

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 11 (136)
listopad 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Ewa Murawska

trzy flecistki i promocja
muzyki polskiej

Krystian Zimerman
Lisztowi na urodziny

Ferdynand Hoesick
pisarz, wydawca, biograf

Alfred Brendel
pianista i artysta



ANNA NETREBKO

dekada w Metropolitan Opera



Anna Netrebko

NOWY ALBUM

Live

at

The Met
ropolitan
Opera



UNIVERSAL MUSIC POLSKA



ORAZ NOWOŚĆ
„ANNA BOLENA” DONIZETTIEGO
NA DVD I BLU-RAY!

PATRONI PŁYTY:

RMP Classic

HIFI
i muzyka
PRIMO Z KOCIOGŁA I MELOMANA

merlin.pl

Les folles journées de Varsovie miały w tym roku drugą odsłonę. W zeszłym roku, jak podają organizatorzy, odbyło się 120 koncertów ze średnią frekwencją około 230 słuchaczy na koncert. Wziąwszy pod uwagę, że ci sami ludzie chodzili na wiele koncertów – to niewiele. W szczególności, że za te koncerty ktoś – my, podatnicy – zapłacił. W tym roku ilość koncertów zredukowano do 85.

Oto jak nasze państwo dba o promocję kultury. Zamiast stworzyć grupę odbiorców zainteresowanych sztuką wysoką tworzy się imprezy masowe jak wyżej wspomniana, albo noc muzeów, wydaje się na to ogromne pieniądze wszystkich podatników, by móc „osiągać” takie wyniki przy popularyzacji kultury. Zapomina się przy tym, że wiele koncertów i tak jest darmowych, a nie zawsze cieszą się frekwencją, a wiele muzeów ma dni, w których wstęp jest za darmo.

W starożytnym Rzymie władza potrafiła zapewnici ludowi i chleb, i igrzyska. Robili to tak znakomicie, że jednorazowo w Colosseum albo Circus Maximus było więcej widzów niż przez te kilka dni *Les folles journées de Varsovie*. To się nazywa organizacja!

Gdyby zlikwidować wszystkie dotacje na kulturę w dzisiejszej formie, a jednocześnie wprowadzić do szkół edukację na odpowiednim poziomie, która uwzględnia również sztuki wysokie, stworzylibyśmy ogromną warstwę społeczną ludzi wykształconych, którzy bez niczyjej łaski pójdą do muzeum albo na koncert i zapłacą z własnych pieniędzy, bo taką będą odczuwali potrzebę.

No cóż, marzyć można, choć to rzadko się spełnia. Takie posunięcie zmusiłoby do zmiany zawodu ogromną grupę osób, których sensem istnienia jest konsumowanie

państwowych dotacji. Natomiast wykształcony słuchacz już na pierwszym koncercie filharmonicznym zauważyłby, czy serwowany mu występ ma coś wspólnego z tym, co twórca w nutach zapisał, a na pierwszej wystawie sztuki współczesnej odważyłby się zakrzyknąć, gdy trzeba, że „Król jest nagi”.

Znakomicie promuje się Filharmonia Warszawska. Wśród posiadaczy abonamentów na nadchodzący sezon koncertowy rozlosowała 40 albumów płytowych. Wśród tych albumów nie ma ani jednego, który by nagrała! O czym to świadczy? Nie pierwsza to państwowa instytucja, która nie dba o swoją promocję.

Niechęć do polskiego repertuaru u naszych rodaków pozostanie na zawsze zagadką. O ile dotyczy to osób prywatnych, to możemy to skwitować tylko zdziwieniem. Gdy natomiast osoby publiczne funkcjonujące za nasze podatki takową niechęć wykazują, nie możemy przejść nad tym do porządku dziennego. 27 października Filharmonia Łódzka urządziła koncert poświęcony pamięci Jana Pawła II. Znakomita inicjatywa, tyle że po raz kolejny naszego wielkiego rodaka czcimy muzyką niemiecką! Czy to tylko brak wyobraźni, czy też brak kompetencji organizatorów? Dla takiej rocznicy bardziej stosowne byłyby polskie oratoria, które przy okazji pozwoliłyby szerokiej publiczności odkryć, że Polacy nie gęsi... Niestety, dzięki Józefowi Haydnowi wciąż będzie utrwalana w świadomości ogółu informacja o braku polskiego repertuaru. Szkoda, że wśród decydentów nie ma osób odważnych, dociekliwych, o szerokich horyzontach, z odpowiednią wiedzą.

Opera Krakowska wystąpiła na węgierskim Armel Opera Competition and Festival z operą czeskiego kompozytora Victora Ullmanna *Der Kaiser von Atlantis*. Gratulujemy oryginalności! Nie ma to jak promować Czechów i ich muzykę na Węgrzech. Wydaje się, że ten zespół jest „krakowski” tylko z nazwy. Gdzie patriotyzm lokalny, gdzie miłość do własnego miasta, do własnej historii. Widać zabrakło wiedzy pracownikom tej opery, by znaleźć coś bardziej odpowiedniego, polskiego, a może nawet krakowskiego.

Otym, że chcieć to móc może świadczyć znakomite posunięcie Instytutu Adama Mickiewicza. Choć raz zainwestowali nasze podatki tak, że powinniśmy im być wdzięczni. Środowisko muzyczne stoi wciąż na stanowisku, że nasza kultura nie ma co się mierzyć z innymi krajami, a jednak ktoś w tej instytucji mądrze zdecydował i wsparł finansowo wystawienie opery *Maria Statkowskiego* na Festiwalu Wexford. Po raz pierwszy ta znakomita opera została wystawiona poza granicami Polski. Brawo!

Zapraszamy na stronę 30, gdzie znajduje się odpowiedź na listy IMIT-u i PWM-u otrzymane w następstwie naszego artykułu „Od redakcji” w październikowej **Muzyka21**. ☺



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



IX Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 1 III 2012 r. dostarczyć do Wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) repertuaru dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1942 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) kopię (papierową, skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie zawierające: a) 15 min proponowanego repertuaru, b) 15 min dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

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

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

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Kraków • Łódź • Koszalin • Kielce • Paryż
 11 Polsko-Norweska Akademia Muzyczna Młodych
 14 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Anna Bolena* • *Nabucco*

CZŁOWIEK

- 18 Anna Netrebko – dekada w Metropolitan Opera – *Wilfried Górný*
 20 Świat spod maski – z *Julią Kaleńską-Rodzaj*, założycielką KODY rozmawia *Ewelina Pietryga*
 21 Ferdynand Hoesick, pisarz, wydawca, biograf F. Chopina – w 70. rocznicę śmierci (2)
Beatrix Podolska
 23 Trzy flecistki i promocja polskiej muzyki
 z flecistką *Ewą Murawską* rozmawia *Arkadiusz Jędrasik*
 25 Krystian Zimerman – Lisztowi na urodziny
 26 Legendy Polskiej Wokalistyki (13)
Stanisława Gowarzewska-Marciniak – *Adam Czopek*
 27 Alfred Brendel – pianista i artysta – *Łukasz Kaczmarek*

DZIEŁO

- 29 Historia muzyki elektronicznej
 Prapoczątki 1915-1945 (16) – *Dariusz Mazurowski*

MYŚLI

- 30 O Powolnym Wykańczaniu Muzyki i IMITacjach w kulturze – *Jan A. Jarnicki*

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – Jochann Christian Bach – arcydzieło przywrócone do życia
Arkadiusz Jędrasik
 37 Recenzje
 52 Krzyżówka nr 18 – *Antoni Rojewski*

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Anna Netrebko

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 Twarowski,
 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 Staszkievicz,
 Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
 Anna Netrebko
 fot. Ken Howard/MET

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,
 aduatacji 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 **M**uzyka korzeni i młodzi orkiestraci w starym Krakowie (XXXVI Festiwal „Muzyka w starym Krakowie”: 15 – 31 sierpnia 2011 r.). „Muzyka w starym Krakowie”, to najstarszy, obok „Dni muzyki organowej”, festiwal muzyczny w podwawelskim grodzie. Powstał w 1976 r. z inicjatywy Stanisława Gałońskiego, kierującego nim do dzisiaj, a życzliwie wsparty przez ówczesne władze w osobie Jerzego Pękali, przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej Krakowa.

Programy tegorocznych koncertów układały się w dwa nurty: narracyjny, w którym utwory zestawiane były pod kątem wspólnej im tematyki oraz konfrontacji młodych, niedawno utworzonych zespołów symfonicznych.

W ramach kilku koncertów sięgnięto do źródeł kultur muzycznych różnych narodów. Joel Frederiksen z monachijskim Ensemble Phoenix przedstawił montaż zatytułowany *Róża Szarona*, a złożony z utworów, które kształtowały oblicze muzyczne Stanów Zjednoczonych, od czasów kolonialnych poprzez wojnę o niepodległość i secesyjną po zaranie XX w. Jak zawsze podziwiać można było szlachetną barwę i wzorową emisję jego basowego głosu (na inauguracji festiwalu wystąpił wraz Emmą Kirby pod dyktando Stanisława Gałońskiego w *Ofertoriach* i *Communiones* Mikołaja Zieleńskiego), a także inwencję pozostałych muzyków, wydobywających subtelne odcienie z często czysto użytkowej twórczości religijnej, czy wojskowej.

Z kolei Chór Kameralny „Kijów” pod kierunkiem Mykoły Hobdyca zaprezentował cerkiewną tradycję muzyczną swego kraju, zestawiając *Liturgię św. Jana Złotoustego* z szesnastowiecznym irmologionu przemyckiego oraz w siedemnastowiecznym opracowaniu Symeona Pekalińskiego (na marginesie – szkoda, że pominięto dokonania w tej dziedzinie Kyryla Steceńki). Pierwszy utwór, przeznaczony zgodnie z ortodoksyjną tradycją wyłącznie na chór męski, stanowi tchnienie archaicznej przeszłości, ascetyczny w swej jednogłosowości, do pewnego stopnia kojarzący się z surowością chorału gregoriańskiego. W dziele Pekalińskiego w ustępie *Święty Boże* głos solisty sekwencyjnie wznosił się na podobieństwo szybującego w górę sola tenorowego ze *Złożenia do grobu* Krzysztofa Pendereckiego, nawiązującego właśnie do tradycji wschodniej liturgii

muzycznej. W tym miejscu, w związku z dawnym wykluczeniem kobiet z udziału w śpiewie liturgicznym, nie mogę sobie odmówić przytoczenia anegdoty. Będąc w fińskim Tampere odwiedziłem tamtejszą cerkiew. Że prawosławie fińskie nie jest tożsame ze słowiańskim czy greckim, świadczył już cerkiewny chór, złożony wyłącznie z kobiet i prowadzony przez dyrygentkę na zasadzie prób i błędów. Gdy za pierwszym razem nie udało się prawidłowo zaintonować hymnu na ukazanie najświętszego sakramentu, biedny ksiądz musiał cofnąć się za ikonostas i ponownie się zza niego wyłonić, licząc, że za drugim razem towarzysząca oprawa muzyczna będzie już rozbrzmiewać zgodnie z ustalonym porządkiem.

Ze swej strony amerykański chór męski Chanticleer zestawiał swoją *Opowieść o miłości* z miniatur a cappella od renesansu po współczesność.

Drugim wątkiem przewodnim były występy polskich orkiestr młodych muzyków. Zainicjowała je najstarsza – Orkiestra Akademii Beethovenowskiej.

W *Uwerturze koncertowej D-dur* Maksymiliana Einerta, opracowanej przez Macieja Negreya na podstawie rękopisu przechowanego w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym przewija się zwrot melodyczny, który „przywodzi na ucho” motyw z duetu Ireny i Adriana z Wagnerowskiego *Rienzi*. Z kolei utrzymany w Mozartowskim stylu fragment symfoniczny Franciszka Lessla, na co wskazuje sama nazwa – *Finale. Molto presto* – stanowi jedyną zachowaną pozostałość po jego sześciu symfoniach. Kompetentnym interpretatorem tych muzycznych znalezisk był Tadeusz Strugała, który potrafił wydobyć z Orkiestry Akademii Beethovenowskiej subtelności dynamicznej natury, których zabrakło mi swego czasu w omawianym na tych łamach wykonaniu *Fidelia*. Zagrali też *VII Symfonia A-dur* swego patrona.

„Ja, Orkiestra Kulturalna” to nieco dziwaczne zawołanie w tłumaczeniu z angielskiego zespołu symfonicznego, powołanego w tym roku przez Instytut im. Adama Mickiewicza, a więc najmłodszego. Ale tego rodzaju inicjatywa, wzorowana na latynoskiej Orkiestrze im. Simona Bolivara czy Zachodnio-wschodniej orkiestrze dywanowej, wymaga indywidualności stale kierującego nią dyrygenta na miarę Gustava Duhamela czy Daniela Barenboima. Był to jej drugi występ publiczny po gdańskim debiucie trzy dni wcześniej pod batutą Nevil-

le’a Marrinerra. W Krakowie poprowadził ją Paweł Kotla.

W *Suicie scytyjskiej* zgiekliwe tutti całkowicie przykryło „barbarzyńską” motorykę, za pomocą której Prokofiew chciał zdystansować swego rywala – Igora Strawińskiego – i jego *Święto wiosny*. Zestawienie kompozycji Prokofiewa z *Koncertem* Szymanowskiego mogło wydać się nieco obrazoburcze, jeśli zważy się opinię tego pierwszego o tym właśnie utworze drugiego: „Na koncertach muzyki polskiej słyszałem *Koncert skrzypcowy* Szymanowskiego. Skomplikowany, mieniący się, ogromny (...) przypominał mi celne słowo o Szymanowskim: »To nie rzeczownik, to przymiotnik«. Poza tym jeszcze skłonność Szymanowskiego, by męczyć się na akordach kwartsektowych, zamierać na surdnych i fażoletach, kładzie nań pewien odcień prowincjonalizmu. To kulturalny dżentelmen z zapadłego kąta” (Jerzy Jaroszewicz *Prokofiew*, PWM Kraków 1983, s. 171). *I Koncert* op. 35 Szymanowskiego to dzieło mistyczno-impresjonistyczne, opalizujące – co wypomniał mu Prokofiew – wielością subtelnych barw, które do szczętu zatraciły się w nazbyt hałaśliwym brzmieniu orkiestry, stąd grę solistki – Agaty Szymczewskiej – najlepiej można było ocenić jedynie w kadencji. W przypadku Szostakowicza i jego *V Symfonii d-moll* op. 47 nie wystarczy wygrać tylko to, co jest w nutach, konieczny jest głębszy zamysł interpretacyjny, odpowiednie rozłożenie kulminacji, a tego zabrakło mi podczas omawianego wykonania.

Szansy na obiektywną ocenę nie miała nieco starsza *Sinfonia Juventus*, wydana na pastwę akustyki kościoła świętych Piotra i Pawła. Zastanawia mnie maniakalny wręcz upór organizatorów kolejnych festiwali, by sytuować koncerty, zwłaszcza symfoniczne, w tej niesprzyjającej przestrzeni akustycznej o przedłużonym pogłosie za sprawą górującej kopuły, co sprawia, że ma się do czynienia z produkcjami muzykopodobnymi, bądź karykaturami wykonywanych utworów. Znośniej brzmi tu muzyka chóralna, zwłaszcza unisonowa, a więc można tu było zlokalizować omawiany koncert muzyki cerkiewnej, szczególnie, że w dobie ponapoleońskich wojen, kiedy w Krakowie stacjonowały rosyjskie wojska, świątynia ta służyła im jako garnizonowa cerkiew.

Nie dziwi natomiast zestawienie „czeskiego Brahmsa”, czyli Dwořaka, z tym właściwym, skoro spokrewnia ich nie tylko symfoniczne opracowywanie tańców, choć śmiem zaryzy-

kować twierdzenie, że gdyby Eduard Hanslick usłyszał *I Symfonię c-moll* op. 68 tegoż w tych warunkach, to nie napisałby chyba *O pięknie w muzyce*, w którym wykreował go na mistrza muzyki absolutnej. W przypadku *Koncertu wiolonczelowego h-moll* op. 104, to wolę występującego w nim w charakterze solisty Tomasza Strahla w roli kameralisty (np. w triu Konstantego Andrzeja Kulki). Brakowało mi w jego grze szlachetności brzmienia na miarę słyszanych niegdyś gigantów wykonawstwa tego arcydzieła wiolonczelowej literatury koncertowej, a więc Rostropowicza, Szafrana czy Yo Yo Ma, choć może padł on ofiarą wspomnianej akustyki, mającej tendencję do spłaszczania dźwięku, a więc szczególnie zabójczej dla tego właśnie instrumentu. Służy ona natomiast nośności dźwięku pojedynczych skrzypiec, co ujawniło się w granych przez koncertmistrza solowych ustępach w *Adagiu* i jego zakończeniu w symfonii Brahmsa, a także waltorni. Z przekazu manualnego Jerzego Swobody można było odczytać, iż posiadał interesujący zamysł interpretacyjny, ale cóż, skoro w tych okolicznościach nie ma mowy o przeprowadzeniu agogicznych czy dynamicznych subtelnosci, gradacjach napięcia, nie mówiąc już o czytelności ustępów o naturze polifonicznej. Co prawda w ostatnich taktach kody okazało się, że sposobem na przewyżczenie akustycznych oporów wydaje się właśnie forsowanie dynamiki, zagłuszającej nieznośny pogłos.

Program festiwalu uzupełniały koncerty kameralne i recitale. Czescy muzycy z Kwartetu im. Janačka zyskali moją przychylność, rozpoczynając swój występ z punktualnością co do minuty, co, niestety, w Krakowie stanowi wciąż ewenement. Atoli, w dalszej części w znacznej mierze mnie rozczarowali, zarówno dźwiękiem, jak przywiązywaniem zbyt małej wagi do zespołowej gry. Obronnym spod ich smyczków wyszedł jedynie *Kwartet G-dur* op. 106 Antonina Dwořaka, natomiast *I Kwartet e-moll „Z mojego życia”* Bedřicha Smetany prawie całkowicie zatracił swe namiętno-elegijne rysy.

Ingolf Wunder obwozi po Polsce jeden i ten sam program recitalowy, który miałem okazję wysłuchać w Łańcucie. Później powtórzył go w Dusznikach, choć wyraźnie nie był z niego zadowolony, skoro nie zezwolił na odtworzenie w radiu większości utworów, a teraz w Krakowie. Mozart (*Sonata B-dur* KV 333) nie był już tak wydziwaczony, choć odczytany w duchu estetyki późnoromantycznej. Pięknie zabrzmiał schubertowski walc w opracowaniu Liszta. Zabrakło natomiast pierwiastka narracyjnego w *Balladzie f-moll* op. 52, nadto raził zbyt płytki dźwięk. Za to szlachetnością odznaczało się ujęcie *Andante spianato*. A więc artysta nosi w sobie zarówno zadatki na wirtuoza, jak i wrażliwego liryka, jeśli tylko nie daje się ponieść nadmiernemu temperamentowi i skłonności do oryginalności.

Elżbieta Stefańska-Łukowicz wraz z austriackim flecistą Michaeliem Martinem Koflerem zaprezentowała *Sonaty* Johanna

Sebastiana Bacha, a ponadto solowe utwory klawesynowe. „Ruch dźwięków”, co oznacza francuski tytuł ostatniej kompozycji Krystyny Moszumañskiej-Nazar, to swoiste perpetuum mobile z klastalami, dowodzące, że ten zabytkowy instrument nie tylko należy do historii. Z podobnym podejściem mamy do czynienia w trzyczęściowym utworze Marka Sawy o tajemniczym tytule *RAF*, utworzonym od inicjałów literowych oznaczeń temp: *Risolto*, *Amaroso* i *Furioso*, a w którym dają znać o sobie również elementy preparacji.

Jak to nie raz bywa, najwartościowszymi okazały się nie te spektakularne koncerty, z dużą obsadą muzyków, lecz pozbawione zewnętrznej błyskotliwości, w których do głosu dochodzi przede wszystkim sama muzyka poprzez pokorne podporządkowanie jej techniki wykonawczej i środków wyrazowych, będących nie celem dla siebie, lecz służących jedynie przekazowi głębszego przesłania granych utworów.

Lesław Czapliński

KRAKÓW **C**zar dawnych instrumentów/W królestwie wiol (**Konserwatorium im. W. Lutosławskiego w Krakowie: Matiné w Muzeum Historycznym m. Krakowa 21 sierpnia 2011 r.**). W natoku imprez renomowanych, choć jakże często i rutynowych festiwalu oraz instytucji muzycznych, bardzo często umykają uwadze koncerty godne szerszego zainteresowania. Przykładem takiego nieco zepchniętego na margines wydarzenia okazał się niedzielny poranek w Sali Fontany krakowskiego Pałacu Krzysztofów, głównej siedziby miejscowego Muzeum Historycznego. Zaprezentowano na nim muzykę barokową i wczesnoklasykistyczną na historycznych instrumentach.

Wystąpiło grono artystów, tworzących Ensemble Quod Libet, którego trzon tworzą instrumentalisci, grający na „miłosnych” odmianach wiol: Barbara i Hermann Vossowie oraz Hélène Godefroy. Na okoliczność krakowskiego koncertu dołączyło do nich dwoje miejscowych muzyków: oboista Mariusz Pędziątek oraz klawesynistka Paulina Tkaczyk. Hermann Voss, spiritus movens całego przedsięwzięcia, przez lata wchodził w skład słynnego Melos Quartet. Gdy zabrakło jego prymariusza i zespół zaprzestał działalności, Voss zajął się wykonawstwem historycznym, zamieniając altówkę na amorkę. Okazał się jej wirtuozem w suicie, skompilowanej z utworów anonimowych kompozytorów francuskich. Zwłaszcza w *Menuecie* za pomocą pizzicata wydobywając z niej nieomal gitarowe brzmienie. Jak trudny jest to instrument ze względu na jego skłonność do szybkiego rozstrajania się, z uwagi na co Leopold Mozart nie rokował mu przyszłości mimo pięknego dźwięku, można się było przekonać w następującym potem duecie – *Sonacie D-dur „Marlborough”* Carla Stamitz, wykonanej wraz z żoną Barbarą Kaczmarczyk-Wojciechowską, grającą

na współczesnej altówce. Ale w *Triu F-dur* Johanna Joachima Quantza i ona zamieniła współczesny instrument na amorkę, nad którą w pełni udało się jej zapanować.

Muzycy wykorzystują autentyczne instrumenty z epoki, stworzone przez Schorra na zamówienie Heinricha Johanna Ignaza Franza Bibera, którego *Partita d-moll* zabrzmiała na zakończenie koncertu. Z kolei Hélène Godefroy gra na wykonanym w XIX w. w belgijskim warsztacie lutniczym basso d'amore, którego głębokim, ale zarazem i giętkim dźwiękiem można się było delektować w *Sonacie D-dur nr 8* Jean-Marie Leclaira oraz *Preludium d-moll na viole da gamba solo* Carla Friedricha Abla.

Lesław Czapliński

KRAKÓW **S**acrum-profanum, czyli współczesny akademizm (IX Festiwal „Sacrum-Profanum”: **Kraków 11 – 17 września 2011 r.**). Wszystko jest tu sprawdzone i przewidywalne. Na dobrą sprawę, bez większego ryzyka można by napisać relację jeszcze przed rozpoczęciem imprezy, bez większych obaw o rozminięcie się z jej faktycznym przebiegiem. Zapewniająco to uznani kompozytorzy i ich głośne niegdyś utwory. Oczywiście, na użytek wewnętrzny liczy się walor edukacyjny, czyli nadrabiania zaległości w zakresie znajomości nowoczesnej muzyki. Na tegorocznym krakowskim festiwalu zabrzmiała na przykład kompozycja *W tonacji C-dur* Terry'ego Rileya, uważana za pierwszą manifestację minimalizmu w 1964 r. I to po raz pierwszy w wersji oryginalnej. Obsesyjnie powracające już nawet nie motywy, czy frazy, lecz wręcz pojedyncze dźwięki sprawiają, że siłą rzeczy głównym środkiem różnicowania przebiegu muzycznego staje się w nim dynamika, wprowadzająca również efekt złudzenia przestrzenności, co świetnie wydobyli muzycy z Klangforum Wien.

Przed wszystkim jednak w trakcie festiwalu celebrowano siedemdziesięciopięcioletnie Steve'a Reicha, co mówi samo za siebie, przydając imprezie nieco muzealnego tchnienia. W tym wieku na ogół nie odkrywa się już nieznanych łądów, ani nie tworzy nowych technik, choć oczywiście bywają wyjątki, na przykład stulecie Elliott Carter, którego muzyka prezentowana była na poświęconym amerykańskiej muzyce krakowskim festiwalu sprzed czterech lat. Poza tym przeważają renomowani, ale zarazem i rutynowi wykonawcy (Ensemble Modern, Asko i Schönberg), objeżdżający tego rodzaju imprezy jak Europa i świat długi i szeroki. A festiwal muzyki współczesnej jak dżdż wymaga ryzyka. Wtedy mają szansę zaistnieć zarówno arcydzieła, jak i dać o sobie znać nieporozumienia i skandale, na których tle te pierwsze zyskują jeszcze większy blask. Powinien wzbudzać liczne kontrowersje i wywoływać żywe spory, toczące się po koncertach do białego rana.

A tak wszystko jest solenne i ugrzecznione. Publiczność posłusznie i zdawkowo oklaskuje kolejne kompozycje, bez większych emocji, a więc zarówno bez entuzjazmu, jak i sprzeciwu. Na ogół nikt nie wychodzi w geście protestu, co najwyżej z powodu późnej pory i możliwych kłopotów komunikacyjnych z dotarciem do domu. Co prawda w przypadku koncertów w hali ocynowni dawnej Huty im. Lenina, niczym w Sadycznym zamku Silling, okazało się to niemożliwe, gdyż dociera się tam i z powrotem w konwoju, a w trakcie imprezy wszystkie wyjścia kontrolują strażnicy, by nikt się nie wymknął... Oczywiście z powodów bezpieczeństwa, gdyż na terenie czynnego kombinatu o wypadkach nie trudno. Ale nie wiem już dlaczego publiczność z biletami nie mogła w czasie przerwy wyjść poza obręb dawnej remizy tramwajowej, nie narażając się na utratę prawa powrotu?

