Aria *Sanfte soll mein Todeskummer* z *Oratorium Wielkanocnego* obnaża jego wokalne niedostatki. Śpiewak nie jest w stanie zbudować napięcia w

muzycznej frazie. Słuchacz odnosi wrażenie, że śpiewa ostatkiem sił. Być może przykładą zbytnią wagę do znaczenia słowa *sanfte* (niem. delikatny) pojawiającego się w tej arii, jednak zabieg ten niekorzystnie oddziałuje na brzmienie jego głosu w niskich rejestrach. Wynika to zapewne ze słabej (zbyt delikatnej?) pracy mięśni oddechowych. Zdecydowanie lepiej radzi sobie w partii Ewangelisty w *Oratorium na Wniebowstąpienie*, gdzie nie posługuje się długimi frazami i nie musi zmagać się z zespołem orkiestrowym, a jedynie z towarzyszącą mu grupą basso continuo. Recytatywny sposób podawania tekstu zdecydowanie lepiej odpowiada jego technice wokalne. Partie basowe w obu oratoriach są najmniej wyeksponowane – nie zawierają bowiem żadnej arii solowej. Wykonujący te partie bas Peter Harvey dysponuje głosem barytonowym brzmiącym bardzo jasno, w wyższych rejestrach wręcz tenorowo. Mimo tego, że jego występ ogranicza się do kilku recytatywów i ansambli, można go uznać za występ udany. Orkiestrę poprowadził Mattheew Hills – bardzo sprawny młody dyrygent. Udało mu się poprowadzić narrację nie popadając w rozwekłość.

Płyta jest godna polecenia głównie ze względu na jego kreację dyrygencką i znakomitą grę orkiestry. Współpraca orkiestry i dyrygenta sprawia, że słuchacz daje się porwać wciągającej narracji, która jest bardzo pożądana w utworach tego typu. Energicznie poprowadzona orkiestra, doskonale brzmienie instrumentów dętych (zwłaszcza blaszanych, co jest istotne w przypadku oratoriów napisanych z tak podniosłych okazji) i zdyscyplinowany chór to największe atuty płyty. Błąd wypadają kreacje wokalne, jednak nie wpływają znacząco na niezwykle pozytywną ocenę nagrania.

Hanna Winiszewska

FRYDERYK CHOPIN

Polonez-fantazja As-dur op. 61; 2 Nokturny op. 62, Andante spianato and Grand Polonaise op. 22, 12 Etiud op. 10

Nelson Goerner, fortepian

Wigmore Hall WHLive039 • w. 2010 • 76'05"

☆☆☆☆☆



Barcarolle, Sonata nr 3, Ballade, etc.

Evgeni Bozhanov, fortepian

Fuga Libera FUG579 • w. 2010, • 64'54"

☆☆☆☆

Chopina nagrywa się wiele. Rynek przepełnia albumy z różnymi chopinowskimi recitalami. Ich wartość artystyczna bywa jednak bardzo różna. Tym razem otrzymujemy dwie płyty zarejestrowane przez laureatów Konkursów Chopinowskich: pierwsza to zapis recitalu laureata XIII Konkursu, Nelsona Goernera, druga zaś, to solowy debiut płytowy laureata ostatniego, XVI Konkursu, Evgenija Bozhanova. Mamy zatem obok siebie artystę młodego i doświadczonego pianistę; nagranie koncertowe oraz studyjne... Porównania mogą więc wypaść niezwykle interesująco.

1 października 2009 r. w londyńskiej Wigmore Hall ze swym recitalem, wypełnionym w całości utworami Fryderyka Chopina, wystąpił pianista argentyński, Nelson Goerner. Koncert ten otrzymujemy obecnie na płycie wydanej w koncertowej serii Wigmore Hall Live.

Goerner jest typem poety fortepianu i artysty o wielkim smaku. Jego dźwięk posiada niezwykle subtelną, a barwa fortepianu pod jego palcami mieni się coraz to nowymi bajecznymi odcieniami. Uwagę zwraca znakomite frazowanie sprawiające, iż muzyka spod palców Goernera zdaje się płynąć... Artysta w cudowny sposób snuje kolejne chopinowskie opowieści (piękne *Nokturny* – szczególnie niezwykle poetycki, *rozmarzony* op. 62 nr 2), odznaczając się również zdolnościami architektonicznymi (większe formy: *Polonez-Fantazja*, *Andante spianato* i *Wielki Polonez*). Co ciekawe, Goerner traktuje chopinowskie op. 10 jako spójną całość, nie zaś zbiór poszczególnych, 12 utworów. Przy tym, celem pianisty nigdy nie staje się wirtuozeria

w sobie (mimo, iż Goerner może się poszczycić znakomitą techniką!). Artysta nigdy nie forsuje dźwięku: nawet, zagrane na bis, dramatyczne *24 Preludium*, przy całej heroiczności interpretacji, nie stało się dla Goernera pretekstem do produkowania głośnych dźwięków, lecz do snucia „opowieści o głośnym dźwięku”. Rachmaninowski *Preludium* op. 32 nr 5 zaś (pierwszy bis artysty) staje się miniaturą pełną poezji i czaru. Recital został owacyjnie przyjęty przez publiczność londyńską. I my cieszymy się, że utrwalono i wydano go na płytach: Goerner to jeden z najwybitniejszych dziś chopinistów!

Drugi z omawianych tutaj albumów jest dziełem młodszego kolegi Goernera, Evgenija Bozhanova, z pewnością faworyta wielu z Państwa podczas ostatniego Konkursu Chopinowskiego. Nagrań wszak dokonano jeszcze przed owym pamiętnym październikiem. Bozhanov był już wówczas laureatem m.in. Konkursu im. Van Cliburna, czy Królowej Elżbiety Belgijskiej. Bozhanov nie ma jeszcze tego doświadczenia i tej mądrości co Goerner, jednak i jego chopinowski recital warty jest ze wszech miar uwagi! Podobnie jak Goerner, Bozhanov może poszczycić się niezwykle pięknym dźwiękiem. Jego dźwięk jest wszak pełen słońca, a przy tym niezwykle perlisty. Podczas gdy Chopin Goernera był poetycki, raczej introwertyczny, Chopin Bozhanova jest ekstrawertykiem; młody pianista próbuje nam pokazać całą radość zawartą w tej muzyce. Frazowanie jest mocną stroną obydwu artystów, jednak podczas gdy u Goernera melodie zdawały się płynąć, u Bozhanova skaczą one w chwilami nieco nierównym rytmie. Bozhanov nie wchodzi zresztą tak głęboko w klawisze, jak jego starszy kolega: gra młodego pianisty pełna jest lekkości i zwiewności (niezwykle elegancki *Polonez*, *walce*). Przy tym artysta stosuje arcyciekawą *rubato* (znakomity *Walc As-dur* op. 42). Te cechy posiada również jego interpretacja *Sonaty h-moll* (centralny punkt programu), tak dramatycznej przecież w swoim wyrazie, która pod palcami Bozhanova zachwyca pięknym dźwiękiem, czarem melodii (artysta dba o wydzielenie każdego

chopinowskiego motywu, frazy), swoją poetyckością (cudowne Largo), nieco naiwną prostotą (urocze Scherzo), ale niekoniecznie dramatem. Zresztą, przy wszystkich swoich zaletach interpretacyjnych, to właśnie wykonanie *Sonaty* uważam za najmniej spójne na omawianej płycie. A jednak dzieło to w wykonaniu Bozhanova „tak miło dźwięczy”...

Obydwa pianisci to wielcy mistrzowie-poeci, obydwie płyty to niezwykle wartościowe pozycje fonograficzne: zdecydowanie warto po nie sięgnąć!



Łukasz Kaczmarek

GEORGE GERSHWIN
Rhapsody in blue, Suita Catfish row, Concert fortepianowy

Stefano Bollani, fortepian • Gewandhausorchester • Riccardo Chailly, dyrygent

Decca 478 2739 • w. 2011, n. 2010 • 73'37"
★★★★★

Po objęciu stanowiska szefa orkiestry lipskiego Gewandhausu, Riccardo Chailly zadziwia swoimi nowymi pomysłami. Znanca wielkiej symfoniki (Brahms, Bruckner, Mahler) i opery, sięga ostatnimi czasy na przykład do baroku, grając wielkie dzieła instrumentalne i sakralne Jana Sebastiana Bacha, bierze się też za... Gershwin. Tak jest, za George'a Gershwin w jego popularnym i uwielbianym przez rzesze melomanów wydaniu: *Koncertu fortepianowego F-dur, Błękitnej rapsodii* czy suity symfonicznej *Catfish row*.

Zaproszenie do współpracy jazzowego mistrza klawiatury, Stefano Bollanigo, było pomysłem, który niewątpliwie wyszedł na dobre najnowszej płycie wytwórni Decca. Muzyka Amerykanina grana przez niemiecką orkiestrę pod batutą włoskiego kapelmistrza i włoskiego pianisty brzmi doprawdy znakomicie! Południowy temperament obu głównych bohaterów omawianego nagrania daje o sobie znać chociażby w

żywych, energicznych tempach, nieco szybszych niż zazwyczaj w przypadku *Koncertu F-dur*. Inklinacje pianisty do nieco lżejszej muzyki bardzo dobrze wpisały się w ducha i materię Gershwinowskich partytur, łącząc w niedostrzegalny, naturalny sposób przeciwieństwa: swobodę i fantazję z wymaganiami nutowego zapisu, bogate doświadczenie improwizatorskie i spontaniczność z szacunkiem dla intencji twórcy. Nie opuszcza Włochów dobry humor, dzięki czemu gwarantowana jest przednia zabawa, o czym świadczy zamykający płytę utwór, pomyślany zapewne jako bis, *Rialto Ripples*.

Świetnie spisuje się orkiestra, po której pewnie nikt by się nie spodziewał, że tak efektywnie, lekko i błyskotliwie grać będzie muzykę tak różną od jej standardowego, tradycyjnego klasyczo-romantycznego repertuaru. Proszę posłuchać *Błękitnej rapsodii*, gdzie słyca prawdziwy amerykański band, nie tylko ze względu na wybór wersji jazzowej zamiast symfonicznej. Potęgą ekspresji i bogactwem brzmień zachwyca także *Catfish row*, suita oparta na materiale opery *Porgy and Bess*, w której Chailly dał upust swojej fantazji i temperamentowi, pokazując nadzwyczajne możliwości orkiestry w pełnej krasie – świetną blachę, efektowną perkusję, wyraziste, sprawne technicznie smyczki, a wszystko to z doskonałym zrozumieniem stylu, w najlepszym guście.

Chciałoby się uczestniczyć w owych koncertach w Lipsku!

Paweł Chmielowski

JERZY FRYDERYK HAENDL
La Maga abbandonata: arie z Alciny, Amadigi i Rinalda

Simone Kermes, sopran; Maite Beaumont, kontralt • Il Complesso Barocco • Alan Curtis, dyrygent

Deutsche Harmonia Mundi 88697846212 • w. 2011, n. 2003 • 60'29"
★★★★★

La Maga abbandonata, czyli *Opuszczona czarodziejka*, to tytuł płyty nagranej w roku 2002, a wznowionej obecnie przez wytwórnię Deutsche Harmonia Mundi. Otrzymujemy tu arie oraz jeden duet i dwie sinfonie z trzech haendlowskich oper, powiązane tematycznie wątkiem miłości (nieszczęśliwej) oraz nadludzkiej mocy (czarnoksięstwo). Cały układ płyty jest dziełem, prowadzącego niniejsze nagranie,

specjalisty haendlowskiego, Alana Curtisa, oraz, ciekawostka!, Donny Leon, amerykańskiej pisarki i znawczyni oper Haendla. To ona jest autorką komentarza w załączonej książeczce, a także bohaterką płyty, czytając fragment swojej powieści. Album więc, ze wszech miar interesujący i niebagatelny! Jego głównymi bohaterkami są wszak dwie solistki: Simone Kermes, sopran, oraz Maite Beaumont, kontralt. Simone Kermes dysponuje niezwykle czystym i ruchliwym sopranem, o pięknej, jasnej barwie, doskonale wpasowując się w stylistykę wszystkich arii haendlowskich. Może jedynie w przypadku, nota bene bardzo wysoko ocenianej przez krytykę, arii *Ah! mio cor z Alciny*, osadzonej jakby odrobinę za nisko, jak na możliwości artystki, jej głos wydaje się niepewny i rozchwiany, a wibracja niezupełnie pod właściwą kontrolą. Niepewne vibrato nieco przeszkadza mi również we wspólnie wykonanej arii *Ombre pallide*, również z *Alciny*. Maite Beaumont, której głos nie ma tyle słodczy, co Kermes, być może w nieco większym stopniu skupia się na dramatycznej stronie interpretacji. W jej wykonaniu na szczególne słowa uznania zasługuje aria *Pena tiranna z Amadigi*. Obie artystki stawiają jednak raczej na piękno brzmienia ich fantastycznych głosów, aniżeli na ekspresję. Chwilami trochę to splyca muzykę Haendla, tak bogatą przecież w różnego rodzaju emocje, ogólny efekt ma jednak w sobie wiele czysto brzmieniowego, zmysłowego wręcz, piękna.

Jeśli chodzi o zespół Il Complesso Barocco, są to fachowi i rzetelni muzycy, acz nie mają tej charyzmy i niepospolitego brzmienia, co chociażby Les Musiciens du Louvre, czy Freiburger Barockorchester. Alan Curtis udowadnia jednak, że o operach Haendla wie niemal wszystko, pewnie prowadząc Orkiestrę i pomagając zaprezentować się jej od najlepszej strony.

Mimo, iż książeczka dostarcza wszelkich informacji przydatnych podczas słuchania płyty, jej okładka z nienaturalnie przedstawioną, kiczowatą wręcz, fotografią Simone Kermes, jest nieco odpychająca. Jednak nie zrażajmy się tym, bowiem w warstwie brzmieniowej, jest to piękna płyta, a genialna muzyka Haendla broni się sama!

Łukasz Kaczmarek

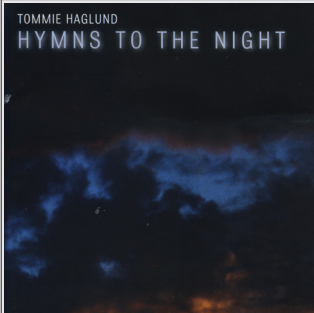
FRANZ LISZT
Voll Freud Und Lied

Hans Jörg Mammel, tenor; Hilko Dumno, fortepian

Carus 83.446 • w. 2011, n. 2010 • 59'57"
★★★★★

Muzykolodzy, badający i analizujący twórczość Franciszka Liszta, są zgodni, iż pieśni były dla niego polem eksperymentów muzycznych. Świadczy o tym przede wszystkim harmonika tych pieśni czyli pełnia problemów z konstrukcją współbrzmień. Pieśni komponował Liszt głównie między 1838 a 1880 r. (niekiedy w dwu lub trzech wersjach), a więc w dość sporym rozrzucie. Stąd bierze się zmienność ich wymowy. Początkowe pieśni były bardziej wokalne, bardziej dramatyczne, a te późniejsze więcej literackie niż muzyczne. Na ogół pieśni Liszta są krótkie, melodyczne, choć niekiedy bliższe deklamacji. Kilka większych z nich (*Lorelay, Drei Zigeuner, Trzy pieśni z Wilhelma Tella*) zostało opracowanych także w wersji orkiestrowej. W sumie Liszt skomponował 79 pieśni. Autorami ich tekstów byli głównie niemieccy romantycy: H. Heine, J. W. Goethe, F. Schiller, ale także V. Hugo.

Omawiana płyta przynosi nagrania wybranych pieśni Liszta z wcześniejszego raczej okresu jego twórczości. Wykonawcami są tenor Hans Jörg Mammel i pianista Hilko Dumno, niemieccy artyści właściwie w Polsce nieznanymi. H. J. Mammel studia wokalne ukończył we Freiburgu (u W. Hollwega oraz I. Most), a doskonalił swe umiejętności wokalne m.in. u E. Schwarzkopf. Od wielu lat należy do popularnych w Niemczech wykonawców repertuaru pieśniarskiego. Nie stroni także od opery. Występował na wielu znanych festiwalach (m.in. w Wiedniu, Tokio i Schwetzingen). W swym szerokim repertuarze pieśniarskim często i chętnie prezentuje mało znane utwory (m.in. C. F. Zeltera, J. F. Reicharda, A. P. Schulza i R. Franza). Mammel dysponuje ciepłym głosem tenorowym, o ładnym, dźwięcznym brzmieniu, subtelnie i delikatnie prowadzonym. Bardzo starannie podaje tekst. Akompaniuje mu Hilko Dumno. Ten absolutnie Wyższej Szkoły Muzycznej w Detmold, należy do cenionych w swoim kraju akompaniatorów programów pieśniarskich. Od 2001 r. wykłada interpretację pieśni w Wyższej Szkole Muzycz-



TOMMIE HAGLUND
Hymns to the Night
 Elizabeth Pitcaim, skrzypce • Helsingborg Symphony Orchestra • Hannu Koivula, dyrygent
 Phono Suecia PSCD 184 • w. 2010 • 79'48"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Oto nowa płyta, o zachęcającym tytule *Hymns to the Night*, poświęcona twórczości współczesnego szwedzkiego kompozytora, Tommie Haglunda (*1959). Muzyka to niezwykle refleksyjna, pełna spokoju, opowiadająca w prostej formie o złożoności, miłości i cierpieniu, w niezwykle interesujący i twórczy sposób zestawiająca ze sobą poszczególne instrumenty celem ukazania dychotomii, ale też uzyskania arcyciekawych efektów kolorystycznych, lecz zawsze pełna wzniosłości, a nawet mistycyzmu. Jak mówi sam kompozytor, jest to muzyka często autobiograficzna, będąca wynikiem głębokich doświadczeń szczytowych (na gruncie psychologii tematyką tą zajmował się Dan McAdams) ocierających się nawet o śmierć.

Pierwszym zamieszczonym na płycie dziełem są tytułowe *Hymnen an die Nacht, Hymny do Nocy*. Literacką inspiracją dla jego powstania

były *Hymny do Nocy* Novalisa. Bohater opuszcza tu światłość, by zwrócić się w stronę ciemności. O tym, co przenika ludzką duszę, pod osłoną nocy właśnie, o jej mrokach, opowiada omawiany utwór. *Hymny do Nocy* Haglunda są w zasadzie poematem na skrzypce i orkiestrę. Jak światłość i ciemność, dzień i noc, tak ścierają się w dziele Haglunda solowy dźwięk skrzypiec z orkiestrą symfoniczną, indywidualność i zbiorowość. Dzieło powstało na zamówienie skrzypaczki Elizabeth Pitcaim, która też wykonuje w niniejszym nagraniu partię solową. My natomiast czekajmy na polską premierę, która być może odbędzie się już podczas tegorocznej Warszawskiej Jesieni. *Hymnami do Nocy* zainteresowała się bowiem nasza skrzypaczka, Joanna Mądrożkiewicz, która tak oto, cytując za przyzwoleniem Tommie Haglunda, wyraziła się o utworze:

„*Hymny do Nocy* są jednym z najbardziej interesujących i oryginalnych utworów na skrzypce i orkiestrę, jakie kiedykolwiek dane mi było słyszeć. Ciągający się dialog pomiędzy skrzypcami a pełną orkiestrą symfoniczną buduje niezwykle dramatyczne napięcie, które jest wyczuwalne przez cały czas trwania dzieła. Piękno brzmienia znakomitej instrumentacji oraz niezwykle odważne wyzwania techniczne stawiane soliście sytuują ten utwór wśród współczesnych arcydzieł muzyki skrzypcowej. *Hymny do Nocy* mogą być także rozumiane jako muzyczne przedstawienie walki, jaką każdy człowiek musi stoczyć w którymś momencie swojego życia. Walki i próby dialogu z osamotnieniem i smutkiem, rozmowy z zewnętrzną siłą i własną wewnętrzną energią poszukującą

dla siebie przystani w odwiecznym strumieniu kosmicznej nocy.”

Kolejna pozycja omawianej płyty, *Röstens dotter, Córka Głosu*, chyba najpiękniejszy ze wszystkich trzech utworów, lecz to tylko moja subiektywna opinia, opowiada o cierpieniu Matki pod krzyżem stojącej, zjednoczonej w tej chwili z Synem, której Serce już raz wpół się przedarło, gdy wychodził On z Jej łona. O tej niezwyklej relacji Matki i Syna opowiada omawiany utwór. Kompozytor zaczerpnął tu z Księgi Objawienia Świętej Brygidy, uzupełniając tekst ostatnimi słowami Jezusa na krzyżu z Ewangelii wg Świętego Mateusza. Sam Tommie Haglund tak pokrótce wyraził się o swym dziele:

„Utwór jest swego rodzaju poszukiwaniem Boga. Temu poszukiwaniu towarzyszy ból, rozczarowanie, smutek i radość. Główną postacią jest tutaj rodzic (Maryja) będący świadkiem śmiertelnego bólu swego dziecka, lecz nie mogący w żaden sposób temu zaradzić. W moim życiu wielokrotnie towarzyszył mi ból, który był również stałym towarzyszem podczas pisania *Córki Głosu* i *Hymnów do Nocy*. (...) Muzyka jest dla mnie swego rodzaju wyznaniem duszy.”

Tommie Haglund w młodości był również gitarzystą, odbywając studia pod kierunkiem Johna Millisa, jednego z pojawiających się na płycie wykonawców. I tenże John Mills zapoznał młodego Haglunda z muzyką Fredericka Deliusa. Haglund miał też okazję poznać i otrzymać kilka lekcji kompozycji od samego współpracownika Deliusa, Erica Fenby'ego. Miłość do muzyki brytyjskiego mistrza zaowocowała u Haglunda dziełem *To the Sunset Breeze*, z podtytułem *Pamięci Fre-*

dericka Deliusa. Ale zaowocowała również czymś więcej. Przytoczmy znów słowa Tommie Haglunda:

„Jego [Deliusa] wrażliwość na harmonię, smutek i pragnienia głęboko mnie poruszała już od momentu gdy po raz pierwszy usłyszałem jego *Koncert skrzypcowy*, mieszkając jeszcze w Londynie. Zdecydowałem wówczas poświęcić się komponowaniu bez względu na cenę, jaką przyjdzie mi za to zapłacić.”

To the Sunset Breeze, utwór będący bezpośrednim holdem dla Fredericka Deliusa, przeznaczony jest na niecodzienny skład instrumentów: gitarę, harfę oraz kwartet smyczkowy. I z gitarą właśnie wiąże się druga muzyczna miłość Haglunda. Jak wspominał sam kompozytor w naszej rozmowie (z której pochodzą również wszystkie poprzednio przywołane cytaty), „jego [Dowlanda] tragiczne utwory były pierwszymi, które wzruszały mnie do łez, jego muzyka zawsze towarzyszyła mi przynosząc pocieszenie”. Jako trzeciego swojego muzycznego „przodka”, Haglund wymienia natomiast Karola Szymanowskiego. Zresztą wypowiedziom szwedzkiego kompozytora towarzyszą bardzo ciepłe uczucia pod adresem Polski...

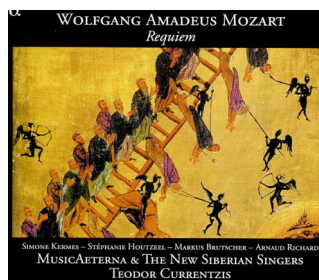
Wykonanie wszystkich trzech zamieszczonych na płycie utworów, nad którym czuwał sam kompozytor, jest znakomite, a płyta została bardzo starannie wydana i opatrzona fachowymi komentarzami. A w Szwecji spotkał już ją zasłużony zaszczyt w postaci nominacji do Grammy. Zdecydowanie polecam, nie tylko miłośnikom muzyki współczesnej!

Łukasz Kaczmarek

nej we Frankfurcie n. Menem. Jego akompaniament w omawianym nagraniu jest skupiony, dokładny i łatwo oddający zmienne nastroje wykonywanych pieśni, zgodnie zresztą z tytułem płyty: *Pełnia radości i cierpienia*.

Jacek Chodorowski

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem
 Simone Kermes; Stéphanie Houtzel; Markus Brutscher; Arnaud Richard • MusicAeterna; The New Siberian Singers • Teodor Currentzis, dyrygent
 Alpha 178 • w. 2011, n. 2010 • 46'32"
 ★★★★★



Francuska wytwórnia Alpha podjęła się nagrania dzieła niezwykle znanego i często nagrywanego – *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Decydując się na taki krok, każda wytwórnia musi brać pod uwagę liczne porównania, na jakie będzie narażone przyszłe nagranie. Tym samym, wypuszczając na

rynek płytę zawierającą właśnie to dzieło, szefowie Alphy zdają się manifestować pewność siebie i tym samym mówią słuchaczom – to będzie coś!

Ciekawej realizacji można spodziewać się już po zapoznaniu się z nazwiskami wykonawców, którzy zostali zaproszeni do udziału w nagraniu. Największą jego gwiazdą jest oczywiście sopranistka Simone Kermes, która dzięki kilku swoim ostatnim solowym płytom robi furorę wśród miłośników muzyki dawnej na całym świecie. Śpiewaczka ta współpracowała już wcześniej z zespołem MusicAeterna – w nagraniu *Dydony i Eneasza* Henry'ego Purcella. Kariera Kermes

jest ostatnio bardzo intensywna. W odstępie roku nagrała dwie ekstrordynaryjne płyty prezentujące wirtuozowskie utwory z I połowy XVIII w., oprócz tego prowadzi ożywioną działalność koncertową. Takie wzmoczone eksploatowanie głosu może okazać się niebezpieczne – faktycznie u Kermes zaczyna pojawiać się problem z brzmieniem średnicy głosu – jest ono dość słabe i towarzyszą mu duże szумы. Plus kreacji, jaką tworzy na tej płycie, to umiejętność śpiewania w zespole, co w przypadku śpiewaczki o tak błyskotliwej karierze solowej jest niezwykle cenne. Potrafi wycofać się z pozycji solisty i włączyć się do zespołu wykonawców, jej głos



YOSHINAO NAKADA

Pieśni

Waleria Przelaskowska-Rokita, mezzosopran; Witold Wołoszyński, fortepian
Acte Préalable AP0214 • w. 2011, n. 2010 • 62'06"

★★★★★

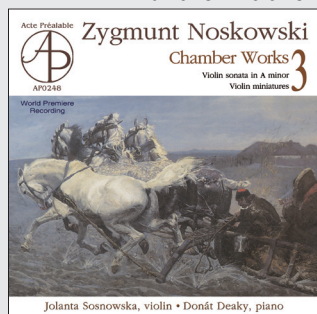
Wyjątkowa fonograficzna niespodzianka – tak można określić jedną z tegorocznych nowości Acte Préalable, prezentującą twórczość pieśniarską Yoshinao Nakady. Któż inny w Polsce by pomyślał o wydaniu płyty z muzyką japońską i któż inny by cokolwiek o niej wiedział? Omawiany album zawiera ułamek z bogatego dorobku jednego z najwybitniejszych tamtejszych autorów, żyjącego w latach 1923–2000. Jego utwory urzekają wyeksponowaniem czynnika melodycznego, liryzmem, przystępnością i atrakcyjnością języka. Słychać wyraźnie, iż wyszły spod pióra obywatela Kraju Kwitnącej Wiśni – nie można nie dostrzec owego oryginalnego, narodowego, pociągającego odbiorcę kolorytu.

Nie byłoby tej interesującej niespodzianki bez udziału kompetentnych i zaangażowanych wykonawców. Mam na myśli głównie mezzosopranistkę Walerię Przelaskowską-Rokitę, która fascynację Nakadą wyniosła ze swych pobytów w Japonii, wypełnionych działalnością pedagogiczną oraz koncertową. Godny uwagi jest

fakt, iż śpiewaczka wykonuje pieśni w języku oryginału. Nawet bez znajomości polskiego tłumaczenia tekstów słuchaczowi wyraźnie udzielają się emocje i bogactwo wyrazowe zawarte w tej niezwykle muzyce, a tak trafnie oddane środkami muzycznymi przez kompozytora, poświęcającego dużą uwagę jasnemu i zrozumiałemu przekazowi treści. Artystka przedstawia je z wielką kulturą, precyzją i zaangażowaniem. Mocnym punktem albumu jest również udział pianisty, Witolda Wołoszyńskiego. Towarzyszy wokalistce z czunością i wrażliwością, a dzięki bardzo dobrej realizacji technicznej nagrania, słuchanie dźwięku jego fortepianu jest prawdziwą przyjemnością.

Polecam tę płytę wszystkim wielbicielom nowo odkrytej, pięknej i wartościowej muzyki, miłośnikom liryki wokalne, wreszcie osobom zafascynowanym Japonią.

Paweł Chmielowski



ZYGMUNT NOSKOWSKI

Sonata a-moll, Trzy utwory op.24, Kolysanka op.11, Chansonette d'Ukraine op. 26 nr 2a

Jolanta Sosnowska, skrzypce; Donát Deaky, fortepian

Acte Préalable AP0248 • w. 2011, n. 2009/2010 • 57'00"

★★★★★

Z ogromną przyjemnością przedstawiam kolejny album Acte

Préalable, poświęcony twórczości Zygmunta Noskowskiego, jednego z najwybitniejszych i najbardziej zasłużonych dla naszej kultury kompozytorów, zapomnianego przez większość wykonawców i decydentów. Fakt, że zarówno Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jak również Miasto Stołeczne Warszawa odmówiły dofinansowania koncertów i nagrań w setną rocznicę jego śmierci, zasługuje na jednoznaczne potępienie. Wstyd i hańba – tylko tak można skwitować ignorowanie pożytecznych inicjatyw mających na celu promowanie osoby i dorobku Noskowskiego.

Jakiś czas temu, za sprawą tego samego warszawskiego wydawnictwa, zachwylił mnie album z muzyką fortepianową autora *Stepu*; wydany potem krążek z *11 // Kwartetem smyczkowym* również wzbudził moje uznanie. Z wielką radością mogę zarekomendować Państwu również i tę płytę, poświęconą kolejnym dziełom kameralnym, a dokładniej rzecz biorąc utworom na skrzypce i fortepian. Po zapoznaniu się z nimi można kolejny raz dojść do smutnego wniosku, że wciąż zbyt wiele skarbów naszego dziedzictwa było do tej pory zapomnianych lub wręcz nieodkrytych i że zasługują one na zajęcie poczesnego miejsca nie tylko na fonografii, ale i życiu koncertowym. Jak dobrze, że istnieje chociaż jedna instytucja poważnie traktująca swoją misję promocji polskiej muzyki, czyli Wydawnictwo Acte Préalable. Czyni to z odpowiednim skutkiem, tu za sprawą wartościowego, wybitnego repertuaru i przykuwającego uwagę wykonania pary młodych artystów, którzy wzięli udział w omawianym nagraniu.

A są to muzycy doskonale wykształceni, dobrze przygotowani i bardzo zaangażowani w to, co

robią: polska skrzypaczka Jolanta Sosnowska oraz węgierski pianista Donát Deaky. Sądzę, że płyta niniejsza może być zaliczona do ich niewątpliwych sukcesów. Muzyka Noskowskiego nie mogła znaleźć lepszych ambasadorów, czy też promotorów. W nagraniu owego duetu jawi się jako żywa, poruszająca, przepelniona romantyczną ekspresją, niezwykle melodyjna, stanowiąc ważną i wartościową pozycję kameralnego repertuaru. Porywa swą grą wiolinistka – jest ekspresyjna, emocjonalna, w wykonaniu wkłada maksimum wysiłku. Poszukując muzycznej prawdy, używa pary instrumentów, zarówno skrzypiec współczesnych, jak i z epoki kompozytora (z 1905 r.), dzięki czemu brzmienie zarejestrowanych na nich utworów ujmuje wyrazistością i soczystością. Podobnej klarowności i przejrzystości dźwięku zabrakło niestety fortepianowi marki Bösendorfer. Mimo tego zastrzeżenia, również i tu można docenić wysoki poziom wykonania węgierskiego pianisty, czujnie towarzyszącego koleżance.

Wspaniała melodyka, bogactwo romantycznej ekspresji, zwarty i logiczny kształt formalny, słowiański idiom cechujące piękne i wybitne kompozycje Zygmunta Noskowskiego, idą na płycie Acte Préalable w parze z bardzo zaangażowanym, przekonującym wykonaniem dwojga znakomitych artystów młodego pokolenia. Czyż nie jest to najlepszy sposób na skuteczne odkrywanie zapomnianej bądź w ogóle nieznannej twórczości? Niniejsza pozycja powinna być obowiązkowym nabytkiem wszystkich słuchaczy kochających muzykę polską i ceniących kameralistykę w dobrym wydaniu.

Paweł Chmielowski

brzmi wówczas bardzo stopliwie i spokojnie.

Oprócz Kermes na płycie pojawia się także tenor Markus Brutscher, który jest śpiewakiem Minkowskiego (nagrał z nim *Mszę h-moll*, brał także udział w europejskich tournée dyrygenta). Partię altu powierzono mezzosopranistce Stéphanie Houtzeel (wzięła udział w nagraniu *Armidy* Lully'ego dla wytwórni Naxos), nośność jej głosu nie zachwyca, potrzebuje długiego czasu nabrzmiewania.

Orkiestra jest poprowadzona niesamowicie żywiłowo, w niektó-

rych częściach *Requiem* spotykamy się z oszalałymi szybkościami (*Dies irae*). Do tego pojawiają się dodane efekty artykulacyjne, a nawet dodatkowe efekty akustyczne – jak dzwoneczki w *Lacrimosie*. Wszystkie instrumenty orkiestry (a nie brakuje w *Requiem* Mozarta odcinków solowych) brzmią bardzo pełnie i soczyscie. Wielkie uznanie należy się także chórowi, który podąża za werwą dyrygenta, znakomicie prowadzącego całość – jest to młody dyrygent greckiego pochodzenia pracujący i wykształcony w Rosji Teodor Currentzis (był

uczniem Musina, który wykształcił takie dyrygenckie sławy jak Waleri Gergiew i Siemion Byczkow). Ta odważna kreacja dyrygencka powoduje, iż *Requiem* Mozarta proponowane nam przez Alphę to jedna z najciekawszych obecnie dostępnych nagrań tego utworu.

Hanna Winiszewska

MAURICE OHANA

Dzieła fortepianowe wol. 1

Prodromos Symeonidis, fortepian

Telos TLS 090 • w. 2009, n. 2008 • 66'11"

★★★★★

Maurice Ohana (1913–1992) z pewnością nie należy do najbardziej rozpoznawalnych postaci muzyki XX w., ale przecież jego utwory zasługują na naszą uwagę. Omawianą płytę wypełnia materia szczególnie bliska artyście, który zaczął karierę właśnie jako pianista. I na ten instrument pisał z dużą łatwością i znanstwem warsztatu.

Sonatine Monodique, to czteroczęściowy utwór z 1945 r., w którym kompozytor zastosował zasadę jednogłosowości – dodajmy z żelazną konsekwencją – czyniąc jedynie wyjątek dla identycznych

nut granych w różnych oktavach. W efekcie uzyskał subtelną i przejrzystą tkankę muzyczną, o wyjątkowej zresztą urodzie. Chwilami śpiewną, o jakby wokalnym rodowodzie, co zresztą nie jest spostrzeżeniem przypadkowym. Ohana, urodzony w Casablanca, miał sefardyjski rodowód, ale wychowywał się na styku wielu kultur – zachodniej (a precyzyjniej – anglosaskiej), śródziemnomorskiej, afrykańskiej, arabskiej itd. Ich wpływy są w jego twórczości wyraźnie widoczne – także na tej płycie.

Pierwszy spośród trzech kaprysów, nawiązujący tytułem do jednej z rycin cyklu *Okropności wojny*, powstał w 1944 r. i należy do najwcześniejszych dzieł artysty. Czas jest tu równie ważny jak i miejsce – *Enterrar y callar* Ohana skomponował w Rzymie i nawiązanie do Francisco Goi jest absolutnie zrozumiałe. Klimat jest więc nieco mroczny, pełen zadumy. W warstwie rytmicznej autor nawiązał do muzyki hiszpańskiej, stosując rytm zaczerpnięty z sarabandy (choć nie do końca trzymają się tradycyjnych reguł). *Pasos*, choć jest trzecim z kolei kaprysem, powstał jako drugi, w 1948 r. Subtelnie nawiązuje do flamenco, czarując mocno akcentowanymi dźwiękami fortepianu. *Hommage à Luis Milán* pochodzi z 1954 r., jest więc o dekadę młodszy od najstarszego kaprysu. Wydaje się, że to niewiele, ale przecież właśnie w tym okresie w muzyce wydarzyło się naprawdę wiele. Czy słyhać to w utworze? Twórczość Ohany zawsze charakteryzował duży indywidualizm i to on w pierwszym rzędzie nadawał ton jego dziełom. W pierwszej chwili mamy do czynienia z z jakby serią starannie akcentowanych uderzeń, gdzie muzyk pozwala wybrzmiewać tonom instrumentu. Jednak, gdy bliżej wsłuchamy się w melodykę, harmonię – nasunie się inne skojarzenie, sugerowane zresztą tytułem – nieprzypadkowo kompozytor dedykuje swoje dzieło twórcy renesansu. Właśnie w tej epoce poszukiwał o tamtym czasie inspiracji.