Nie bardzo też rozumiem, po co zamówiono utwory do wierszy Czesława Miłosza (czy tylko z powodu unii instytucjonalnej z festiwałem tego ostatniego w ramach Krakowskiego Biura Festiwalowego?), skoro ani one nie wymagają oprawy muzycznej, ani muzyka ich tekstu, chyba że zależało właśnie na wzbogaceniu oferty repertuarowej o twórczość rzeczywiście współczesną. Renomowani kompozytorzy odrobili zadania, z których wszakże dla sztuki niewiele wynika. Jeśli już, to wydaje mi się, iż należało zwrócić się z tym do młodych kompozytorów, na przykład do lat dwudziestu pięciu, studentów i świeżych adeptów muzycznych uczelni, do końca selekcji i w ten sposób ułożyć program tego nurtu festiwalu. Paweł Mykietyn w *Dwóch wierszach Miłosza (Biedny chrześcijanin patrzy na getto i Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to Minneapolis)* rozpoczął ambitnie od batuty elektronicznej Maxa Mathewsa i krążących dźwięków elektronicznych oraz dekonstrukcji Miłoszowskich tekstów, a także efektownie zakończył ich scaleniem jako pointą. Wszelako ramy te wypełniła pewna bezsilność w nieustannym powtarzaniu efektów, znanych z ekspozycji, co być może uznać należy za odpowiedni wstęp do minimalistycznej muzyki Steve'a Reicha? *Niggunim*, chasydzkie pieśni bez słów, wprawiające w stan ekstazy w celu bezpośredniego, zmysłowego doświadczenia jedności z Bogiem, być może stanowiły jedno ze źródeł inspiracji dla amerykańskich minimalistów, zważywszy żydowskie pochodzenie Reicha i Philipa Glassa, choć ten pierwszy znacznie później zwrócił się ku swoim korzeniom judaistycznym w *Tehillim*. Mogłaby na to wskazywać reakcja pewnej krytyki muzycznej, rytmicznie kołyszącej się w takt muzyki podczas wykonania 2x5. Nieoczekiwanie dla mnie największą osobowością okazał się Jonny Greenwood, gitarzysta Radiohead, podejmujący interakcje z komputerowo przetwarzanymi, dopiero co granymi frazami, co stanowi podstawę techniki kompozytorskiej Reicha, a więc może najbardziej rokusującym na przyszłość pomysłem dyrektora Filipa Berkowicza jest właśnie tego rodzaju konfrontacja awan-

gardowych utworów i muzyków wywodzących się ze sfery kultury popularnej? Rozczarowała mnie natomiast wideopera *Trzy opowieści*. Dotyczą one eksplozji niemieckiego sterowca Hindenburg podczas lądowania w Nowym Jorku oraz nuklearnej na atolu Bikini, a także klonowania owcy Dolly, jako zagrożeń ze strony cywilizacji technicznej. Trudno wszakże dociec powodów doboru i zestawienia tych akurat przykładów. Czyżby dwa pierwsze wywołać miały skojarzenie z wielkim wybuchem, który dał wszystkiemu początek, może i samemu Bogu, a w każdym razie jego idei, wyzwaniem wobec których stała się z kolei inżynieria genetyczna, na co wskazują cytaty z księgi *Genesis* i komentarze rabinów? Związki wykonywanej na żywo muzyki z warstwą obrazowo-słowną w formie dość prymitywnie zrealizowanego, amatorskiego filmu, nie wydają się wynikać z bezwzględnej konieczności, ani rządzić zasadami ścisłej synchronizacji, lub dialektycznego kontrapunktu. Wydaje mi się, że bardziej odkrywczą akcją multimedialną „ante lit teram” był przed czterdziestu laty pomyślany bardziej jako żart *Szeptet* Wojciecha Michniewskiego. Jeśli zaś idzie o dopełnianie się muzyki i obrazu to bliższy wydaje mi się z tego kręgu film Godfreya Reggio *Koyaanisqatsi* z muzyką wspomnianego Philipa Glassa, drugiego z trójki amerykańskich minimalistów, którego twórczość w dużej mierze wypełniła festiwal sprzed czterech lat. Tym razem jednak się nie pojawił z powodu skłócenia z Reichem. Trzeciemu z nich – Johnowi Adamsowi – poświęcono koncert na tegorocznym. Można go obdarzyć mianem „Berga minimalizmu”, pamiętając, że tamtego z kolei nazywano „Puccinim dodekafonii”, a wynika to z przystępności ich muzyki. Adams jest mniej ortodoksyjnym od pozostałych użytkownikiem techniki repetytywnej np. w wykonanej *Symfonii kameralnej*, a właściwie całkowicie przezycięzonej i odrzuconej w zagranym na koniec utworze pod tytułem *Potomek symfonii kameralnej*. O ile pierwsza, klasycznie trzyczęściowa, odwołuje się do efektu powtarzalności zarówno w skrajnych ogniwach, zwyczajowo motorycznych, jak i środkowym, wybitnie kantylenowym, ocierając się w swej prostej melodyjności wręcz o banalność, to w drugim utworze, stanowiącym jej swoistą replikę, minimalizm polega głównie na daleko idącym uproszczeniu środków harmonicznycych i fakturalnych.

Tego rodzaju postępowanie narzucają prawa dużej formy, o czym można się było przekonać również w przypadku Steve'a Reicha i jego *Kwartetu potrójnego*. Już w przypadku *Ośmiu linii* zaznacza się wzbogacenie techniki repetytywnej, stanowiącej swoisty akompaniament dla zarysowujących się już do pewnego stopnia linii melodycznych. Natomiast w trzyczęściowym *Kwartecie* rolę tę spełnia nagrany wcześniej i odtwarzany z taśmy materiał dźwiękowy wobec melodycznej gry muzyków na żywo, z wolnym ogniwem, w którym pojawiają się reminiscencje muzyki synagogalnej i z w pełni repetytywnym finałem.

Rozczarowało *Życie miejskie*, albowiem na tle minimalistycznie potraktowanej partii orkiestry przywoływane odgłosy wielkiego miasta, po ich zacytowaniu w czytelnej, a co za tym idzie w pełni rozpoznawalnej formie, nie ulegają żadnemu dalszemu przetworzeniu, lecz podlegają repetytywności na podobieństwo towarzyszącej im muzyki. W latach dwudziestych występował w filmie niemym gatunek tzw. symfonii wielkiego miasta (berlińska Rutmanna, moskiewska Wiertowa czy tokijska). Wspominam o tym nie bez powodu, ponieważ niemy film pojawił się podczas koncertu utworów Julii Wolfe, najbardziej europejskiej spośród prezentowanych kompozytorów, eksplorującej przede wszystkim brzmieniowość w swoich na ogół narracyjnych kompozycjach. Operująca zmasowanym brzmieniem w utworze zatytułowanym *Powiedz mi wszystko*, podczas gdy *Pokój Vermeera* odznaczał się wyraziście zarysowaną dramaturgią z odpowiednio rozłożonymi kulminacjami. Dwa pozostałe utwory skomponowane zostały do niemych filmów belgijskiego reżysera Charles Dekeukeleire, a więc mówić można raczej o muzycznych instalacjach. Pierwszy, zgodnie z tytułem – *Walka bokserka* – stanowi ilustrację do zakończzonego nokautem starcia na ringu, w trakcie którego pojawia się też dłuższy wstęp, w którym muzycy wykłaskują wyłączenie rytm, odpowiadający zadawanym na ekranie ciosom, niczym w etudzie Steve'a Reicha *Klaskana muzyka*, brawurowo wykonanej przez kompozytora i partnerującego mu innego twórcę – Davida Langa. W przypadku *Niecierpliwości*, kiedy opóźniało się wyjście muzyków, a na estradę z pustymi pulpitemi i krzesłami skierowane zostało oświetlenie, sadziłem, że zgodnie z tytułem, utwór stanowić ma test na cierpliwość publiczności, dopóki oklaski któregoś ze zniecierpliwionych słuchaczy nie przerwą jego trwania, a właściwie oczekiwania nań. Kiedy zdecydowałem się na to posunięcie wraz z okrzykiem „Brawo!”, pojawili się właśnie muzycy. Sądziłem jeszcze, że jest to wyjście do ukłonów, ale strategia okazała się inna i rozpoczęła się dość długa kompozycja. W tym przypadku wolałbym albo oddzielne zaprezentowanie muzyki, albo samego filmu, należącego najwyraźniej do nurtu tzw. pierwszej awangardy filmowej, polegającej na tworzeniu muzyki wizualnej (Germaine Dulac), a więc kompozycji, w których rytm obrazów, ruchu obiektów w kadrze oraz kamery, a także montażu wyznaczał rozwój na podobieństwo muzycznego, tyle że w tworzywie pozadźwiękowym. Pojawiające się ujęcia przedmiotów stanowiły odpowiednik tematów i ich przetworzeń, układając się w swoistą melodykę.

Podsumowując: wydaje mi się, że Warszawska Jesień może czuć się niezagrożona, jako bulaj z widokiem panoramicznym na wzburzone odmęty oceanu muzyki współ- i nowoczesnej.

Lesław Czaplinski

ŁÓDŹ **Wonderful Town w Łodzi.** 1 października, po niemal czterech latach remontu związanego jednocześnie z rozbudową, ruszył Teatr Muzyczny w Łodzi. Pierwszą premierą na przebudowanej scenie była *Zwariowana ulica* Leonarda Bernsteina, która miała swoją prapremierę w Nowym Jorku w 1953 r. Ten musical był pierwszym teatralnym sukcesem Bernsteina, który wszedł do historii tego gatunku przede wszystkim jako twórca *West side story* i *Kandyda*. Na naszych scenach pokazano ten musical w warszawskim Teatrze Komedia w 1962 r. z pamiętą kreacją Barbary

Ohio trafiły do Greenwich Village, artystycznej dzielnicy Nowego Jorku będącej kolorowym miejscem tolerancji i różnorodności. To tutaj artyści, pisarze, malarze i poeci znajdowali twórczą atmosferę do pracy. Akcja musicalu ma raczej wątpliwą wartość dramaturgiczną i jest bardziej zlepkiem scenek rodzajowych i aktorsko-tanecznych etiud. W całość łączą je kłopoty i perypetie obu siostr. Przyznać należy, że w łódzkiej inscenizacji wyreżyserowanej przez Zbigniewa Maciasa zrobiono wszystko by to sprawnie scalić i ożywić i uatrakcyjnić. Przyznać należy, że w znacznej mierze udało się to osiągnąć, szczególnie w II akcie, który tętni życiem od pierwszej do

jący Nowy Jork, pracownicy redakcji, kibice, policjanci, sprzątaczkę, brazylijscy marynarze (świetny numer *Conga!*). Równie świetny i dynamiczny jest kolorowy i roztańczony finał musicalu.

Muzycznie *Wonderful Town* jest zapowiedzią tematów i rytmów oraz zwrotów rytmicznych i harmonicznymi jakimi później spotkamy w *West side story* i *Kandydzie*. Utrzymana w klimacie lat trzydziestych muzyka *Zwariowanej ulicy* ujmującą delikatnym swingiem i świetną jazzową atmosferą.

O wyeksponowanie tego wszystkiego zadbał od dyrygenckiego pulpitu Lesław Sałacki, który prowadził premierowe przedstawienie z

L. Bernstein – *Wonderful Town*
scena finałowa
fot. M. Kopec/Teatr Muzyczny w Łodzi



Rylskiej w roli Ruth. 30 stycznia 2010 r. w Dużej Auli Gmachu Głównego Politechniki Warszawskiej, wystawiono musical po raz drugi. Reżyserował Dariusz Łapiński, który jednocześnie przygotował premierę pod względem muzycznym i nią dyrygował. Rolę Ruth kreowała Izabela Kłosińska, Eileen była Małgorzata Pańko.

Wonderful Town, którego akcja toczy się w latach trzydziestych, to historia sercowych i zawodowych kłopotów Ruth i Eileen, dwóch siostr, które z po wyjeździe z Columbus w

ostatniej sceny. Zrealizowane z rozmachem przedstawienie ma wyrazisty rytm, szczytę humoru, werwę i dynamikę scen zbiorowych opartą przede wszystkim na interesujących układach choreograficznych autorstwa Artura Żymelki. Przez scenę maszerują kolorowe typy nowojorskiej artystycznej bohemy będącej tłem dla wszystkich scen z udziałem siostr. Każda duża scena zbiorowa jest okazją do zaprezentowania kolejnego układu choreograficznego realizowanego z pasją i profesjonalizmem. Tańczą turyści zwiedza-

właściwym sobie temperamentem. I chociaż cała obsada solistów, tancerzy i chóru zasłużyła na słowa uznania, to jednak gwiazdami wieczoru były: Marta Siewiera (Ruth) i Emilia Klimczak (Eileen), obie nie tylko dobrze śpiewały, ale również dobrze tańczyły. Dzielnie im dotrzymywali kroku obdarzony interesującym barytonowym głosem Tomasz Rak (Bob Baker) i Paweł Erdman (Wrak).

Adam Czopek

KOSZALIN **45**. Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku (10–16 IX 2011). „Jubileuszowa” liczba kolejnego numeru Festiwalu skłania do osobistych retrospekcji, zwłaszcza jeśli sięgają tak odległej przeszłości. Wspominam przede wszystkim Festiwal Pianistyki Polskiej, który rozpoczął się 7 IX 1967 r. – w tydzień po moim przyjeździe do Koszalina i podjęciu tam pracy asystenta dyrygenta w ówczesnej Koszalińskiej Orkiestrze Symfonicznej (która festiwal współtworzyła), i gdzie znalazłem się po warszawskich studiach. Ów wyjazd do nieodległego Słupska, urok tego miasta, festiwalowe występy warszawskich artystów, w większości pedagogów, koleżanek i kolegów ze studiów – złagodziły szok spowodowany radykalną zmianą środowiska i rzeczywistością życia muzycznego Koszalina. Także we wrześniu odbył się w Koszalinie pierwszy koncert muzyki organowej, dając początek corocznemu festiwalowi organowemu wzbogacanemu symfonią, kameralistyką, dziełami wokalnymi. Obydwa te festiwale, słupski i koszaliński, pięknie się rozwinęły, obydwie równoległe towarzyszą mi do dziś, w obydwu miałem swój udział jako dyrygent, kompozytor, krytyk.

Festiwal słupski, zgodnie z ideą (i nazwą) jego pomysłodawcy, Andrzeja Cwojdziańskiego, ogranicza się do eksponowania sztuki pianistów polskich i w swych 42 wydaniach był tej zasadzie wierny, odstąpiono jednak od niej trzykrotnie: na festiwalach 41. i 44. grał Kevin Kenner, zaś na omawianym, 45., Brenno Ambrosini (Hiszpania). Był jednak pewien pretekst: obaj związali się z Polkami i z Polską.

Właśnie do Brenno Ambrosiniego (i orkiestry) należały pierwsze dźwięki 45. Festiwalu: *Koncert fortepianowy Es-dur* Franciszka Liszta (10 IX); był to akcent przypominający obchodzone w tym roku 200-lecie urodzin wielkiego Węgra. W dalszym biegu festiwalu pojawiły się jeszcze jego *Sonata h-moll* i *6 wielkich etюд* wg Paganiniego (na Estradzie Młodych); bardzo to skromne gesty, jak na festiwal pianistyczny: Liszt nie „należał do”, Liszt „był” najwybitniejszym twórcą i wykonawcą literatury fortepianowej w historii muzyki. I twórcą najpłodniejszym, stworzył w tej dziedzinie kilkaset dzieł solowych oraz z orkiestrą.

Brenno Ambrosini rozpoczął dzieło Liszta z należytym animuszem, dyrygent słupskiej Polskiej Filharmonii, Bohdan Jarmołowicz, czujnie prowadził bardzo dobrze graną i brzmiącą partię swej orkiestry, współpraca obydwu artystycznych organizmów przebiegała we wzajemnym zrozumieniu, w dobrej metrycznej koincydencji. Solista pochłonięty technicznymi problemami, jakby na uboczu pozostawiał romantyzującą stronę I i II części dzieła, dopiero w III części (*Allegro marziale animato*) poczuł się całkowicie „u siebie”, grał brawurowo, a zarazem przejrzyście i pięknym dźwiękiem, nic nie roniąc z wirtuozowskich walorów tego pianistycznego „szaleństwa”.

Po przerwie kolejna wielka forma, wielka muzyka, wielka dawka romantyzmu – i wielka dawka pianistyki: *Koncert fortepianowy* Griega, przy fortepianie Joanna Marcinkowska. Artystka od lat towarzyszy festiwalowi i od pierwszego zwycięskiego występu na Estradzie Młodych daje publiczności festiwalowej możliwość obcowania ze sztuką pianistyczną najwyższej miary: wszystkie dzieła, które wykonuje, znajdują swój doskonały, idealny kształt, wzbogacany przeżyciem, ludzkim ciepłem i emocją. Po wykonaniu *Koncertu* Griega można tylko powiedzieć: manifestacja wielkiej pianistyki, wielkiej sztuki i wrażliwej uczuciowości w urzekającej symbiozie. Skończona kreacja. Odczuli to także dyrygent i orkiestra, towarzyszący artystce w najwyższych sferach swych możliwości.

Niedzielnny wieczór kameralny (11 IX) oddano w ręce krakowskiego tria: Kaja Danczowska (skrzypce), Bartosz Koziak (wiolonczela), Justyna Danczowska (forte-pian). Rozpoczęto *Małą fantazją na skrzypce i fortepian* Henryka Mikołaja Góreckiego; staranne wykonanie przez matkę i córkę Danczowskie wynagrodziło małą zawartość muzyki tego arcyoszczędnego w pomysłach dziełka. Dwa „pełnopomysłowe” tria fortepianowe: Brahmsa (*H-dur* op. 8) i Szostakowicza (*e-moll* op. 67), zabrzmiały w wykonaniu kompetentnym i wysmakowanym, ujawniającym przy okazji wielki talent Bartosza Koziaka.

W poniedziałek 12 IX dał recital Jacek Kortus – i był to piękny wieczór pianistyki polskiej anno domini 2011. Jeszcze student, ale przecież artysta w pełni dojrzały, wrażliwy, doskonały technicznie (wychowanek prof. Waldemara Andrzejewskiego w poznańskiej uczelni – podobnie jak Joanna Marcinkowska), wykonał wymagający program: *Sonatę Es-dur nr 52* Haydna – świetnie, w klasycznym reżimie, z własną wielką wrażliwością, wysmakowanym dźwiękiem, *Sonatę b-moll* Chopina – rozwijaną przejrzyście, wyważoną emocjonalnie, wyrazowo, technicznie, dźwiękowo – jednym słowem doskonale; interpretacja bardzo osobista i romantycznie chopinowska zarazem. Ale wielka indywidualność, wielkie możliwości i muzykalność zabłysły w całej pełni w *Sonacie h-moll* Liszta, której myśli i ekspresja jawiły się wyraziście w całej rozległej, bogatej dramaturgii długiego i rozmaitego przebiegu. Wspaniały akcent listzowskiego dwóchsetlecia i wydarzenie całego tegorocznego Festiwalu.

We wtorek 13 IX estradę słupskiej filharmonii zajęła jej orkiestra, inaugurując swój nowy sezon artystyczny dualistycznym stylistycznie programem. Rozpoczęła muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego: *Koncert na fortepian i orkiestrę smyczkową* – kompozycja utrzymana w repetytywnym stylu charakterystycznym dla „szkoły śląskiej”. Wykonała ją starannie (wraz ze słupskimi smyczkami) Monika Sikorska-Wojtacha, aby następnie, wraz z Hubertem Salwarowskim, i stosownym zespołem orkiestry, wykonać Mozarta *Koncert Es-dur na dwa fortepiany* KV 365;

soliści i orkiestra grali doskonale, była to jedna z piękniejszych stron 45. Festiwalu; dyrygował Bohdan Jarmołowicz. Po przerwie estradę opanowały urzekające frazy utworów Krzysztofa Komedy. Dyrygent poprowadził własny utwór: *Komeda in memoriam* (2011 r.), poświęcony pamięci Komedy – w 80. rocznicę urodzin tragicznie zmarłego muzyka. Obok orkiestry na estradzie pojawiło się Filip Wojciechowski Trio (Filip Wojciechowski – fortepian, Paweł Pańta – kontrabas, Cezary Konrad – perkusja) oraz, gościnnie, Henryk Miśkiewicz – saksofon. Wykonanie utworu Bohdana Jarmołowicza z udziałem tak wielkiego zespołu wykonawców było niesłychanie bogatą ekspresją jazzową wzbogaconą udziałem symfoników, zdominowaną improwizacjami znakomitych jazzmanów; Filip Wojciechowski i Henryk Miśkiewicz to najwyższa klasa światowej czołówki jazzmanów.

Następnego wieczora (14 IX) estradę filharmonii zapełniły dwa fortepiany i liczne instrumenty perkusyjne. Wystąpili: Lutosławski Piano Duo oraz (duo) Kwadrofonik. Choć wpleciono w ten program nazwiska Henryka Mikołaja Góreckiego, Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego i Wojciecha Blecharza, wieczór pozostał wieczorem rozrywkowym i trudno go tu recenzować – bo i według jakich kryteriów? W każdym razie publiczność wydawała się bawić doskonale.

W czwartek 15 IX sala filharmonii gościła Mateusza Borowiaka, młodego pianistę (21 lat) – pochodzenia polskiego, wykształconego w Wielkiej Brytanii – który ma już na swym koncie imponującą kolekcję wszelkiego rodzaju sukcesów konkursowych i nagród. To nie dziwi, dysponuje bowiem fenomenalną łatwością i biegłością techniczną, zapewne także pamięcią, ale recital jego pozostawił niedosyt, gorzej: uczucie swoistej dewaluacji wszystkich wykonywanych przezeń dzieł. Bach nijaki (*Partita e-moll*), grany bez wyrazu, dynamika notorycznie z lewym pedałem, podobnie Mozarta *Sonata D-dur* KV 311, cały czas bezbarwna, jakby z XIX-wiecznego mechanizmu grającego. Utwory XX-wieczne (Albeniz, Ravel, Barber), epatujące szybkością, kaskadami biegników, jawiły się zamazane w rysunku, monotonne w barwie i wyrazie, ubogie artykulacyjnie. Gdzieś w tym wszystkim zagubiła się muzyka, pozostały dźwięki, pogoń, nawala dźwięków... Publiczność występem pianisty była zachwycona, ale owa zalecająca się fenomenalna łatwość mechaniczna, rugująca głębię i subtelności przeżycia muzycznego, wydaje się jednak obcą Sztuce – oraz przeszkodą w poważnej karierze Mateusza Borowiaka.

Omówiony wyżej główny nurt Festiwalu Pianistyki Polskiej oczywiście toczy się w obecności i z udziałem fortepianu (czy fortepianów) na estradzie filharmonii słupskiej, ale ideę prezentacji pianistyki polskiej zdaje się kontynuować przede wszystkim nurt Estrady Młodych, czyli cykl półrecitali fortepianowych – w reżimie konkursowym – dla młodych artystów, których sztuka znajduje się jeszcze

„in statu nascendi”. Tu obserwujemy kuźnię pianistyczną, tu potężny Steinway, zajmujący niemal pół salki Zamku Książąt Pomorskich, wystawia na ciężką próbę uszy pianistycznej młodzieży i słuchaczy. Kiedyś odbywały się w niej recitale klawesynowe (był taki nurt Festiwalu) i tak było idealnie. W tym roku w ramach EM wystąpiło sześć młodych pianistów, wszyscy uzdolnieni, wszyscy jeszcze w toku studiów i w większym czy mniejszym stopniu odbijający w swej grze wpływy swych pedagogów. Ale jakich, skoro uczestniczą w licznych kursach interpretacji u różnych pedagogów, w różnych krajach? Czy nie obserwujemy czegoś w rodzaju powszechnej gładzszalacji sztuki muzycznego wykonawstwa i dewaluacji systemu wartości?

Występy w ramach Estrady Młodych rozpoczęła Oliwia Grabowska; w głębokim półmroku (zawiodło oświetlenie salki Zamku), nie speszona tym, świetnie zagrała *Arabeskę* Schumann, *Balladę As-dur* i *Walca Es-dur* op. 18 Chopina, także cztery *Preludia* Szymanowskiego bardzo zyskały na muzykalności i pięknym dźwięku pianistki; nagrodzona. Michał Lewandowski, nieco obcy Bachowi charakterem swej sztuki, grał akurat jego *Preludium i fugę fis-moll* (DWK) – zbliżenie nie nastąpiło, także *Sonata „Pożegnana”* Beethovena pozostała w dystansie do autora, a *Taniec rosyjski* z *Pietruszki* nie okazał się bliższy Strawińskiemu; nie nagrodzony. Natalia Figiel – piękny występ w niezwykle trudnym programie: Liszta *6 Wielkich etюд wg Paganiniego* – wymagania ogromne, pokonane z wdziękiem i talentem nieprzeciętnym: biegłość techniczna, piękny dźwięk, swoboda i naturalność ekspresji; muirowana nagroda, ale nie dla tego jury; nie nagrodzona. Hanna Tarchała – Liszt, Ravel, Szymanowski jako teren poprawnej nijakości; nagrodzona. Luiza Maria Sobkowiak swój dobry warsztat wykorzystwała do szatańskiego pomysłu: 8 mazurków – Chopina, Skriabina, Szymanowskiego – ratunku!; dobra *Tarantella* Liszta uratowała występ; nagrodzona. Arnold Gniwek dokonał rzeczy trudnej: zagrał *Balladę f-moll* Chopina bez krzty poezji i liryzmu, zaś Brahmsowi, w niebie muzyków, nie dał szansy rozpoznania własnej *II Sonaty fortepianowej fis-moll* pod warstwą zagonionej brzydoty dźwiękowej i wyrugowanej zeń kantyleny; cóż z tego, że ma mocne, szybkie palce? A no właśnie – dostał nagrodę.