Vingt-Quatre Preludes to już dokument znacznie późniejszego okresu, pierwszej połowy lat 70. Co ciekawe, będący wielbicielem Chopina Ohana sięgnął po formę preludium właśnie po to, by w jakimś sensie oddać hołd wielkiemu artyście. Jednak jego rozumienie muzyki fortepianowej jest zupełnie inne. Znów stosuje jednogłosowość

jako zasadniczy ogranicznik kompozycji, jednocześnie odchodząc od tradycyjnej harmonii. Źródłem inspiracji można doszukiwać się w wielu stronach – muzyce afrykańskiej (specyficzna rytmika), renesansowej, początkach XX w. itp. W jakimś sensie *Preludia* są więc katalogiem środków stosowanych przez Ohanę i doskonale charakteryzują jego utwory fortepianowe (ale nie tylko).



GUSTAV MAHLER

Pieśni

Dietrich Fischer-Dieskau, baryton • Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks • Rafael Kubelik, dyrygent Deutsche Grammophon 477 9373 • w. 2011, n. 1960/1964/1970 • ADD, 74'17"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

18 maja br. obchodziliśmy setną rocznicę śmierci Gustawa Mahlera, który za życia cieszył się sławą wybitnego dyrygenta, ale dopiero później uznany został za jednego z największych kompozytorów epoki. Ponieważ rok 2011 ustanowiono Rokiem

So Tango (będące hołdem złożonym Carlosowi Gardelowi, znakomitemu wykonawcy tang) na tle wcześniejszych dokonań jawi się jako coś z zupełnie innej bajki. Nie tylko dlatego, że powstał w 1991 r., więc u schyłku życia kompozytora. Eksponuje zupełnie inną estetykę, nawet nie do końca typową dla Ohany. To dość specyficzny utwór, o nieco lżejszym ciężarze gatunkowym, choć nie pozbawiony uroku – napisany zresztą z myślą o klawesynie lub fortepianie. Ten fakt ma o tyle istotne znaczenie, że to jednak dość różne instrumenty i znalezienie wspólnego mianownika nie było wcale łatwe.

Grecki pianista Prodomos Symeonidis doskonale wykonał swoje zadanie, świetnie czując ducha muzyki Ohany i precyzyjnie wykonując jego – czasem nietłumaczone

technicznie – utwory. Od tej strony można uznać omawiane nagrania za niemal wzorcowe (w końcu wykonań tego repertuaru nie ma zbyt wiele na rynku). Melomani lubiący odkrywać dla siebie mniej znane obszary muzyki XX w. powinni być usatysfakcjonowani. Inni zresztą także.

Dariusz Mazurowski

Mahlerowskim, muzyka austriackiego twórcy nie tylko częściej niż zwykle gości w filharmoniach, lecz i na płytach.

Warto zwrócić uwagę na album, który wytwórnia Deutsche Grammophon wznowiła w serii *The Originals*. Znalazły się na nim mahlerowskie pieśni w wykonaniu barytona Dietricha Fischera-Dieskaua: *Pieśni wędrującego czeladnika* do wierszy kompozytora, *Pieśni na śmierć dzieci* i cztery miniatury z cyklu *Siedem pieśni na koniec czasu* do tekstów Fryderyka Rückerta, *Fantazja z „Don Juana” Tirsa de Moliny* do słów Ludwika Braunfelsa oraz cztery wybrane pieśni z serii *Czarodziejski róg chłopca*. Śpiewakowi towarzyszą: Orkiestra Symfoniczna Radia Bawarskiego pod batutą czeskiego dyrygenta Rafaela Kubelika (*Pieśni wędrującego czeladnika*), Filharmonicy Berlińscy pod Karlem Böhmem (pieśni do słów Rückerta) oraz pianista Karl Engel (*Fantazja z „Don Juana” Tirsa de Moliny* i pieśni z serii *Czarodziejski róg chłopca*).

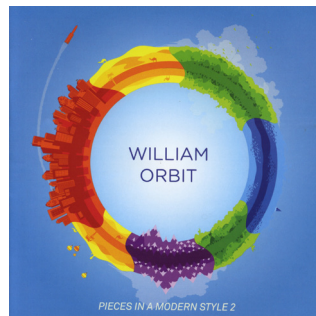
sko Japończyka pada tu zresztą nieprzypadkowo, do dziś uchodzi on bowiem za największego mistrza takich interpretacji. Warto też pamiętać, że światowa moda na syntezatory rozpoczęła się w 1968 r., dzięki płycie *Switched-On Bach*, nagranej przez prawie nieznanego wówczas Waltera Carlosa.

Kiedy w 1995 r. William Orbit nagrał płytę *Pieces in a modern style*, wielu słuchaczy było zasko-

czy interpretacje muzyki Gustawa Mahlera sprzed połowy wieku przetrwały próbę czasu? W mojej opinii tak. Więcej, kreacje Fischera-Dieskaua i towarzyszących mu artystów są ponadczasowe. Między innymi dlatego, że trafnie uwypuklają najważniejsze cechy mahlerowskiego idiomu: charakterystyczne rubata, rozciągłość czasu, wielość planów, częste zmiany nastrojów oraz „posmak ludowy”, wynikający z inspiracji kompozytora żydowskim folklorem. Są one nieśmiertelne także ze względu na głos solisty – wysokiej próby, gładki i nasycony dramaturgią. Jego interpretacja jest zrównoważona; nie popada w kliwość ani w histerię. Niemniej warto zwrócić uwagę, iż Dieskau z końca lat 50. wydaje się śpiewać z nieco większą swobodą i głosem dźwięczniejszym niż Dieskau z końca lat 60.

Płytową reedycję DGG z muzyką Gustawa Mahlera polecam przede wszystkim miłośnikom muzyki wokalne.

Maciej Chiziński



WILLIAM ORBIT

Pieces in a modern style 2 – elektroniczne transkrypcje utworów klasycznych

Decca 478 2538 • w. 2010
★★★★

Elektroniczne transkrypcje klasycznych utworów były ongiś bardzo popularne, a kilku muzyków – zwłaszcza Isao Tomita – zdobyło dzięki nim uznanie i sławę. Nazwi-

zonych jej repertuarem – właśnie elektronicznymi transkrypcjami muzyki poważnej (nb. znalazły się na niej także dwa tematy autorstwa Góreckiego). Rzecz o tyle ciekawa, że sam Orbit nie ma wykształcenia muzycznego i jak przysnaje – nie czyta nut, a jego warsztat instrumentalny jest poniekąd ograniczony (w jednym z wywiadów określił siebie mianem „wirtuoza dwóch palców”). 15 lat później przysłała pora na zdyskontowanie tamtego sukcesu, zatem *Pieces in a Modern Style 2*.

Akwarium, siódma z cyklu miniatur autorstwa Camille’a Saint-Saënsa – *Karnawału zwierząt* – wydaje się być bliska oryginałowi, także dzięki klasycyzującej partii fortepianu (wykonał ją Arden Hart). Orbit zachował klimat instrumentów smyczkowych, oczywiście zastąpionych tu warstwą elektroniczną i delikatną strukturę dzieła. Trzeba

przyznać, że dobrze wprowadza ono słuchaczy w odpowiedni nastrój, pozwalając kontynuować przygodę z tak podaną muzyką. Wskazuje także na to, że brytyjskiemu muzykowi nie są obce dokonania Isao Tomity.

Dość radykalną zmianę nastroju zapowiada wstęp do kolejnej transkrypcji – *Nimrod* Edwarda Elgara (dziewiąta wariacja *Enigma* – *Adagio*) przybrała zdecydowanie nowoczesną formę, przede wszystkim dzięki wyrazistemu, ostinatowemu rytmowi syntezatora. Basowe pętle stały się w latach 70. znakiem rozpoznawczym rocka elektronicznego, a dziś także królują na klubowych parkietach. Trzeba

jednak oddać Orbitowi, że oparł się pokusie stworzenia dyskotekowego łomotu, zachowując warstwę melodyczną i barwy nawiązujące do tradycyjnych instrumentów.

Aria z opery heroicznej Nicola Porpory – *Polifemo* – także została podana w bardzo stonowany sposób, choć nieco uproszczono tu melodykę i rytm, uzupełniając warstwę o bardziej współczesną perkusję. Po spokojniejszym fragmencie, powraca wyrazisty rytm sekwen-cerowy, wraz z elektronicznymi bębnami. Dopiero gdy pojawi się nieśmiertelna linia melodyczna, nikt nie ma wątpliwości, że to fragment suit (a konkretnie *Poranek*) Peer Gynta Griega. Trzeba przyznać, że

całkiem zgrabna, lekka i wpadająca w ucho transkrypcja mogłaby się nawet spodobać kompozytorowi – o ile oczywiście przyszłoby mu żyć naszych czasach.

William Orbit musiał się oczywiście zmierzyć także z Bachem (oczywiście Johannem Sebastianem) – na omawianej płycie znalazły się dwa takie fragmenty – *Largo* z *Koncertu nr 5* (BWV 1056) oraz *Preludium i Fuga nr 1* (BWV 846, z cyklu *DWK*). Pierwszy jest bliski, szczególnie gdy mamy na myśli klimat, tempo, oryginałowi – podkreślają to nawet zastosowane brzmienia. W drugim wypadku rzecz ma się nieco inaczej, choćby ze względu na zupełnie innych charakter dźwięku (zastosowanie wielu tzw. syntetycznych smyczków, jak zwykło się określać takie barwy).

W przypadku *The Lark Ascending* Ralpa Vaughana Williama muzyk poszedł nieco dalej, tworząc właściwie autorską wariację na zadany temat, zachowując jednak wiele elementów oryginału i jednocześnie nadając całości dość nowoczesne brzmienie, znów z motorycznym basem syntezatora, a w kulminacji także dyskotekową perkusją.

Aria Aminy z opery *Lunaticzka* Belliniego, łączy subtelny element wokalny z wyraźną, ostinatową partią syntezatora. Podobnie jak w większości wypadków, warstwa solowa, melodyczna utrzymana jest w klasycyzującym stylu, nawiązującym do naturalnych brzmień. Być może ten fragment jest nieco cukierkowy, ale Orbit nie wylamuje się z konwencji i nie przekracza granicy dobrego smaku.

Nieco inny wymiar prezentuje fragment *Requiem d-moll* Fauré, przypominając – pod względem brzmienia (zastosowanie ciemniejszych barw z długim pogłosem) i tempa – muzykę określaną terminem „ambient”. Także ten fragment zdaje się nawiązywać do realizacji Isao Tomity. Nieco inaczej jest z kolejną transkrypcją utworu Fauré – słynnej *Pawany* op. 50. Choć wciąż jest to realizacja elektroniczna, brzmienie do złudzenia przypomina orkiestrę. Na omawianej płycie jest to bez wątpienia fragment najbardziej zbliżony do oryginału.

Zaskakujące jest to, że Orbit chętnie sięga po tematy pochodzące z klasycznych oper, a kolejnym przykładem jest *Gianni Schicchi* Pucciniego (i wyjęty z niej *O mio babbino caro*). Podany w bardzo łagodnej, nastrojowej aurze, po-

woli przygotowuje nas do zakończenia dźwiękowej podróży. Jej prawdziwym finałem jest fragment *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego. Początek utworu zresztą zupełnie nie zdradza pierwowzoru – leniwa, nowoczesna partia elektronicznej perkusji stanowi podstawę partii solowej, która już nie pozostawia żadnych wątpliwości.

Zapewne wielu melomanów nie będzie zachwyconych takim traktowaniem klasyki i po prostu zignoruje album. Wydaje się zresztą, że adresowany jest on do szczególnej, choć stosunkowo szerokiej publiczności. Trzeba przyznać, że muzyk – znany przecież z innej, często mocno roztańczonej elektroniki – zachował się niezwykle taktownie, nie katując szacownych dzieł i zachowując ich oryginalny klimat. Wykazał się sporą kulturą muzyczną, smakiem. Płyta jest znakomicie nagrana i wyprodukowana, a przy tym nie przytłacza tym, co jest dziś prawdziwą zmorem – maksymalną kompresją i wyśrubowanym poziomem dźwięku. Słucha się jej całkiem przyjemnie, bez uczucia znudzenia, choć – bądźmy szczerzy – nie jest arcydziełem, które przejdzie do historii. I tu mam pewien problem – ileś gwiazdek przyznać trzeba, ale jak odnieść je do innych tytułów? Dlatego proszę ocenę końcową traktować z pewnym przymiśleniem oka. A płytę, mimo wszystko, polecam wszystkim – dowodzi, że muzyka poważna nie jest nudna, sztywna i dla starych ramoli. Ona żyje i wciąż nas zaskakuje swoją witalnością.

Dariusz Mazurowski



LUDOMIR RÓŻYCKI
Balada na fortepian i orkiestrę op. 18; I Koncert fortepianowy g-moll op. 43

Krystyna Makowska-Ławrynowicz, fortepian • Orkiestra Polskiego Radia w Krakowie • Szymon Kawalla, Andrzej Straszynski, dyrygenci

Acte Préalable AP0217 • w. 2011 • 42'11"
★★★★★

Z wielkim zainteresowaniem przyjmuję wiadomość o ukazywaniu się płyt z polską muzyką symfoniczną, zwłaszcza te z nieznaną, czy może lepiej powiedziawszy, zapomnianą. Do takiej niestety należy twórczość Ludomira Różyckiego, kompozytora zasłużonego, cieszącego się wielką renomą za życia, głównie za sprawą znaczących dzieł scenicznych – oper i baletów, wystawianych swego czasu często w ważnych ośrodkach w kraju i za granicą. Cieszę się zatem, że nakładem wydawnictwa Acte Préalable, jedyne prawdziwego mecenasa naszej kultury, ukazał się album zawierający nagrane przez Polskie Radio dwa utwory tego autora na fortepian z orkiestrą – *Baladę* op. 18 oraz *I Koncert g-moll* op. 43.

Wielkim autem omawianej płyty jest przywrócenie do życia

muzyki Różyckiego przez renomowanych, doświadczonych wykonawców. Krystyna Makowska-Ławrynowicz zreczenie porusza się w meandrach wirtuozowskich, niezwykle atrakcyjnych pianistycznie, partytur. Czynniki liryczny w jej wersji pozostaje w równowadze z błyskotliwością efektownych pasażi; zaduma i spokój umiejętnie przeplatają się z partiami tekstu o wyrazistej rytmice i dużej dynamice, tworząc spójną, choć zróżnicowaną muzycznie i wyrazowo, kreację. Artystce towarzyszy krakowska Orkiestra Polskiego Radia pod kierownictwem bardzo kompetentnych dyrygentów i choć brzmienie tego zespołu jako całości i poszczególnych grup instrumentalnych może budzi mój nieco mniejszy entuzjazm, doceniam jakość i jej występ. O dziwo, całkiem dobrze brzmi dźwięk nagrań powstałych 27 i 21 lat temu, z właściwie nagraniem i wyeksponowanym fortepianem.

Zachęcam do poznania wartościowej i oryginalnej muzyki Ludomira Różyckiego, twórczości bardzo atrakcyjnej zarówno dla wirtuozów klawiatury, jak i spragnionych nowych wrażeń świadomych słuchaczy. Omawiany album poszerza grono wybitnych pozycji polskiej literatury koncertowej a jego główna bohaterka, Krystyna Makowska-Ławrynowicz daje kolejnym pokoleniom adeptów sztuki gry na fortepianie ważną i pouczającą lekcję, jak promować rodzimą twórczość muzyczną i robić to na wysokim, profesjonalnym poziomie.

Paweł Chmielowski

łączeniu elementów różnych stylów: angielskiego, francuskiego i włoskiego, w warstwie formalnej zaś wpisują się w popularny dobie baroku schemat sonaty, przeznaczonej na parę solistów i parę muzyków realizującą basso continuo. Istotnie, autor *Dydony i Eneasza* zaprojektował je na dwoje skrzypiec, basową violę oraz klawesyn lub organy, wyposażył w ogromny łądunek melodycznej inwencji, śmiałych harmonii i typowego dla niego mistrzostwa kontrapunktycznego, wszystko w ramach własnego, niepowtarzalnego języka.

Omawiany krążek jest rezultatem obchodzonej dwa lata temu

nego Królestwa wybitnych włoskich wiolinistów, sąsiadują z pięknymi, skupionymi, uczuciowymi pasażami, porywającymi swoją emocjonalnością. Kwartet muzyków uczestniczących w nagraniu doskonale odnajduje się w tym przebogatym świecie, przekonująco i efektywnie go rozumiejąc i tłumacząc współczesnemu odbiorcy. Nie dziwi to w przypadku tak kompetentnych artystów, znanych z wcześniejszej działalności w innych zespołach, z The King's Consort na czele.

Mistrzostwo interpretacyjne i techniczne Retrospect Trio idzie w parze ze znakomitym poziomem realizacji dźwiękowej albumu, z

Na początku mojej recenzji chciałbym dać wyraz wielkiemu zdziwieniu. Mark Minkowski został dyrektorem muzycznym orkiestry uczestniczącej w tym nagraniu w 2008 r., a dopiero teraz ukazuje się jego pierwszy krążek z warszawskim zespołem. Pogratulować należy szybkości działania, pomyślności i poważnego stosunku do pełnionych stanowisk i zadań pytanie zarówno jemu, jak i decydentom, czy na następną wspólną produkcję fonograficzną trzeba będzie czekać kolejne 3 lata?

Proszę Państwa, o bohaterce najnowszej płyty wytwórni Naïve z pewnością będzie bardzo głośno,

stylu. Arie Rossiniego w jej wersji brzmią wyśmienicie zarówno we fragmentach wymagającej efektownej koloratury i wokalne wirtuozerii, jak i tych, gdzie konieczne jest piękne prowadzenie frazy i nasycenie partii głęboką emocjonalnością, dramatyzmem lub liryzmem – za przykłady niech posłuży chociażby modlitwa Pamiry *Giusto ciel!* z III aktu *Oblężenia Koryntu* czy *Pieśń o wierzbie* Desdemony z III aktu *Otella* (*Assisa a'pie d'un salice*). Do autotów omawianego albumu konieczne trzeba dołączyć bardzo dobre towarzyszenie Sinfonii Varsovii pod Markiem Minkowskim, prowadzącym orkiestrę niezwykle



NICOLÒ PAGANINI
Aranżacje na skrzypce i fortepian Fritza Kreislera
 Philippe Quint, skrzypce; Dmitriy Cogan, fortepian
 Naxos 8.570703 • w. 2010, n. 2009 • 60'20"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Oto coś w sam raz dla miłośników skrzypcowej ekwilibrystyki – mistrzowskie aranżacje Fritza Kreislera mistrzowskich arcydzieł Nicolò Paganiniego w dorównującym mistrzostwem wykonaniu Philippe'a Quinta, znakomitego amerykańskiego skrzypka rosyjskiego pochodzenia. Tych trzech

muzyków – żyjących w różnych realiach, na przestrzeni ponad dwustu lat – łączą dwie cechy: miłość do skrzypiec i wrodzony talent do tworzenia muzycznego *show*. I tak jak dwa wieki temu Paganini na estradzie, tak dziś Quint w nagraniu aranżacji Paganini-Kreisler porywa, imponuje i zachwyca, przede wszystkim brawurą wirtuozerii, ale także poetyką narracji i liryzmem brzmienia.