Następnego wieczora (16 IX) odbyła się uroczystość wręczenia nagród nagrodzonym Młodym, oraz ich krótkie występy w wybranych konkursowych utworach, po przerwie zaś zakończenie Festiwalu: koncert w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Koszalińskiej pod batutą jej szefa, Rubena Silvy. Program niezbyt szczęśliwie zestawiony: Ravela dwa różne dzieła – *Koncert fortepianowy D-dur na lewą rękę* oraz *Koncert fortepianowy G-dur*. Koncert na lewą rękę grał świetnie Hubert Rutkowski, niezwykle czytelnie prowadząc wątki, a nade wszystko sugestywnie eksponując głęboką, wyrazową

stronę niezwyklej kompozycji. Z wykonaniem pogodnego, niemal rozrywkowego *Koncertu G-dur* były kłopoty; w ostatniej chwili odwołał swój przyjazd solista, Janusz Olejniczak, z dnia na dzień podjął się wykonania niełatwej partii Paweł Kowalski. Grał pewnie, nienagannie, choć całości zabrakło nieco finezji i dopracowania dynamiki. Tyczy to także orkiestry, która znalazła się w obcych sobie i fatalnych warunkach akustycznych słupskiej estrady (ma to zresztą na co dzień u siebie...). Ogólnie jednak obydwie wykonania były bardzo dobre, zaś muzyka Ravela swą wysmakowaną poetyką i rozrywkową niemal stylistyką efektywnie dopełniła artystycznego obrazu 45. Jubileuszowego Festiwalu.

Festiwalu, który corocznie jest organizacyjnym dziełem Wielkiej Trójki ze Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego: prezesa Stanisława Turczyka, sekretarza Haliny Chmieleckiej i skarbnika Barbary Pera. Przy okazji jubileuszu trzeba przywołać pamięć Jerzego Bytnerowicza, wieloletniego prezesa STSK i od początku przewodniczącego komitetów organizacyjnych Festiwalu, oddanego bez reszty idei Festiwalu. To dzięki takim ludziom, i dzięki władzom miasta, Festiwal trwa i rozwija się.

Kazimierz Rozbicki

KIELCE **O**twarcie nowej Szkoły Muzycznej w Kielcach. 28 września 2011 r., po dwóch latach prac budowlano-remontowych otworzono w Kielcach nową siedzibę Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. im Ludomira Różyckiego. Niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki z dnia na dzień zmieniły się diametralnie warunki pracy dla nauczycieli i nauki dla muzycznie uzdolnionej młodzieży. Nauczyciele i uczniowie otrzymali nowoczesną placówkę z 60 klasami do pracy indywidualnej i przedmiotów ogólnomuzycznych. Nowa przestronna siedziba ma też dwie eleganckie sale koncertowe z pełnym zapleczem. Dużą na blisko trzysta miejsc z estradą mogącą pomieścić pełną orkiestrę symfoniczną i duży chór oraz kameralną na sto dwadzieścia miejsc.

Jak na otwarcie szkoły muzycznej przystało najważniejszą częścią zorganizowanej z tej okazji imprezy był koncert inauguracyjny w nowej sali. Wykonano z tej okazji psalm *Laudate Pueri Dominum* Mendelssohna Bartoldy’ego, *Symfonię dziecięcą* Leopolda Mozarta oraz *Fantazję c-moll* op. 80 na orkiestrę chór i fortepian L. van Beethovena z 1808 r. Wykonawcami byli: znana i ceniona Orkiestra Kameralna „Camerata Scholarum”, Chór PSM I stopnia, Chór PSM II stopnia oraz powołana na tę okazję orkiestra symfoniczna, w której zasiedli uczniowie, nauczyciele i absolwenci. W *Fantazji c-moll* pojawili się w partiach solowych Renata Drozd i Karolina Trojanowska (soprany), Magdalena Idzik (mezzosopran), Dominik Sutowicz i Krzysztof Marciniak (tenorzy) oraz Krzysztof Błaszkie-

wicz (bas-baryton). Przy fortepianie zasiadł Artur Jaroń, dyrektor szkoły i główny sprawca pozyskania nowej siedziby, jej przebudowy i remontu. Nad całością panował niepodzielnie Marek Głowacki.

Przyznać należy, że cały program został niezwykle starannie przygotowany pod względem muzycznym. Dobrze brzmiały przygotowane przez Małgorzatę Banasińską-Barszcz chóry, ujmujące wokalną dyscypliną. *Symfonia dziecięca* prowadzona od dyrygenckiego pulpitu przez Wojciecha Zdyba ujmowała urokliwym nastrojem beztróskiej dziecięcej zabawy i dobrą realizacją wielu w tym dziele solówek. Oczywiście największe wrażenie pozostawiło wykonanie Beethovenowskiej fantazji. Soliści, chóry i orkiestra oraz pianista dali tutaj pokaz wycucia formy i specyficznego w tym dziele klimatu. Było to wykonanie pełne młodzieńczej pasji i dynamiki. Koncert zakończył się gromkimi brawami co skłoniło młodych muzyków i ich gości do powtórnego wykonania finałowego *Presto*.

Adam Czopek

PARYŻ **M**aria Szymanowska (1789-1831), z domu Wołowska. Ta polska kompozytorka była bohaterką Międzynarodowego Seminarium, jakie odbyło się na jej temat w Paryżu w dniach 30 IX – 1 X 2011 r. w Bibliotece Polskiej i Stacji naukowej Polskiej Akademii Nauk, pod honorowym patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Sławna niegdyś w całej Europie pianistka i kompozytorka wyrosła z kultury nadwiślańskiej została jakby „obudzona z długiego snu”... Ta niezwykle barwna postać kobieca figurująca w pamięci zbiorowej Polaków głównie jako teściowa „post mortem” Mickiewicza i jeden z „elementów” tworzących warszawskie „tło” dla rodzącego się geniuszu Chopina, została wreszcie naświetlona w kontekście niezależnym od tego, co przyniosły następne pokolenia...

Badacze historii kultury i muzykologzy, przybyli z kilku krajów Europy i USA, z wielkim profesjonalizmem i zaangażowaniem wygłosili referaty, które opublikuje w numerze specjalnym swych *Annałów* Stacja naukowa PAN w Paryżu. Publiczność, złożona zarówno z przedstawicieli środowisk uniwersyteckich, jak i amatorów nieznannej twórczości i tematyki, niezwykle gorąco przyjęła ich wypowiedzi poparte bogatą ikonografią i ilustracjami muzycznymi.

Anna Czarnocka, historyk sztuki, zarządzająca kolekcjami artystycznymi Biblioteki Polskiej w Paryżu, uchyliła rąbka tajemnicy bogatych zbiorów tej placówki dotyczących Szymanowskiej, jej rodziny i przyjaciół. Przypomnijmy, że większość zachowanych pamiątek było własnością jej dzieci. Córka Celina, wychodząc w Paryżu za Adama Mickiewicza (1834), wniosła w posagu swoją część, którą później Władysław, ich najstarszy syn prze-

Polsko-Norweska Akademia Muzyczna Młodych



Uczennice Instytutu Muzycznego Barratt Due
 fot. M. Kijewicz

Przez dwa ostatnie lata, norweskie linie lotnicze zanotowały niespotykaną dotąd częstotliwość wyjazdów i przyjazdów muzyków, okupujących trasy Oslo-Warszawa, czy Kraków-Oslo. Powodem tej wzmożonej mobilności artystów norweskich i polskich była realizacja projektu *Polsko-Norweska Akademia Muzyczna Młodych*.

Pomysł

Prof. Krystyna Makowska-Ławrynowicz, osoba niezwykle twórcza i jednocześnie bardzo zajęta, na pomysły realizacji kolejnych projektów wpada zwykle o czwartej rano, budząc się bladym świtem z nową ideą w głowie i entuzjazmem do jej realizacji. Tak było i tym razem. Projekt współpracy szkół dla utalentowanych młodych muzyków w Polsce i Norwegii powstał jako efekt spotkania Pani Profesor z jej wychowanką – Panią Danutą Kozoń, która w Norwegii prowadzi m.in. swój autorski festiwal *Ad Astra*. Do współpracy przy tworzeniu koncepcji przedsięwzięcia zaprosiły Magdę Igras – która realizowała już m.in. finansowany ze środków programu Kultura 2000 projekt UMFC *The Roads of Romanticism*, w charakterze koordynatora polskiego, zaś w charakterze koordynatora norweskiego – Ellen Bjernebye, muzyka i impresario solistów i zespołów muzycznych. Projekt *Polsko-Norweska Akademia Muzyczna Młodych* powstał dzięki doświadczeniu w przygotowaniu i realizacji projektów kultu-

ralnych zaangażowanych osób, a przede wszystkim dzięki poparciu dwóch głównych instytucji w osobach ich dyrektorów – Pani Marii Magdaleny Radziejowskiej, kierującej Zespołem Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie oraz Pana Stephana Barratt Due, prowadzącego jedną z najstarszych i najbardziej renomowanych szkół muzycznych w Norwegii – Instytut Muzyczny Barratt Due.

Wniosek

Przelanie idei na papier w sposób zgodny z założeniami programu Funduszu Wymiany Kulturalnej, który wspiera polsko-norweskie przedsięwzięcia oraz zgromadzenie wszelkich wymaganych dokumentów zajęło prawie dwa miesiące. Projekt został złożony w MKiDN 6 marca 2009 r. i...nie pozostawało już nic innego, jak tylko czekać na rezultaty konkursu.

Wyniki na stronie MKiDN pojawiły się pod koniec maja. Z wielką radością obwieściliśmy naszym norweskim kolegom, że wniosek otrzymał dofinansowanie, a co więcej, uzyskał najwyższą punktację w tym naborze wniosków!

Przygotowania

Kilka miesięcy zajęło nam przygotowanie wniosku do realizacji – sporo formalności, poprawek i aktualizacji przygotowanego prawie rok wcześniej wniosku i późną jesienią roku 2009 r. pod-

pisaliśmy umowę z operatorem Funduszu Wymiany Kulturalnej, którym jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Główne cele i etapy projektu

Na samym początku, w fazie „burzy mózgow” ustaliliśmy kilka priorytetów, którymi miał kierować się projekt, główny cel, który chcieliśmy osiągnąć oraz grupę odbiorców. A zatem przede wszystkim chcieliśmy stworzyć jak najlepsze warunki rozwoju dla młodych muzyków w momencie, który dla ich kariery jest szczególnie ważny (14-18 lat) i decyduje o ich dalszej przyszłości. W projekcie wzięli udział uczniowie OSM II st. im. Z. Brzwickiego (części ZPSM nr 1) oraz Instytutu Muzycznego Barratt Due.

Zarówno Polska, jak i Norwegia mają się czym poszczycić w kwestii festiwalu i kursów muzycznych – w projekcie wykorzystaliśmy częściowo organizowane wydarzenia oraz ich publiczność. Byliśmy zgodni z norweskimi kolegami, co do założeń merytorycznych – edukacja muzyczna potrzebuje szerszego spojrzenia, niekonwencjonalnych metod, dyskusji i dialogu – między uczniem a mistrzem, między członkami zespołu czy orkiestry, wreszcie między ludźmi z różnych krajów, wychowanych w innych warunkach i innej kulturze. Możemy więc zaryzykować stwierdzenie, że projekt prowadzony był dwutorowo – poprzez tradycyjne zajęcia, klasy mistrzowskie, warsztaty solowe,

kameralne i orkiestrowe, ale też niestandardowe zajęcia improwizacji, kompozycji, techniki Alexandra i savoir vivre'u scenicznego czy też gry na instrumentach ludowych. Podczas wszystkich etapów projektu, program pobytu komponowany był tak, by uczestnicy projektu, zwłaszcza przyjezdni, mogli w jak największym stopniu „dotknąć i spróbować” kultury norweskiej i polskiej.

Jesienią 2009 r. pierwsza grupa uczniów ZPSM nr 1 wyjechała do Norwegii, by wziąć udział w festiwalu tradycyjnej muzyki norweskiej (Osafestivalen), organizowanym przez Ole Bull Academy oraz warsztatach prowadzonych przez wykładowców Instytutu Barratt Due. Wspólna praca z norweskimi uczniami została zaprezentowana podczas koncertów – podczas festiwalu w przepięknym norweskim fiordzie w Drøbak oraz w Ambasadzie RP w Oslo.

Wiosną 2010 r. wzięliśmy udział w dużym przedsięwzięciu, współorganizowanym przez Instytut Barratt Due oraz Norweską Akademię Muzyczną – Konkursie im. Y. Menuhina. Polacy i Norwegowie uczestniczyli w przesłuchaniach konkursowych oraz kursach mistrzowskich organizowanych w ramach Konkursu, wykonali również koncert w niezwykłym budynku Opery w Oslo.

Wczesnym latem 2010 r. rozpoczęliśmy polską część projektu. Jej pierwszą odsłoną było seminarium Chopinowskie, przedstawiające twórczość kompozytora z różnych perspektyw: klasycznej, jazzowej oraz inspiracji muzyką ludową. Pianiści polscy i norwescy zaprezentowali się przed publicznością w Żelazowej Woli i Warszawie, zwiedzili miejsca związane z pobytem Chopina w Warszawie i okolicach, oraz wysłuchali koncertu chopinowskiego w Łazienkach.

Polsko-Norweska Orkiestra Kameralna spotkała się dwukrotnie – w październiku 2010 r. w Radziejowicach i Warszawie oraz lutym 2011 r. w Warszawie i Zakopanem. Te orkiestrowe „obozy kondycyjne” zostały wzbogacone o występy artystów: Kapeli ze Wsi Warszawa, Kapeli Jana Karpiela-Bulecki, warsztaty techniki Alexandra, seminarium dot. twórczości Szymanowskiego i współczesnych kompozycji inspirowanych

folklorem ziem górskich. Orkiestra wykonała również koncerty: w Nowym Domu Sztuki w Radziejowicach, Sali Koncertowej UMFC, Jasnym Pałacu i willi „Atma” w Zakopanem – filii Muzeum Narodowego w Krakowie.

Do Norwegii powróciliśmy wiosną 2011 r. na seminarium poświęcone życiu i twórczości Griega oraz historyczno-kulturowego kontekstu jego epoki. Na pobyt złożyły się wykłady, klasy mistrzowskie i wizyty w Muzeum Griega w Troldhaugen, Muzeum Harald Sæveruda w Siljustøl oraz domu Ole Bulla w Lysøen, a także – tradycyjnie już w Instytucie Barratt Due; uczestnicy mieli okazję obserwować również obchody norweskiego święta narodowego – Dnia Konstytucji.

Koniec czerwca 2011 r. to dla uczniów polskich i norweskich festiwal *Letnia Symfonia* w Valdres. Podczas pięciu dni w norweskich górach, uczestnicy wykonali koncert galowy projektu; bardzo napięty plan zajęć przewidywał również lekcje indywidualne i pracę w dwóch międzynarodowych orkiestrach.

Dwukrotnie, bo w lipcu roku 2010 i 2011, uczniowie wzięli udział w Międzynarodowych Kursach Muzycznych w Łańcucie. W malowniczej scenarii łańcuckiego Zamku, uczniowie pracowali nad repertuarem solowym i kameralnym, a także nad umiejętnościami improwizacji i kompozycji. Ostatni pobyt grupy polsko-norweskiej zakończył się gościnnym występem podczas Międzynarodowego Festiwalu *Od Chopina do Góreckiego – źródła i inspiracje*.

Jak było?

B było wspaniale: intensywnie i inspirująco, a nade wszystko – bardzo pracowicie. Zdarzały się okresy zniechęcenia, problemy komunikacyjne i błędy organizacyjne, nie pozwoliliśmy im jednak odebrać przyjemności organizacji wydarzeń, które bużowało entuzjazmem młodych artystów. Podczas prawie trzech lat współpracy udało nam się zbudować podwaliny naprawdę perspektywicznej współpracy, a wiedza, jaką zdobyliśmy na

temat realizacji projektów międzynarodowych dla tak specyficznej grupy odbiorców jest ogromna.

Dla mnie jako koordynatora tego projektu największą satysfakcją są oklaski po udanym koncercie, zdjęcia i filmy, które pokazują ogromny potencjał młodych ludzi, ich wręcz niespożytą energię i chęć życia oraz... grono znajomych na facebooku i ich komentarze po powrocie z Polski.

Zespół Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie jako Beneficjent Funduszu Wymiany Kulturalnej i organizator *Polsko-Norweskiej Akademii Muzycznej Młodych* wyraża wdzięczność za pomoc w przygotowaniu projektu: w Polsce – Uniwersytetowi Muzycznemu F. Chopina w Warszawie i dyrekcji Międzynarodowych Kursów Muzycznych w Łańcucie, w Norwegii – Instytutowi Muzycznemu Barratt Due oraz dużej grupie innych instytucji, dzięki którym realizacja tego projektu mogła dojść do skutku.

Magda Krasowska-Igras

Cale przedsięwzięcie uzyskało wsparcie udzielone przez Islandię, Liechtenstein oraz Norwegię poprzez dofinansowanie ze środków Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego oraz Norweskiego Mechanizmu Finansowego. Było też współfinansowane ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dołączona płyta (patrz str. 52) powstała w ramach przedsięwzięcia.



kazał Polskiemu Towarzystwu Historyczno-Literackiemu, tworząc w ten sposób (1903) muzeum poświęcone jego ojcu.

Druga część tych pamiątek należy dziś do Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

Niezwykle cenne zbiory BP w Paryżu dotyczące Marii Szymanowskiej wymagają odpowiednich zabiegów konserwatorskich i funduszy, aby nie zbadane dotąd materiały mogły przyczynić się do lepszego poznania jej historii i twórczości.

Od wielu lat pracuje nad tym Ewa Talma-Davous, muzykolog zasłużony dla promocji kultury polskiej, zwłaszcza poprzez podjęte działania zawodowe w Bibliothèque Nationale de France. Na seminarium przygotowała ona

wykład o muzycznej przyjaźni Marii Szymanowskiej ze znanym skrzypkiem francuskim, solistą Opery Paryskiej, Pierre'em Baillotem.

Nie mogło zabraknąć w Paryżu prof. Ireny Poniatowskiej, dzięki której w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat Maria Szymanowska znowu „zaistniała” w kulturze europejskiej. Redagując teksty o niej w językach obcych, uczestnicząc w wydaniach nut jej utworów (również w USA), tworząc własne zbiory – na bazie rękopisów i wydań znalezionych w różnych bibliotekach i archiwach – ta wybitna badaczka historii muzyki polskiej jest niewątpliwie jednym z głównych autorytetów odnośnie twórczości tej kompozytorki. Przedstawiła ona bardzo rozbudowany referat zatytułowany *Maria Szymanowska – wielka dama muzyki polskiej*.

Historię rodziny Wołowskich, z właściwą sobie pasją i pogłębioną analizą realiów epoki, przedstawił dr Adam Gałkowski z Uniwersytetu Warszawskiego. Wśród wymienionych indywidualności na szczególną uwagę zasługują Ludwik Franciszek (1810–1876), ekonomista, działacz polityczny, założyciel banku Crédit Foncier, człowiek, który uratował Francję od bankructwa po wojnie z Prusami i który umożliwił Polskiemu Towarzystwu Historyczno-Literackiemu w Paryżu nabycie budynku na Wyspie św. Ludwika pozostającego do dziś jego siedzibą.

Prof. Benjamin Vogel, muzykolog zamieszkały w Szwecji, wybitny znawca historii instrumentów europejskich, przedstawił swoją wizję pianoforte, jakimi mogła posługiwać się

Szymanowska. Wiadomo – na bazie informacji dostarczonych przez angielską firmę Broadwood&Sons, że w 1826 r. Maria nabyła u nich 2 „grands pianos”, z których jeden zaprezentowała na koncertach w Teatrze Narodowym w Warszawie w styczniu i lutym 1827 r.

Jean Pierre Armengaud, znakomity pianista francuski, grający od dawna utwory tej kompozytorki, muzykolog związany przez wiele lat z Radio France, zapraszany do udziału w ważnych wydarzeniach kulturalnych na całym świecie, nakreślił profil muzyczny Szymanowskiej z punktu widzenia wykonawcy utworów z różnych epok i stylów. Wielokrotnie podkreślał charakter „profetyczny” jej pomysłów odnośnie architektury i „tkaniny” dźwiękowej, jak również nowatorskich wymagań, jakie stawiały one przed pianistami tamtej epoki: udział w grze nie tylko palców, ale i masy całego ramienia, dłoń o dużej rozpiętości i elastyczności, itp. Według niego, kontynuatorem myśli muzycznych Szymanowskiej był nie tylko Chopin, ale przede wszystkim – Schumann, a jej akordy przekładające na język muzyczny emocje o dużym natężeniu, często inspirowane poezją, przywołują na myśl elementy stylu wagnerowskiego.

Obecni mogli również poznać i porównać język artystyczny dwóch innych kompozytorek tego okresu: Sophie Gail (1775-1819), autorki m.in. *Nokturnów* na 1 i 2 głosy, oraz Héléne de Montgeroult (1864-1836), pierwszej kobiety-wykładowcy w Konserwatorium Paryskim, dzięki wypowiedziom i ilustracjom muzycznym dwóch specjalistek tej tematyki: zamieszkałej w Niemczech francuskiej śpiewaczce i muzykolog Florence Launay, autorce książki o francuskich kompozytorkach XIX wieku oraz holenderskiej pianistce i muzykolog przybyłej z USA, Maria Rose

van Epenhuysen. Ich piękny koncert, złożony z utworów niezwykle rzadko wykonywanych, przy użyciu zabytkowego fortepianu Pleyela z 1845 r. z kolekcji BP w Paryżu zakończył pierwszy dzień tego historycznego wydarzenia.

Świat kobiet wysoko urodzonych i formy ich działalności w Rosji lat 20. XIX w. przedstawiła w swoim referacie dr Elena Griecznanaja z Rosyjskiej Akademii Nauk, wykładająca literaturę komparatywną na Uniwersytecie w Orleanie, autorka kilku książek, m.in.: *Gdy Rosja mówiła po francusku*, *Jeśli przeczytasz kiedyś ten pamiętnik...*. Wzruszająco zabrzmiała wypowiedź, że w okresie jej nauki w szkole średniej w ZSRR, postać Marii Szymanowskiej była obecna w programach na równi z Mickiewiczem, Chopinem, Glinką i poetą Kozłowem. Można więc przypuszczać,

że radzieccy uczniowie szkół średnich wiedzieli o niej więcej niż ich rówieśnicy polscy...

Zakończyła seminarium w iście „hollywoodzkim” stylu Maja Trochimczyk, muzykolog i poetka, przybyła z Los Angeles. Tytuł jej referatu bogato ilustrowanego portretami kobiet z tamtych czasów brzmiał: *O geniuszu i cnotach Rozsądku i Wrażliwości w wizerunku Marii Szymanowskiej*. Zwróciła uwagę słuchających na narzucony przez epokę wygląd i styl zachowania, jakiemu nasza bohaterka musiała się podporządkować, aby nie szkować jeszcze bardziej swą kompletną niezależnością egzystencjalną w świecie, gdzie

Boildieu, wróciły Sophie Gail i Héléne de Montgeroult... Maja Trochimczyk przeczytała swoje wiersze i impresje poetyckie. W wersji wielojęzycznej zaprezentowane zostały *Ballady i Romanse* Szekspira, Mickiewicza i księcia Galicyna, do których Szymanowska skomponowała muzykę. Te ostatnie wchodziły w skład programu płyty, jaką wkrótce wyda Acte Préalable. Wykonawcami tego pierwszego na świecie nagrania są Elisabeth Zapolska, mezzosopran, i Bart van Oort, grający na fortepianie Broadwooda z 1825 r.

Seminarium i płyta stanowią część międzynarodowego projektu zatytułowanego



sztuca i wszelkie formy działania publicznego były prawie wyłącznie domeną mężczyzn.

Przewidziany na koniec „okrągły stół” przeksztalcił się w burzliwą dyskusję między naukowcami a publicznością, która raz jeszcze dowodzi, że bogata tematyka, w jakiej „oscyluje” postać Marii Szymanowskiej zadziwiająca swą nowoczesnością, wymaga pogłębionych badań i analiz.

Całość zakończyła *Wielka Improwizacja* w wykonaniu uczestników seminarium, odwołująca się do atmosfery Salonu, jaki Maria Szymanowska prowadziła w swym domu po przeprowadzce do Rosji. Przypomniano wiersze napisane specjalnie dla niej przez Goethego i Mickiewicza, kuplety Puszkina zostały „wplecione” w nokturn *Le murmure*. Zabrzmiała muzyka jej przyjaciół: Fielda i

Maria Szymanowska (1789-1831), kobieta Europy realizowanego przez Société Maria Szymanowska wraz z partnerami w oparciu o fundusze przyznane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la Littérature, Fondation Marcelle et Bernard de Lacour pour la musique et la danse, Instytut Polski w Paryżu. Miesięcznik Muzyka21 i Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable oraz osoby prywatne. Autorem projektu i jego koordynatorem jest niżej podpisana Elżbieta Zapolska-Chapelle, prezes Société Maria Szymanowska w Paryżu.

Elżbieta Zapolska-Chapelle

Płyta, której okładkę zamieściliśmy, ukaże się już niebawem

The Metropolitan Opera

G. Donizetti – Anna Bolena
Idea: Abdrakajov / Anna Netrebko
fot. Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

ANNA BOLENA

Otwarcie sezonu 2011/12 w MET – Anna Bolena Donizetti. 26 IX MET otworzyła swe podwoje po raz pierwszy wystawioną w tym domu operowym Anną Boleną. Była to ósma opera Donizettiego tu pokazana. Wcześniej wystawiono: *Łucję z Lammermoor* (1883), *Faworytę* (1895), *Don Pasquale* (1899), *Córke Pułku* (1902), *Napój miłosny* (1904), *Lucrezję Borgię* (1904) i *Lindę di Chamounix* (1934).

Otwarcie sezonu transmitowano na żywo w Nowym Jorku na ekran ustawiony na placu Lincoln Center przed operą – 3 tys. darmowych miejsc, na które potrzebne były wcześniej rozdawane bilety. Było też około 2 tys., również darmowych, miejsc na Times Square (bez biletów), plus rezerwa wedle potrzeb miejsc stojących (ekrany: News-Corporation-Sony, The Reuters/NASDAQ, MTV, The American Eagle i Toshiba).