Utwory zebrane na płycie nie potrzebują rekomendacji – Quint wybrał m.in. Rondo z *II Koncertu skrzypcowego h-moll*, „*La campanella*” op. 7, *Moto perpetuo* op. 11, dwa zestawy wariacji oparte na tematach z oper Rossiniego (*La Cenerentola*, *Tancredi*), trzy *Capriccia* z op. 1 (*B-dur* nr 13, *D-dur* nr 20 i słynne *a-moll* nr 24). Każdy z tych utworów to bezsprzeczne arcydzieło, zarówno pod względem kompozytorskim, jak i wykonawczym. Otwierająca płytę *La campanella* – w aranżacji Kreislera z towarzyszeniem fortepianu – daje próbkę nie tylko możliwości technicznych mistrza, ale także dźwiękowego porozumie-

nia i spójnej koncepcji artystycznej duetu skrzypce-forte-pian. Quintowi towarzyszy rosyjski pianista (także mieszkający w USA) Dmitriy Cogan, znakomity solista, ale także doświadczony muzyk kameralny, wyróżniający się wśród innych niezwykłą śpiewnością frazy, barwą i kolorystyką niemal dorównującej skrzypcowej kantylenie. Rzemiosło Cogana też nie budzi wątpliwości – polecam zwłaszcza *Le streghe* op. 8 i finałową pozycję płyty, *Introdukcję i wariacje „Di tanti palpiti”* z „*Tancredi*” Rossiniego. Szczególnie ta ostatnia stanowi doskonały przykład idealnego współgrania dwóch wytrawnych osobowości muzycznych.

Słuchaczy głodnych skrzypcowych, karkołomnych wrażeń odsyłam do *Moto perpetuo* op. 11. Tempo zawrotne, jak na *Moto perpetuo* przystało, ale bez wrażenia bałaganu czy muzycznej duszności, selektywność dźwięku oszalałamiacą, lekkość i czystość skrzypcowego brzmienia więcej niż miła dla ucha. I tu wielce przydaje się kameralne doświadczenie pianisty – Cogan tworzy akompaniament

niezwykle delikatny, nienarzucający się, jak gdyby ukradkowy, nawet niepozorny, za to wyjątkowo umiejętnie podkreślający lekkość i motorykę utworu. Prawdziwy majstersztyk, choć przyznam się, że to nie moja ulubiona kompozycja na tym krążku. Ja zdecydowanie wolę trzy *capriccia* z op. 1 i je właśnie polecam najgoręcej. I to nie tyle z uwagi na mistrzostwo wirtuozerii skrzypcowej czy spójność interpretacji obydwu artystów, ale przede wszystkim ze względu na bogaty wyrazowo, kontrastowy charakter tych produkcji. Oto przed nami *capriccia* wykonane z nerwem, kiedy trzeba – zadziorne, innym razem – eleganckie albo śpiewne. I choć intonacja wysokich rejestrów skrzypiec w wieńczącym cykl 24. utworów *Capriccio a-moll* pozostawia czasem nieco do życzenia, to zaoferowana z lekkim przy-mrużeniem oka owa kapryśność charakterów, tak przeciwień charakterystyczna i nieodczowna dla utworów tego typu, zdecydowanie rekompensuje tamte niedobory.

Maria Wilczek-Krupa

350. rocznicy urodzin angielskiego mistrza i jako hold formacji Retrospect Trio złożony Purcellowi, zasługuje zdecydowanie na uwagę z powodu swych nadzwyczajnych walorów artystycznych. Wykonanie jest doprawdy wyborne, świeże, spontaniczne, autentyczne, opiera się oczywiście na instrumentach z epoki i nie tylko z tego powodu przywołuje fascynujący obraz londyńskiego życia kulturalnego końca XVII w. Kreacja Anglików łączy w sobie elegancję, żywiołowość i konsekwencję. Fragmenty wirtuozowskie, sugerujące słuchaczowi fakt obecności w stolicy Zjednoczo-

którego wytwórnia Linn słynie. Zalety te czynią z prezentowanej płyty tytuł atrakcyjny, perfekcyjnie dopracowany pod każdym względem, pozycję obowiązkową w zbiorach audiofilów i wielbicieli baroku.

Paweł Chmielowski

GIOACHINO ROSSINI

Arie z oper

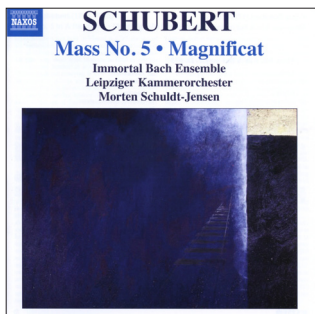
Julia Lezhneva, sopran • Chór Warszawskiej Opery Kameralnej; Sinfonia Varsovia • Marc Minkowski, dyrygent
 Naïve V 5221 • w. 2011, n. 2010 • 58'00"
 ★★★★★

jako że stoi ona na progu świetnie zapowiadającej się kariery. Dowodzi tego wydany wiosną album zawierający arie z oper Gioachina Rossiniego. Młoda, 22-letnia Rosjanka pokazuje się na nim ze swojej najlepszej strony, wzbudza nieklamany podziw i uznanie. Julia Leźniewa dysponuje doskonałą techniką, jasnym, lekkim, subtelnym i niezwykle sprawnym głosem sopranowym o urzekającym brzmieniu, a przy tym jest niewątpliwą muzyczną osobowością. Kompozycje Włocha wykonuje wprost wybornie, ze smakiem, dużą kulturą i trafnym zrozumieniem

starannie, z dużą dawką humoru i finezji, oraz Chór Warszawskiej Opery Kameralnej.

Słuchanie wybitnych kreacji Julii Leźniewej z pewnością sprawi wiele radości nawet najwybredniejszemu miłośnikom bel canta. Ukazanie się owego albumu potraktować należy jako początek znakomitej kariery młodej śpiewaczki i narodziny nowej jasno świecącej gwiazdy na współczesnej scenie operowej. Z tego względu zdecydowanie warto zapoznać się z omawianą płytą wytwórni Naïve.

Paweł Chmielowski



FRANCISZEK SCHUBERT
Msza nr 5, Magnificat
 Trine Wilsberg Lund, sopran; Bettina Ranch, alt; Min Woo Lim, tenor; Dominik Königer, bas • Immortal Bach Ensemble • Leipziger Kammerorchester • Marten Schuldt, dyrygent
 Naxos 8.572114 • w. 2011, n. 2009 • 48'51"
 ★★★★★

Franz Schubert zasłynął i przeszedł do historii przede wszystkim jako wybitny liryczny i mistrz miniatury. Z zakrojonych na szeroką skalę form instrumentalnych na stałe do repertuaru koncertowego weszły zaledwie dwie z ośmiu jego symfonii: *VII C-dur „Wielka”* i *VIII h-moll „Niedokończona”*. O jego operach i singspielach, utworach, które pozbawione są walorów dramatycznych, prawie się dziś nie pamięta. Jeśli zaś chodzi o wielkie formy muzyki religijnej to zmagał się z nimi Schubert, bo każdy szanujący się ówczesnie twórca miał w katalogu swoich dzieł kompozycje tego typu. Powstało więc osiem mszy, sześć antyfon na Niedzielę Palmową, dwa *Stabat Mater* i *Magnificat*.

Z myślą o wielbicielach twórczości Schuberta i miłośnikach religijnego nurtu muzyki romantycznej wytwórnia Naxos wydała ostatnio kilka płyt, na których znalazły się wybrane z wymienionych powyżej utworów. Na jednym z krążków zarejestrowano *Mszę As-dur* D. 678 i *Magnificat C-dur* D. 486.

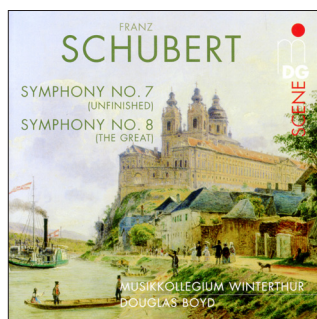
Dzieła zabrzmiały w wykonaniu solistów-wokalistów: Norweżki Trine Wilsberg Lund, Niemki Bettiny Ranch, Koreańczyka Min Woo Lim i Niemca Dominika Nigera. Wszyscy oni cieszą się dobrą opinią i mają na swoich artystycznych kontaktach wiele udanych muzycznych kreacji. Śpiewakom towarzyszył chór Immortal Bach Ensemble i Leipzig Chamber Orchestra. Z perspektywy pulpitu dyrygenckiego pieczę nad całością realizacji sprawował Morten Schuldt-Jensen. Dla obu biorących udział w nagraniu zespołów jest to

postać niezwykle ważna. Immortal Bach Ensemble zawdzięcza mu powstanie, a z orkiestrą kameralną łączy Schuldt-Jensena kontrakt dyrektora artystycznego.

W interpretacji wokalistów i instrumentalistów pod dyktando Schuldt-Jensena *Msza nr 5 As-dur* D 678 Schuberta nabiera, za sprawą doboru stosunkowo szybkich temp, zdecydowanego charakteru. Na zabiegu tym zyskują szczególnie fanfary czy fragmenty o zabarwieniu dramatycznym, tracą – odcinki liryczne, które wydają się momentami zbyt nerwowe. Szybkie tempo charakteryzuje również wykonanie *Magnificat C-dur* D 486, przez co zatracą się zupełnie funkcja religijna, użytkowa utworu na rzecz konwencji symfonicznej, koncertowej. Kluczem do zrozumienia dzieł Schuberta w wykonaniu artystów-muzyków pod batutą Schuldt-Jensena wydaje się więc być nie modlitewna refleksja lecz wirtuozowski rozmach.

Choć rekordowo niskie czasy trwania kompozycji na nagraniu sprawiają, że słuchacze mogą umknąć niektóre „smaczki” harmoniczne czy niuanse dynamiczne to trzeba podkreślić, że wykonawcy nie stracili nic z precyzji rytmicznej i pewności intonacyjnej, i wielu zapewne uzna pomysł „ożywienia” utworów romantyka za trafiony.

Romana Zaitz



FRANCISZEK SCHUBERT
Symfonie nr 7 i 8
 Musikkollegium Winterthur • Douglas Boyd, dyrygent
 MDG 901 1636-6 • w. 2011 • SACD, 78'31"
 ★★★★★

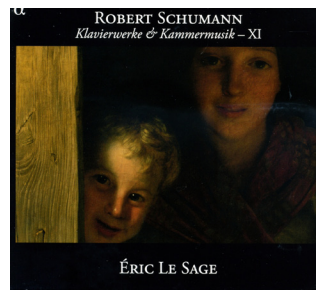
„O ironio!” – chciałoby się zawołać w odniesieniu do losu, jaki spotkał Schuberta i jego *VII* i *VIII Symfonie*. Dzieła, które mogły zapewnić swemu twórcy dostatek i uznanie jako autora szeroko zakrojonych form instrumentalnych, lata czekały na odkrycie. Dziś *VII Symfonię C-dur „Wielką”* D 944 i *VIII Symfonię h-moll „Niedokończoną”*

D 759 określa się mianem arcydzieł. Kompozycje te zna doskonale każdy meloman, a wykonawcy chętnie sięgają po ten repertuar. Za sprawą członków zespołu Musikkollegium Winterthur pod dyktando Douglasa Boyda na rynku płytowym pojawiła się kolejna, moim zdaniem udana interpretacja wymienionych powyżej symfonii wiedeńskiego romantyka.

Nagranie otwiera, zgodnie z chronologią powstania, a nie pierwszego publicznego wykonania, *VIII Symfonia h-moll „Niedokończona”*. Jej początek – pianissimo wiolonczel i kontrabasów, robi niesamowite wrażenie, jakby dźwięki wyłaniały się z mroku i niebytu. Kolejne takty części pierwszej niepokoją, zwodzą, onieśmielają, pociągają aurą tajemniczości. Część druga – *Andante con moto* urzeka śpiewnością, momentami uderzając w tony bardziej dramatyczne. *VII Symfonię C-dur „Wielką”* rozpoczyna wstęp, który za sprawą dużej aktywności instrumentów dętych, w tym waltorni, nabiera podniosłego charakteru. Część pierwsza – *Allegro ma non troppo* rozwija się żwawo, przywodząc na myśl pastoralne, ludyczne skojarzenia. W części drugiej – *Andante con moto* zawarł Schubert elementy marszowe, wzburzoną i dramatyczną w swoim wyrazie kulminację, niezwykle urody i śpiewności pomysły muzyczne oraz, wieńczący część, nastrój zadumy, incydentalnie przerywany „wspomnieniami” minionych, dramatycznych wydarzeń. *Scherzo. Allegro vivace*, czyli część III, to pełen pozytywnej energii dändler. *VII Symfonię* zamyka *Allegro vivace* z galopującym ruchem drobnych wartości rytmicznych i fanfarami blachy, które przydają części finałowej zdecydowanego, trochę militarnego charakteru. Gdyby nie olbrzymia wrażliwość dyrygenta i instrumentalistów Musikkollegium Winterthur bogactwo pomysłów muzycznych i nastrojów, które w swych symfoniach zawarł Schubert, pozostałoby nieznane dla słuchacza.

O ile kwestie wykonawcze, interpretacyjne nie budzą moich wątpliwości, o tyle uwagę zwracają szczegóły edytorskie. I tak, wydaje się, że największym mankamentem płyty jest złączona do niej książeczka i obwoluta, które zawierają inną niż zwyczajowo przyjęta, a więc dezorientującą numerację symfonii.

Romana Zaitz



ROBERT SCHUMANN
Klavierwerke & Kammermusik – XI
 Eric Le Sage, fortepian
 Alpha 169 • w. 2010, n. 2010 • 153'26"
 ★★★★★

Dobiegła już końca wydawana od 5 lat przez francuską wytwórnię Alpha, seria płyt z utworami fortepianowymi Roberta Schumanna. Ambitny projekt, prezentujący oprócz dzieł na fortepian solo także wybitne pozycje z twórczości kameralnej, odniósł wielki sukces, a jego kolejne części krytycy i melomani przyjmowali z wielkim entuzjazmem za sprawą wykonania bohatera owego przedsięwzięcia, Erica Le Sage’a. Nie jest rzeczą oczywistą ani łatwą zachować świeżość, oryginalność i najwyższą jakość artystyczną interpretacji dzieł zgromadzonych na kilkunastu krążkach ukazujących się przez kilka lat. Wybitna muzykalność i wrażliwość, niewątpliwie bliski stosunek do dorobku niemieckiego mistrza, są wyznacznikami tej budzącej podziw kreacji. Dodałbym do nich jeszcze wspaniałe operowanie barwą i artykulacją dźwięku, staranne kontrastowanie poszczególnych kompozycji, utrzymanie ich w idealnych tempach, co sprawia, że recital Francaza nie nudzi, wręcz przeciwnie, wciąga i fascynuje. Jestem pewien, że znajdą w nim coś dla siebie wszyscy odbiorcy: zarówno koneserzy muzyki fortepianowej, jak i ci, dla których twórczość autora *Miłości poety* jest w jakimś stopniu nadal zagadką.

A że może tak być w istocie, świadczy fakt, że w całym cyklu oraz wieńczącym go podwójnym albumie, znalazły się dzieła od dawna wpisane w żelazny pianistyczny kanon (*Sceny dziecięce, Karnawał, Toccata* op. 7, *Arabeska* op. 18), jak również pozycje mało znane lub wręcz w ogóle nieznane (np. nieopisowany *Temat z wariacjami, Fugetta* op. 126, *Wariacje na temat Beethovena*). Dowodzi to gruntownego przygotowania mery-

torycznego projektu, dzięki czemu ogromny dorobek Schumanna jawi się teraz w innym, wyraźniejszym świetle. Pewne jest więc, że będzie można ciągle wracać do znakomitych wykonawców Erica Le Sage'a, za każdym razem odkrywając w nich coś nowego i interesującego. Szkoda, że cykl się zakończył i z niecierpliwością wypada czekać na następne albumy tego pianisty. W jednym z wywiadów wzbierał się przed nagrywaniem Chopina, tłumacząc, że inni wykonawcy robią to lepiej od niego. Gdy słucham jego schumannowskich kreacji, nie jestem tego taki pewien i mam nadzieję, że bohater rewelacyjnej serii w barwach Alphy zmieni zdanie. Lecz i tak moim największym marzeniem byłby nagrany przez niego komplet muzyki fortepianowej Brahmsa...

Paweł Chmielowski



JEAN SIBELIUS

Symfonia nr 2; Karelia

New Zealand Symphony Orchestra • Pietari Inkinen dyrygent

Naxos 8.572704 • w. 2011, n. 2010 • 62'00"

★★★★

Kolejny album Naxosu z symfonią Jana Sibeliusa w wydaniu fińsko-nowozelandzkim i obawy, czy i on okaże się niezbyt udanym przedsięwzięciem. Uważne zapoznanie się z najnowszym krążkiem, zawierającym *II Symfonię* i *Karelię*, pozwoliło mi jednak rozwiązać wątpliwości. Tym razem zostałem bardziej usatysfakcjonowany, co stanowiło całkiem przyjemne zaskoczenie po wcześniejszych doświadczeniach z produkcjami orkiestry uczestniczącej w tym nagraniu. Nie wiem, czy fakt owej poprawy zawdzięczać jakiejś metamorfizie wykonawców i realizatorów, czy też może randze zaprezentowanych kompozycji, których w katalogach konkurencyjnych wytwórni nie brakuje i z tego powodu wręcz nie wypada ich zagrać oraz nagrać poniżej pewnych standardów. W każdym bądź razie następny dysk

New Zealand Symphony Orchestra i jej szefa, Pietari Inkinena, wzbudził moje większe uznanie, niż poprzedni dysk z *IV i V Symfonią*.

Istotnie, zarówno poziom wykonania, jak i jakość dźwięku wywierają tu lepsze wrażenie, choć nie wszystko jest idealne. Poszczególne ścieżki w *Karelii*, a zwłaszcza *Intermezzo* i *Ballada*, różnią się głośnością; ta ostatnia zagrana jest nieco zbyt wolno (cała suita trwa 17'35"), ale za to można się dłużej sycić piękną melodyką i romantyczną ekspresją w niej zawartą (urokliwe solo rożka angielskiego, głębokie, pełne wyrazu smyczki). Orkiestra w lepszej formie pokazała się w *II Symfonii D-dur*, najwybitniejszej spośród dzieł Sibeliusa. Dobrze dobrane tempa niewątpliwie przysłużyły się jej interpretacji, ale to, co szczególnie zwróciło moją uwagę przy jej słuchaniu, było duże zaangażowanie muzyków i dyrygenta; wykonują *Drugą* bez śladów rutyny, przekonująco i żywo. Spodobała mi się szczególnie część druga, epicka, niezwykle ekspresyjna i utrzymana w charakterystycznym dla wielkiego kompozytora idiomie, z licznymi, zapadającymi w pamięć pasażami instrumentów smyczkowych oraz blachy. Pięknie wypadł także spokojny, uduchowiony środkowy odcinek *Scherza* z odzywkami drewna, efektownie zabrzmiało przejście do szeroko zakrojonego, poruszającego *Finatu*, choć jego początek akurat podano dość powściągliwie, podczas gdy ja preferuję większy rozmach i pasję. Był to chyba jednak celowy zabieg Inkinena, dzięki czemu na przestrzeni tego ognia dzieła udało się zachować logikę jego przebiegu i zawrzeć w nim odpowiednią gradację dynamiki, których ujęcie znalazło w efektywnej kulminacji ostatnich kilkudziesięciu taktów.

Jest to bardzo rzetelna interpretacja arcydzieła symfoniki Jana Sibeliusa ze wskazaniem na *II Symfonię*. Wrażenia ze słuchania mam tym razem lepsze, co znajduje wyraz w końcowej ocenie płyty.

Paweł Chmielowski

DYMITR SZOSTAKOWICZ

Symfonia nr 1 i 3

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra & Choir • Vasily Petrenko, dyrygent

Naxos 8.572396 • w. 2011, n. 2010 • 64'33"

★★★★★



Dmitrij Szostakowicz zapisał się na kartach historii muzyki jako jeden z największych, o ile nie najważniejszych symfoników XX w. Katalog jego kompozycji obejmuje 15 symfonii. Są wśród nich dzieła, których geneza związana jest z ważnymi wydarzeniami historycznymi: *II Symfonia „Dedykacja Październikowi” H-dur*, *III Symfonia „Pierwszomajowa” Es-dur*, *VII Symfonia „Leningradzka” C-dur*, *XI Symfonia „Rok 1905” g-moll*, *XII Symfonia „Rok 1917” d-moll*. Są utwory odważne, tak że względu na język muzyczny – *II Symfonia*, jak i poruszaną tematykę – *XI Symfonia*, *XIII Symfonia „Babi Jar” b-moll*, oraz kompozycje zachowawcze w swym wyrazie – *V Symfonia d-moll*. Są utwory, które wydzwignęły swego autora na piedestał – *II Symfonia*, *V Symfonia*, *VII Symfonia*, jak i takie, które przyczyniły się do krytyki jego twórczości – *II Symfonia* (!), *VI Symfonia h-moll*, *Scherza* z odzywkami drewna, chłodno przyjęta *VIII Symfonia c-moll*, czy *IX Symfonia Es-dur*, która tak bardzo rozczarowała radziecką krytykę, że Borys Asafjew uznał ją za osobisty policzek.

Na płycie nagranej przez Royal Liverpool Philharmonic Choir and Orchestra pod dyktando Vasilyego Petrenki usłyszeć można *I Symfonię f-moll* op. 10 i *III Symfonię „Pierwszomajową” Es-dur* op. 20 tegoż kompozytora. Choć nie są to sztandarowe Szostakowicza, to wykonanie ich przez liverpoolczyków z pewnością zasługuje na zainteresowanie.

Od strony warsztatu wykonawczego należy docenić elastyczność grupy instrumentów dętych, bowiem ani repetycje drobnych wartości w szybkim tempie, ani wijące się niczym węże dźwiękowe arabski, ani szeroko rozpięte kantyleny wydają się nie stanowić dla instrumentalistów żadnej trudności. Interwencje instrumentów perkusyjnych: tremolo werbli i kottów, iskrzące brzmienie trianguła, jazgot talerzy, „magiczne” dźwięki czelesty dodają kompozycjom wyrazistości i pikanterii. Smyczki stanowią stabilne, wdzięczne

oparcie dla wymienionych powyżej grup instrumentalnych. Pieczę nad pracą zespołu sprawuje Petrenko, trzymając w ryzach i artystów, i dramaturgię.

W kwestii interpretacji uwagę zwraca sugestywność przekazu: militarny bądź uroczysty charakter fanfar; energiczne, dźwiękowe gonitwy; miarowe marsze; wirujące, czasem nieco koślawo, walce; ludowa, pierwotna prostota niektórych zaśpiewów...

Nastroje i obrazy, które za sprawą muzyki budzą się w słuchaczach, to świat pełen dziwów, rodem z *Alicji w krainie czarów*; to sabat czarownic na wzór *Symfonii fantastycznej* Berlioz'a. Lżejsze fragmenty utworów mogą kojarzyć się z *Wesołymi psotami* Dyla *So-wizdrzała*, a smutek i melancholia przywodzi na myśl to, co przeminęło z wiatrem.

Płyta z utworami Szostakowicza w wykonaniu Royal Liverpool Philharmonic Choir and Orchestra stanowi niezbitą dowód na to, że ten najstarszy profesjonalny, działający na Wyspach Brytyjskich, zespół orkiestrowy mimo „sędziwego wieku” nie stracił nic z wykonawczego wigoru. Co zaś tyczy się niespełna czterdziestoletniego dyrygenta – Vasily'ego Petrenki to wydaje się, że ma on przed sobą długą, owocną muzyczną karierę.

Romana Zaitz



ALEKSANDER TANSMAN

Koncert klarnetowy; Concertino na obój, klarnet i smyczki; 6 Utworów na smyczki

Jean-Marc Fessard, klarnet; Laurent Decker, obój • Śląska Orkiestra Kameralna • Mirosław Jacek Blaszczyk, dyrygent

Naxos 8.572402 • w. 2011, n. 2009 • 62'19"

★★★★★

Dobra passa Aleksandra Tansmana trwa. Tym razem pojawiła się nowa płyta z dwoma utworami na klarnet: *Koncertem klarnetowym* i *Concertinem*. Uzupełnieniem jest znane z wcześniejszych nagrań *6 Utworów na smyczki*.

Koncert był zadedykowanym znanemu francuskiemu klarnciście Louisowi Cahuzacowi (1880–1960), który wykonał go po raz pierwszy w 1959 r. Jest to lekka muzyka do jakiej przyzwyczaili nas Tansman, z pewnymi wpływami muzyki żydowskiej, wymaga jednak od solisty sporej dozy wirtuozerii. Jean-Marc Fessard, bardzo dobrze sprawdza się w tym utworze.

Concertino powstało w 1952 r. i nawiązuje zarówno do Klasycyzmu, jak i Baroku. Zastanawiające, dlaczego te utwory nie przesadnie trudne zostały zarejestrowane dopiero teraz?

Ostatni utwór na płycie, *6 Utworów na smyczki*, to wbrew nazwie, utwór, którego sześć części powiązanych jest w logiczną całość.

Akompaniująca solistom Śląska Orkiestra Kameralna bardzo dobrze wywiązała się ze swojej roli, i jako akompaniator w dwóch pierwszych utworach, i jako zespół w utworze trzecim.

Jedynym mankamentem jest realizacja nagrania; solista jest bardzo dobrze słyszalny, natomiast orkiestra jest jakby lekko przytłumiona. Również okładka pozostawia wiele do życzenia, ale ona chociaż nie wpływa na jakość nagrania.

W sumie warto sięgnąć po tę płytę choćby dla dwóch pierwszych utworów.

Stanisław Lubliński



ANTONIO VIVALDI

Vespro a San Marco

Choeur de Chambre de Namur; Les Agréments • Leonardo Garcia Alarcón, dyrygent

Ambroay AMY029 • w. 2011 • 106'48"

★★★★★

Na wstępie chciałbym się przyznać, że Antonio Vivaldi nie należy do moich ulubionych kompozytorów epoki baroku, lecz po wysłuchaniu albumu wytwórni Ambroay z jego muzyką religijną jestem absolutnie zachwycony!

Przedstawiam Państwu kolejny świetny projekt dyrygenta Leonarda Garcii Alarcóna, orkiestry Les Agréments oraz Chóru Kameralnego z Namur, a także grona fenomenalnych solistów, poświęcony arcydziełom muzyki XVIII w. Wydany wcześniej *Juda Machabeusz* Haendla od razu zwrócił moją uwagę na wspomnianych wykonawców i uświadomił mi, że ich dokonania należy śledzić z wielką uwagą, jako że należą do ścisłej czołówki światowej. Potwierdza to recenzowany dwupłytowy album z utworami sakralnymi Vivaldiego. Z pewnością przekona niedowiarków i sceptyków, jak piękna i wielka jest twórczość Rudego Księdza i że traktowanie go jedynie jako autora *Czterech pór roku* jest bardzo niesprawiedliwe.

Pomysłem przyswiecającym najnowszemu projektowi Ambroay jest próba rekonstrukcji, czy też może lepiej powiedziawszy, wyobrażenia sobie, jak mogłyby zabrzmieć nienapisane *Nieszpory św. Marka*. W tym celu podążono za wybitnymi przykładami z epoki, w tym za samym Claudio Monteverdim i jego wspaniałymi *Vespro della Beata Vergine* z 1610 r., odwzorowując dokładnie ówczesny kształt formalny owego gatunku. W tym przypadku mamy do czynienia z brewiarzową inwokacją wykonaną przez solistę, następnie z pięcioma psalmami poprzedzonymi każdorazowo antyfoną, wreszcie magnificatem. Partie chorałowe oparte są na kompozycjach poświęconych św. Markowi, patronowi Wenecji, powstałych z okazji jego świąt. Końcowy rezultat jest bardzo satysfakcjonujący – jest to niewątpliwie muzyczne wydarzenie wielkiej rangi i przekonująca, udana próba rekonstrukcji i zestawienia w jedną większą, spójną całość, kilku oryginalnych dzieł, skomponowanych przez Vivaldiego.

O komplementach dla wykonawców już raz pisałem jakiś czas temu w mojej recenzji *Judy Machabeusza* Haendla, lecz w tym przypadku muszę je powtórzyć i stwierdzić, że utrzymują najwyższy możliwy poziom. Zachwyty budzą doskonale dobrani soliści; nie ma sensu chwalić ich wszystkich po kolei, lecz ja od razu zwróciłem uwagę na sola altu Evelyn Ramirez i fantastycznej sopranistki Marii Soledad de la Rosy, które w uduchowionych, skupionych fragmentach brzmią doprawdy

bosko. Godnie partnerują im pozostali śpiewacy, sprawdzający się wybornie zarówno we fragmentach żywych i wirtuozowskich, jak i tych powalających pięknym brzmieniem, zadumą i głębią. Chór, a zwłaszcza orkiestra pod wyśmienitym kierownictwem Alarcóna reprezentują klasę światową. Vivaldi w ich wykonaniu brzmi kapitalnie, jest pełen żaru, energii, ale nie ma tu przerysowań dynamicznych i agogicznych, znanych z wielu włoskich interpretacji, odstręczających mnie swoją nachalnością i agresywnością. Bardzo dobry dźwięk, wyrazista rytmika, niezwykle czytelna artykulacja, właściwie skonstrastowane tempa, tworzą spójną, płynną, efektowną i porównującą całość. Bravo!

Kto chce się dać wzruszyć i zachwycić piękną, religijną twórczością Antonia Vivaldiego, powinien koniecznie sięgnąć po ten album.

Paweł Chmielowski

ANTONIO VIVALDI
Ercole Sul Termodonte

Europa Galante • Fabio Biondi, dyrygent

Virgin Classics 6 945450 9 • w. 2010, n. 2010 • 144'01"

★★★★★

Zawsze z wielkim zainteresowaniem czekałem na nowe produkcje znakomitego włoskiego skrzypka, dyrygenta Fabia Biondiego. Z pomocą swojego brata, muzykologa, już niejednokrotnie odkrywał i przywracał do życia zapomniane partytury włoskiej muzyki barokowej. *Ercole Sul Termodonte* to pierwsza kompletna opera napisana przez Vivaldiego dla Rzymu. Powstała w ciągu 5 miesięcy od października 1722 r. Oryginalna partytura nie zachowała się a współczesna kopia nie istniała, w związku z czym Biondi pracował nad librettem z pierwszego przedstawienia tej opery w Rzymie w 1723 r. Dzięki temu mógł zidentyfikować arie odnalezione w różnych manuskryptach partytur Vivaldiego rozrzuconych po bibliotekach całej Europy, głównie we Francji i w Niemczech. W wielu przypadkach orkiestrował arie wykorzystując ich muzyczną strukturę, jak również swoją gruntowną wiedzę na temat twórczości Vivaldiego. W przypadku braku źródła arii lub chóru, rekonstruował muzykę adaptując i zapożyczając z innych dzieł Vivaldiego. Na przykład aria *Scendero, volero, gridero* śpiewana

przez Antiope jest kopią arii *Andero, volero, gridero* z opery *Orlando Finto Pazzo*. Skomponował również wszystkie recytatywy. Jak wyjaśnia sam Biondi „opera ta zajmuje szczególne i symboliczne miejsce w życiu Vivaldiego. W wieku 45 lat podjął ryzyko przedstawienia opery po raz pierwszy w Rzymie. Osiągnęła ona spektakularny sukces, miasto było świadkiem wielu rozmów o *Ercole*, która poprzez wprowadzenie nowego stylu muzycznego wydawała się zrewolucjonizować ten gatunek muzyki tak bardzo kochany w Wiecznym Mieście. Inwencja melodyczna, liryzm belcanta, rytmiczny impuls i pełna kolorów instrumentacja zdobyła wyobraźnię miłośników muzyki”. Przywracając tę partyturę do życia Fabio Biondi zrekonstruował ją pierwszy raz na przedstawienie w 2007 r. w Wenecji, a następnie w 2009 r. w Krakowie w cyklu *Opera Rara* oraz w Paryżu. W obsadzie jak zawsze u Biondiego wystąpiły największe gwiazdy. W rolę tytułową wcielił się Rolando Villazón, dla którego była to trzecia przygoda płytowa z muzyką baroku. Jako Antiope mieliśmy przyjemność podziwiać Vivicę Genaux, Joyce DiDonato zaśpiewała partię Ippolity, w roli Orzi wystąpiła Patricia Ciofi, a kontratenor Philippe Jarousky zmierzył się z rolą Alceste. Całość obsady dopełniają Romina Basso – Tseo, Diana Damrau – Martesia i Topi Lehtipuu – Telamone.

Jak to zazwyczaj bywa w przypadku płyt Fabia Biondiego, największą gwiazdą tego nagrania był on sam i jego fantastyczny zespół Europa Galante. Znakomite brzmienie, dynamika, precyzja i idealna współpraca z solistami sprawia, że jak zawsze mamy do czynienia z czymś wyjątkowym. Jeżeli chodzi o solistów to miałem pewne wątpliwości co do Rolanda Villazóna. Słyszałem go po raz pierwszy na żywo w 2005 r. w Operze Wiedeńskiej, kiedy nie był jeszcze tak znany jak obecnie. Zrobił wtedy ogromne wrażenie i od tamtego momentu jego kariera potoczyła się błyskawicznie. Bardzo przypominał barwę głosu Plácido Domingo. Niestety nie wziął przykładu ze swojego starszego kolegi i chyba zbyt forsownie używał głosu, co skończyło się operacją strun głosowych w 2009 r. Kilka lat temu Villazón spróbował swych sił w baroku, nagrywając płyty z muzyką Monteverdiego i Haendla. Wydaje się, że jego głos, fantastycznie brzmiący w operach romantycz-

Różne

John Adams – China Gate; Phrygian Gate • Philip Glass – Orphid suite

David Jalbert, fortepian
Atma Classique ACD2 2556 • w. 2010
★★★★★

nych, jest trochę zbyt ciężki do arii barokowych, ponadto po operacji barwa jego głosu stała się ciemniejsza. Słuchając fragmentów prób przed nagraniem *Ercole*, odniosłem wrażenie, że śpiewa trochę jak baryton. Szczególnie słyszało się to w arii *Vedra L'ampia*, zaśpiewanej wprawdzie z wielką pasją ale w trochę za niskim rejestrze. W samym nagraniu było już lepiej, co nie zmienia faktu, że w operze barokowej bardziej sprawdzają się śpiewacy specjalizujący się w tym repertuarze. Topi Lehtipuu to tenor o bardzo ciekawym głosie, charakteryzującym się dużą elastycznością i piękną barwą. Chociaż jego rola w *Ercole* nie daje mu wiele możliwości, to jednak zdołał z niej „wycisnąć” wszystko co najlepsze. Niedawno Lehtipuu pojawił się na płycie *Ottone In Villa Vivaldiego* i zebrał całkiem pochlebne recenzje. Być może niepotrzebnie stara się naśladować Villazóna, co trochę słychać w ich wspólnych recytatywach. Vivica Genaux to jedna z moich ulubionych śpiewaczek i naprawdę trudno się oprzeć urokowi jej dźwięcznego mezzosopranu. Jak tylko zaczyna śpiewać, możemy się spodziewać, że usłyszymy coś naprawdę spektakularnego. W nagraniu Biondiego jawi się jako bardzo autorytatywna królowa, głosowo jak zawsze znakomita. Równie świetna jest Joyce DiDonato, budząca grozę, zakochana w Teseo wojownicza księżniczka. Rola Ortizi śpiewana przez Patricię Ciofi nie jest zbyt znacząca, nie mniej jednak została zaśpiewana przepięknie Romina Basso umieszczona na płycie jako mezzosopran śpiewa głębokim kontraltalem. Słuchać to szczególnie w duetach z DiDonato, której głos umiejscowiony jest pomiędzy konwencjonalnymi rejestrami mezzosopranu i sopranu. Philippe Jaroussky, nie tylko w mojej opinii to najlepszy obecnie na świecie kontratenor. Każdy jego występ staje się wielkim wydarzeniem artystycznym. Nie inaczej było i tym razem, był wspaniały jak zawsze. Diana Damrau, której typowe role należą raczej do repertuaru belcanta okazuje się bardzo kompetentną śpiewaczką barokową. Całość nagrania robi bardzo dobre wrażenie, chociaż nie unikniemy refleksji czy ingerencja Biondiego w dzieło Vivaldiego nie jest zbyt znaczna. Nie ma to jednak większego znaczenia, muzyka zawsze obroni się sama.

Przed wysłuchaniem tej płyty sprawdziłem fonograficzny dorobek jej bohatera, Davida Jalberta i to, co znalazłem, bardzo mnie usatysfakcjonowało. Porusza się bowiem po nieco mniej popularnym repertuarze, tworząc w nim kreacje niezwykle interesujące, wysmakowane, noszące wyraźne piętno swojej twórczej oryginalności. Po ciepło przez krytykę przyjętych krążkach z dziełami Johna Corigliano, Frederica Rzewskiego, Gabriela Faure, Ludwiga van Beethovena i jego uczniów, po 24 *Preludiach i fugach* Dymitra Szostakowicza, jego najnowszą płytową propozycją jest album Atma Classique, wypełniony utworami wybitnych kompozytorów amerykańskich: Johna Adamsa oraz Philipa Glassa.