W kinach *Anna Bolena* (15 X) rozpocznie przekazy 11 spektakli nowego sezonu do około 2,6 miliona widzów w ponad 1600 kinach w 51 krajach. Niedawno akces zgłosiły Chiny, Izrael i Rosja. *Annę Bolenę* transmitowano też na żywo przez Metropolitan Opera SIRIUS XM kanał 74 i na stronie internetowej MET, ale już po otwarciu sezonu. Matinée 4 II 2012 r. będzie natomiast można usłyszeć na żywo przez International Toll Brothers-Metropolitan Opera Radio Network.

Z okazji prapremiery w MET zorganizowano też wiele imprez towarzyszących. Odbył się panel dyskusyjny w MET (19 IX), w którym udział wzięli twórca produkcji David McVicar, Anna Netrebko i dyrygent Marco Armiliato. 21 IX we współpracy z Metropolitan Museum of Art odbył się na terenie muzeum panel dysku-

syjny *Anna Bolena* i *Hans Holbein* z udziałem kuratora działu malarstwa europejskiego Maryan Ainsworth i projektantki kostiumów do spektakli w MET, Jenny Tiramani. Dyskusja dotyczyła portretów Henryka VIII, które zainspirowały kostiumy do opery. Sopran Angela Meade, przewidziana w tzw. drugiej obsadzie jako tytułowa bohaterka w 3 spektaklach w MET, zaśpiewała dla zebranych kończąca operę scenę szaleństwa. Wielbicielem opery udostępniono też bezpłatny wstęp na próbę generalną (22 IX), a bilety rozdawano w wyniku wcześniej zorganizowanej loterii. W sumie MET zaplanowała 12 spektakli *Anny Boleny*: 10 na jesieni i 2 w lutym 2012.

Jak zwykle, tuż przed rozpoczęciem spektaklu, odbyła się „parada znakomości po czerwonym dywanie”, a wśród nich reporterzy dostrzegli Henry’ego Kissingera, Marthę Stuart i Tyrę Banks. Warto też było przyrzeć się strojom podczas jedynej zresztą przerwy w przedstawieniu. Od skromnie eleganckich po przegląd „kostiumów”, które później docipnie skomentowała prasa jako tych, których nie powstydzono by się podczas wykwintnego balu maskowego czy nawet uroczystych obchodów Halloween.

No i była też tego wieczoru opera, której projekt wystawienia sięga 2007 r. Wtedy to bowiem Peter Gelb zaproponował Davidowi McVicarowi reżyserię nowych premierowych produkcji „trylogii” oper Donizettiego z czasów Tudorów (*Anna Bolena*, *Maria Stuarta* i *Roberto Devereux*). Praca nad modelami i wstępnymi projektami rozpoczęła się w maju 2009 r., a konstrukcja dekoracji scenicznych w grudniu 2010 r. Zakończono ją w lipcu 2011 r. Datę prób technicznych wyznaczono na 15 VIII 2011 r., czyli na niewiele ponad miesiąc przed otwarciem sezonu.

David McVicar debiutował w MET *Trubadurem* Verdiego w 2009 r. Jego zespół objął tym razem urodzonego w Londynie Roberta Jonesa (dekoracje, debiut w MET). Jones współpracował z McVicarem m.in. w 2005 r. (produkcja *Juliusza Cezara* w Glyndebourne), jest autorem dekoracji do wielu musicali i sztuk teatralnych (m.in. na londyńskim West End i pokazanego na Broadwayu *Rock’n’Roll* Toma Stopparda, plus około 15 produkcji dla Royal Shakespeare Company), dla prestiżowych oper w Europie i w USA, oraz do filmu *Hamlet*, który powstał we współpracy BBC/Royal Shakespeare Company.

Projekty kostiumów, oparte o portrety Hansa Holbeina Młodsze, nadwornego malarza Henryka VIII, wykreowała pochodząca z Londynu Jenny Tiramani. W latach 1997–2005 Tiramani była dyrektorem działu projektów kostiumów Shakespeare’s Globe Theatre, a jej kreacje do *Anny Boleny* są replikami stylu i mody XVI-wiecznej Anglii. W 2003 r. zdobyła Olivier Award, a od 2009 r. jest dyrektorem nowo otwartej Szkoły Historycznych Ubiorów. Tiramani jest wiodącym autorytetem w tej dziedzinie i autorką kilku pozycji książkowych, w tym bestsellera *Seventeenth-Century Women’s Dress Patterns*.

Światło do tych spektakli w MET jest dziełem urodzonej w Brighton Paule Constable. W MET debiutowała w 2008 r. (*Satyagraha*). Zaproszono ją również do współpracy przy kolejnej nowej produkcji w bieżącym sezonie w MET (*Don Giovanni*). Zdobyła wiele nagród, w tym Tony w 2011 r. za światło do pokazanego na Broadwayu *War Horse*. Pracowała dla Shakespeare Royal Company, znana jest ze swych projektów w świecie opery, teatru i baletu.

Znany jest również w USA i Europie, urodzony w Londynie, choreograf *Anny Boleny* Andrew George (debiut w MET w 2000 r. w *Don Giovannim*).

Tym razem produkcja McVicara wywarła na mnie bardzo korzystne wrażenie. Tradycyjna i w stylu epoki, bez wydziwiał z minimalną ilością rekwizytów. Jej barwy korespondują z ogólnym nastrojem muzyki i utrzymane są w odcieniach szarości i czerni z dodatkiem bieli – podobnie jak większość znakomych kostiumów. Jedynie główni bohaterowie (przede wszystkim Henryk i Anna) wybiali się z tłumem pięknym koloru strojów będących replikami ubiorów XVI-wiecznej Anglii. Dramatycznym elementem dekoracji w kolorze ostrej czerwieni jest łożo z baldachymen w sypialni Anny, a na końcu opery, gdy dekoracje przesuwają się w dół, na górnym ich poziomie ukazuje się zamaskowany i oczekujący na Annę kat z mieczem. Po końcowych akordach muzyki, z góry opada krwisto czerwona kurtyna z lekkiej materii sugerująca tragiczny finał losów Anny.

Całość jest szalenie sprawna przy zmianie scen. Ruchome elementy dekoracji otwierają, zamykają i zmieniają miejsca akcji ukazując serie drzwi wiodących do komnat, korytarzy i sal, przed którymi ustawiona jest straż. W scenie spotkania Anny z królem przed polowaniem (akt I) dodano opuszczane z góry sceny szare drzewa i wprowadzono dwa wielkie irlandzkie dogi.

Ogromną rolę w tym spektaklu odgrywało też światło, które punktowało intesywność emocjonalną scen i kreowało mrok tła rozgrywanej się tragedii. McVicar dodał też kilka efektownych teatralnie elementów reżyserkich, jak np. ten na początku aktu I, kiedy to Annie towarzyszy córeczka Elżbieta, a w akcie II wprowadznie na scenę umęczonego torturami Smetona.

Podziwiałam też choreografię, która bardzo umiejętnie potrafiła „kontrolować” ruch sceniczny tłumnego chóru pełniącego rolę dworu. No i w większości przypadków stonowano też „aktywność” Anny Netrebko, była więc dość wiarygodnie „królewska”.

W planowanej wcześniej obsadzie *Anny Boleny* nastąpiła jedna zmiana. Mezzosopran Elina Garanca (Giovanna) wycofała swój udział z powodu ciąży i zastąpiła ją urodzona w Moskwie Ekaterina Gubanowa (debiut w MET w 2007 r. w *Wojnie i pokoju* jako Helena Bezuchowa). Śpiewała tu później z bardzo kontrowersyjnym efektem partię Guletty w *Opowieściach Hoffmana* i Eboli w *Don Carlosie* oraz podczas gościnnych występów MET w Japonii. Dość ostry, metaliczny w brzmieniu, ciemny głos zaczął chwiejnie, ale polepszył się w miarę upływu czasu. Nie był to jednak występ na miarę wielkich wykonawczyń tej roli.

Partię Smetona przedstawił nam tego wieczoru, amerykański mezzosopran Tamara Mumford, która wzięła już udział w ponad 100 spektaklach w MET (debiut w 2006 r. jako Laura w *Luizie Miller*). Wywarła jak najlepsze wrażenie ciepło miękkim, o bardzo szerokim zasięgu skali głosem.

Idlar Abrazakow, rosyjski bas, (debiut w MET w 2004 r. jako Masetto w *Don Giovannim*) zaśpiewał rolę Henryka VIII. Choć jego głos może nie spełniać oczekiwań głębi w dole rejestru, melodyjna płynność i wycucie stylu było tego wieczoru najbliższe wymogom śpiewu bel canto.

Urodzony w Filadelfii tenor Stephen Costello (Percy, debiut w MET w 2007 r. jako Arturo, a potem Edgardo w *Łucji z Lammermoor*) wystąpił już w Salzburgu (Romeo), w Wiedniu (Rodolfo), debiutował jako Nemorino w Glyndebourne i jako Rinuccio w *Giannim Schicchim* w Covent Garden. Godny uznania występ. Jak sądzę nerwy tego wieczoru spowodowały nieco „nawigowania” pomiędzy muzycznymi wymogami roli i napięcia w najwyższych tonach roli. Myślę jednak, że jest to jeden z bardziej obiecujących śpiewaków młodej generacji.

Keith Miller (Lord Rochefort) i Eduardo Valdes (Sir Hervey) w pełni też zasłużyli tego wieczoru na brawa widowni.

Orkiestrę poprowadził Marco Armiliato (debiut w MET w 1998 r. w *Cyganerii*), który dyrygował już ponad 200 spektaklami w MET. Partyturę Donizettiego zagrano bez większych czy znaczących cięć, tak więc i Smeton, i Percy mieli okazję zaprezentować w pełni swe możliwości wokalne.

Gwiazdą otwarcia sezonu w nowej produkcji i bohaterką nagłówków w prasie była oczywiście Anna Netrebko. McVicar pracował już z nią kilka lat wcześniej w *Rigoletcie* w Covent Garden.

Peter Gelb od początku swej kariery dyrektora generalnego MET z ogromną konsekwencją promuje na wszelkie możliwe sposoby Annę Netrebko, a w wywiadach przyznał, że wystawia *Annę Bolenę* specjalnie dla niej. Wcześniej zaproponował jej wszystkie trzy partie w trylogii z czasów Tudorów Donizettiego. Początkowo Netrebko wyraziła zgodę. Później zdecydowała się jedynie na *Bolenę*. Kolejne części trylogii pojawią się w MET w kolejnych sezonach.

Fascynacja Petera Gelba Anną Netrebko rozpoczęła się już na samym początku jego urzędowania w MET. W latach 2004 i 2005 Gelb pojechał do Austrii, gdzie miał okazję obejrzeć spektakle z jej udziałem (*Napój miłosny* w Wiedniu i *Trawiata* w Salzburgu). Wtedy to też zaorował jej pomoc w wykreowaniu jej jako primadonny w MET, sugerując by rozważyła możliwość uczynienia tam centrum swej dalszej kariery. Był to stały kontrakt z nowymi co sezon produkcjami. I tak po około 5 latach Netrebko nadal znakomicie sprzedaje bilety w kasach MET.



ryc. Seymour Schlatner

Przed otwarciem bieżącego sezonu prasa publikowała fragmenty wywiadów z Netrebko i opisywała niektóre wydarzenia z prób. Śpiewaczka uskarżała się na zbyt ostre światło, które ją oślepiło, a które lekko tylko stonowano pomimo jej próśb. Na jej życzenie stworzono dla niej drugą suknię, choć pierwotnie przewidziano tylko jedną z modyfikacjami do kolejnych scen. Ale królowa może w istocie potrzebować większej ich ilości. Rozluźniono też uciskający ją gorset, który powodował zbyt duży wysiłek w braniu oddechów. W wywiadach Netrebko uzasadniała też swe wybory partii operowych. „Gdy zaczynałam, nauczyciele mówili mi, że muszę śpiewać Mozarta, Mozarta, Mozarta”, wspominała. „Powiedziałam: Nie. Chcę śpiewać inne role. Jeśli się nie będzie stawić przed sobą wymagań, zostanie się na tym samym poziomie. Może inni śpiewacy są z tego zadowoleni, ale ja muszę iść do przodu i robić zawsze coś nowego. Myślę, że robię zbyt dużo, za dużo. Życie nie polega na śpiewaniu” [spolszczenie

cytatu B. J.] Zwierzyła się dziennikarzom, że po zakończeniu kariery wokalne planuje otworzyć restaurację w Wiedniu. Rozpoczęła też działalność charytatywną „Anna Netrebko dla dzieci”, a jej pierwszy recital z pieśniami

Bolena – postanowiłam przekazać w mej relacji tylko głosy krytyków amerykańskich, którzy nie zawsze zaliczają się do jej gorących wielbicieli. Przytoczę więc w moim spolszczeniu wybór ocen Anthony'ego Tommasiniego z

cić ogień we wnętrzu kaskad koloraturowych. To też role, które bezlitośnie obnażają niedostatki w wyszkoleniu głosu i stylu śpiewaka, szczególnie w finale.

Głos oczywiście wszyscy podziwiają: plynno-ciemny (ściemniał, „udramatyczniał się” i pogłębił po urodzeniu dziecka, ale bez utraty lirycznej jakości), z lekkim odcieniem melancholii, swobodą w górze i zupełnie dobrym dołem rejestru. Wedle ocen wielu amerykańskich krytyków Netrebko zaczęła występ „wyboiszczyć” bez precyzji intonacyjnej w pierwszej arii. Pisano też o „błędnej prezencji scenicznej” w akcie I, która ożywiła się dopiero podczas trwania aktu II i o tym, że muzyka Donizettiego w tej operze wymaga czegoś więcej niż patos. Część określiła jej głos jako „chłodny” i pozbawiony modulacji. Było trochę narzekania na „zamazane” przebiegi po skali i ogólnie na temat repertuaru bel canto, który prezentuje dla Netrebko sporą trudność w precyzji wykonawczej.

Najłaskawszy był dla niej Tommasini. Jego zdaniem jest to rola, która sygnalizuje jej zainteresowanie bardziej dramatycznymi partiami operowymi. *Al dolce guidami* wykonała „elegantcko, ze smutkiem”, a „ogniste przebiegi koloratury” w *Coppia iniqua* „rzuciły widownię na kolana”. Podziwiał piękno „płynno-śpiewnego, bogatego w barwy” głosu, który potrafił przekazać dramatyczną głębię i moc. Wspominał o lekkich uchybieniach intonacyjnych, szczególnie w środku rejestru i o tym, że puryści bel canto mogli zgłaszać zastrzeżenia w wierności stylistycznej głównie w pasażach koloraturowych, które nie prezentowały precyzji i giętkości głosu Beverly Sills. Przyznał też, że tego wieczoru Netrebko śpiewała „dość ostrożnie”, a wokalna charyzma najlepiej jego zdaniem wypadła w interakcjach z innymi bohaterami opery, jak np. w duecie z Giovanną, za który obie panie zebrały wielkie brawa od widowni.

Napisał też, że występ Netrebko tego wieczoru mógł być lepszy gdyby nie dyrygent, który był zbyt „zachowawczy” i pozbawiony większej inwencji – nie dopingował śpiewaków w emocjonalnej intensywności. Oceniał to jak rutynowy muzycznie spektakl, choć z wyczuciem stylu bel canto.

Nagłówki wielu recenzji w amerykańskiej prasie sugerowały jednak entuzjazm jaki był udziałem widowni tego wieczoru. Stojącą owacją dla Netrebko uznano za triumf i rzucenie Nowego Jorku na kolana. Wieczór otwarcia sezonu w MET jest zawsze nerwowo dla muzyków i śpiewaków. Nie wszyscy i nie zawsze wypadają najkorzystniej. Jest też „odporny” na oceny krytyczne. Tu decydują szczydzy patroni MET, którzy gorąco oklaskiwali wszystkich wykonawców i twórców nowej produkcji. Jak wypadły kolejne spektakle tej opery Donizettiego? Część z państwa miała zapewne okazję zobaczyć i usłyszeć to podczas transmisji do kin 15 X. Mam w planach jeszcze dwa przedstawienia *Anny Boleny*, z których relacje postaram się Państwu przekazać w najbliższym czasie. 📧

G. Donizetti – *Anna Bolena*
Anna Netrebko
fot. Ken Howard/MET



Czajkowskiego i Rimskiego-Korsakowa zaplanowano na 26 X w Carnegie Hall.

Począwszy od jej debiutu 14 II 2002 r. w roli Nataszy w *Wojnie i pokoju*, regularnie pisałam recenzje z jej występów. W sumie było to 11 ról, które widziałam i słyszałam w MET. Byłam oczywiście na widowni podczas tego wieczoru, ale z okazji jej 12 partii – *Anny*

New York Times, Anne Midgett z Washington Post, Martina Berheimera z Financial Times i Manueli Hoelteroff z Business Week.

Wszyscy jednogłośnie przyznali, że *Anna Bolena* to jak dotąd najbardziej wymagająca wokalnie partia dla Anny Netrebko. Opery bel canto z początku XIX w. wymagają techniki, wyobraźni i artyzmu wykonawczego by wznie-



NABUCCO **N**abucco. Drugim spektaklem pokazanym w MET w tym sezonie był *Nabucco* Verdiego (27 IX). Zaplanowano aż 11 przedstawień, w których obsada niektórych ról ulegnie zmianom. I tak niezwykle wymagającą wokalnie partię Abigaile zaśpiewają: Maria Guleghina, Marianne Cornetti i Elisabeth Matos, Fenenę – Renée Tatum i Elisabeth Bishop, Ismaela – Yonghoon Lee i Adam Diegel, a Zaccaria – Carlo Colombara i Dimitri Belosselskiy. Jedynie tytułowa partia pozostała bez zmian – Zeljko Lucic.

Widziane przeze mnie przedstawienia 27 IX i 5 X od strony muzycznej nie pozostawiły zbyt korzystnego wrażenia. Urodzony w Mediolanie Paolo Carganani (debiut w MET w 2008 r., *Traviata*, potem *Aida*) rozczarował dziwaczeniem w tempach, „zrywową” dynamiką i brakiem nadania partyturze ogólnej płynności. Brzmiało to jak seria nie łączących się ze sobą „kawalków” muzycznych. No i nie bisował, pomimo burzliwej owacji widowni, *Va pensiero*, rewelacyjnie wykonanego przez chór MET. Muzyka Verdiego była też w wielu przypadkach w tle i nie zawsze w koordynacji ze śpiewakami. Najlepiej zabrzmiały liryczne fragmenty, ale tu chyba brawa należały się bardziej muzykom orkiestry niż dyrygentowi.

Marię Guleghinę słyszałam już poprzednio w morderczej wokalnie partii Abigaile (2 i pół oktawy) w 2001, 2004 i 2005 r. Rolę tę wykonała w MET jak dotąd 18 razy. Poprzedni „rekord” MET należy do Leonie Rysanek – 1960/61 – 14 razy.

Po spektaklu Guleghinę obdarzono owacyjnymi brawami. Najkrócej można by jej występ określić jako brawurowy, z ogromnym

zaangażowaniem dramatycznym. Odwaga ryzyka w atakach w najwyższym rejestrze robiła wrażenie choć nie w każdym przypadku uwieńczone to było sukcesem. Umiejętnie też pokrywała niedostatki mocy głosu w dole.

Od strony aktorskiej prezentacji roli była jednak bez zarzutu. Pełna ognistej intensywności pasji, dramatycznie efektywna, ziejająca nienawiścią, żądna władzy i zemsty potrafiła jednak przekazać w pięknych pianach i pianissimach liryczną miękkość zakochanej w Ismaelu i odrzuconej przez niego kobiety, a na koniec, po spożyciu trucizny, niezwykle wzruszająco błagała tuż przed śmiercią Boga Izraela o wybaczenie. Tak więc było doprawdy co podziwiać na scenie.

Najbardziej rozczarowująco zabrzmiał urodzony w Bologni bas Carlo Colombara (debiut w MET 1995 r., Ramfis w *Aidzie*). Często był ledwo słyszalny ponad orkiestrą, a *D’Esitto la sui lidi* wypadło bardzo problematycznie. Lepiej zaprezentował się w drugiej części spektaklu, ale nadal nie przekonał chyba nikogo o charyzmie proroka Zachariasza. Nieco lepiej było 5 X, ale to za słaby głos na wielką salę MET.

Młody południowokoreański tenor Yonghoon Lee (debiut w MET 2010 r., *Don Carlo*) ma talent i ładną barwę głosu. W roli Ismaela był zbyt bohatercko „entuzjastyczny”, bardziej prezentując możliwość mocy głosu niż detal i niuans partii.

Rozczarowała mnie też niestety Renée Tatum (Fenena). Ciepły, słodki, ciemny w barwie mezzosopran (debiut w MET 2010 r., Inez w *Trubadurze*) w górze jakby się zawęził i niestety w obu widzianych przeze mnie spektaklach nie sięgał najwyższych tonów roli i łałamywał się.

Tytułową rolę śpiewa w tym sezonie w MET Zeljko Lucic, który od pierwszego słyszanego przeze mnie występu w partii Barnaby (debiut w MET 2006 r., *Gioconda*) zawsze wzbudza moje uznanie. Miękki, płynny baryton Lucica był jedynym prawdziwie „verdiowskim” głosem tych spektakli. Znakomite modelowanie fraz, doskonała dynamika, śpiewny liryzm, ale przede wszystkim ogromna stylowość i elegancja. Zdarzały mu się niekiedy lekkie braki precyzji intonacyjnej, ale ogólna kultura muzyczna wykonywania roli zaskarbiła mu jak zwykle wielką owację.

Ogromnymi brawami nagrodziliśmy też wspaniały chór MET, który popisał się tak w mocy dramatycznej jak i w pięknie lirycznego wykonania *Va pensiero*, którego ostatni dźwięk pianissimo zanikał w niezwykle długo wytrzymanym tonie. Bravi!

Po obejrzeniu w ostatnich kilku sezonach przeróżnych dziwactw na scenie MET z coraz większym uznaniem odnoszę się do „starych” produkcji. Autorem wznowionego w tym sezonie projektu oprawy scenicznej *Nabucca* (premiera 8 III 2001 r.) jest Elijah Moshinsky, a w jego zespole artystycznym znaleźli się: John Napier (dekoracje), Andreane Neofitou (kostiumy), Howard Harrison (światło) reżyseria J. Knightern Smit. Może niezbyt „intelektualnie” wymyślna, ale też i bez „filozofowania”. Znakomite wrażenie nadal robi kontrolowany ogień płonącej świątyni, a dekoracje sprawnie zmieniają się poprzez częściowe i pełne obroty koła, na których je wybudowano.

Mam jeszcze w tym sezonie w planie dwa spektakle *Nabucca* z lekko zmodyfikowaną obsadą, będę więc miała okazję Państwu napisać o kolejnych wykonawcach. ☺

Anna Netrebko dekada w Metropolitan Opera

Wilfried Górný

Urodziła się w 1971 r. na południu Rosji w Krasnodarze. Mając zaledwie 22 lata, jeszcze podczas studiów w Petersburskim Konserwatorium, pokazała swoje sceniczne umiejętności jako Zuzanna w *Weselu Figara* i Violetta w *Traviacie*. Zdobywała nagrody na konkursach wokalnych, została zaangażowana do Teatru Mariańskiego i jest z nim związana do chwili obecnej.

Po ukończeniu studiów, 9 sierpnia 1995 r. z powodzeniem debiutowała w San Francisco jako Ludmiła w *Rustanie i Ludmille* Glinki. Przez następne sezony w tym, jakby nie było prestiżowym teatrze, kalifornijska publiczność podziwiała wschodzącą gwiazdę w kolejnych partiach: Zuzanna, Luiza, Zerlina, Ilia, Adina, Marfa, Nanetta oraz jako Musetta. Po debiucie w partii Ludmiły przez tamtejszą krytykę została pochwalona zarówno za swą urodę, jak i wspaniały głos. Anna Netrebko jest uznana dzisiaj za oszałamiający młody sopran wszędzie tam, gdziekolwiek się ukazuje.

W MET debiutowała partią Nataszy Rostowej w operze *Wojna i Pokój* (14 lutego 2002 r.). W tym samym sezonie 6 razy pokazała się jako Zerlina w *Don Giovannim* w inscenizacji Zeffirelliego.

Jak sama mówi, nie lubi wymuszonego zachwytu nad każdą wykonywaną partią. O Zerlinie, którą z powodzeniem śpiewała w MET, szczerze mówi, że trudno jest się jej utożsamiać z tą postacią. Uważała, że jest to jej najgorsza rola, gdyż nie umie znaleźć w niej głębokiego wnętrza. Bardzo ciężko przychodzi jej bycie „śliczną, małą dziewczynką”.

Rosyjski sopran Anna Netrebko często gości na łamach naszego miesięcznika. Niezależnie od stałych relacji Basi Jakubowskiej ze spektakli na deskach MET, w których brała udział, zamieściliśmy obszerny szkic omawiający drogę artystyczną śpiewaczki. Nazwisko sympatycznej rosyjskiej artystki pojawia się także na stronach z recenzjami CD. W tym tekście chcemy skupić się głównie na sukcesach, jakie odnosi w nowojorskiej MET. Z moich wyliczeń wynika, że po raz setny wystąpi tam jako Anna Bolena 15 października 2011 r. Spory to już dorobek, bowiem dotyczy wykreowania 15 partii w operach Prokofiewa, Mozarta, Pucciniego, Verdiego, Donizettiego, Belliniego, Masenetta, Gounoda i Offenbacha.

Chętnie natomiast utożsamia się z Zuzanną, która zawsze „dostaje to, czego chce”. Bardzo lubi także rolę Musetty w *Cyganerii*. Właśnie Musetta była trzecią partią, którą w sezonie

2004/5 śpiewała w Nowym Jorku. W dwa miesiące później pod batutą Plácida Dominga wystąpiła jako Gilda w *Rigolettcie*. Annę Netrebko śmiało można zaliczyć do artystek zawsze tworzących postać sceniczną według własnego przekonania, z odrobiną swojego, myślowego szablonu.