Takim wyborem programu Kanadyjczyk zaskarbił sobie moje duże uznanie, bowiem czuję niekiedy przesył kolejnymi rejestracjami tych samych kompozycji klasyczno-romantycznych, powtarzających się w rozmaitych wariantach na kolejnych krążkach. Interpretacja Jalberta wnosi zatem wybitny walor odkrywczości i świeżości do fonograficznych aktualności poświęconych muzyce fortepiano-wej. Z dzieł Adamsa wykonał dwa utwory: *China Gates* oraz zbudowane, trwające aż 23 minuty *Phrygian Gates*. W tytule odwołujące się do elementów twórczości elektronicznej, oparte również na skalach frygijskiej i lidyjskiej, cechują się przystępnym językiem, logiczną narracją, repetycyjnością i zróżnicowaniem przebiegu wyrazowego. Bohater niniejszego dysku skwapliwie wykorzystał wspomniane atrybuty, tworząc kreację barwną, żywą, dynamiczną, niewolną jednak od poruszających emocjonalnie fragmentów. Słuchać je wyraźnie również w fortepianowej suicie z *Orfeusza* Glassa, będącej opracowaniem fragmentów jego kameralnej opery o tym samym tytule, sporządzonej w 2000 r. przez Paula Barnesę.

Wbrew temu, co twierdzą nieprzychylni amerykańskim minimal-

istom krytycy i znawcy, ich muzyka nie jest ani nudna, ani monotonna, ani pozbawiona wielkich wartości, jak dowodzi przedstawiony krążek, którego słuchanie sprawiło mi wiele satysfakcji. Interesujący repertuar i utrzymane na wysokim poziomie jego wykonanie są bezsprzecznie wielkimi atutami albumu Atmy, a zarazem sukcesem Davida Jalberta. Polecam niniejszą płytę słuchaczom poszukującym czegoś nowego, pragnącym choć chwilowej odskoczni od fortepianowego kanonu obecnego w fonografii.

Paweł Chmielowski

Josef Rheinberger – Cantus Missae • Anton Bruckner – Msza e-moll

Camerata Vocale Freiburg • L'Arpa Festante • Winfried Toll, dyrygent
Membran 232828 • w. 2010, n. 2007/8
★★★★★

Oto niezwykle udany pod względem repertuarowym, wykonawczym i edytorskim album, wydany przez Membran, zawierający dwie bardzo wartościowe pozycje muzyki religijnej drugiej połowy XIX w. *Cantus Missae* urodzonego w Vaduz w Lichtenstenu Josefa Rheinbergera, twórcy raczej nieznanego szerokim rzeszom melomanów, być może z wyjątkiem tych pochodzących z niemieckiego obszaru językowego. *II Msza e-moll* Antona Brucknera jest dziełem autora zdecydowanie bardziej docenionego przez audytoria sal koncertowych i fonograficzne wytwórnie. O ile jego *Symfonie* są już podstawą repertuaru najlepszych orkiestr i najwybitniejszych dyrygentów, o tyle twórczość sakralna nie cieszy się jeszcze takim uznaniem i popularnością, na jakie zasługuje.

Zamieszczona kompozycja jest tego najlepszym przykładem i aż dziw bierze, jak rzadko można obcować, czy to podczas wykonań na żywo, czy to na płytach, z tak ważnym i pięknym dziełem. Wspaniałe, uduchowione partie chóru doskonale komponują się w nim z towarzyszącą sekcją dętą, co subtelnie, miękko, aczkolwiek wyraziście podkreśliła formacja L'Arpa Festante, posługująca się szlachetnie brzmiącymi instrumentami z epoki. Niezwykłej urody jest też *Msza Es-dur* Rheinbergera, tym razem czysto wokalna. Jej wyrazista melodyka, przystępność i lapidarność języka muzycznego,

kunsztowne operowanie możliwościami fakturalnymi i brzmieniowymi przez kompozytora, tworzą z niej utwór oryginalny i natychmiast przemawiający do serc słuchaczy.

Krążek jest dużym sukcesem grupy Camerata Vocale Freiburg pod dyktando Winfrieda Tolla, wystawiając temu ostatniemu znakomite świadectwo i sytuując go w gronie nadzwyczaj kompetentnych kapelmistrzów. Imponuje wyrównane, subtelne, przyjemne w odbiorze brzmienie chóru oraz jego wielki potencjał, przejawiający się szczególnie w mistrzowsko zróżnicowanej dynamice, przede wszystkim w zachwycających odcieniach piano i pianissimo, jakich nie brakuje w obu nastrojowych, poruszających dziełach. Słuchając ich w tej wysmakowanej, skupionej, pełnej wyrazu kreacji, nie dziwi opinia, określająca utwór Rheinbergera za „najpiękniejszą wokalną mszę XIX w.”.

Równie zachwycająco brzmi też kompozycja Brucknera, do poznania której gorąco zachęcam. Bardzo spodobał mi się ten album, a to z kilku powodów: oryginalnego, wybitnego repertuaru, utrzymanego na wysokim poziomie wykonania oraz starannej edycji. Pozycja obowiązkowa w kolekcjach miłośników chóralistyki i muzyki okresu romantyzmu.

Paweł Chmielowski

CHINESE RECORDER CONCERTOS Tang Jianping – Fei Ga • Bright Sheng – Flute Moon • Ma Shuilong – Bamboo Flute Concerto • Chen Yi – The Ancient Chinese Beauty

Michala Petri, flet • Copenhagen Philharmonic • Lan Shui, dyrygent
Our Recordings 6.220603 • w. 2010 • SACD, 71'29".

★★★★★

Współczesny świat wiele zawdzięcza inwencji chińskich wynalazców. To oni wynaleźli papier i jako pierwsi stosowali druk; to oni wynaleźli proch i używali zapalek; to oni wymyślili liczydło i system dziesiętny do zapisywania liczb; wreszcie to oni pierwsi, dzięki latawcom, oswoili przestrzeń powietrzną.

Tak jak nie pamiętamy o powyższych udogodnieniach, tak nasza wiedza o muzycznej kulturze Chin jest ograniczona. Przyjemnym sposobem przeciwdziałającym takiemu stanowi rzeczy jest

nagranie *Chinese Recorder Concertos, East Meets West*. Dokonali go: wybitna instrumentalistka, flicistka – Michala Petri i muzycy Kopenhaskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyrykcją Lan Shui. Myślą przewodnią projektu jest zbliżenie Wschodu i Zachodu. Dzięki płycie dokonuje się ono na kilku poziomach: współpracy europejskich i azjatyckich artystów; zapoznaniu słuchaczy z wycinkiem chińskiej, współczesnej muzyki poważnej; syntezie elementów różnych tradycji w obrębie samych dzieł.

Nagranie otwiera Tang Jianping. Jest on jednym z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów chińskich. Z sukcesami wypowiadał się niemal we wszystkich muzycznych gatunkach i stylach. Jego twórczy dorobek obejmuje zarówno utwory należące do nurtu muzyki elektronicznej, jak i dzieła inspirowane folklorem; muzykę filmową, jak i kompozycje z kręgu tzw. muzyki poważnej. Spośród wielu zasługujących na uwagę utworów tego twórcy na płycie zarejestrowano *Fei Ge (Flying Song)*. Dzieło powstało w 2002 r. na zamówienie Orkiestry Azji. *Fei Ge* swymi korzeniami sięga do tradycji ludowej południowych Chin: jest rodzajem miłosnego nawoływania oddalonych od siebie kochanków. W swym utworze Tang Jianping to onieśmiela nas pełnymi dostojnością fanfarami, to znów czaruje pełnymi delikatności melodiami; wprowadza nastrój melancholii i tęsknoty, by już po chwili włączyć nas w uroczysty orszak, czy wręcz zniewolić w szaleńczym tańcu.

Bright Sheng należy do tego samego pokolenia twórców chińskich co Tang Jianping i podobnie jak Tang Jianping odniósł ogromny sukces. Jego miarą mogą być liczne nagrody oraz imponująca lista współpracowników, na którą składają się nazwiska najwybitniejszych osobowości świata muzyki ostatnich lat. Poza aktywnością kompozytorską Bright Sheng ceniony jest również jako pianista i dyrygent, a także wykładowca i pisarz. *Flute Moon* autorstwa Bright Sheng jest muzycznym dyptykiem, silnie osadzonym w kulturze Chin. Punktem wyjścia dla pierwszej części była postać rodem z chińskiej ikonografii – omen szczęścia, magiczny chiński potwór, będący połączeniem konia i smoka. Inspiracji do drugiej części dostarczył Jiang Kui, średniowieczny poeta i kompozytor, autor pieśni opowiada-

jącej o zmianach, których niemy świadkiem jest księżyc. Od strony muzycznej część pierwsza *Flute Moon* przypomina pełną wigoru toccatę à la Strawiński. Część druga ma przede wszystkim charakter kontemplacyjny i zdecydowanie bardziej niż „dzianie” liczy się w niej trwanie. No może z wyjątkiem niespokojnego ustępu środkowego.

Dorobek Ma Shui-long (wybitnego twórcy, wpływowego wychowawcy i nauczyciela całej generacji kompozytorów i muzyków) reprezentowany jest na płycie przez *Bamboo Flute Concerto*. Utwór nie tylko stanowi muzyczną wizytówkę Ma Shui-long, lecz również jest kamieniem milowym w jego twórczym rozwoju. W dziele tym udało się bowiem Ma Shui-long osiągnąć doskonałą syntezę muzycznego wschodu i zachodu. Koncert składa się z trzech części (I – *Andante grandioso*, II – *Adagio cantabile*, III – *Finale. Allegretto con giono*), w których na plan pierwszy każdorazowo wysuwa się eufonia. Konsonansowe, przyjemne dla ucha współbrzmienia i następstwa dźwięków silnie przemawiają przede wszystkim do wyobraźni słuchaczy, wywołując pozytywne skojarzenia i wizje.

Poczet twórców, których dzieła znalazły się na krążku *Chinese Recorder Concertos, East Meets West* zamyka pierwsza w historii Chin kobieta, która uzyskała tytuł magistra w dziedzinie kompozycji. Jest nią Chen Yi. Jej droga do sławy i zaszczytów nie była łatwa. Wiodła m.in. przez „re-edukację poprzez pracę” w czasie Wielkiej Proletariackiej Rewolucji Kulturalnej. Obecnie Chen Yi jest ceniona zarówno ze względu na swój twórczy dorobek, jak również działalność edukacyjną. Chen Yi jest autorką zarejestrowanego na płycie utworu pod tytułem *The Ancient Chinese Beauty*. Inspiracji dla powstania kompozycji dostarczyła bogata tradycja chińska: gliniane figurki z czasów dynastii Han (część I), starożytne totemy (część II), zabytki piśmiennicze z okresu panowania dynastii Tang (część III). W utworze tym najpełniej, spośród dzieł zaprezentowanych na płycie, zrealizowana została idea spotkania Wschodu i Zachodu, bowiem: twórca chiński (Chen Yi) skomponował dzieło z myślą o nieprzeciętnych umiejętnościach muzyka europejskiego (Michala Petri), a utwór po raz pierwszy został wykonany publicznie w czasie uroczystości

zorganizowanych z okazji 60-tej rocznicy nawiązania stosunków dyplomatycznych pomiędzy Danią a Chińską Republiką Ludową. W przeciwieństwie do harmonijnego *Bamboo Flute Concerto The Ancient Chinese Beauty* jest utworem wymagającym. Cechują go: duża segmentacja przebiegu dźwiękowego, kapryśne i nieprzewidywalne dla słuchacza linie melodyczne, nieregularne akcenty, skomplikowane następstwa rytmiczne.

Flicistka Michala Petri i muzycy Kopenhaskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyrykcją Lan Shui wnoszą się na wyżyny wykonawstwa muzycznego, a tym samym przenoszą słuchacza w inną rzeczywistość. Choć muzyki chińskich twórców nie sposób posądzać ani o ilustratorstwo, ani o rozumianą sensu stricto programowość, to jest ona niezwykle sugestywna i „malownicza” w przekazie. Słuchacz intuicyjnie odbiera ją poprzez skojarzenia, wrażenia, wizje, odsuwając na margines muzyczny formalizm. W moim przekonaniu sprzyja to zbliżeniu tradycji zachodniej z kulturą Wschodu, wszak nie od dziś wiadomo, że „czucie i wiara silniej mówi do mnie niż mędrca szkiełko i oko”.

Romana Zaitz

MÉLODIES

Pieśni Chopina i Szymanowskiego

Urszula Cuvellier, sopran; Anne Le Bozec, fortepiano

Ame Son ASCP 1018 • w. 2011 • 67'19"

★★★★★

Związły i bezpretensjonalny styl zbioru wierszy poety Stefana Witwickiego, zatytułowany *Piosnki sielskie* zwrócił uwagę młodego Chopina (był to rok 1830) i zainspirował go muzycznie. I taka jest geneza pieśni wielkiego Fryderyka. Ludowa liryka, bezpośrednia i prosta, pełna wdzięku i świeżości – to podstawowe zalety pieśni Chopina. Tego typu kompozycje nie mieściły się jednak wówczas w ambicjach twórczych kompozytora, nie traktował on ich też reprezentacyjnie. I choć skomponował ich w sumie 19 (do słów Witwickiego – 10, do wierszy Zaleskiego – 4, do słów innych autorów, m.in. Mickiewicza – jeszcze pięć), nigdy nie przygotował ich do druku. 17 owych pieśni mieści się w opusie 74, a dwie (*Czary* i *Dumka*) są poza nim.

Pieśni Chopina łatwo „wpadają w ucho i utralają się w pamięci”.

Dlatego więc szybko stały się i pozostają do dzisiaj bardzo popularnymi. Chętnie i często włączające do swego repertuaru koncertowego wybitni śpiewacy, głównie oczywiście polscy i polskiego pochodzenia (m.in. Urszula Kryger, Ewa Podleś, Stefania Toczyska, Alicja Węgorzewska, Stefania Woytowicz, Teresa Żylis-Gara, a ostatnio Aleksandra Kurzak, Mariusz Kwiecień i Artur Ruciński). Znanych jest w sumie 26 zapisów fonograficznych wszystkich pieśni Chopina.

Na omawianej płycie ich wykonawczynią jest polska sopranistka, działająca głównie na scenach i estradach Francji, w kraju rodzinnym mniej znana. Urszula Cuvellier, bo o niej mowa, wykształcenie muzyczne odebrała w Opolu i w Krakowie (w klasie skrzypiec). Wokalnie kształciła się w Paryżu. Od 2001 r. jest solistką Paryskiego Chóru Symfonicznego i w jego koncertach oratoryjnych bierze często udział. Ma za sobą także kilka występów w operze (*Tatiana* w *Eugeniuszu Onieginie* i *Donna Elwira* w *Don Giovannim*). W swym repertuarze posiada również fragmenty oper Czajkowskiego, Mozarta, Verdigo i Pucciniego. Pieśni Chopina w jej wykonaniu potwierdzają swój urok i świeżość. Artystka śpiewa je całkowicie bezpretensjonalnie, naturalnie, doskonale prowadzi swój intensywny w brzmieniu, o bardzo ładnej barwie, głos. Interpretacja jej jest zróżnicowana, pełna wdzięku i wyczuwalnej radości śpiewania.

Omawiany krążek uzupełnia 6 pieśni do słów T. Micińskiego op. 20 Karola Szymanowskiego. Są to pieśni, które, jak pisze znawca muzyki kompozytora, T.A. Zieliński, zawierają „jaskrawsze brzmienie i nastroje bliższe duchowi ekspresjonizmu”. Słuchając ich w interpretacji Urszuli Cuvellier ma się wrażenie, iż artystka doskonale sobie radzi z pewną atonalnością i przejściowymi dysonansami muzyki. Dźwięk poszczególnych pieśni, słowo i wytworzony przez nie obraz, mają wyraźny wpływ na interpretację. Tak jak zalecała to częsta adresatka i pierwsza wykonawczyni wielu pieśni Szymanowskiego, jego starsza siostra Stanisława Korwin-Szymanowska.

We wszystkich nagraniach na omawianej płycie, partię fortepianu realizuje subtelnie i z wyczuciem Anne Le Bozec.

Jacek Chodorowski

Karol Szymanowski – Symfonia nr 3 • Mieczysław Weinberg – Symfonia nr 6 • Borys Czajkowski – Temat z wariacjami

Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio • Vladimir Fedosseyev, dyrygent

Relief CR 991095 • w. 2010, n. 2010 • 70'55" ★★☆☆

Cieszy każda płyta z polską muzyką wydana przez zachodnią wytwórnię i dlatego z ciekawością sięgnąłem po krążek firmy Relief, na którym znalazł się zapis koncertu ze stycznia ubiegłego roku, jaki miał miejsce w Moskwie w Sali Koncertowej im. Piotra Czajkowskiego tamtejszego Konserwatorium. Udział wzięli: sopranistka Naira Asatryan, Chór Popowa, Chór

wykonanie Staatskapelle Dresden i Kiriya Kondraszyna, lubię go słuchać – daje on orkiestrze i jej poszczególnym grupom szerokie pole do popisu; przystępny język, barwna instrumentacja i zgrabna forma, czynią z niego pozycję niezwykle atrakcyjną, zarówno dla muzyków, jak i słuchaczy.

Fiedossiejew to artysta poważany, znany ze swej intensywnej działalności koncertowej i fonograficznej. Jego interpretacje regularnie ukazują się w barwach szwajcarskiej wytwórni, choć w moim przypadku rzadko kiedy budzą entuzjazm, m.in. z powodu stosowanych przezeń niekiedy przegonionych temp (vide: Beethoven, Mahler) Rosyjski maestro był zaprzyjaźniony z Weinbergiem i

Doceniam wybór i interpretację artystyczną owego dzieła, co wpisuje się w szerszy, współczesny, fonograficzny trend różnych wytwórni, przywracających do życia na swych płytach jakże cenną i ciekawą twórczość autora *Pasażerki*.

Na uwagę zasługuje także koncertowa kreacja *Pieśni o nocy* Szymanowskiego, zaprezentowanej tutaj z kulturą i wycuciem w rzadziej nagrywanej wersji na sopran. Głos solistki jest niewątpliwą zaletą, lecz niestety nie jestem w stanie zrozumieć, w jakim języku śpiewa zarówno ona, jak i chór. Sama zaś kompozycja nie należy do moich ulubionych i słuchając *III Symfonii*, nie odczułem i tym razem szczególnej satysfakcji, ale to raczej za sprawą autora, niż wykonaw-

kawa oprawa graficzna albumu – to wszystko, włącznie z rzetelnym poziomem wykonania, składa się na moją końcową ocenę całości.

Paweł Chmielowski

**GOLGOTA POLSKA
Artyści Janowi Pawłowi II w hołdzie**

Polskie Radio PRCD 1244 • w. 2010 • 69'44" ★★★★★

W pierwszą rocznicę śmierci papieża Jana Pawła II, w 2006 r. Polskie Radio wraz ze Stowarzyszeniem Muzyki Chrześcijańskiej Gospel zainicjowało cykl koncertów oraz serię wydawniczą *Artyści Janowi Pawłowi II w hołdzie*. Do współpracy zaproszono kompozy-



Józef Koffler – Trio smyczkowe op. 10, Miłość – kantata op. 14 • Konstant Regamey • Kwintet na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian

Barbara Hannigan, sopran • Ebony Band

Channel Classics CCS 31010 • w. 2010, n. 2007/2009 • 60'13"

Muzyka21
płyta miesiąca

Prezentowany album po raz kolejny dowodzi, jak nędzny jest poziom życia artystycznego w na-

szym kraju, jak nędzni są wszelcy działacze, od MKiDN zaczynając, specjaliści od muzyki, dla których liczy się tylko to, co zagraniczne. Na szczęście istnieją na świecie ludzie, którzy nie patrzą na pochodzenie muzyków, a na wartość ich twórczości. I dlatego nasz pierwszy dodekafonista, Józef Koffler, jest całkowicie ignorowany w swojej ojczyźnie, a kanadyjska śpiewaczka Barbara Hannigan i holenderski Ebony Band uznali, że jego twórczość wniesie powiew świeżości do sal koncertowych (oczywiście nie polskich). To samo dotyczy innego zapomnianego polskiego patrioty, na dodatek bez kropli polskiej krwi w żyłach, Konstantego Regameya.

Na szczęście polscy muzykolodzy nie są publikowani na świecie, a język polski jest na tyle trudny, że wspomniani artyści nie opierali się na ich opiniach, tylko na tym co sami znaleźli w nutach.

Józef Koffler nawet za życia miał trudności z wykonywaniem swej twórczości w ojczyźnie, a przecież jego twórczość drukowały tak znane wydawnictwa, jak wiedeński Universal czy paryski Max Eshig. Po wojnie zapomniano o nim całkowicie. Przypomnienie jego twórczości w Polskim Radiu pod koniec lat 90. nie zmieniło niczego w nastawieniu polskich muzyków do jego twórczości. Kilka wykonań tu i tam to za mało. Tak samo wydanie kompletu jego dzieł fortepianowych wiosny w jego ojczyźnie nie uczyniło.

Trzeba więc pogratulować wydawnictwu Channel Classics za wydanie albumu płytowego z dwoma utworami Kofflera, a także jednym Regameya. Artyści z ogromnym zaangażowaniem podeszli do tych utworów tworząc niezapomniane kreacje. Najciekawszym utworem na płycie jest niewątpliwie kantata *Miłość*. Barbara Hannigan posiada

niezwykle czysty sopran, o miłej, jasnej barwie, znakomicie przystosowany do muzyki XX-wiecznej. Zespół Ebony Band to specjaliści od muzyki współczesnej. Podczas ponad dwudziestoletniej kariery wykonali ponad 600 utworów kilkuset kompozytorów. Gustują w szczególności w repertuarze pierwszej połowy XX w.. Interesują się twórczością zamordowanych w niemieckich obozach zagłady kompozytorów żydowskich, stąd ich zainteresowanie Józefem Kofflerem.

Trochę żal, że nie można liczyć na polskich wykonawców przy odkrywaniu naszych zapomnianych arcydzieł, z drugiej strony cieszymy się, że renomowani muzycy zagraniczni i znana na całym świecie wytwórnia płytowa promują naszych kompozytorów.

Pozycja obowiązkowa w kolekcji każdego melomana.

Stanisław Lubliński

Chłopięcy Szyszonkowa, a także Wielka Orkiestra Symfoniczna Radia Moskiewskiego pod dykcją swojego wieloletniego szefa, Władimira Fiedossiejewa. Trzonem repertuarowym albumu są *Symfonie* naszych rodaków: *Trzecia* Karola Szymanowskiego oraz *Szósta* Mieczysława Weinberga. Wobec powyższego, dziwi trochę dodanie do programu kompozycji Borysa Czajkowskiego, *Tematu i wariacji* zarejestrowanych 25 lat temu, co miało na celu chyba wyłącznie uzupełnienie łącznego czasu trwania. Nie mam bynajmniej nic przeciwko temu, ponieważ odkąd poznałem ów utwór na krążku wytwórni Profil, przypominającego premierowe

często sięgał po jego utwory, jak np. *Symfonie nr 6, 12, 14, 17, 18, 19*. Tu mamy interesujące wykonanie *Szóstej*, która swego czasu wzbudziła wielkie uznanie Dymitra Szostakowicza. Jest to kompozycja reprezentatywna dla stylu kompozytora: skonstrastowanie łagodnego, niewinnego brzmienia chłopięcego chóru i ekspresyjnych, utrzymanych w ciemnych barwach, partii instrumentalnych, bogactwo czasu wzbudziła wielkie uznanie Dymitra Szostakowicza. Jest to kompozycja reprezentatywna dla stylu kompozytora: skonstrastowanie łagodnego, niewinnego brzmienia chłopięcego chóru i ekspresyjnych, utrzymanych w ciemnych barwach, partii instrumentalnych, bogactwo nastrojów, pełnego powagi, zadumy, acz niewolnego też od groteski (szalony galop w środkowej części), mistrzowska orkiestracja i forma, charakteryzują tę partyturę, której wykonanie może się podobać i wywołać liczne refleksje u odbiorcy.

ców. Dość dobra jakość dźwięku pomaga w zapoznaniu się z tym oryginalnym dziełem i wyrobieniu sobie opinii na jego temat.

Wadą albumu jest niestaranna edycja. Błędy literowe i merytoryczne, z dwoma różnymi wersjami daty powstania *Wariacji* Czajkowskiego, obiema błędnymi, na czele; niejasny system oznaczenia poszczególnych ścieżek dźwiękowych na krążku; niechlujna, pozbawiona polskich znaków diakrytycznych postać tekstu przekładu Tadeusza Micińskiego w *III Symfonii* Szymanowskiego, brak tłumaczenia literackiego materiału *Szóstej* Weinberga na jakikolwiek inny język poza rosyjskim oryginałem; niecie-

torów, piosenkarzy, chóry, instrumentalistów i dyrygentów różnych obszarów muzyki – od rozrywki, przez jazz, po klasykę. W 2006 r. ukazały się *Nieszpory*, następnie *Psalmy, Hymny, Patroni Europy i Polski*. Prezentowana *Golgota Polska* jest piątym z kolei i ostatnim projektem tego cyklu.

Inspiracją dla jego powstania stały się umieszczone w jasnogórskiej bazylisce obrazy Jerzego Dudy Gracza, przedstawiające oryginalne ujęcie stacji Drogi Krzyżowej. Każdy z czteremastu obrazów został zinterpretowany poruszającym literackim tekstem Moniki Patryk, któremu z kolei muzyczną formę nadał Andrzej Zarycki (10 utworów)

oraz Włodzimirz Korcz (pozostałe 4). W gronie wykonawców znaleźli się: Alicja Majewska, Dorota Miśkiewicz, krakowianie Beata Paluch i Marek Bałata, Piotr Cugowski, Grzegorz Wilk, śpiewający sopranem Michał Ślawecki, kontratenor Piotr Kociniowski, Włodzimirz Korcz przy fortepianie, a także Orkiestra Symfoniczna im. Karola Namysłowskiego w Zamościu oraz chór Cappella Gedanensis. Całość poprowadził Tadeusz Wicherek.

Różnorodność muzycznych zainteresowań, jaką prezentują wykonawcy dała bardzo ciekawy efekt w tym jakże spójnym, choć balansującym na pograniczu stylów oratorium. Jest to jednak balansowanie na bardzo wysokim poziomie. Daleko w nim bowiem od błahych, trywialnych pomysłów i opracowań muzycznych i interpretacyjnych, co w powiązaniu z niezwykle emocjonalnym tekstem i przejmującymi obrazami Dudy Gracza w pamięci (i ich wizualizacjami podczas koncertu) daje poruszający, intrygujący materiał. Poszczególne pieśni, podobnie jak przedstawienia malarza, w przestrzeni ewangelicznego przekazu i tamtejszych bohaterów, wprowadzają historyczne postaci, a także osoby współczesne, zarówno powszechnie znane, jak i ludzi reprezentujących różne stany, profesje, charaktery. Dzięki temu otrzymujemy medytację nad sensem cierpienia, samotności, śmierci człowieka. W jej kontekście Męka Chrystusa nie jest wydarzeniem historycznym, nieaktualnym, lecz rozgrywa się także współcześnie, w każdym z nas i my wszyscy jesteśmy jej świadkami, a nierzadko także współsprawcami. Ciekawy eksperyment.

Emilia Dudkiewicz



JAN SEBASTIAN BACH
Suity na wiolonczelę solo BWV 1007-1012

Mstislav Rostropowicz, *wiolonczela*
Supraphon SU 4044-2 • w. 2011, n. 1955 • 124'11", Mono
★★★★★



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sonaty nr 7, 12, 23
Swiatoslav Richter, fortepian
Supraphon SU 4045-2 • w. 2011, n. 1959 • 64'56", Mono
★★★★★

Z wielką radością powitałem na rynku płytowym nową serię wydawniczą Archiv wytwórni Supraphon, poświęconą wydobywanym z czeskich archiwów legendarnym nagraniom wielkich mistrzów, dokonane podczas corocznych festiwali Praska Wiosna. Na początek otrzymujemy dwa albumy podpisane przez artystów, których przedstawia tutaj nie trzeba, z repertuarem, wartości którego nie sposób przecenić. Oto bowiem mamy trzy beethovenowskie sonaty fortepianowe w wykonaniu Światosława Richtera oraz komplet sześciu bachowskich suit na wiolonczelę solo w interpretacji Mstisława Rostropowicza.

Płyta Richtera to zapis recitalu, jaki artysta dał w praskiej sali Rudolfinum, 1 listopada 1959 r. Na jego program złożyły się cztery sonaty fortepianowe: trzy Beethovena oraz jedna Haydna. I właśnie owe beethovenowskie dzieła znalazły się na pierwszej z omawianych tutaj płyt. A są to: *VII Sonata D-dur* op. 10 nr 3, *XII Sonata As-dur* op. 26 oraz osławiona *XXIII Sonata f-moll* op. 57 *Appassionata*. Richter nie byłby sobą, gdyby do programu swego koncertu nie włączył dzieł stosunkowo rzadko wykonywanych, a takimi są przecież 7 i 12 *Sonata* Beethovena. *Appassionata* pod palcami Richtera jest znakomita: gdy trzeba zwięźna i pełna delikatności, w najlepszym klasycznym stylu, gdy trzeba „po beethovenowsku” uroczysta i pełna dramatyzmu, mocno kontrastowana pod względem dynamicznym i motywicznym w obrębie każdej z części, pełna młodzieńczości. To też kawał porządnej pianistyki: mając technikę niemalże w paznokciach, Richter jest mistrzem artykulacji. „Profesorze, ale skąd ja mam wiedzieć,

które nuty są tutaj najważniejsze? – spytał mistrza uczeń. – Proszę posłuchać Richtera”.

Interpretacja Richtera jest porównywalna! Sam pianista dał się też porwać beethovenowskiej muzyce, co można z łatwością usłyszeć. W burzliwym finale pierwszej części *Appassionaty* rozemocjonowany artysta pomylił wręcz tekst. W żaden sposób nie umniejsza to jednak wielkości interpretacji, lecz raczej ukazuje nam Richtera jako człowieka z krwi i kości. *XII Sonata* pod palcami pianisty również jest znakomita, jednak największym majstersztykiem jest *VII Sonata D-dur* op. 10. Mamy tu kwintesencję wczesnego Richtera! *Presto* jest genialne: utrzymane w niezwykle szybkim tempie, pełne życia i pasji, z silnie uwydatnionymi kontrastami, lecz zarazem z wielką dokładnością i precyzją. Ponadto: doskonała artykulacja i bardzo mądre i oszczędne użycie pedału. W drugiej części artysta ukazuje nam siebie jako poetę i filozofa. W takim nastroju rozpoczyna też trzecią część: ileż tu delikatności i oroku. Cóż pozostało z porywczości i impetu? O tym przekonujemy się w finale, który jest istną eksplozją, kończąca się jednak jakby nieśmiało postawionym pytaniem, stanowiąc zarazem genialną kłamrę spinającą dzieło. Znakomita płyta!

Z kolei nagranie Rostropowicza powstało w bardzo niezwykłym dla niego czasie. Czy wiedzą Państwo, że to właśnie wtedy, w maju 1955 r., w Pradze, poznał Galinę Wiszniewską, miłość swego życia? Obydwoje zakochali się w sobie, nie usłyszawszy nawet siebie w roli artystów! To wczesne nagranie bachowskich suit dokonane przez młodego Rostropowicza jest znakomite! Może jego instrument nie dorównywał urodą brzmienia cudownej wiolonczeli wykorzystanej wiele lat później w oficjalnym nagraniu z 1991 r. dla EMI, być może artysta nie posiadał jeszcze tej mądrości, którą zdumiewa nas w tym późnym nagraniu, jednak cała jego interpretacja przesiąknięta jest miłością, ogromnym szacunkiem i młodzieńczą fascynacją dla genialnej bachowskiej muzyki. Artysta jest świadom, że odkrywa przed słuchaczami coś absolutnie genialnego: zauważmy, że jest to jedna z pierwszych rejestracji kompletu bachowskich suit na wiolonczelę solo! Nawet wówczas, w 1955 r., byli i tacy, którzy skłonni byli dopatrywać się w owym cyklu

raczej wartości pedagogicznych, aniżeli artystycznych. Jeśli wszak niektórzy z nich znaleźli się podczas pamiętnych majowych wieczorów w praskiej Rudolfinum, z pewnością zmienili zdanie! Ten album to również wielki skarb w historii sztuki interpretacji!

Obie płyty zostały w sposób skromny, acz niezwykle estetyczny wydane, i opatrzone fachowymi komentarzami. Wielkie brawa dla Supraphonu!

Łukasz Kaczmarek



SLOVENIJA!
Słoweńskie pieśni i duety
Bernarda Fink, mezzosopran; Marcos Fink, baryton; Anthony Spiri, fortepian
Harmonia Mundi HMC 902065 • w. 2011 • 70'05"
★★★

Słowiańscy artyści znajdujący się u szczytu popularności bardzo często wykorzystują swoją pozycję w artystycznym świecie, by promować rodzimych kompozytorów. Nagrywanie utworów w języku ojczystym jest poza tym dążeniem prawie każdego śpiewaka – może on wówczas zaprezentować nie tylko wzorcową wymowę ale najczęściej dużo lepiej zna on niuanse stylistyczne muzyki swojego narodu co pozwala mu na zbudowanie wiarygodnej interpretacji. Jeśli artysta ten pochodzi z kraju, którego kultura nie jest popularna w świecie – może pomóc w jego promocji. Spośród różnych narodów słowiańskich, to kultura rosyjska jest najbardziej doceniana i rozpowszechniona w świecie. Inaczej jest jednak w przypadku Słowian pochodzących z krajów peryferyjnych. I tak Magdalena Kožená nagrała kilka płyt z czeską liryką wokalną, Vessalina Kasarova nagrała płytę prezentującą bułgarskie utwory. Bernarda Fink i jej brat Marcos Fink z racji swojego urodzenia w Argentynie i słoweńskiego pochodzenia mają dwie ojczyzny. Dlatego też wspólnie nagrali wcześniej płytę prezentującą twórczość kompozytorów argentyńskich, a teraz wspólnie

prezentują płytę zawierającą pieśni i duety kompozytorów słoweńskich. Wolor popularyzatorski i edukacyjny w przypadku tej płyty jest podkreślony przez niezwykle staranne wydanie zawierające przekłady wszystkich 32 zaprezentowanych pieśni na trzy języki oraz wyczerpujące specjalistyczne komentarze. Słynne rodzeństwo postanowiło zaprezentować repertuar pochodzący z XIX i XX w. Na pewno repertuar ten stanowi swoistą ciekawostkę. Pokazuje, jak rozwijały się styl romantyczny i jak interpretowano romantyczne idee wspierania języka narodowego. Słowenia jest akurat krajem, o którym mówi się w tym kontekście. Dodatkowo stanowi ciekawostkę filologiczną, gdyż słoweński jest językiem, który rzadko można usłyszeć w muzyce wokalnej.

Słuchając Marcosa Finka trudno nie odczuwać żalu, że śpiewak ten,

BACK TO MELODY
Wojciech Kilar – Orawa • Maciej Małecki – Suita polska, Andante i Allegro • Sławomir Czarniecki – II Kwartet „Spiski”

OP&UM Quartet
 CD Accord 163-2 • w. 2010; n. 2009 • 56'52"
 ★★★★★

Jest to debiutancka płyta młodego polskiego kwartetu o intrygującej nazwie OP&UM. Na swój program artyści wybrali utwory współczesnych polskich kompozytorów dokonując zarazem fonograficznej premiery aż trzech spośród czterech zawartych tutaj dzieł. Stanowi to o wielkiej odwadze muzyków, już samo w sobie będąc powodem do chwały. O ileż łatwiejsze byłoby przecież wybranie osławionych kwartetów Haydna, Mozarta, czy Dworzaka! A zatem: wielkie brawa dla młodych artystów, za taki dobór repertuaru!

im w utworze M. Małeckiego, altowiolista Wojciech Walczak i kontrabasista Radosław Nur, grają z wielkim zaangażowaniem i prawdziwą pasją, starając się wydobyc z prezentowanej muzyki jak najwięcej i przyczynić się do godnej ich popularyzacji. Warto w tym miejscu każdego z członków kwartetu wymienić z nazwiska. Są to: Dawid Lubowicz i Anna Szalińska (skrzypce), Magdalena Małecka (altówka) oraz Olga Łosakiewicz-Marcyniak (wiolonczela). Nie pomyliłem się w pisowni nazwiska altowiolistki: w istocie, jest ona córką M. Małeckiego. Dla niej też powstało zamieszczone na niniejszej płycie *Andante i Allegro*, które to artystka wykonała podczas swego koncertu dyplomowego w Akademii Muzycznej w Warszawie. Jest to utwór składający się z dwu, silnie skonstruowanych ze sobą, części, czerpiący tak z folkloru żydowskiego, jak i góralskości, a przy

Dwuczęściowa forma zaś stanowić ma swoistą stylizację czardasza. I wreszcie, *Orawa* Wojciecha Kilara, utwór doskonale znany polskim melomanom, który otrzymujemy na omawianej płycie. Jak pozostałe, czerpie on bogato z góralskości i stanowi jeden z najdoskonalszych przykładów twórczości Kilara.

Oto znakomity album, wyśmienite wykonanie i znakomite kompozycje dające wiele prawdziwej radości słuchania. Polecam!

Lukasz Kaczmarek

Jacek Chodorowski – Iwona Borowicka. Legenda sceny operetkowej w dokumentach, faktach, recenzjach, opiniach.