Mam tu na uwadze spektakl 28 stycznia 2006 r. Nie pokazała w nim subtelnej i wiotkiej młodej damy o wyuczonych, eleganckich manierach. Być może dlatego, że była wychowana z dala od książęcych salonów. Jej Gilda w ruchu scenicznym była dziewczyną twardo stąpającą po ziemi. Była tylko na tyle czuła wobec ojca, na ile zmuszała ją do tego warstwa muzyczna. Jest artystką niezwykle atrakcyjną i dysponuje urzekającą barwą lirycznego sopranu, co wspaniale harmonizowało z uczuciem miłości do księcia Mantui. Tyle tylko, że akurat wówczas – w moim przekonaniu – intonacyjnie nie była idealnie precyzyjną.

W MET był to jednocześnie pierwszy występ Netrebko z polską mezosopranistką Edytą Kulczak. Przeglądając repertuar sceniczny i estradowy Anny Netrebko trudno doszukać się w nim choćby jednej pozycji świadczącej, że kiedykolwiek

zaśpiewała jakąkolwiek pieśń, operę lub arię polskiego kompozytora. Zatem cieszy fakt, że chociaż na scenie spotyka się z polskimi partnerami.

Kolejna rola Netrebko pokazana nowojorskiej publiczności to Norina w *Don Pasquale* i występujący w tej produkcji jako doktor Malatesta kolejny Polak, Mariusz Kwiecień. Po raz pierwszy spotkali się w Japonii. Stosunkowo niedawno, bo dwa lata wcześniej, w 2004 r. z Kompanią słynnego dyrygenta Seijiego Ozawy w Kraju Kwitnącej Wiśni wspólnie występowali w pięciu przedstawieniach opery *Cyganeria*. Kwiecień śpiewał partię Marcella, Netrebko Musettę. W realizacji *Don Pasquale* stanowili wspólnie uzupełniającą się parę, aczkolwiek ich subtelność z zakresu aktorskiego warsztatu stawała na odmiennych, kontrastujących z sobą biegunach. Raczej to rzadkie zjawisko, aby powstać sceniczną Noriną, mimo awansu społecznego, lecz nadal prostacka w obyciu tworzyła harmonijną całość ze stylowym i eleganckim w formie doktorem Malatestą. Pani Anna twierdzi, że wielu ról odmawia, gdyż nie leżą w jej charakterze i, jak sama mówi, są po prostu dramaturgicznie nudne.

Każda z postaci, które kreuje w znacznym stopniu odbiega od utartych schematów i przyjętych kanonów wykonawczych. Niezależnie od wymogów reżysera odtwarzana postać buduje według własnego stylu. Nadaje jej takie cechy charakteru, jakie pasują jej wyobrażeniom o postaci jaką odtwarza. I dzięki temu w przypadku Noriny bardzo cieszyła oczy znacznej części widzów. Z przedstawień *Don Pasquale* w prasie można było przeczytać dokładną relację, aczkolwiek bez entuzjizmu dla lansowanej gwiazdy. Jednak w owej recenzji za sceny z Malatestą, dzięki podporządkowaniu się jego wokalnoktorskiej finexji dostała nieco wyższe noty. Jest to jeden z przykładów, na rozdzwięk między entuzjastycznymi owacjami widzów.

Po tej kreacji pozycja rosyjskiej primadonny znacznie wzrosła, co przełożyło się na jej udział w tournée MET po Japonii, gdzie zaśpiewała partię Donny Anny w *Don Giovannim*. Na scenę MET powróciła w grudniu 2006 r., tym razem jako Mimi w *Cyganerii*. W kolejnych przedstawieniach jej partnerami wielokrotnie byli Mariusz Kwiecień (Marcello) i Piotr Beczała (Rodolfo). Późniejsze angaże dotyczyły śpiewania partii Elviry w *Purytanach* oraz Julii w *Romeo i Julia*.

Anna Netrebko od kilku lat jest lansowana w MET i przez MET. Do takich wniosków skłaniać może uważna analiza wszelkich wydawnictw MET, choćby tylko bezpłatnego kalendarza sezonu (The Metropolitan Opera 2006/7 Season). Dla przykładu na 3 kwietnia 2007 r. zaplanowano wieczór galowy z okazji

40. rocznicy otwarcia nowego gmachu w Lincoln Center. Z zapowiedzi na 37 stronie można było dowiedzieć się, że podczas galowego wieczoru zaprezentują się Anna Netrebko i Rolando Villazón. „Utalentowani i czarujący” wystąpią w głównych rolach z I aktu *Cyganerii*, w scenie z *Manon* i II akcie *Napój miłosny*. Aż smutno zauważyć, że np. w *Cyganerii* anonimowym (pominiętym w zapowiedziach) śpiewakiem kreującym partię Marcella był Mariusz Kwiecień, a w *Napój miłosny* odtwórcą sierżanta Belcore'a także był nasz znakomity baryton. Portal internetowy MET niestety także wymienia jedynie nazwiska Netrebko i Villazóna.

Dużym wydarzeniem dla sympatyków Netrebko stała się opera *Łucja z Lammer-*

Podczas mojej pierwszej nominacji na stanowisku generalnego menadżera MET w 2004 r., pojechałem po nią aż do Wiednia – tam owacja publiczności po usłyszeniu jej w *L'elisir d'amore* była bardzo długa, wydawało się, że trwała godzinę – i w Salzburgu, gdzie Anna Netrebko oczarowała swoje audytorium jedną z najbardziej pamiętnych interpretacji *Traviaty*, jakie kiedykolwiek zaprezentowano.

Podczas gdy rozkoszowaliśmy się wiedeńskimi sznyclami w wiedeńskim Imperial Hotel, założyłem sobie, aby ją przekonać, że z MET powinna zrobić jedną ze swych głównych scen swjej przyszłej kariery. (...)

U progu swojej kariery Anna Netrebko jest królową naszych div superstars. Dlaczego? Ponieważ posiada absolutnie wszystko: wspaniały głos, którym nikt nigdy nie mógłby się zmęczyć, niesłychaną zdolność do dramatycznego wcielenia się w każdą swoją rolę, i ta niedająca się w żaden sposób określić charyzma gwiazdy, zarezerwowana wyłącznie dla nielicznych wybrańców bogów.

Anna Netrebko, nawet gdyby nie zaśpiewała ani jednej nuty więcej, od teraz ma już zapewnione swoje miejsce w historii opery. Na szczęście dla tysięcy swoich fanów w MET, jak i na całym świecie, ta śpiewaczka jest dopiero u progu swej wyjątkowej kariery, wyznaczonej wieloma nowymi rolami, które ożywi w nadchodzących latach.

Peter Gelb
General Manager
Metropolitan Opera NYC

moor, w której zaśpiewała partię tytułową. W jednym z przedstawień (7 lutego 2009 r.) w partii Enrica partnerował jej Mariusz Kwiecień, a Edgarda – Piotr Beczała. Ów spektakl ukazał się na płycie DVD. Prawdopodobnie Netrebko nie potrafiłaby dobrze zagrać osoby, z jaką nie mogłaby się utożsamiać. Jednak przez tę śpiewaczkę tak sugestywnie nadawane, być może nawet głębokie wnętrza, niekoniecznie bywa przez widzów akceptowane, lub zrozumiane. Niekiedy, przez niektórych odbiorców mogą być przyjmowane jako kontrowersyjne, lecz dzięki temu wszystkim widzom zapadają w

pamięć. Druga część publiczności, a także krytyków muzycznych, wszystko co rosyjska primadonna przedstawiła uważa za magię.

Nie ulega wątpliwości, że Netrebko na scenie czuje się jak ryba w wodzie i chyba dla wielu na tym polega jej magiczność. Przed dwoma laty na scenie MET w *Opowieściach Hoffmanna* wystąpiła w dwóch rolach: Antonia i Stella. Obecny, dla niej dziesiąty, sezon rozpoczyna partią tytułową w operze Anna Bolena i jeśli nic się nie zmieni, to pani Anna w swym setnym przedstawieniu z zespołem MET wystąpi jako Anna.

Anna Netrebko od samego początku swej drogi artystycznej podbija prestiżowe sceny Europy i Ameryki Północnej. Kontrakty w miarę równomiernie dzieli między oba kontynenty, lecz poza MET jej talent cieszy się medialnie umiarkowanym nagłaśnianiem. A przecież występuje na scenach i kilku festiwalach o ustalonej, wysokiej renomie. Wprawdzie jest zaliczana do pierwszego garnituru światowych wokalistów, lecz tej sopranistce recenzenci prasowi w swoich relacjach z premier poświęcają jedno, najwyżej dwa pochlebne zdania.

Dla przykładu niedawno londyński *Clasic fin* w lutym br. napisał „...ona jest jedną z tych rzadkich stworzeń, które posiadają trzy miliony dolarów: ona może zaśpiewać, ona może zadziałać i ona wygląda jak gwiazda filmowa... ona jest na szczycie swojej profesji”. Natomiast w miesiąc później na łamach *New York Post* można było przeczytać bardziej poetyckie spojrzenie na gwiazdę: „...jeśli spojrzeniami oczu widział, że ona płynie wzdłuż wybrzeża, to nie usłyszałeś jak ona zaśpiewała... jej głos jest tak cudowny, jak ona cała...”. Podobnie w marcu 2006 r. wypowiedział się *Detroit News*: „zapamiętaj to imię, to dziewczyna ze świata opery... Netrebko w każdym momencie pokazuje winny głos, dokładność, ciepło i świętość”. W innych, takich jak *Bilboard* w Nowym Jorku (styczeń 2006) można było przeczytać: „Dzisiaj to nie zdarza się zbyt często, że śpiewak operowy z hukiem trafia w wyobraźnię kultury... pasuje winny głos i spojrzenie.” Natomiast hamburski *Stern* w marcu zauważył tylko, że była sexi.

Nie miałem zbyt często okazji do podziwiania na żywo spektakli z Anną Netrebko, bardzo zawiodłem się na zapowiedziach Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. Chciałem zobaczyć Netrebko w jej koronnej partii Zuzanny z *Wesela Figara*. Podobno artystka tę partię ceni, była wydrukowana w programie więc pojechałem. Ale 19 października 2003 r. nie zaśpiewała. Podobno zrezygnowała z tego kontraktu i skorzystała z innego w Covent Garden. Zatem podróże artystyczne bywają ryzykowne. ☹

Świat spod maski

z Julią Kaleńską-Rodzaj, założycielką KODY
rozmawia Ewelina Pietryga

Julia Kaleńska-Rodzaj jest doktorem psychologii, adiunktem w Katedrze Psychologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Specjalizuje się w psychologii muzyki. Pracuje jako psycholog z młodzieżą ze szkół muzycznych. Współorganizowała konferencję naukową Ars et Vox „Psychologiczne aspekty wykonawstwa muzycznego” (Instytut Psychologii, Akademia Muzyczna w Krakowie). Ostatnio założyła Krakowski Ośrodek Doradztwa dla Artystów „KODA”.

Krakowski Ośrodek dla Artystów „KODA”
koda@koda.krakow.pl
www.koda.krakow.pl
tel.: 506 075 297



Tuż przed koncertem dramat, – wyznał pewien śpiewak. – Serce wali, a w żołądku skurcz. Uciekłbym ze sceny, ale nogi jak z waty. Nie poznaję własnego głosu... Głęboki baryton? Skądże, cienki dyszkant...

Typowe objawy tremy. Większość młodych artystów upatruje w niej przyczyny swoich niepowodzeń. Dotyka jednak wielu bez względu na wiek i sceniczny staż.

Nawet ekscentryczną Lady Gagę wyciągano ponoć siłą z garderoby. A jej nieodłączne maski to sposób na tremę. Jednak powszechnie uważa się, że zawód artysty to raczej wielka pasja niż źródło stresu.

Pasja i ciężka praca. Psychiczna i fizyczna. A przy tym ciągły stres. Praca muzyka to łąka codziennych ćwiczeń, wymagających wielkiej dyscypliny i systematyczności. A występ jest ich zwieńczeniem, szkoda, że nie zawsze wiąże się z radością i euforią...

Przeżyła to pani?

Nie raz. Jestem nie tylko psychologiem muzyki, ale też muzykiem. Znam ten świat od podszewki. Wiem, że występ to sprawdzian wytrzymałości psychicznej, niestety często też staje się miarą przydatności do zawodu. Obserwowałam, jak wielu sobie z tym nie radzi. Tymczasem psychologia zna sposoby, by pomóc i ocalić niejedną karierę. Brak psychologicznego

wsparcia to w środowisku muzycznym znany problem. A ja mam i wiedzę, i doświadczenie...

... dlatego założyła pani ośrodek pomocy dla artystów. „KODA” ruszył we wrześniu w Krakowie. Kompleksowa opieka psychologiczna ma objąć uczniów i studentów małopolskich szkół artystycznych. Szczególnie muzyków...

Zapraszamy każdego, kto występuje publicznie. Dla muzyków, śpiewaków, aktorów i mówców ułożyłam specjalne programy. Organizujemy warsztaty, wykłady i indywidualne konsultacje. Kierujemy je nie tylko do młodzieży, nauczycieli i rodziców, ale też do artystów już znanych, samotnie borykających się z problemami.

Czy pierwszy wykład to „kurs opuszczania garderoby własnymi siłami”?

Oczywiście. Zaczynamy warsztatami pt. „Oswoić tremę”. Pokażę, m.in. jak wyciszyć ciało i ukierunkować myślenie, by uzyskać optymalny stan koncertowy i osiągnąć sukces. Potem zaś nauczę, jak się z niego cieszyć, co jest niemniej ważne. Radość z sukcesu to krok milowy w oswojaniu tremy i budowie poczucia własnej skuteczności wykonawcy. Podpowiem też, jak skoncentrować uwagę i wzbudzić odpowiednią motywację do ćwiczeń. Rozważę z młodymi ludźmi wybór właściwej drogi życiowej.

W Polsce kształci się ok. 65 000 muzyków. Centrum Edukacji Artystycznej udało się utworzyć dla nich tylko trzy punkty konsultacji psychologicznej: w Warszawie, Poznaniu i Bydgoszczy. Jak to możliwe, że pani własnymi siłami udało się zorganizować pierwszy w Polsce niezależny ośrodek?

Będąc na studiach marzyłam, by zorganizować taki ośrodek, ale dopiero w tej chwili udało się to marzenie spełnić. Dostaliśmy unijną dotację. Dzięki niej możemy zbudować zaplecze i założyć stronę internetową. Będą tam porady, rozmowy z artystami i znanymi psychologami. Działamy szybko, bo zainteresowanie ze strony szkół muzycznych jest duże. W samej Małopolsce działa ich aż czterdzieści. Współpracują już z nami szkoły z Małopolski i Śląska, m. in. krakowski Zespół Szkół Muzycznych w Nowej Hucie i szkoła na Podgórzu, szkoły w Oświęcimiu i Katowicach. Mam nadzieję, że wkrótce będzie nas więcej.

Profesor Barbara Kamińska z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie uważa, że powstanie pani ośrodka było wręcz niezbedne w takim artystycznym mieście jak Kraków, a opiniując KODA wrzymu szerokie perspektywy rozwoju...

Od dawna pracuję z młodymi artystami. Wierzę, że w ten sposób pomogę innym nie zmarnować talentu.☺

Ferdynand Hoesick, pisarz, wydawca, biograf F. Chopina – w 70. rocznicę śmierci (2)

Beatrix Podolska

Sięgamy do życiorysu Ferdynanda Hoesicka. Polski protoplasta Hoesicków – Franciszek Józef (1802–1874) przybył z Westfalii do Warszawy ok. roku 1825, a ożeniwszy się z Elżbietą Gohrke, stworzył ród wytrwały i pracowity. Ich syn, Ferdynand Wilhelm (1835–1900), praktykował w księgarniach w Warszawie, Paryżu, Lipsku, Pradze, Heidelbergu i Dreźnie. W roku 1865 otworzył w Warszawie księgarnię, przy ul. Senatorskiej, wspaniałą placówkę polskiej kultury sprowadzając z Paryża i Lipska zakazane przez cenzurę rosyjską wydawnictwa. Publikował transkrypcje dzieł Moniuszki i Chopina. Do roku 1889 wydał około 240 książek i broszur oraz 700 pozycji nutowych.

Fryderyk Granzow – dziadek Ferdynanda po kądzieli (1799–1850), jako budowniczy pracował przy budowie Pałacu Żimowego w Petersburgu, kościoła i dworu hr. W. Krasieńskiego w Opinogórze, w Warszawie Pałacu Saskiego, części Zamku Królewskiego, Katedry św. Jana, Hotelu Europejskiego, kościoła w Wilanowie i innych.

Ferdynand Hoesick (1867–1941) był synem Ferdynanda Wilhelma i Marii Matyldy Granzow. Wpisał się w kulturę polską nie tylko jako dziedzic wydawniczej księgarni, ale także jako pisarz, historyk literatury, muzykograf, wydawca i redaktor Kuriera Warszawskiego. Muzyki uczył się od 13 roku życia u W. Ostrowskiego, W. Żeleńskiego, K. Okolskiego, wzrastał w atmosferze muzykowania; w domu F. Hoesicka odbywały się koncerty kameralne. Finanse ojca pozwoliły mu w latach 1884–1891 odebrać bardzo staranne wykształcenie filozoficzne i literacko-historyczne w Heidelbergu, Paryżu i Krakowie. W latach 1884–1886 studiuje na wydziale handlowym Politechniki Ryskiej, następnie na wydziale filozoficznym uniwersytetu w Heidelbergu. Już wówczas jest przekonany o swoim powołaniu literackim. Ojciec jednak żąda, by został księgarzem i objął po nim księgarnię, toteż po roku pobytu w Heidelbergu młody Hoesick zostaje uczniem-praktykantem w księgarni ojca. Ostatecznie jednak ojciec godzi się, by syn poświęcił się wyłącznie literaturze. Od wiosny 1888 r. jest Hoesick studentem wydziału filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia jego trwają do roku 1890. Słucha wykładów Smolki, Bobrzyńskiego, Zakrzewskiego, Sokołowskiego, Łepkowskiego, Lea, Czernego i Kalenbacha, a przede wszystkim S. Tarnowskiego i uczęszcza na jego seminarium literackie. „Siedzieliśmy tam w niewielkim, ale estetycznym lektorium w Collegium novum – wspomina Hoesick w pamiętniku – słuchając wykładów o Leonardzie da Vinci, Michale Aniele, Rafaelu i o całej

plejadzie włoskiego quattrocenta. W słowa profesora Mariana Sokołowskiego wsłuchiwał się między innymi jasnowłosy i niebieskooki Stanisław Wyspiański; obok niego siedział Józef Mehoffer, dalej Kazimierz Tetmajer, Lucjan Rydel, Ferdynand Hoesick, Kazimierz Ehrenberg; czasami przychodził Stanisław Estreicher; w swej własnoręcznej dedykacji, skreślonej mi na pierwszym tomiku swoich Poezji, nazwał mnie Kazimierz Tetmajer «swym drogim, jedynym przyjacielem». Rwąc się do literatury, która była naszym żywiołem obaj marzyliśmy o sławie literackiej” (1891).

Od roku 1890 studiował w Paryżu w Sorbonie i College de France. Jesienią 1891 r. wrócił do Warszawy i podjął działalność literacką, pobierając pensję w firmie ojca. Wyjeżdżając za granicę, zbierał materiały (m.in. 1896 w Bibliotece Polskiej w Paryżu). Przed rokiem 1900 opublikował m.in. *Życie Słowackiego na tle współczesnej epoki, Miłość w życiu Z. Krasieńskiego*¹ oraz *F. Chopin. Zarys biograficzny* (Petersburg 1899)², artykuł *Siła fatalna poezji Słowackiego*³ poszerzony i wydany w formie książkowej w 1910 r. Po śmierci ojca w roku 1900 wydaje pierwszy zeszyt monografii o Chopinie. Zapowiedział ją autor znacznie wcześniej, bo już w 1897 r., o czym wspomina w Pamiętniku:

„(...) w miarę jak pracując nad monografią o Słowackim, zapoznawałem się z epoką, w której żył i tworzył Chopin, zacząłem nabierać przekonania, że chcąc należycie uczcić Chopina nie wystarczy przetłumaczyć dzieło Nieksa, lecz należy napisać dzieło oryginalne: dopiero wówczas spłacimy ten dług, jaki na nas ciąży względem Chopina, /.../ napisanie wyczerpującej monografii od dawna było moim marzeniem i zamiarem”. W Kurierze Niedzielnym rozpoczął się druk studium o pobycie Chopina w Anglii, (1848), a w Ateneum, o pobycie Chopina w Szkocji (latem i jesienią 1848)⁴.

Pracowity i rzutki z niewątpliwą żyłką szperacza-odkrywcy, dociera Hoesick do nieznanych czy zapomnianych materiałów, natychmiast je wykorzystując i ogłaszając czy to w formie rozdziałów przyszłej monografii czy to jako samodzielne artykuły (np. *Pamiętki po Chopinie w Muzeum Szartoryskich w Krakowie*⁵, *Chopin i Fontana*⁶, seria artykułów zatytułowana *Preludia o Chopinie*⁷, zawierająca przeważnie wywiady z różnymi ludźmi w Warszawie, w których posiadaniu znajdowały się pamiętki po Chopinie). Podczas licznych podróży zagranicznych – sprzyja temu dobra sytuacja majątkowa – skwapliwie korzysta z bibliotek i archiwów, często docierając do rzeczy nietkniętych. Pierwszy sięgnął

na przykład do prasy francuskiej, szukając informacji o Chopinie. Bierze również udział w akcjach odczytowych poświęconych Chopinowi. Z okazji 50. rocznicy śmierci kompozytora wygłasza w warszawskiej sali ratuszowej odczyt *Młodzieńczy ideał Chopina*⁸, a w Muzeum Przemysłowym dwukrotnie odczyt *Schyłek życia i śmierć Chopina*⁹. Prelekcje te cieszyły się dużym powodzeniem. W roku 1904 wygłasza znowu 3 odczyty o Chopinie ilustrowane grą Aleksandra Michałowskiego.

Wszedł w środowisko literatów, artystów, muzyków, przyjaźnił się m.in. z Tetmajerami, Żeleńskimi „Co niedzielę bywałem w domu Żeleńskiego oddychając jego muzykalno-artystyczną atmosferą. Bywał tam stary Oskar Kolberg, który jako kolega szkolny Chopina interesował mnie bardzo. Chwalił mnie gdym zasiadał do fortepianu grając rzeczy Chopina, i dziwił się skąd miałem takie chopinowskie uderzenie; ze sławnych pianistów, których słyszałem u Żeleńskich, wystarczy wymienić Paderewskiego, Śliwińskiego i Hoffmana. Wtedy też poznałem tam Władysława Mickiewicza z Paryża” – wspomina. Spośród ludzi pióra przyjaźnił się na krakowskim gruncie z Kazimierzem i Stanisławem Estreicherem, Adamem Dobrowolskim, Lucjanem Rydlem, Kossakami, rodziną Beaupre, Pochwałskim, Malczewskim, Sienkiewiczem. O tych spotkaniach pisał w Pamiętniku: „Spotkał mnie zaszczyt, że przez sześć tygodni co dzień o 9 rano chodziłem razem z Henrykiem Sienkiewiczem do kąpieli w Jaszczurówce, skąd wracaliśmy dopiero w południe. Ta możliwość prowadzenia codziennie przez 3 godziny rozmowy z pisarzem tej miary i sławy, co autor *Bez dogmatu*, pracujący wtedy nad Rodziną Połanieckich, równała się dla mnie, jako młodego początkującego pisarza, nadzwyczajnemu szczęściu”.

Motywy krakowskie wprowadził Ferdynand Hoesick na karty swej sentymentalnej noweli *Przy świetle księżycy* – jednego z kilku jego utworów literackich – obok najgłośniejszej powieści *Nemezis*. Był autorem wielu szkiców krytycznych, n.p. o Sienkiewiczu czy biograficznych studiów o Słowackim, Goethem, Chopinie, Krasieńskim, Klaczce, Tarnowskim¹⁰, a wreszcie prac historycznych jak *Tatry i Zakopane. Przeszłość i teraźniejszość*¹¹. Wersja skrócona PIW: *Legendarne postacie zakopiańskie*¹². Po śmierci ojca zajął się księgarnią. Ożywił działalność firmy, kontynuował wydawnictwa książek i nut. Był m.in. współwydawcą (z firmą B&H) trzech odnalezionych kompozycji Chopina: *Mazurek* (dwie wersje op. 7 nr. 2), *Walce* Es-dur i As-dur). Jako redaktor publikował także odnalezione

przez siebie nieznanne lub zapomniane materiały, n.p. o Elsnerze czy Klaczcze. Księgarnia działała do roku 1940, została zlikwidowana przez hitlerowców.

A. Chybiński uważał, że 3-tomowe dzieło Hoesicka *Chopin. Życie i twórczość* jest dla chopinologii dziełem fundamentalnym, że nikt z piszących o Chopinie przed Hoesickiem nie wykorzystał takiego ogromu autentycznych dokumentów, przeważnie nieznananych, że opublikowanie tych materiałów pozostanie na zawsze bezsporną zasługą autora. Tak ocenił tę pracę: „Prędzej niż można było się spodziewać – pisał – ukazała się całościowa praca trzytomowa, obejmująca niemal 1500 stron, zdumiewająca mnożstwem nieznananych faktów, przostająca lub wyświełająca poglądy błędne lub wątpliwe. tworzy prace zasadniczą, na której muszą się opierać dalsze biograficzne.../.../ Równocześnie z życiorysem kreśli p. Hoesick dzieje krytyki chopinowskiej, w miarę jak pojawiały się jego kompozycje, oraz ustala daty powstania tychże. To zaleta jeszcze większa i zasługa prawdziwa.”¹² W roku ukazania się *Chopina* ogłasza Hoesick tom I *Chopinianów*¹³, zawierający korespondencję Chopina. Równocześnie pracuje nad wieloma innymi tematami jak 6-tomowe wydanie pism Słowackiego, przygotowane do druku wspólnie z Meyetem.

Już zdobył nazwisko w literaturze i jego biogram został wpisany w encyklopedię, kiedy w listopadzie 1901 r. poznał Zofię Lewentalównę, córkę najbogatszego w Warszawie księgarza-wydawcy, która pozostała do końca życia w jego sercu. Hoesick, dobrze zapowiadający się literat i zamożny księgarz pojął Zofię za żonę wchodząc w dom właściciela Kuriera Warszawskiego i świetnie prosperującego wydawnictwa, w dom niesłychanie gościnny, otwarty i szczerze polski, zdobny mnożstwem pierwszorzędnych dzieł malarskich i rzeźb, który w sobotę gromadził osobistości ze świata literatury, dziennikarstwa, nauki i sztuki. Wśród inicjatyw nakładowych teścia Franciszka Salezego Lewentala, główne miejsce zajmowała literatura piękna. Ukazały się dzieła: Bałuckiego, Fredry, Goszczyńskiego, Korzeniowskiego, Rzewuskiego, Syrokomi, Orzeszkowej. Wydawał też przekłady z literatury klasycznej (Homer, Sofokles) oraz nowożytniej (Balzak, Byron, Calderon, Goethe, Lermontow), głównie w serii *Biblioteka Najcelniejszych Utworów Literatury Europejskiej*.

W roku 1905 zamieszkał Hoesick na stałe w Krakowie, gdzie przez 15 lat poświęcał się wyłącznie pracy literackiej. Starsza córka, Jadwiga, wybierając filologiczny kierunek studiów, poszła w ślady ojca. Z jej to udziałem dokonano pracy edytorskiej przy wydaniu ojcowskiego pamiętnika *Powieść mojego życia*, który jest skróceniem pamiętnika *Dom Rodzicielski*. Współdziałała także w pracach edytorskich współczesnego 4-tomowego wydania monografii *Chopin, Życie i twórczość*¹⁴. Do roku 1920 ogłosił Hoesick najwięcej prac, m.in. monografie poświęcone: J. Kochanowskiemu¹⁵, Klaczcze¹⁶, S. Tamowskiemu, studia o wielkich romantykach – Słowackim, Mickiewiczu¹⁷, Krasińskim¹⁸, także o Sienkiewicz¹⁹, Wyspiańskim²⁰, pisał też nowele, powie-

ści: *Nemesis* (1913), *Miłość i miłostki w życiu sławnych ludzi*²¹.

Od roku 1921 jest Hoesick naczelnym redaktorem Kuriera Warszawskiego (będąc równocześnie jego współwłaścicielem). Do 1939 r. napisał kilkadziesiąt artykułów, felietonów, recenzji drukowanych w różnych czasopiśmiech, książkę o Goethem *Goethe i najpiękniejsze dni w jego życiu*²². Przygotował także 12-tomowe wydanie zbiorowe swoich dzieł, wznawienia poszczególnych książek, zbiory artykułów. Był czynny społecznie, m.in. jako członek Komitetu Wsparcia Podupadłych Artystów i Komitetu Sekcji Chopinowskiej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Wygłaszał odczyty na tematy chopinowskie, często sam ilustrując je utworami Chopina, opowiadał się za założeniem Muzeum Chopina, w 1934 r. znalazł się w gronie założycieli Instytutu im. F. Chopina.

Tak pisał o Hoesicku w jednej ze swoich recenzji Kazimierz Tetmajer: „Hoesick w naszym świecie literackim pod względem ilości i sumiennosci pracy jest rzadkim przykładem. Człowiek ten mający około lat trzydziestu przeczytał, przestudiował tak dużo iż nie wielu może z nim w tej mierze rywalizować. /.../ wśród młodszych pisarzy zaliczę go do sił wybitniejszych i zasługujących na sympatię”²³. Od roku 1935 mimo choroby, pozostaje nadal aż do wybuchu wojny naczelnym redaktorem Kuriera Warszawskiego. Zmarł w Warszawie w swoim domu na Nowym Świecie nr 41 w roku 1941. Bohdan Pocięj napisał:

„Nawiązując do nowszej historii muzyki i kultury muzycznej, trzeba podkreślić, że fenomen twórczości Chopina stanowić może w niej fascynujący punkt odniesienia z uwagi na zawartą w sobie niezwykłą moc inspiracji. Chopin jawi się nam w dziejach muzyki jako wielki inspirator, a jego dzieło jako niewyczerpane źródło impulsów twórczych dla kompozytorów, co przyszli po nim, jak też mu współczesnych”²⁴.

We współczesnym wznawieniu dzieła F. Hoesicka *Chopin. Życie i twórczość*²⁵ redaktor wydania M. Tomaszewski pisze w uwagach od Redakcji: „Zasługi F. Hoesicka na polu chopinografii są zbyt dobrze znane, by je w tym miejscu szerzej podkreślać; /.../ Wznawiona monografia stanowi jego dzieło w tym zakresie najbardziej podstawowe. Do dziś jest to największa suma wiedzy o życiu Fryderyka Chopina, najbogatszy zestaw źródeł, dopełniający wcześniejsze prace: Liszta, Karasowskiego, Szulca i przede wszystkim Niekxa.” /.../

Przytoczę kilka uwag krytycznych, które zamieszcza M. Tomaszewski:

„/.../ *Chopin* Hoesicka nie reprezentuje pracy typu naukowego. Autor, jakkolwiek zapalony zbieracz i erudyta, był bardziej literatem niż uczynym. Jest to książka, która przyniosła swego czasu niewątpliwie najpełniejszy obraz życia kompozytora, ale zarazem książka, która stworzyła wokół niego bodaj najwięcej legend. Rozwijanie literackie wątku, snucie domysłów, zbliża niekiedy *Chopina* do modnego w swoim czasie wie romance. Zgodnie z prawami tego gatunku autor na ogół ze znaczną swobodą podchodzi do zebranego przez siebie materiału.

/.../ W Bibliotece Chopinowskiej, do której zadań należy m.in. krytyczna reedycja podstawowych źródeł do poznania życiorysu Fryderyka Chopina i epoki, w której żył i tworzył, nie mogło zabraknąć tego opus magnum Ferdynanda Hoesicka”²⁶.

W roku 2011 przypada 70 rocznica śmierci Ferdynanda Hoesicka. Niniejszy artykuł stawia sobie za zadanie przypomnienie i ożywienie jego postaci oraz utrwalenie jego dzieła we współczesnej kulturze.

Oto krótki wierszyk z *Pamiętnika: Znacze Państwo Hoesicka, Literata-krytyka, Co to ciągiem w wielkiej wienie, o Słowackim, o Chopinie, całe księgi spisuje.* ☺

Przypisy

- 1 F. H.: *Miłość w życiu Zygmunta Krasińskiego*, Kraków 1909 G&W
- 2 F. H.: *F. Chopin. Zarys biograficzny*, Petersburg 1899; *Zyciorysy sławnych Polaków* nr 7
- 3 F. H.: *Siła fatalna poezji Słowackiego. Przyczynki do dzieł stawy pośmiertnej poety*, Kraków 1925, także w *Szkice i opowiadania*, W-wa 1900 G&W
- 4 F. H.: *Z pobytu F. Ch. w Anglii w r. 1848*, Ateneum r. 1897, t. 3 nr 3
- 5 F. H.: *Pamiętki po Chopinie w Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, Biblioteka Warszawska 1898
- 6 F. H.: *Chopin i Fontana*, Biblioteka Warszawska r. 1899 t. III
- 7 F. H.: *Preludia o Chopinie*, Echo muzyczne, Teatralne i Artystyczne r. 1899
- 8 F. H.: *Słowacki i Chopin. Z zagadnień twórczości*, W-wa 1932, także w *Szkice i opowiadania*, W-wa 1900 G&W
- 9 F. H.: *Schylek życia i śmierć Chopina*, Ateneum r. 1899, t. 2 nr 11
- 10 F. H.: *Stanisław Tamowski. Rys życia i prac*, 2 t., Kraków 1906 G&W
- 11 F. H.: *Tatry i Zakopane*, (4 t.) 1920-1931) wersja skrócona: *Legendowe postacie zakopiańskie* (PIW) 1959
- 12 *Przegląd Powszechny*, r. 1912 kwiecień, maj, czerwiec
- 13 F. H.: *Chopiniana*, t. 1 korespondencja Chopina, Warszawa (nakładem księgarni F.H.)- Kraków 1912 G&W
- 14 F. H.: *Chopin. Życie i twórczość*, wyd. współczesne 4 t., Kraków 1967 PWM
- 15 F. H.: *Jan Kochanowski w świetle najnowszych wyników krytyki historyczno-literackiej*, Kraków 1909
- 16 F. H.: *Julian Klaczo. Rys życia i prac*, Kraków 1904
- 17 F. H.: *Adama Mickiewicza „Dzieciństwo sielskie anielskie, Szkice i opowiadania*, Warszawa 1900
- 18 F. H.: *O Słowackim i Krasińskim. Studia historyczno-literackie*, Kraków 1894
- 19 F. H.: *Sienkiewicz jako felietonista. Luźne kartki z teki Litwosa*, W-wa 1902
- 20 F. H.: *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczynki i szkice*, W-wa 1918 G&W
- 21 F. H.: *Miłość i miłostki w życiu sławnych ludzi*, Kraków W-wa 1916 G&W
- 22 F. H.: *Goethe i najpiękniejsze dni w jego życiu*, 1814-1832, studium biograficzne 1931
- 23 Tygodnik Ilustrowany, nr 25, 26 i 27 z r. 1898 oraz *Pamiętnik Hoesicka*, cz. 2 str. 103
- 24 B. Pocięj: *VI Międzynarodowy Festiwal Muzyczny*, magazyn *Chopin* 04/2010
- 25 F. H.: *Chopin. Życie i twórczość*, 1967 PWM
- 26 F. H.: *Chopin. Życie i twórczość* 1967 PWM, (od redakcji M.T.)

Trzy flectistki i promocja polskiej muzyki

Z flectistką Ewą Murawską rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Rozmawiamy, ponieważ ukazała się pani kolejna płyta z muzyką fletową. Tym razem są to nowe dzieła pisane przez dwie kompozytorki i dwóch kompozytorów związanych z Poznaniem. Proszę nam o tę płytę opowiedzieć...

Przede wszystkim dziękuję za zaproszenie. Płyta, dzięki której rozmawiamy jest dla mnie szczególna pod wieloma względami. Po pierwsze nagrałam ją ze wspaniałymi flectistkami – Gro Sandvik z Norwegii i Áshildur Haraldsdóttir z Islandii, do których, mimo, iż bardzo się przyjaźnimy, czuję ogromny respekt i szacunek. Jest to nasz kolejny, myślę udany, projekt artystyczny. Nagraliśmy dotąd dwie płyty i wspólnie napisaliśmy dwujęzyczną książkę pt. *Gram na flecie Chopina, Griega i Sveinssona*. I mamy dalsze, ciekawe plany. Po drugiej płyta ta stanowi realizację w praktyce jednych z moich założeń artystycznych, czyli promocję polskiej muzyki na świecie, ale także w Polsce. Po trzecie utwory dla nas zechcieli napisać wspaniali kompozytorzy, związani z Poznaniem i Akademią Muzyczną im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Cieszę się, że w ten sposób przyczyniam się do rozwoju najnowszej polskiej twórczości fletowej. Po czwarte – podczas realizacji tego projektu nieustannie zachodził wspaniały proces artystycznej współpracy na linii: twórca – odtwórca. Myślę, że taka relacja jest ciekawa i inspirująca dla obu stron. Dla mnie na pewno i dlatego zamierzam ją kontynuować.

Według jakiego klucza wybrała pani kompozytorów (muzyczny parytet?) i jak pani ich skłoniła do napisania nowych utworów?

Na płycie zostały nagrane utwory czterech poznańskich kompozytorów: Marii Ćwiklińskiej, Barbary Kaszuby, Janusza Stalmierskiego oraz Artura Kroschela. Utwory trzech z nich grałam już wcześniej. Pierwszym moim zetknięciem z „młodą” poznańską muzyką było frapujące trio na flet, wiolonczelę i fortepian pt. *Wysypy szczęśliwe* (2002) Basi Kaszuby. Kolejnym utworem była pełna uroku *Błękitna klepsydra* na sopran, flet, klarnet, harfę i wiolonczelę prof. Janusza Stalmierskiego, którą pierwszy raz zagrałam w 2009 r. Ostatnim z utworów było żartobliwe *Ghiribizzo* (2010) na flet solo skomponowane przez Marię Ćwiklińską. Jeśli zaś chodzi o Artura Kroschela, to co prawda nie grałam wcześniej żadnej z jego kompozycji, ale kilka razy słyszałam

jego interesujące utwory na koncertach. Można zatem zaobserwować, że proces dojrzwania do wykonywania polskiej muzyki współczesnej trwał dosyć długo, ale najważniejsze, że był skuteczny. Przy każdej okazji wykonywania nowych utworów zamieniałam kilka zdań z kompozytorami, które wyrażały moje zainteresowanie muzyką współczesną i dalszą współpracą. Zresztą taką relację obserwowałam i w Islandii, i w Norwegii, gdzie ostatnio regularnie bywam. Entuzjazm do wykonania nowych polskich kompozycji udzielił się też moim koleżankom. W jednej z rozmów zrodził się pomysł, żeby te utwory nagrać, a tym samym dać im szansę na istnienie dłuższe, niż tylko w sali koncertowej. Konstruuąc program na płytę nie myślałam o parytecie. Ale skoro Pan o tym wspomiał, to przytoczę słowa wybitnej flectistki, pani prof. Barbary Świątek-Zelaznej, której niedawno wyznałam, że kobiet w muzyce jest mniej i w związku z tym być może jest im trudniej w tym „męskim świecie”. Pani Profesor dosyć stanowczo zaprotestowała, mówiąc, że wartość muzyka oraz to, do czego może dojść nie zależy od płci, i że takie stwierdzenie, to nic innego, jak zwykle, wygodne tłumaczenie. Więc już się nie tłumaczę...

Jakie są te utwory, proszę nam je przybliżyć...

Płytę wypełniają cztery kompozycje, a otwiera ją solowy utwór *Geysir* napisany przez Basię Kaszubę. Kompozytorka mówi o nim w ten sposób: „Kapryśny, nieokielznany, nieprzewidywalny to

właśnie islandzki *Geysir*. W krótkim utworze na flet zawarłam szeroki wachlarz nastrojów, nieoczekiwanych zwrotów akcji – quasi wybuchów. Dramaturgia osiągana jest tu przez szybkie przebiegi linearne,

nagle zwroty i zatrzymania akcji; specyficzny koloryt zaś przez niekonwencjonalne wydobywanie dźwięków”. Drugą kompozycją są *Wariacje na temat polskiej pieśni ludowej Marii Ćwiklińskiej* na dwa flety, do której inspiracją – jak mówi kompozytorka „stała się melodia ludowa pochodząca ze Śląska Cieszyńskiego. Znalazłam ją w opracowanym przez Państwowy Instytut Sztuki zbiorze pieśni, do którego często zaglądałam w trakcie prac nad *Dyktandami elementarnymi* dla dzieci. Melodia *Ej, idom se u’owiecki* wydała mi się szczególnie i choć zapis sugerował żywe tempo, w mojej wyobraźni zabrzmiała nostalgicznie. A w tym brzmieniu pojawiła się barwa fletów – dwóch, dialogujących”. Kolejnym utworem na płycie jest także duet na dwa flety Artura Kroschela zatytułowany *Traverse modulation*, gdzie – cytując twórcę – „występują dwa zjawiska: stopniowe przechodzenie od dźwięków krótkich do długich oraz stopniowe oddalanie i przybliżanie rejestrów instrumentów. Poprzez nałożenie tych procesów powstaje płynna modulacja brzmienia w całym utworze. Można tę prze-



mianę określić jako modulację poprzeczną dzięki współistnieniu kilku zmieniających się elementów. Poprzeczny jest też sam flet, stąd tytuł można także interpretować jako rodzaj gry słów”. Płytkę zamyka trio na trzy flety profesora Janusza Stalmierskiego, zatytułowane *Trzej pasterze*. W utworze tym, jak wyjaśnia kompozytor, „partie trzech fletów traktowane są równomiernie. Żaden nie jest uprzywilejowany. Żaden nie jest dominujący. Wręcz przeciwnie. Partie zależą od siebie nawzajem, przenikają się, współistnieją. Trzy flety budują jeden multiflet. Trzej pasterze mówiący jednym głosem. Trzy łąki, na których rośnie ta sama trawa. Trzy pieśni, które łączą jeden śpiew...”.



Ich wykonania i płytowej rejestracji podjęła się pani osobiście i dwie zaproszone wirtuozki fletu: Islandka Áshildur Haraldsdóttir i Norweżka Gro Sandvik. Łącząc panie muzyczna przyjaźń, która owocuje ciekawymi i pięknymi płytami...

... oraz wspomnianą wcześniej książką *Graj na flecie Chopina, Griega i Sveinssona*. Publikacja ta przeznaczona jest dla średnio zaawansowanych flecistów i prezentuje pięć wybranych utworów z twórczości każdego z tytułowych kompozytorów, czyli w sumie

zawiera piętnaście miniatur muzycznych. Dwujęzyczna formuła publikacji sprawia, iż może być ona dostępna dla szerokiego grona odbiorców. Dzięki temu młodzi fleciści z Islandii i Norwegii dowiedzą się o tym, kim był Fryderyk Chopin i będą mogli zagrać jedną z jego pieśni opracowanych przez prof. Tadeusza Zatheya na flet i fortepian oraz dwa flety i fortepian. Ale także młodzi polscy fleciści zapoznają się z kulturą islandzką i norweską, dzięki utworom Edwarda Griega i Atli Heimira Sveinssona, które będą mogli zagrać np. w kwartecie fletowym. Myślę, że ta idea międzynarodowego dialogu kulturalnego w dużej mierze wpływa na wartość tej publikacji. Projekt ten byłby jednak o wiele trudniejszy do realizacji, gdyby nie wsparcie finansowe z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Funduszu Wymiany Kulturalnej, Mechanizmu Finansowego EOG i Norweskiego Mechanizmu Finansowego, za które uprzejmie dziękuję! Dotychczasowa współpraca pomiędzy nami zaowocowała już koncertami w Polsce, Norwegii i na Islandii, wydałyśmy trzy płyty i jedną książkę, więc bilans jest bardzo dobry.

Jak udaje się pani połączyć swoje wszystkie talenty: wirtuozka fletu, pedagożka, animatorka życia muzycznego, inicjatorka ciekawych projektów nowej muzyki, sympozjów naukowych... To takie życiowe istne szaleństwo...

Szczęśliwie się udaje. Robię to co Kocham, więc praca nie jest moim obowiązkiem, a staje się przyjemną częścią życia. Kiedy bywa trudno, a czasem bywa, powtarzam sobie swoje motto, np. „brak nam odwagi nie dlatego, że rzeczy są trudne. Rzeczy są trudne, ponieważ brak nam odwagi” (Seneka), albo – „nie ma nierealnych celów. Są tylko nierealne terminy”. I na koniec – nie staram się myśleć za długo o sytuacjach, na które nie mam wpływu.

Jest w tym wszystkim czas na życie prywatne, rodzinę?

O to akurat trzeba by zapytać rodzinę (śmiech). Wydaje mi się, że tak, że czas jest zawsze, bo najważniejsi są ludzie. Poza tym jest wiele osób, które z powodzeniem łączą działalność artystyczną z życiem prywatnym. Ja na razie nie mam dzieci, więc nie widzę w tym co robię niczego nadzwyczajnego. Z wieloma osobami, z którymi współpracuję zawodowo zaprzyjaźniłam się prywatnie, więc projekty te stają się już bardziej artystyczno-prywatne.

Jak Pani dziś ocenia atmosferę wokół muzyki współczesnej, jako ceniona jej wykonawczyni i propagatorka?

Myślę, że publiczność w Polsce coraz bardziej skłania się do nowej twórczości, chociaż nadal na wybranych koncertach, zwłaszcza w mniejszych ośrodkach, największe owacje dostają np. po *Badinerie* J. S. Bacha. Podczas organizowanego w lutym 2011 r. przez

Akademii Muzyczną im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu tegorocznego *II Międzynarodowego Festiwalu Fletowego* odbyły się trzy koncerty. Największe uznanie zdobył koncert inauguracyjny, zatytułowany *The New Music Evening*, na którym zaprezentowane zostały utwory skomponowane w roku 2011. Jest to ważny sygnał.

Jak pani zachęci czytelników naszego miesięcznika do tej nowej płyty?

Zwróć się na początek do młodych flecistów, zwłaszcza studentów, również moich: posłuchajcie tej płyty, bo być może dzięki temu zapagniecie, żeby także dla was powstał utwór muzyczny. Może dzięki tej płycie zobaczycie, że współpraca z kompozytorami zaczyna się od chęci. Wykorzystajcie tę dobrą okoliczność, że studiują z wami kompozytorzy, że nie musicie ich daleko szukać. I w końcu, może również dzięki Waszej działalności polska współczesna literatura fletowa wzbogaci się o nowe, interesujące dzieła. Nie wypada mi chwalić swojej płyty, więc wspomnę tylko, że utworów tych podczas *II Międzynarodowego Festiwalu Fletowego* w Poznaniu wysłuchały m.in. dwie polskie legendy fletu – prof. Barbara Świątek-Zelazna i prof. Jerzy Mrozik – i przyjęły je z dużym zadowoleniem. Dla mnie to wspaniała rekomendacja.

Jakie ma pani kolejne plany?

Kolejna płyta, kolejna książka, kolejne podróże artystyczne. Płyta – z pianistką Mileną Piszczorowicz, pomysłodawczynią Multi Art Festiwalu w Kaliszu, książka – dedykowana prof. Gro Sandvik, podróże – do Islandii, Norwegii, Francji i Włoch. W listopadzie wystąpię z Orkiestrą Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach. Zawodowo – chciałabym pozytywnie przejść przez obronę mojej habilitacji. Dużą satysfakcją, oprócz mojej działalności solowej, sprawia mi dydaktyka. W ubiegłym roku zabrałam moich studentów do Islandii, bo uznałam, że tamtejszy krajobraz zainspiruje ich artystycznie. W najbliższym czasie chciałabym wybrać się z nimi do ojczyzny fletu, czyli Francji.

Dziękuję za ciekawą rozmowę.®

fotografie Ewy Murawskiej: Janusz Gliszczyński



Krystian Zimerman Lisztowi na urodziny



fol. DG

Wczesną jesienią Deutsche Grammophon wznowiło w postaci albumu dwupłytowego w specjalnej cenie znakomite nagrania muzyki Franciszka Liszta. Sposobnością do tego jest tegoroczna rocznica dwustulecia urodzin węgierskiego kompozytora, legendy fortepianu. Obie płyty Krystiana Zimermana są po dziś dzień najlepszymi z dostępnych na rynku realizacji koncertów fortepianowych, *Totentanz* oraz solowej *Sonaty h-moll*.

Te wznowione nagrania powstały w dość szczególnych warunkach. Pierwsza płyta sięga okresu decydujących wydarzeń życiowych dla polskiego pianisty. Przygotowanie tej płyty było już dobrze zaawansowane, gdy w maju 1986 r. zmarła matka piani-

sty, a trzy miesiące później, w sierpniu, urodziła się córka Klaudia. Krystian Zimerman określa ten okres swego życia jako „najbardziej osobiste nagranie”. Nagranie koncertów fortepianowych z Seijim Ozawą i Boston Symphony Orchestra było zaplanowane z dużym wyprzedzeniem, a *Totentanz* dołączył do programu w ostatniej chwili, na wyraźną prośbę pianisty chcącego w ten sposób oddać hołd pamięci swej matki.

Każde nagranie, oświadcza Krystian Zimerman, to dla niego swego rodzaju „gąbka emocjonalna”, ponieważ każde wykonanie naznaczone jest wydarzeniami i emocjami, które pianista właśnie przeżywa. Na próżno szukalibyśmy bardziej elokwentnego tematu niż ta niezwykle osobista muzyczna debata Zimermana z tematem życia i śmierci, które dotykały go w sposób tak bezpośredni.

Pianista nie zapomniał także o niezwykle bolesnych towarzyszących powstawaniu drugiej płyty. „Dla potrzeb tego nagrania, zimą 1990 r., wynajęto salę koncertową w ogrodach Tivoli w Kopenhadze. W tym miejscu, gdzie latem tłoczą się tłumy, gdzie ze wszystkich stron rozlegają się hałasy z gór, hałas licznych stanowisk tirów, panowała tam wtedy przejmująca cisza. Park był zamknięty, w oddali słychać było tylko jakieś szczekanie psa. Na miasto spadła burza. W tym samym czasie, wewnątrz sali koncertowej, zmagaliśmy się z wielkim dziełem, z *Sonatą h-moll*”.

Krystian Zimerman uchodzi w swojej profesji za maniakalnego wręcz perfekcjonistę, który nigdy się nie oszczędza. Pokazał to po raz kolejny i tej nocy; nagranie ruszyło na dobre po wielu godzinach i 74 falstartach – niektórzy technicy dźwięku zrezygnowali i opuścili salę. I dopiero, kiedy sześć razy przejrzelśmy dzieło w całości, pianista będąc u kresu sił wyraził swoje zadowolenie, podniósł dłonie znad klawiszy. Nowe nagranie powstało w szarym świetle zimowego poranka.

Więcej informacji o tym i innych nagraniach Krystiana Zimermana znajduje się na stronie internetowej www.krystianzimerman.com.

Notatki pochodzące z rozmowy z Krystianem Zimermanem / © DG 2011



Stanisława Gowarzewska-Marciniak

sopran dramatyczny (1931–2006)

Adam Czopek

Mówiono o tej wielkiej artystce, że na scenie operowej kreowała z sukcesem wielkie i trudne role, ale w życiu prywatnym była prostolinijną, naturalną i niezwykle przyjazną wobec ludzi, co zjednywało jej szacunek otoczenia. Urodziła się 1 stycznia 1931 r. w Tarnopolu, gdzie przeżyła okupację i rozpoczęła edukację. Mimo że rodzice (ojciec był kolejjarzem) nie parali się muzyką zawodową, to cała rodzina uwielbiała muzykę i śpiew, co z pewnością zaważyło na jej dalszych losach.

W 1945 r. cała rodzina przenosi się do Kędzierzyna-Koźła, w którym w 1950 r. kończy Gimnazjum Handlowe. Na szczęście nie została żadnym handlowcem czy urzędniczką, talent i głos nie pozwoliły o sobie zapomnieć. W 1952 r. rozpoczyna naukę w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej w Gliwicach, którą ukończyła z wyróżnieniem w 1955 r. W tym samym roku rozpoczyna studia na katowickiej PWSM, najpierw w klasie śpiewu prof. Adrianny Lenczewskiej, która była również jej nauczycielem w średniej szkole muzycznej. Po śmierci Adriany Lenczewskiej przeszła pod opiekę prof. Wandy Łozińskiej. Studia kończy z odznaczeniem w 1960 r.