FPAP Czardasz, Kraków 2010, s. 126

Jacek Chodorowski – Polscy śpiewacy

FPAP Czardasz, Kraków 2010, s. 383

STUTTGART COMPOSITIONS
Utwory: Pachelbela, Becka, Hummla, Aberta, Kelemena
 Stuttgarter Kammerorchester
 Hänssler Classic CD 98.610 • w. 2010, n. 2009/10 • 54'47"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Ta płyta jest po prostu świetna! Kameraliści ze Stuttgartu pokusili się o arcydzieło. Na płycie zostało zarejestrowanych pięć utworów z kolejno następujących po sobie epok. Zaczyna się od wszystkim świetnie znanych *Kanonu* oraz

Gigue Johanna Pachelbela, w których partie koncertujących skrzypiec wykonali koncertmistrzowie zespołu. Następnym utworem jest czteroczęściowa *Symfonia d-moll* op. 3 nr 5 mało znanego, niemieckiego kompozytora Franza-Ignaca Becka skomponowana w stylu galant, gdzie przy nieśmiało nabierającej kształtu muzyce wczesnoklasycyzmu, możemy jeszcze usłyszeć dźwięki klawesynu realizującego basso continuo według starej szkoły. Kolejną kompozycją jest *Fantazja* pochodząca z *Potpourri g-moll* op. 94 na altówkę i orkiestrę smyczkową

Hummla ze świetną solistką Julią Neher, która na co dzień prowadzi grupę altówek w tej znakomitej orkiestrze. Kolejny utwór na płycie to *Wariacje na kontrabas i orkiestrę smyczkową* Johanna Josepha Aberta, niemieckiego kompozytora epoki romantyzmu z Rengerem Woelderinkiem jako solistą. Muzyk ten jest jedynym kontrabasistą tej orkiestry. *Wariacje* w jego wykonaniu brzmią isticie po mistrzowsku! Płytę zamyka premierowe nagranie utworu *A Stuttgart Imagination* chorwackiego kompozytora, od wielu lat mieszkającego w Stuttgartarcie – Milka Kelemena. Idea

przewodnią płyty w wykonaniu tej wyśmienitej orkiestry była prezentacja dzieł kompozytorów związanych na przestrzeni wieków z ich pięknym miastem. Udało im się to osiągnąć pod batutą swojego szefa – Michaela Hofstettera. Orkiestra gra bardzo muzykalnie, jednolitym, pięknym brzmieniem, a wybór solistów, którzy na co dzień grają w tej orkiestrze oraz ich wyśmienite produkcje świadczą o tym, że mamy do czynienia z naprawdę wielkim zespołem.

Krzysztof Korzei

w odróżnieniu od swojej siostry nagrał tak mało płyt. Dysponuje on niezwykle pięknym głosem, który urzeka głębią zwłaszcza w niższych rejestrach i dysponuje bogatą paletą wyrazową. W wyższych rejestrach jego głos brzmi srebrzyście i znakomicie rezonuje, nie traci swoich walorów. Bernarda Fink utrzymuje tę samą formę od wielu lat. Charakterystyczna jest niezmiennie jej barwa głosu i nieodłączne przydźwięki towarzyszące fonacji, zwłaszcza w rejonie tak zwanej wyższej średnicy. Po odrzuceniu zakłóceń emisyjnych charakterystycznych dla tej śpiewaczki można cieszyć się subtelnymi interpretacjami. Jednak Marcos Fink wypada zdecydowanie lepiej od swojej siostry. Uderzające jest to zwłaszcza w wykonywanych przez nich duetach.

Hanna Winiszewska

Tytuł płyty wiąże się z charakterem zawartych tutaj kompozycji: niezwykle tonalnych, a przy tym, tradycyjnie, opartych na rytmie, melodii i harmonii. Każdy z utworów bogato też czerpie z ludowości. Wspomniałem, iż trzy spośród zawartych tu dzieł, mają na niniejszej płycie swoje fonograficzne premiery. Są to kwartet S. Czarnieckiego, a także dwie kompozycje M. Małeckiego: *Suita polska* oraz *Andante i Allegro* na altówkę solo i pięć instrumentów smyczkowych, nawiązująca formą do swego rodzaju koncertu na altówkę i smyczki. W rzeczywistości jednak, także czwarta kompozycja, osławiona *Orawa* W. Kilara, pojawia się tutaj w nieznannej wcześniej wersji: opracowaniu na kwartet smyczkowy dokonany przez Krzysztofa Urbańskiego. Muzycy kwartetu, a także towarzyszący

tym, poprzez wykorzystanie wielu odmiennych technik, pozwalający zaprezentować się soliście w sposób jak najbardziej wszechstronny. *Suita polska*, dedykowana Kwartetowi OP&UM, to z kolei dzieło czteroczęściowe, bogate w autocyfaty, a przy tym niezwykle eklektyczne w swym charakterze. Kompozytor wykorzystuje tu fragmenty swoich wcześniejszych utworów symfonicznych, scenicznych oraz rozrywkowych, nie uciekając od szeroko pojętej ludowości. Oba zawarte na płycie dzieła Małeckiego zostały napisane już w XXI w. Krótki i zwięzły w formie, dwuczęściowy *II Kwartet smyczkowy* Sławomira Czarnieckiego, to z kolei kompozycja pochodząca z roku 1997, której nazwa wzięła się od regionu Spisza. I chyba w najbogatszy sposób czerpie ona z ludowości, nawiązując do góralskiej kapeli.

Niewielu można dzisiaj wskazać w naszym kraju miłośników pięknego śpiewu, którzy są wierni rodzimej tradycji wokalnej i jednocześnie należą do grupy pasjonatów pragnących bez względu na otaczającą rzeczywistość podzielić się tą swoją pasją z innymi. Takim człowiekiem jest bez wątpienia Jacek Chodorowski, który choć nie ma profesjonalnego wykształcenia muzycznego (ukończył uczelnię techniczną) to przecież w swojej działalności publicystycznej (liczne audycje radiowe, artykuły i recenzje w czasopiśmie muzycznych, działalność w stowarzyszeniach miłośników opery, prowadzenie koncertów, prelekcje itp.) przewyższa swą aktywnością niejednego wykształconego muzykologa czy historyka teatru operowego. Jest też jednym z nielicznych niezadowolonych krzewicieli wiedzy o

polskich śpiewakach. Ostatnio na rynku księgarskim ukazały się dwa opracowania Jacka Chodorowskiego poruszające tę właśnie tematykę.

Książka o Iwonie Borowickiej, to drugie, rozszerzone wydanie publikacji z 2004 r. Ogromne zainteresowanie pierwszą edycją i szybkie wyczerpanie nakładu, skłoniło wydawcę do przygotowania drugiego wydania, które zostało uzupełnione przede wszystkim o opis wielu wydarzeń, które w ostatnich latach przypominały i utrwalały pamięć o tej niezwyklej postaci polskiej sceny operetkowej. Dołączono także kilka nowych wspomnień i refleksji oraz rozdział prezentujący kolejne edycje konkursu wokalnego imienia Iwony Borowickiej.

Prezentowane wydawnictwo jest bez wątpienia bardzo rzetelnie opracowanym dokumentem. Zgromadzenie w jednym miejscu tak wielu rozproszonych przecież materiałów historycznych, dokumentów, recenzji, programów teatralnych, wspomnień i wielu innych, stanowi przejaw ogromnej pracy redakcyjnej, jakiej podjął się Jacek Chodorowski.

Bardzo ciekawa, logiczna i konsekwentna narracja sprawia, że biografię czyta się niczym dobrze skonstruowaną powieść. Narracja ta jest jednocześnie pretekstem do przytaczania cytatów z rozlicznych wspomnianych wyżej źródeł. Wydana bardzo elegancko, na dobrej jakości papierze, okraszona pokazną liczbą zdjęć artystki (w tym wieloma fotografiami dotychczas niepublikowanymi) książka jest nie tylko prawdziwym rarytasem dla wszystkich miłośników operetki jak też historii polskiej wokalistyki, ale otwiera jednocześnie serię wydawniczą pod jakże wiele mówiącym tytułem *Nie umilkli na zawsze*, poświęconą pamięci wybitnych polskich śpiewaków.

Drugą książką autorstwa Jacka Chodorowskiego, którą chciałbym dzisiaj zarekomendować, jest swoisty leksykon o „wszystkomówiących” tytule *Polscy śpiewacy*. Trudno jednak wyobrazić sobie, by pozycja licząca niespełna czterysta stron mogła w niewielkim choćby stopniu wyczerpać ten niesłychanie pojemny temat. Wyjaśnienie odnajdujemy we wstępie, w którym

autor zauważa, iż „...fakt udziału w koncertach i spotkaniach organizowanych przez Fundację był (...) jedynym kryterium prezentacji w tej książce...”. W ten sposób powstał niezwyklej dokument ukazujący w układzie alfabetycznym sylwetki 158 polskich artystów (w większości śpiewaków), których nazwiska w latach 2003–2009 przewinęły się przez liczne imprezy organizowane przez Fundację.

Podobnie jak w wyżej omawianej biografii Iwony Borowickiej, autor bardzo często przybliżając sylwetki wokalistów (zarówno tych uznanych, jak i dopiero rozpoczynających swoją karierę, a także tych, którzy już od nas odeszli) odwołuje się do istniejących recenzji prasowych, opinii czy wspomnień, co pozwala mu na formułowanie starannie wyważonych stanowisk. Dzięki temu książka *Polscy śpiewacy* może w wielu przypadkach stanowić wręcz zasadnicze źródło podstawowej wiedzy biograficznej. Powiedzmy też szczerze, że być może wielu z przedstawionych tu artystów nigdy nie znajdzie się w innych leksykonach czy encyklo-

pediach. Jedni może z tzw. powodów koniunkturalnych, drudzy ze względu na lokalny zasięg ich pracy artystycznej. A przecież trzeba mieć świadomość, że bez względu na koniunkturę czy wybór drogi życiowej wszyscy oni stanowili i stanowią jedną wielką rodzinę śpiewaczą, bez której nie byłoby tak cenionej na świecie polskiej sztuki wokalne. Dodajmy, że niejako między wierszami zaszyta jest również w *Polских śpiewakach* swoista kronika działalności popularyzującej tę właśnie sztukę Fundacji.

I właściwie jedynym zastrzeżeniem, jakie mógłbym mieć do tej publikacji (nie licząc sporadycznych, ale jednak błędów literowych) jest nieco mylące wspomniane wcześniej brzmienie tytułu. Tytuł ten bowiem wraz z szatą graficzną okładki (notabene moim zdaniem znakomitą w formie!) sugeruje potencjalnemu nabywcy, że odnajdzie tu życiorysy większości znanych, uznanych artystów polskich scen operowych i operetkowych lat minionych.

Ziemowit Wojtczak

Krzyżówka nr 17/październik 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															

Pozio: 1-A) balet Prokofiewa; 2-J) imię Koszuba z operetki *Trembita* J.Milutina (zmień jedną literę w słowie „ananas”); 3-A) Alfred ... (1880–1952), niem. krytyk muzyczny, muzykolog; 4-I) Lora ..., piosenkarka jazzowa; 5-A) Krzysztof ..., popularny dziennikarz muzyczny; 6-H) imię słynnego skrzypka Kagana; 7-D) José ..., meksykański tancerz i choreograf; 7-L) francuski skrzypek i kompozytor (1774–1830); 9-A) wielogłosowa forma muzyczna; 9-H) niemiecka wyspa, na której na festiwalu muz. była grana polska muzyka; 10-E) wyspa, na której namiestnikiem był Otello z opery Verdiego; 11-H) wybitny ros. kompozytor (1872–1915); 12-A) bęben wymieniany w naszym hymnie narodowym; 13-H) angielski dramatisarz, którego kilka sztuk posłużyło jako libretto do oper; 14-A) opera A. Martina; 15-F) oratorium B. Wallek-Walewskiego.

Pionowo: A-1) balet W. Macury; B-5) muzyczne maskowanie, wyciszenie; C-1) ... *Twardowski*, balet L. Różyckiego; D-3) miejsce akcji opery *Don Juan* Mozarta; D-11) imię wykonawczyni przeboju *W moim magicznym domu*; F-7) przedmioty dotyczące muzyki; G-1) cykliczne formy muzyczne o charakterze tanecznym; H-5) fortepianowy F.Chopina odbywa się co 5 lat; I-11) narodowy taniec ukraiński; J-1) godność jaką pełnił ojciec Emilki i Angielki w wodewile J. Elsnera *Siedem razy jeden*; L-1) strunowy instrument szarpany; L-7) rozbójnik ze śpiewogny K. Gärtner; Ł-13) rodzaj muzyki rozrywkowej; M-1) nazwisko malarza z opery *Tosca*; N-11) opera V. Belliniego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 16 z września 2011 r.

Emil Młynarski

plyty otrzymują:

Maria Kaczkowska, Iława; **Janusz Raczkowski**, Warszawa; **Beata Sokolnicka**, Wrocław

Litery z pól o współrzędnych: 2-L, 1-C, 15-H, 15-K, 6-D, 12-G, 6-M, 13-N, 5-G, 11-H, 11-B, 6-J, 7-D, 8-F, 4-G, 8-M utworzą rozwiązanie.



FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM

ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

1000 PLN

NETTO

WYSOKIEJ JAKOŚCI STRONY I SKLEPY INTERNETOWE

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	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	Eloquencia	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

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – sierpień 2011 r.

UNIVERSAL – ANNE-SOPHIE MUTTER

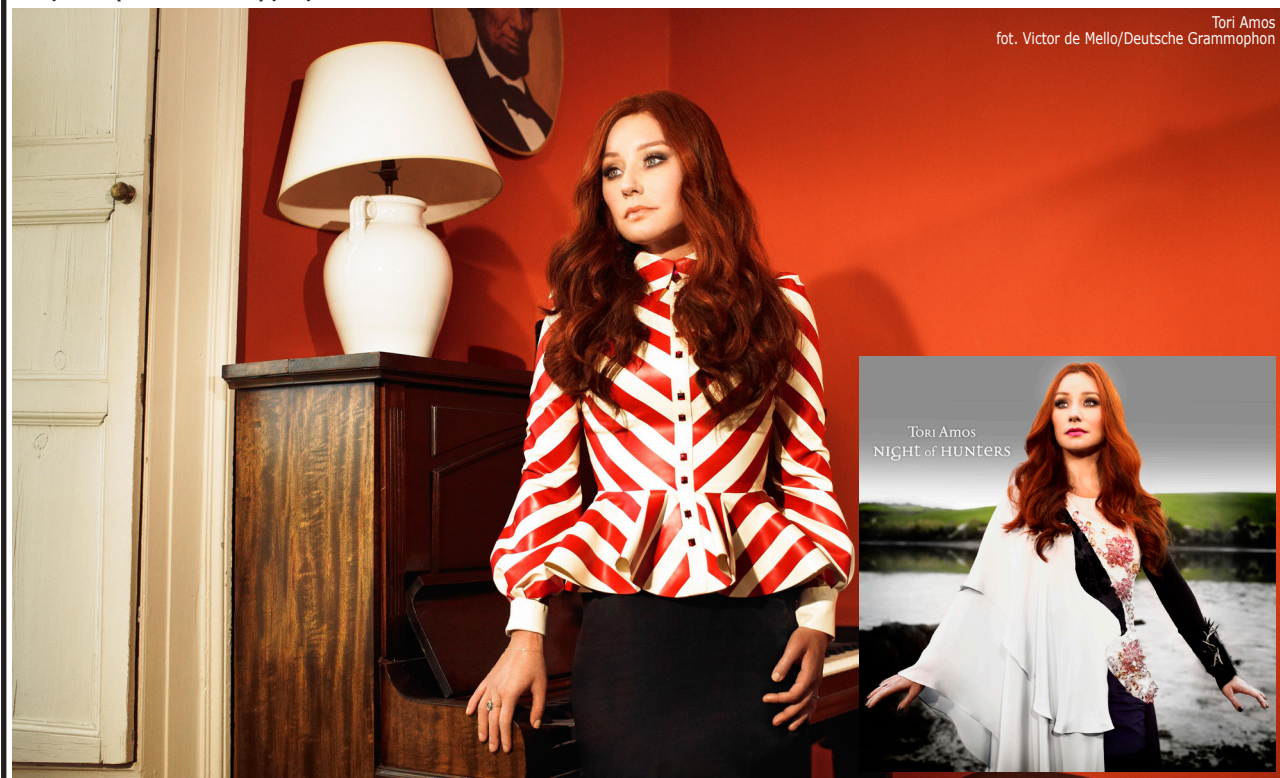
Anna Dąbrowska, Warszawa; **Stefan Faszczeński**, Wrocław; **Szymon Hybki**, Leszno; **Piotr Kujawski**, Łódź; **Leszek Madej**, Kraków; **Patryk Mysiński**, Warszawa; **Anna Nawrocka**, Olsztyn; **Józef Pawlikowski**, Szczecin; **Jan Rybarczyk**, Warszawa; **Kazimiera Szczęśna**, Mszana Dolna

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Tori Amos

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 pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

Jaki tytuł nosi przedostatni album płytowy Tori Amos?



Tori Amos
fot. Victor de Mello/Deutsche Grammophon

Nowości w dystrybucji CMD

fol. Marco Borggreve, Monika Rittershaus

GEORGE FRIDERIC HANDEL AGRIPPINA



Harmonia Mundi HMC 902088.90



Alexandrina Pendatchanska
Jennifer Rivera • Sunhae Im
Bejun Mehta • Marcos Fink
Neal Davies • Dominique Visse
Daniel Schmutzhard
Akademie für Alte Musik Berlin
RENÉ JACOBS



Arcana A 363



Harmonia Mundi HMC 902095



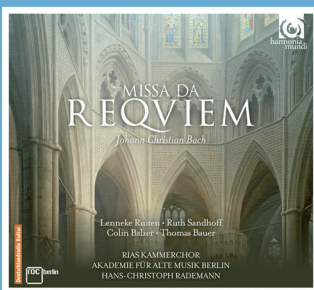
Glossa GCD 921512



Zig Zag Territoires ZZT 110902



Alpha 152



Harmonia Mundi HMC 902098



Glossa GCD 920919



Zig Zag Territoires ZZT 110801



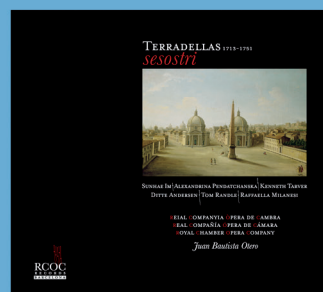
Alia Vox AVSA 9884



Alia Vox AVSA 9885



Glossa GCD 920311



RCOC Records REA 1102.3

Acte Préalable



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

Kolejna płyta
z muzyką kameralną
Władysława Żeleńskiego
w znakomitej interpretacji:
- Joanny Ławrynowicz
- Four Strings Quartet

Acte Préalable



AP0237

Władysław Żeleński Chamber Music

Piano Quartet Op. 61 in C minor
Variations on an original theme Op. 21

World Premiere Recording



Acte Préalable



AP0246

Aleksander Tansman

Happy Time, on s'amuse au piano
Ten Diversions for The Young Pianist



World Premiere Recording

Elżbieta Tyszecka, piano

Acte Préalable



AP0205

Aleksander Tansman

Les jeunes au piano

Matinée devant le bonique aux postaux - Au Téléscope
L'autobus imaginaire - Mireille et les animaux



World Premiere Recording

Elżbieta Tyszecka, piano



Kolejna płyta z utworami dla dzieci Aleksandra Tansmana

www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl **Nowości - październik 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.