Pierwszy raz staje na scenie 20 czerwca 1960 r., formalnie jeszcze będąc studentką. Debiutuje w Operze Śląskiej w Bytomiu, jako tytułowa Madama Butterfly w operze Pucciniego. Była to tak zwana premiera katowicka grana gościnnie na scenie Teatru Dramatycznego im. Wyspiańskiego w Katowicach. Debiutantka kreacja młodej śpiewaczki uznana została za objawienie. „... Byłem na spektaklu opery *Madama Butterfly* w dniu 20 czerwca w Katowicach, w którym wystąpiła Stanisława Marciniak. Była to jedna z najlepszych ról, jakie w tym dziele oglądałem. Stanisława Marciniak obdarzona głosem wyjątkowej piękności i siły, zaś studia w uczelni pozwoliły jej talentowi w pełni się rozwinąć i dojrzeć. Rola Cho Cho San wymaga wielkiego wysiłku i wytrzymałości fizycznej oraz wyjątkowego napięcia wewnętrznego. Młoda śpiewaczka nie tylko im sprostała, ale stworzyła kreację aktorską bardzo wyrazistą i sugestywną, zaś muzycznie dała prawdziwy pokaz sztuki wokalne w wysokim poziomie. Niewiele mamy śpiewaczek o tym talencie” – napisał po tym debiucie Adolf Dygacz w Trybunie Robotniczej. I tak już pozostanie do końca kariery, każda z jej kreacji jest wysoko oceniana przez krytyków i wierną publiczność.

Jeszcze jako studentka PWSM w Katowicach odniosła wiele prestiżowych sukcesów. Zdobyła Grand Prix na międzynarodowym

Konkursie Wokalnym w Liege w Belgii oraz nagrody i wyróżnienia w Wiedniu, Budapeszcie, Tuluzie i Sofii. Niebawem młoda śpiewaczka podejmuje współpracę z Operą Warszawską i równocześnie rozpoczyna występy na estradach krajowych i zagranicznych w repertuarze oratoryjno-kantatowym, by stać się jedną z najbardziej cenionych śpiewaczek z rozległym zasobem partii, od Monteverdiego, Glucka i Haendla po Lutosławskiego i Góreckiego. W 1966 r. przez sześć miesięcy przebywała w Belgradzie, jako stypendystka rządu byłej Jugosławii. Koncertowała też z wielkim powodzeniem w Belgii, Bułgarii, Francji, NRD, podziwiano jej wokalny kunszt również na Węgrzech, w Szwajcarii i USA. „W wielkiej arii z *Fidelii*, będącej przykładem beethovenowskiej formy i wyrazu, Stanisława Marciniak pokazała okazały, pełen blasku głos. Znakomicie z podobnie wspaniałym wyczuciem wykonała dramatyczną arię *La Force du Destin* Verdiego” – napisano w belgijskim *Lameuse* po jej gorąco przyjętym recitalu.

W 1964 r. wiąże się na stałe z Operą Śląską, gdzie szybko staje się ulubienicą publiczności, która na każdym kroku okazywała jej swoje uznanie. Pierwszą partią jaką zaśpiewała na tej scenie, jako jej etatowa solistka, była Senta w *Holendrze tułacz* Wagnera. „... Odniosła ona bardzo poważny sukces. ... Jej sopran posiadał we wszystkich rejestrach pełnię blasku i szlachetność brzmienia oraz dużą ekspresję” – pisano w recenzjach po tym przedstawieniu. Wierna bytomskiej scenie pozostanie do końca swojej bogatej kariery scenicznej w 1986 r. Stworzy tu wiele wybitnych kreacji wokalnych, by wymienić tytułową Halkę, Madama Butterfly, Aidę i Turandot. W sumie jej repertuar zbudowany był z 23 partii pierwszoplanowych. Tadeusz Kaczyński po obejrzeniu jej kreacji Halki w operze Moniuszki w 1965 r. wręcz napisał, że „Jest to może najlepsza obecnie Halka w skali krajowej”. Do jej największych osiągnięć należeć będą również wielkie liryczno-dramatyczne partie sopranowe: Elżbiety w *Don Carlosie*, Leonory w *Trubadurze* Verdiego, Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, Marszałkowej w *Kawalerze z różą* R. Straussa, Roksany w *Królu Rogerze* Szymanowskiego i Adalgizy w *Normie* Belliniego. W tym ostatnim dziele od 1977 r. kreowała również rolę tytułową. Karol Buła w *Dzienniku Zachodnim* podsumował to wydarzenie zdaniem: „... Artystka dysponuje odpowiednio dużym z natury i świeżym głosem o ciepłym, szlachetnym brzmieniu, co predestynuje ją

do wielkich dramatycznych ról”. Była również pierwszą Lady Billows w polskiej premierze opery *Albert Herring* B. Brittena. Ostatnim spektaklem, w którym jej głos ujawnił wyjątkowe możliwości wykonawcze, był udział w polskiej premierze polskiej *Nabucco* Verdiego, w którym wystąpiła, z wielkim sukcesem, jako Abigaille. „Już samo wejście śpiewaczki, jeszcze przed pierwszą arią, koncentrowało uwagę widza na dramacie kobiety owdziałanej żądzą władzy, a jednocześnie ubezwłasnowolnionej z powodu wielkiej miłości. Doskonale poprowadzona rola kończyła się przejmującą sceną śmierci, w której Abigaille bez cienia scenicznej umowności rozliczała się – ze swoją zbrodnią i swoim uczuciem...” – napisano w recenzji po tej głośnej premierze. Krytycy zawsze doceniali nie tylko jej piękny głos, ale także umiejętności aktorskie, za które była wysoko ceniona. Partię Abigaille śpiewała gościnnie w Warszawie i Krakowie oraz na swoim jubileuszu 25-lecia pracy artystycznej (29 VI 1984).

Pod koniec kariery scenicznej związała się z Akademią Muzyczną, by wkrótce odnosić sukcesy również jako profesor wokalistyki, którego tytuł otrzymała w 1994 r. Przygodę z pedagogiką rozpoczęła w 1971 r. w Państwowej Szkole Muzycznej w Zabrze, a już od 1973 r. wykładała w Akademii Muzycznej w Katowicach. Jej klasa śpiewu co roku wyróżniała się znakomitymi absolwentami, co potwierdzały sukcesy jej studentów na konkursach wokalnych, w tym międzynarodowych. Bogate doświadczenie sceniczne i estradowe pozwoliło przenieść jej na uczniów gruntowne opanowanie sztuki śpiewaczej, co czyniła z pasją i największym oddaniem. Do jej uczniów należą między innymi: Jolanta Wrożyńska, Hubert Miśka, Maria Ziętek, Czesław Gałka, Barbara Dobrzańska, Beata Raszkiewicz i Adam Żaak. Piękną ocenę pracy pedagogicznej Stanisławy Marciniak-Gowarzewskiej dała Stefania Toczyńska, która po koncercie laureatów V Międzynarodowego Konkursu im. Adama Didura w 1994 r. powiedziała: „Chciałam serdecznie podkreślić nazwisko wspaniałego pedagoga, który tutaj w Katowicach uczy młodych ludzi. Dlatego wymienię jej nazwisko, bo było najwięcej laureatów z klasy tej wspaniałej śpiewaczki Stanisławy Marciniak. Chciałam przy okazji życzyć jej z całego serca żeby polska wokalistyka poprzez jej cudowne ręce rozświetliła nasz kraj i żeby wszyscy byli naprawdę wspaniali” (cytat z tekstu Jacka Chodorowskiego zamieszczonego w piśmie *Trubadur* nr 3/44 z 2007 r.).

Alfred Brendel – pianista i artysta

Łukasz Kaczmarek

18 grudnia 2008 r. w wiedeńskiej Musikverein Alfred Brendel dał swój ostatni koncert. Stanowił on zarazem ostatni punkt pożegnalnego tournée Artysty. Na program wybrał *IX Koncert fortepianowy Es-dur „Jeunehomme”* KV 271 Mozarta. Poprzedziła go Mozartowska *Symfonia g-moll nr 40* KV 550, jako ostatni punkt wieczoru zabrzmiała zaś *IV Symfonia c-moll „Tragiczna”* Schuberta. Orkiestrę Wiedeńskich Filharmoników poprowadził nieżyjący już Sir Charles Mackerras. Od tamtej pory Alfreda Brendla – pianistę – możemy podziwiać już tylko poprzez jego nagrania. Ale jest przecież i inny Alfred Brendel. Na kilka lat przed pożegnaniem się ze sceną koncertową, tak oto powiedział: „W przeciwieństwie do wielu moich kolegów, nie jestem uzależniony od grania. Mam wiele zainteresowań również poza muzyką. (...) Nie mogę się już doczekać mojego przejścia na emeryturę. Będę miał wówczas więcej czasu na pisanie i czytanie”.

W swym życiu otrzymał niezliczoną ilość nagród i wyróżnień, wśród których wymienić należy wyróżnienia fonograficzne: Grand Prix Towarzystwa Franciszka Liszta, nagrodę Gramophone Award, Grand Prix du Disque, Grand Prix de l'Academie du Disque Français, Japan Record Academy Award, Deutscher Schallplattenpreis, Nagrodę Edisona, British Music Trades Association Prize i muzyczne: Léonie Sonning Prize, Ernst von Siemens Music Prize, Praemium Imperiale, Prix Venezia, medal Hansa von Bülowa Filharmoników Berlińskich, honorowe członkostwo Filharmoników Wiedeńskich, a także Royal Academy of Music. Brendel jest również doktorem honoris causa Uniwersytetów w Oxfordzie oraz Yale, a także Kawalerem Orderu Imperium Brytyjskiego.

Przyjrzyjmy się przez chwilę tej niezwyklej, złożonej postaci Alfreda Brendla, Artysty...

Życie i sztuka¹

Alfred Brendel urodził się w Wiesenbergu na terenie ówczesnej Czechosłowacji (obecne Czechy) 5 stycznia 1931 r. Jego muzyczne początki były trudne: jego rodzice nie byli muzykami, sam Alfred również nie wykazywał cech cudownego dziecka. Muzyczna przygoda chłopca rozpoczęła się dzięki Janowi Kiepurze, którego nagrań miał on okazję słuchać



w swym wczesnym dzieciństwie. Próbował też uprawiać muzykę na swój własny sposób, starając się naśladować głos naszego genialnego tenora. Wkrótce przyszedł jednak czas również na bardziej profesjonalną edukację muzyczną. W wieku sześciu lat rozpoczął bowiem naukę gry na fortepianie pod kierunkiem Sofii Deželić, w Grazu, w którym wówczas rodzina Brendłów zamieszkiwała. Następnie Alfred wstąpił do Konserwatorium w Grazu, będąc w klasie Ludoviki von Kaan. Dama ta była uczennicą Bernharda Stavenhagena, wielkiego ucznia Liszta. Widzimy zatem jak przedstawia się muzyczny rodowód Artysty...

Brendel odebrał także wykształcenie kompozytorskie, współpracując z Arturem Michlem, grackim kompozytorem i organistą. Swą muzyczną edukację zakończył jednak wcześniej, bo już w wieku 16 lat, następnie uczestnicząc już tylko w wybranych kursach mistrzowskich, a także słuchając nagrań innych pianistów, dyrygentów i śpiewaków, oraz rejestrując i analizując własne interpretacje. Ta kontrowersyjna decyzja okazała się jednak niezwykle pomyślna, sam Brendel, po latach, w taki bowiem sposób odnosi się do niej: „Nauczyciel może wywierać zbyt duży wpływ. Będąc samoukiem nauczyłem się być ostrożny wobec wszystkiego, co nie pochodzi ze mnie”.

Jednak kariera Artysty rozwijała się. Swój pierwszy publiczny recital dał w wieku 17 lat w Grazu, tytułując go *Fuga w literaturze fortepianu*. Na program złożyły się utwory Bacha, Brahmsa oraz Liszta. Muzyka Brendla, jaka wówczas powstawała, także inspirowana była

polifonią. Jednak prócz aktywności pianistycznych i kompozytorskich Brendel poświęcał się również literaturze (czyniąc to przez całe swoje życie) oraz malarstwu (zorganizował nawet w tamtym czasie wystawę własnych prac).

Zdobył IV Nagrodę podczas Konkursu Busoniego w Bolzano umożliwiło mu start na światowej scenie muzycznej. Przyczyniły się do tego także spotkania i współpraca z takimi muzykami, jak: Paul Baumgartner, Eduard Steuermann (uczeń samego Busoniego i Schoenberg), Alfred Cortot, Edwin Fischer oraz Wilhelm Kempff. Kariera pianistyczna Brendla rozwijała się jednak w bardzo spokojnym tempie. Do największych sukcesów Artysty w tamtych latach (lata 1950.) należy zaliczyć przede wszystkim

recital Beethovenowski w Queen Elizabeth Hall w Londynie oraz pierwsze profesjonalne sesje nagraniowe. Miały się one jednak okazać wielkim projektem, bowiem już w latach 1960. dla wytwórni Vox, Alfred Brendel dokonał rejestracji kompletu solowych dzieł fortepianowych Beethovena. Wykonanie wszystkich 32 sonat, Artysta jeszcze kilkakrotnie powtórzył, tak w studio nagraniowym (znakomite komplety zarejestrowane dla Philipsa, macierzystej wytwórni Brendla), jak i w salach koncertowych (m.in. w legendarnej Carnegie Hall). I to właśnie Nowojorska Carnegie Hall okazała się miejscem, w którym twórczość Alfreda Brendla zdążyła się w największej ilości wcieleń rozkwitnąć. Tam bowiem dał swe liczne solowe recitale, tam był solistą w dziełach z orkiestrą, tam współtworzył zespoły kameralne, tam akompaniował śpiewakom, tam, wreszcie, recytował własne wiersze.

Sztuka gestu

Jak podaje Jeremy Siepmann, „jego niezmacona dostojeństwem powaga, jego siła i autorytet, objawiają się już w momencie wejścia na scenę. Gdy tylko dotyka klawiszy, głęboka koncentracja, stuprocentowe zaangażowanie i fizyczne skupienie są dostrzegalne nawet z ostatniego rzędu balkonu. Ci, którzy nie mają okazji widzieć go, pozbawieni są istotnej części artystycznej całości, na której opiera się jego status legendy. (...) Zawsze wysoce, często do granic wręcz, angażując swą fizyczność, zaprzęgał ją w służbę wyrażanych muzycznych idei o wielkiej subtelności”².

A jednak Brendel przez cały czas swojej artystycznej kariery, był pianistą stale rozwijającym się. W rozmowie z Jeremy Siepmanem, tak oto powiedział: „Kiedy po raz pierwszy ujrzałem siebie na ekranie, uświadomiłem sobie, że rozwinałem wszystkie rodzaje gestów i grymasów, które zupełnie przeczyły temu, co robiłem, i co, w muzycznym sensie, chciałem zrobić. Wówczas zdecydowałem się postawić przy fortepianie olbrzymie stojące lustro. (...) Pomogło mi ono skoordynować to, co chciałem przekazać poprzez moje ruchy, z tym, co było rzeczywistym efektem widocznym i słyszalnym dla odbiorcy. Istnieje w muzyce wiele przykładów utworów, w których jest to konieczne. Jednym z nich jest chociażby finał *Sonaty h-moll* Liszta, w którym przed trzema akordami pianissimo w H-dur, następuje crescendo na jednym akordzie. Jedyłą możliwością jest podkreślenie go własnym ciałem, poprzez gest”.

Zacytujmy jeszcze Siepmana: „Gesty Brendla dzielą się na dwie grupy: tych, które pojawiają się w kontakcie z klawiaturą oraz tych, które powstają nad nią. Te ostatnie przywodzą mi na myśl uwagę wypowiedzianą przez Artystę, związaną z naśladowaniem przez Liszta ludzkiego głosu: »Vibrato, na wszystkich swoich poziomach, jest charakterystyczne dla śpiewu: ramię pianisty powinno napływać na to vibrato, tak jak statek płynie po wodzie- kilka centymetrów ponad klawiszami.«⁷³”.

Brendel na płytach

Nagrań Alfreda Brendla pozostawił stosunkowo sporo na przestrzeni ponad 50. lat. Część z nich została także zarejestrowana w postaci audiowizualnej i dostępna jest obecnie na nośnikach DVD. Mamy więc obraz Artysty w wielu postaciach, na zupełnie różnych etapach jego kariery i doświadczenia. Wspominałem już o wielkim Beethovenowskim projekcie obejmującym tak komplet dzieł na fortepian solo, zarejestrowany w tym najwcześniejszym dla pianisty czasie, jak również późniejsze cykle 32 sonat w dwóch różnych wersjach na płytach Philipsa. W Beethovenowskiej dyskografii Brendla bardzo ważne miejsce zajmują również rejestracje pięciu koncertów fortepianowych dokonane dwukrotnie: z Sir Simonem Rattle'em oraz z Jamesem Levinem. Niemal równie wielkim projektem było nagranie kompletu koncertów fortepianowych Mozarta, dokonane wraz z Academy of St. Martin-in-the-Fields pod dyktando Sir Neville'a Marrinera. Prócz Beethovena i Mozarta, niezwykle istotne miejsce w dyskografii Brendla zajmują utwory Schuberta i Liszta, a w dalszej kolejności Haydna, Bacha, Brahmsa, Schumanna, Webera, Musorgskiego, ale także Arnolda Schoenberga (*Koncert fortepianowy* z Michaeliem Gielenem).

Wzruszający jest fakt współpracy Alfreda Brendla z młodym artystą, barytonem Matthiasem Goernem, z którym dokonał rejestracji Schubertowskiej *Winterreise* oraz *Schwanengesang*, a także Beethovenowskiego *An die Ferne Geliebte*.

Z okazji swych 80. urodzin Brendel został poproszony o dokonanie wyboru własnych ulubionych nagrań, jakie miała Decca wydać w postaci 3-płytowego albumu. Ostatecznie, Artysta zdecydował się na *Koncert włoski* oraz *Fantazję i fugę* BWV 904 Bacha, *XVII Koncert fortepianowy* KV 453 Mozarta (nagranie z Mackerrasem), *Fantazję „Wanderer”* Schuberta, *Sonatę Hammerklavier* Beethovena, a także Beethovenowskie *Wariacje nt. Eroiki*, *Koncert* op.79 Webera (z Claudiem Abbado), *Toccatę* Busoniego, dwie *Legendy o Św. Franciszku* Liszta oraz *Obrazki z wystawy* Musorgskiego.

Na żywo czy w studio?

Problemem, który często pojawia się wobec nagrań wielu artystów: czy doskonalsze są ich rejestracje studyjne, czy też żywe, koncertowe, w przypadku Alfreda Brendla, zdaje się w ogóle nie istnieć. Oto co Artysta powiedział przed 15. laty, w rozmowie z Stephenem Plaistowem: „Przede wszystkim staram się grać w taki sam sposób w studiu nagraniowym, jak to czynię podczas koncertu, z tą jednak zaletą, że mogę przesłuchać taśmę i powtórzyć nagranie. Jeśli natomiast wykonanie wydaje mi się wystarczająco dobre, lecz cztery pojedyncze takt słabe, mogę wyciąć je, i zagrać ponownie, bez powtarzania całości. Cudowną rzeczą w przypadku studia jest to, że mając całościową koncepcję dzieła, mogę rozpatrzyć na nowo pewne szczegóły. Bez takiej całościowej idei, skupienie się na szczegółach byłoby dużo trudniejsze!”⁷⁴.

Pisarz i poeta⁵

Od swych najmłodszych lat, wielką pasją, która stała się wkrótce również profesją, Alfreda Brendla, była poezja i pisanie. Artysta ma na swoim koncie dwa opublikowane zbiory artykułów, wykładów oraz esejów, wydanych w Wielkiej Brytanii jako: *Musical Thoughts and Afterthoughts* (Robson Books, 1976) oraz *Music Sounded Out* (Robson Books, 1990), a następnie zebranych w obszernej *Alfred Brendel on Music* (JR Books, 2007). Wydany został również cykl rozmów Brendla z Martinem Mayerem (*The Veil of Order*, Faber, 2002).

Jako poeta Alfred Brendel zyskał sobie uznanie tomikiem poezji absurdu *O jeden palec za dużo* (*One Finger Too Many*) oraz wyborem *Cursing Bagels*. Nie należy jednak zapominać o niemieckojęzycznych poezjach Brendla, wydawanych w mniejszych zbiorach, a następnie zebranych w tomie *Spiegelbild und Schwarzer Spuk*.

Wspomnienia

Niestety, Alfreda Brendla nigdy nie dane mi było na żywo usłyszeć. Więcej szczęścia miał jednak mój przyjaciel, który nie tylko uczestniczył w recitalu danym przed laty przez pianistę, ale i odwiedził go potem w garderobie. Oto jak wspomina owo spotkanie

z Mistrzem: „Najbardziej utkwiała mi w pamięci jego magiczna interpretacja Mozartowskiej *Sonaty c-moll* KV 457. Ja, wychowany na płycie Arraua, który łączył ową *Sonatę* z *Fantazją* KV 475 i grał je praktycznie bez przerwy pomiędzy, byłem zdziwiony, że Brendel, grając *Sonatę*, nie zdecydował się na zagranie *Fantazji*. I właśnie o to go spytałem. Brendel, szalenie normalny i kontaktowy, podpisując się, spojrział na mnie i zaczął rozmawiać. Mówił z bardzo silnym austriackim akcentem (co może być dziwne, po kilkudziesięciu latach mieszkania w Londynie i przy jego słuchu) i wyjaśnił, że nigdy nie grał tego łącznie, gdyż to tak wspaniale i emocjonalnie bogate dzieła, iż zestawione razem, zostałyby zubożone. (...) Brendel ma opuszki palców zaklejone taśmą specjalną (przypominającą stare polskie poloplasty). Jest bardzo wysoki i lekko pochylony. Bardzo intelektualny”.

Oddajmy teraz głos osobie, która dobrze знаła Alfreda Brendla, jego wieloletniej przyjaciółce, Marie-Françoise Bucquet: „Myślę, że jest on bardzo silny, a jednocześnie w dużym stopniu obawia się własnych emocji, tak jak wszyscy ludzie, którzy przeżywają silne emocje. Gdy był młodszy, myślałem, że był bardzo podniecony wewnątrz. Miał w sobie ogień, którego bał się pokazać, a który ujawniał się w jego grze. Teraz widzę, że staje się coraz bardziej łagodny, a jego osobowość jest w coraz większym stopniu zintegrowana, czego zawsze pragnął. Jego interpretacje Mozarta są dla mnie dowodem, że stał się bardzo naturalny. Potrafi wyrazić siebie; nie ma już tego rozdźwięku pomiędzy nim jakim naprawdę jest, i jakim jest na scenie”⁷⁶.

Na koniec zacytujmy jeszcze raz Jeremy Siepmana, który w taki oto sposób wypowiedział się o Brendlu: „Jest jednym z tych wirtuozów, dla których gra na fortepianie jest czymś tak naturalnym, jak oddychanie. Ale niewielu z nich komunikowało swój przekaz z równą intensywnością, co Brendel. By przytoczyć jego własne słowa sprzed około trzydziestu lat, »Zadaniem wykonawcy jest przedstawienie dzieła w sposób tak jasny i klarowny, jak to tylko możliwe«⁷⁷”.

W innej zaś wypowiedzi, Brendel wyraża się w taki oto sposób: „Jeśli należę do jakiejś szkoły, jest to szkoła, według której to dzieło przemawia do wykonawcy komunikując mu, co powinien zrobić, nie zaś wykonawca mówi dziełu, jak powinno ono brzmieć, ani też kompozytorowi, co powinien skomponować”⁷⁸.

Przypisy

- 1 Wszystkie dane i cytaty zamieszczone w tej części tekstu, na podstawie artykułu Jeremy'ego Nicholasa (04.2008.)
- 2 Jeremy Siepman. *Liszt, Brendel and the art of gesture*. 01.2006.
- 3 Jeremy Siepman. *Liszt, Brendel and the art of gesture*. 01.2006.
- 4 *Mainly for pleasure*. Gramophone, 02.1996.
- 5 Wszystkie dane i cytaty zamieszczone w tej części tekstu, na podstawie artykułu Jeremy Nicholasa (04.2008.)
- 6 Alfred Brendel – *Man and Mask*. Opus Arte
- 7 Jeremy Siepman. *Liszt, Brendel and the art of gesture*. 01.2006.

Prapoczątki 1915-1945 (16)

Dariusz Mazurowski

Bracia John i James Whitney

Obaj należą do najbardziej prominentnych osobistości filmu animowanego (w szczególności jego abstrakcyjnej odmiany), a niejako przy okazji zapisali się także w historii muzyki elektronicznej i to na kilka lat przed jej właściwymi narodzinami...

Pochodzili z Pasadeny (stan Kalifornia) – John urodził się tu 8 kwietnia 1917 r., a James 27 grudnia 1921 r. Swoje dzieła tworzyli zarówno oddzielnie, jak i wspólnie, angażując niezwykle środki i przykładając wielką wagę do perfekcji warsztatowej. W efekcie pozostawili po sobie dorobek skromny ilościowo, ale charakteryzujący się ogromnymi walorami artystycznymi. Wiele filmów było wprost zainspirowanych muzyką, albo też przypominało – pod względem formalnym – utwory muzyczne. Warto dodać, że w latach 1937-38 starszy z braci studiował w Paryżu kompozycję, pod kierunkiem Rene Leibowitza (młodszy kształcił się jako malarz).

W 1940 r. ukończyli pierwszy wspólny film – *Twenty Four Variations on an Original Theme* – wyraźnie zainspirowany dodekafonią. Była to jeszcze produkcja na poły amatorska, zrealizowana na taśmie 8 mm. Pracując nad kolejnymi dziełami skonstruowali szereg nowatorskich urządzeń, które pozwalały na uzyskanie niezwykle jak na owe czasy efektów. Szczególnie utalentowanym wynalazcą był John – już w późnych latach 50. zbuduje on (w oparciu o zmodyfikowany mechanizm systemu kierowania ogniem broni przeciwlotniczej z okresu wojny) rodzaj analogowego komputera, maszyny do automatycznej animacji. A poczynając od lat 70. stanie się pionierem animacji komputerowej.

Ale powróćmy do lat 40. Gdy Europa zmagła się z wojenną zawieruchą, obaj bracia pracowali (już na taśmie 16 mm) nad cyklem etiud filmowych, które ukończyli w latach 1943–1944. *Five Film Exercises*, bo o tym dziele mowa, stał się kamieniem milowym w swoim gatunku, niejako przy okazji zwiastując nadejście nowej estetyki muzycznej.

Abstrakcyjny obraz wymagał odpowiedniej oprawy dźwiękowej. John i James Whitney zastosowali dość niezwykłą technologię. Filmując cykliczne ruchy wahadła uzyskali na ścieżce optycznej szereg różnych przebiegów, które poddali dalszej obróbce. Zastosowali przy tym procedury znane później twórcom muzyki konkretnej i elektronicznej – jak choćby odwracanie kierunku odtwarzania,

zmianę prędkości, czy wielokrotne nakładanie różnych warstw. Efekty okazały się niezwykle, powstała bowiem kompozycja muzyczna (chyba możemy ją tak określić) zupełnie nowego typu. Słuchając jej z dzisiejszej perspektywy, nie sposób nie zauważyć stylistycznego, czy brzmieniowego pokrewieństwa z (zaprezentowanymi przecież całą dekadę później) wczesnymi produkcjami studia kołońskiego. Trudno oczywiście oceniać utwór w oderwaniu od obrazu, bowiem tworzą one nierozdzielalną całość. Sam dźwięk jest dość prymitywny, ale jeśli uświadomimy sobie kiedy powstał, stanie się jasne jak daleko posunięte było nowatorstwo braci Whitney.

Five Film Exercises pokazano w 1949 r. w Europie, w ramach pierwszej edycji Międzynarodowego Festiwalu Filmu Eksperymentalnego w Brukseli. Obraz zdobył tam pierwszą nagrodę (niekiedy można też spotkać informację, że uhonorowano go za najlepszy dźwięk). Czy wywarł jakiś wpływ na kształtującą się awangardę muzyczną? Dziś trudno to ustalić, wydaje się jednak, że rodziła się ona całkowicie niezależnie i z nieco innych pobudek. Zresztą wówczas znano już pierwsze prace Schaeffera.

John i James Whitney później pracowali już oddzielnie, nadal jednak wzajemnie się wspierając (James wykorzystywał na przykład wynalazki brata). Nie kontynuowali też eksperymentów z syntetyzowaniem dźwięku i oprawę muzyczną ich późniejszych dzieł stanowiły obce kompozycje, względnie muzyka etniczna. James, zafascynowany filozofią i psychologią, a także naukami buddyzmu i taoizmu, zrealizował do swojej śmierci (8 kwietnia 1982 r.) zaledwie 7 w pełni autorskich filmów, w tym m.in. słynny obraz *Yantra* z 1955 r. Początkowo jako niemy, cztery lata później wzbogacony o muzykę Henka Badingsa.

John Whitney realizował własne filmy, ale także reklamy telewizyjne, a nawet obrazy dokumentujące projekty o charakterze militarnym (m.in. instalacje rakiet balistycznych). Ma ogromny wkład w rozwój animacji – nie tylko jako jej twórca, ale także wynalazca i pionier technologii komputerowej. U schyłku życia powrócił do ilustrowania filmów własną muzyką, oczywiście realizowaną za pomocą współczesnych środków. Zmarł 22 września 1995 r.

Epilog

Itak powoli kończymy naszą opowieść o prehistorii muzyki elektronicznej. Okazuje się, że na długo przed jej właściwymi narodzinami, na tym polu działało wielu kompozytorów, muzyków i wynalazców. Powstało kilka naprawdę znaczących dzieł, ale także niemało innych, dziś niemal zapomnianych. I znów powraca pytanie – dlaczego powszechnie uważa się, że dopiero Schaeffer, Eimert i inni zapoczątkowali nowy kierunek?

Na ten fakt złożyło się kilka przyczyn. Przede wszystkim, by muzyka elektroniczna mogła zostać uznana za nowy, odrębny kierunek, musiała wytworzyć swój indywidualny język, środki wyrazu i techniki kompozytorskie. A tak się w omawianym okresie nie stało. Utwory pisane z myślą o aparaturze elektronicznej nie odbiegały od obowiązujących ówczesnie standardów. Kompozytorzy nie potrafili do końca wyzwolić się z wielowiekowych przyzwyczajeni i wciąż dominowało myślenie instrumentalne. Wyjątki można policzyć na palcach jednej ręki. Trzeba też powiedzieć sobie szczerze, że ówczesna technologia była jeszcze dość prymitywna. Wczesne instrumenty elektroniczne zwykle oferowały ubogie brzmienie, a na domiar złego nie zawsze były łatwe w obsłudze. Dla muzyka przyzwyczajonego do gry na skrzypcach, czy fortepianie była to poważna przeszkoda, często zniechęcająca do bliższego zainteresowania się tematem.

Obok przesłanek technologicznych, ważne były także estetyczne – odbiorcy nie byli przygotowani na zupełnie nowe dźwięki, a nieśmiało próby przełamania krępujących wyobraźnię schematów często przyjmowano jako kpienie z „wytrobionej” publiki (doświadczyli tego choćby futuryści). W 1930 r. nikt nie odważyłby się nazwać *Wochenende* Ruttmana muzyką, nawet sam autor. W tym kontekście warto zastanowić się, czy dziełem przypadku jest to, że już po wojnie inicjatorami powstania nowego gatunku byli inżynier i radiowiec (Pierre Schaeffer) oraz fizyk (Werner Meyer-Eppler).

Opowiedziana historia z pewnością nie wyczerpuje tematu, być może na odkrycie czekają inni prekursorzy, może odnajdą się archiwalne nagrania, zaginione dokumenty, wynalazki. Wtedy z przyjemnością o nich napiszemy. ☺

O Powolnym Wykańczaniu Muzyki i IMITacjach w kulturze

Jan A. Jarnicki

W artykule „Od redakcji” w październikowej *Muzyka21* znalazły się uwagi krytyczne pod adresem m.in. Instytutu Muzyki i Tańca i Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Niedługo potem do naszej redakcji nadeszły dwa listy. I choć nasza krytyka dotyczyła działań Dyrektora IMIT-u i Redaktora Naczelnego PWM, Pana Andrzeja Kosowskiego, racji IMIT-u bronił ten ostatni, natomiast w imieniu PWM wystąpił jego Prezes, a zarazem Dyrektor Naczelny, Pan Adam Radzikowski. W związku z powyższym, jako właściciel Wydawnictwa Muzycznego Acte Préalable, wydawcy *Muzyka21*, postanowiłem odpowiedzieć.

Zacznijmy najpierw od listu z IMIT-u. Nasz tekst zawierał w większości nasze opinie, a nie informacje, a więc raczej trudno będzie je sprostować. Czasy Koryfeusza Kultury Polskiej, kiedy to wszyscy zgodnie myśleli i czynili tak jak on wymagał, dawno minęły.

Ad. 1. Ponieważ nie istnieje definicja „znajomych królika” więc trudno twierdzić, że się myliliśmy. W Polsce do dzisiaj nie istnieje coś takiego jak „służba cywilna” – grupa niezależnych, wykształconych w specjalnych uczelniach urzędników państwowych – jak to ma miejsce choćby we Francji. Patologią naszego systemu sprawowania władzy jest to, że ogromne rzesze urzędników są mianowane, a nie wyłonione w drodze konkursu według rzetelnych, obiektywnych zasad. Kiedyś co prawda spróbowano tego, ale i tak nie ci, co wygraywali, byli zatrudniani.

Z listu wynika, że na 9 etatowych urzędników IMIT-u czterech nie podlegało żadnemu publicznemu i otwartemu konkursowi. Powoływanie się na konsultacje Ministra ze środowiskiem, z którego wyłoniono późniejszych jurorów, czy radę programową nie jest poważne. Pan Dyrektor, będąc de facto szefem spółki skarbu państwa jakim jest PWM, obejmując jednocześnie funkcję

dyrektora kolejnej państwowej agencji, oraz wybrani w drodze konsultacji pozostali członkowie IMIT-u jak najbardziej spełniają

się o dofinansowanie jego potencjalnych koncertów związanych z tą muzyką. Dowiedział się, że mając w dorobku płytę z muzyką Stolpego nie może się ubiegać o wsparcie IMIT-u (sic!). Wziąwszy pod uwagę, jak krótki był okres na składanie wniosków, oraz jak niewiele utworów Antoniego Stolpego jest dostępnych, choćby w PWM, trudno uwierzyć, że ktoś, kto nie zna muzyki Stolpego, zgłosił się po wsparcie, otrzyma je, a następnie dopiero zapozna się z nią i świetnie przygotowuje jej promocję.

Ad. 3. Nominowani, Rada Programowa, Komitet Elektorów, to wciąż te same nazwiska przewijające się przez wszystkie podobne imprezy. O rzetelności całego tego przedsięwzięcia może stanowić choćby fakt, że Komitet Elektorów będzie się powiększał o laureatów. Nic tak nie zacieśnia stosunków...

Ad. 4. W momencie, gdy pisaliśmy nasz tekst jedyną informacją jaką znaleźliśmy na temat nagród było to, że miały one charakter wyłącznie honorowy. Wspominał o tym zresztą na swoich łamach Ruch muzyczny i na niego powołał się bez podawania źródła. Już później znaleźliśmy informację, że jedną z nagród wsparł finansowo STOART, a podczas gali rozdania nagród dowiedzieliśmy się, że kolejną nagrodę wsparł finansowo ZAiKS. Wątpliwą przyjemnością miał w takim towarzystwie ten, kto otrzymał tylko statuetkę, bo nie znalazł na czas pieniędzy dla jego nagrody. Jednakże z naszego

tekstu wynikało coś zupełnie innego. Nie chodzi w nim o to, czy nagroda jest finansowa, czy honorowa. Chodzi o jej wartość. Nobel to 1,5 mln dolarów, a Goncourt to 1 Euro. IMIT nie ma ani finansów Nobla, ani renomy Goncourta. Dlatego postulujemy, by najpierw wziął się do roboty, udowodnił wszystkim krytykom, że do czegoś jest potrzebny, i że wprowadził całkowicie nową, dotychczas nie

Sprostowanie

W numerze 10 (135) „Muzyka21” z października 2011 roku ukazał się wstępniak podpisany „Od redakcji”, w którym pojawiły się nieprawdziwe informacje na temat działalności Instytutu Muzyki i Tańca. Proszę o sprostowanie następujących informacji:

Instytut nie jest „przechowalnią dla znajomych królika”. Spośród 9 etatowych pracowników IMIT 5 osób zostało przyjętych do pracy w formie otwartego i publicznego konkursu. Dyrektor oraz Zastępca dyrektora zostali powołani przez Ministra Kultury po obligatoryjnym uzyskaniu opinii od stowarzyszeń zawodowych i twórczych.

Instytut nie udziela dotacji, tylko współorganizuje i współfinansuje wydarzenia muzyczne i taneczne. Nieprawdą jest, że „rozdawanie dotacji odbywa się w sposób bardzo kontrowersyjny”. Dofinansowanie projektów odbywa się w ramach programów, które posiadają otwartą formułę konkursową, a o podziale dofinansowania decydują komisje powołane spośród przedstawicieli środowiska muzycznego i tanecznego. Opisy programów, regulaminy, zgłoszeni kandydaci do komisji oraz protokoły obrad są dostępne na stronie internetowej www.imit.org.pl W tej chwili realizowanych jest 5 programów w Departamencie muzyki i 3 programy w Departamencie tańca. Dodatkowo Instytut współorganizuje imprezy muzyczne na podstawie dotacji celowych (np. Międzynarodowy Konkurs Lutniczy i Skrzypcowy im. H. Wieniawskiego w Poznaniu) lub w ramach działalności statutowej (np. „Rocznice 2011”).

Nominowani i laureaci nagrody „Koryfeusz Muzyki Polskiej” nie należą do „towarzystwa wzajemnej adoracji”. Zgłaszanie kandydatur odbywało się w sposób całkowicie otwarty: spośród 139 nadesłanych zgłoszeń Rada Programowa (składająca się z przedstawicieli środowiska muzycznego) wybrała po 5 nominowanych w każdej kategorii, a głosowanie odbyło się wśród 50 członków Kolegium Elektorów, w skład którego weszli m. in. rektorzy akademii muzycznych, uniwersytetów, dyrektorzy instytutów muzykologii oraz IS PAN, dyrektorzy uniwersyteckich instytutów prowadzących studia z edukacji muzycznej, dziennikarze z mediów zajmujących się muzyką, przedstawiciele związków i organizacji branżowych.

Nie jest prawdą, że nagroda ma wyłącznie charakter honorowy. Dodatkowe nagrody finansowe zostały ufundowane przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS oraz Związek Artystów Wykonawców STOART.

Instytut Muzyki i Tańca nie dotował i nie dotuje działalności Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

Andrzej Kosowski
Dyrektor IMIT

kryteria naszej definicji.

Ad. 2. Jeśli współfinansowanie nie jest dotowaniem to czym jest? Wiosną tego roku IMIT zapowiedział dofinansowywanie działalności artystycznych mających na celu promocję muzyki Antoniego Stolpego. Znany młody artysta specjalizujący się w muzyce tego kompozytora zadzwonił do IMIT-u z zapytaniem o warunki ubiegania

znaną w polskim życiu muzycznym, jakoś, a następnie przystąpił do ustanawiania i rozdawania nagród z zarobionych przez siebie pieniędzy. W Polsce jest mnóstwo różnych konkursów i nagród, ale chyba wszystkie są organizowane za pieniądze podatnika. Jeśli Pan Dyrektor Kosowski uważa, że należy wspierać działania twórcze, to nie stoi na przeszkodzie by sam taką nagrodę ufundował, przecież każdy może. Na razie jednak Koryfeusz to jałmużna od darczyńcy i brak renomy. I last but not least:

oto fragment jaki znalazłem w dniu 16 października 2011 r. na stronie internetowej <http://koryfeusz.org.pl/o-nagrodzie/regulamin.html> w tekście „Regulamin przyznawania nagrody »Koryfeusz Muzyki Polskiej«”: „19. Nagrody mają charakter honorowy. – 20. Wszystkim laureatom wręczana jest statuetka »Koryfeusza Muzyki Polskiej« wraz z dyplomem. – 21. Dodatkowe świadczenia związane z otrzymaniem nagrody może przyznać Dyrektor Instytutu Muzyki i Tańca.” (czy stopień zamożności laureata tu decyduje?). A więc te nagrody są honorowe, czy też nie? A jeśli nie, to jaka będzie ich wysokość w przyszłym roku?

Ad. 5. Uważna lektura naszego artykułu przekona każdego, że nigdy nie sugerowaliśmy, że IMIT dotował lub dotuje PWM. Sugerowaliśmy natomiast, że ze względu na fakt, iż obie instytucje mają tego samego szefa (choć formalnie pan Andrzej Kosowski nie jest szefem PWM), do takiej sytuacji może dojść w przyszłości.

Stworzenie IMIT-u jest kolejnym przykładem marnotrawienia pieniędzy podatnika. Jeśli IMIT przejął część obowiązków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego to można by się spodziewać, że pewne etaty w Ministerstwie zostały zredukowane na rzecz efektywniejszego promowania kultury. Wcześniej wiadomo było, że Ministerstwo rozdaje dotacje i każdy miał możliwość ubiegać się o nie. Teraz ilość instytucji, które dysponują funduszami lawinowo rośnie, zwykły śmiertelnik za tym nie nadąga, a poza tym, kto ma czas by prowadzić działalność artystyczną czy gospodarczą i jednocześnie śledzić te ciągłe zmiany?

Każda nowa instytucja to kolejny szef, zastępca, rada nadzorcza, sekretariat, a nawet goniec. To nowy lokal, nowe koszty.

Za wszystko to płaci podatnik utrzymywany w przekonaniu, że państwo jest biedne!

Życzmy Panu Dyrektorowi Kosowskiemu, by szefując IMIT-em mógł się poszczycić większą ilością dokonań, niż w PWM. Bo tam, choć od 10 lat jest szefem, wciąż nie zakończono rozpoczętego w 1979 r. wydawania Encyklopedii Muzycznej (a także rozpoczętego w PRL-u wydawania dzieł Wieniawskiego, Moniuszki, że wspomnimy tylko o tych najważniejszych). Dla wszystkich miłośników tego epokowego dzieła mamy

Szanowna Pani Redaktor,

W 10 numerze *Muzyka21* z października 2011 r. w tekście zatytułowanym „*Od Redakcji*” znalazły się 3 nieprawdziwe informacje na temat Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, proszę więc o zamieszczenie sprostowania. Polskie Wydawnictwo Muzyczne „nie zostało zafundowane podatnikom, nie pytając ich zdanie”. PWM istnieje od 1945 r. i obecnie funkcjonuje jako spółka akcyjna na podstawie kodeksu spółek handlowych w podobny sposób, jak Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable sp. z o.o. Akcje PWM są w 100 procentach własnością Ministerstwa Skarbu, firma jest samofinansującym się podmiotem prawa handlowego i nie korzysta z dotacji podmiotowych na działalność, dofinansowywanie bowiem spółek prawa handlowego ze środków publicznych jest w myśl przyjętych przez Polskę zasad unijnych niemożliwe.

Po drugie nie jest prawdą, że „muzyka dawniejsza raczej nie ma się dobrze w tym wydawnictwie”. Jako jeden z najlepszych przykładów odmiennego stanu rzeczy jest prowadzenie od 2005 r. serii „*Musica Claromontana*”, w której zostały opublikowane utwory Marcina Żebrowskiego, Franciszka Perneckhera, Ludwika Maadera, Józefa Elsnera i Eryka Briknera ze skarbicy biblioteki oo. Paulinów na Jasnej Górze (łącznie 15 tomów).

Po trzecie nie jest prawdą, iż „seria XIX-wiecznej muzyki kameralnej jest sztandarowym przykładem niemocy wydawnictwa”. W serii „*Polska Muzyka Kameralna*”, obejmującej utwory powstałe od 1800 do 1945 r., opublikowanych zostało od 2002 roku 18 utworów, w tym w 2010 r. – *Grand Quintuor* Józefa Nowakowskiego, uważany za pierwszy polski kwintet fortepianowy. Nie jest także prawdą, że PWM nie dba o spuściznę po Noskowskim. W katalogu PWM znajduje się 11 utworów wydanych drukiem oraz 25 materiałów orkiestrowych, w tym nowe opracowanie /// *Symfonii*. Z okazji 100-lecia śmierci kompozytora PWM wznowiło *Śpiewnik dla dzieci Noskowskiego do słów Marii Konopnickiej*.

I na koniec refleksja: nie byłoby potrzeby sprostowania nieprawdziwych informacji gdyby Redakcja *Muzyka21* stosując dobre obyczaje, zgodnie z zasadami etyki dziennikarskiej, zadała sobie odrobinę trudu żeby przed wydrukowaniem „rewelacji” dotyczących naszej Oficyny upewnić się co do ich wartości bądź w bezpośredniej rozmowie, bądź na naszej stronie internetowej, tym samym nie stawiając pod znakiem zapytania rzetelności i wiarygodności zamieszczanych na swych łamach materiałów.

Z wyrazami szacunku
Prezes Zarządu,
Dyrektor Naczelny
Adam Radzikowski

jednak dobrą nowinę. Jak donoszą niektórzy autorzy haseł, jest nadzieja na przyspieszenie prac: teraz to główna księgowia decyduje o długości hasła; będzie i taniej, i krócej, może i szybciej.

Również w przypadku listu z PWM trudno sprostować nasze opinie, a błędów merytorycznych w artykule nie było. Nasza ocena działalności PWM z założenia jest subiektywną.

Wprawdzie w 1945 r. jeszcze nie było mnie na świecie, ale moi rodzice nie pamiętają, by odbyło się referendum w sprawie założenia państwowego PWM. W sprawie przekształcenia PWM również referendum się nie odbyło. Tak więc bezsprzecznie ktoś nam, podatnikom, to wydawnictwo „zafundował”, co nie znaczy, że było to złe działanie.

Dziękuję, że porównał Pan tak znakomitą i renomowaną instytucję, jaką jest PWM, z moim skromnym wydawnictwem. Jest wiele różnic między tymi firmami, w tym jedna, zasadnicza. Otóż w razie bankructwa mojej firmy, to ja będę pokrywał zaistniałe długi z własnego majątku. W razie bankructwa PWM, to również ja, wraz z innymi podatnikami, będę za długi odpowiadał.

Powoływanie się na zasady unijne w Polsce nie jest chyba najlepszym pomysłem. Wystarczy się spytać właścicieli samochodów sprowadzonych z Wielkiej Brytanii, jak zasady unijne dotyczące ich rejestracji są przestrzegane u nas? Tak bardzo, że aż będą skarżyć Polskę do Strasburga, a jak wygrają, to my wszyscy, podatnicy, za to bezprawie naszych władz zapłacimy.

Nie pisaliśmy o muzyce dawnej (lecz dawniejszej – XIX-wiecznej), ale skoro Pan Dyrektor ten temat poruszył to przedstawiam moją wizję takiej inicjatywy jak *Muzyka Jasnogórska*. To nie PWM ją zainicjował, to nie PWM ją sfinansował. Na wydanie nut (przynajmniej części) przyznana została dotacja przez Krakowski Instytut Książki w ramach programu „Promocja czytelnictwa” – cieszymy się, że Państwo zaczęło dotować również czytanie nut – a jej adresatem jest Jasna Góra. A więc zgodnie z literą prawa, tak jak Pan Prezes zaznaczył

w swoim liście, PWM nie otrzymało dotacji państwowej. Jednakże docelowo państwowe pieniądze i tak trafiły do jednoosobowej spółki skarbu państwa PWM. Za działania w podobnym stylu, zgodnie z literą prawa, pan Roma Kluska siedział w więzieniu, a wrocławski JTT Computer padł. W przypadku pana Kluski skarb państwa się z

przyczyn proceduralnych wywinął z płacenia odszkodowania, ale za JTT płacimy teraz my wszyscy.

Rzeczywiście, nieprawdą jest, że „XI-X-wieczna muzyka kameralna” jest sztandarowym przykładem niemocy wydawnictwa. Takim sztandarowym przykładem niemocy wydawnictwa jest Encyklopedia Muzyczna. Już od 32 lat PWM nie może się uporać z tym przedsięwzięciem, jednocześnie wydając dwa suplementy (A-B i C-D; rzecz bardzo cenna) oraz wydania specjalne poświęcone: Chopinowi (praca niedopracowana, mająca uzczyć 200. rocznicę urodzin kompozytora; w razie wątpliwości służymy przykładami), Wieniawskiemu z okazji tegorocznego Konkursu i Góreckiemu (w zapowiedziach). Co one mają wspólnego z Encyklopedią!

Wróćmy do muzyki kameralnej. Uważna lektura naszego tekstu pozwoli zauważyć w nim nazwisko Józefa Nowakowskiego (i Dobrzyńskiego). Tyle tylko, że kwestionowaliśmy sens wydania jego kwintetu skoro dzieła kameralne Noskowskiego nie zostały wydane i skoro w Internecie można znaleźć XIX-wieczne materiały nutowe wspomnianego kwintetu za darmo. Znalazienie tego kwintetu w ofercie PWM graniczy z cudem. Wchodząc na stronę internetową wydawnictwa i wprowadzając nazwisko Nowakowskiego do wyszukiwarki odnajdujemy *Concertino na puzon*. Szukając w spisie kompozytorów Nowakowskiego nie znajdujemy. Dopiero poprzez dział „Księgarnia” – czy każdemu kojarzy się z nutami? – udało się znaleźć nuty. Czy zanim nazwiemy tę sytuację „skandaliczną” powinniśmy w imię rzetelności dziennikarskiej zapytać Pana dyrektora, dlaczego strona internetowa jest niedopracowana? I pytanie retoryczne: po co płacić 99.90 zł za nuty PWM w wersji papierowej skoro z Internetu są za darmo, a jedyne znane nam nagranie tego dzieła zostało zrobione właśnie dzięki XIX-wiecznemu wydawnictwu?

Cudownie, że w 100. rocznicę śmierci Noskowskiego PWM odświeżyło partyturę jego *III Symfonii*. Dlaczego jednak pozostałe dwie są wciąż w opłakanym stanie? Czy zastąpi je reedycja *Czterech pór roku* dla dzieci? Moja opinia na temat materiałów nutowych firmowanych przez PWM, z racji mojego informatycznego wykształcenia nie jest być może miarodajna. Jednakże na ten temat wypowiadał się wielokrotnie maestro Antoni Wit, choćby podczas zeszłorocznego Kongresu Kultury Polskiej. Nie zostawił suchej nitki na nutach naszego narodowego wydawcy, a jego opinię można chyba uznać za wiarygodną.

10 lat temu, z okazji wydania jedyne-go – *Drugiego* – kwartetu Noskowskiego zapytałem w PWM, dlaczego seria jest rozpoczęta „od środka”. Dowiedziałem się, że nie dysponują partyturą pierwszego. Jak

więc można planować serię nie mając materiałów? Minęło 10 lat. W serii wciąż tkwi *II Kwartet*, a pozostałe czekają nie wiadomo na co. Gdy w 2010 r. zwróciłem się do PWM z pytaniem, kiedy ukaże się *III Kwartet smyczkowy* Noskowskiego, odpowiadano mi, że w 2011 r. Niestety, rok się zbliża ku końcowi, a utworu dalej nie ma. PWM ma materiały nutowe gotowe do wydania, cóż stoi na przeszkodzie takiemu potentatowi na wydanie kilkuset złotych na druk, albo zero złotych na wprowadzenie sprzedaży tych nut w formie elektronicznej? Więcej dokonały w krótszym czasie prywatne wydawnictwa Eufonium czy Euterpe.

Nie wydaje mi się, żebyśmy przedstawili w *Muzyka21* nieprawdziwe informacje dotyczące PWM. Była to nasza interpretacja działalności PWM, funkcjonującego jakby nigdy żadne zmiany w Polsce nie nastąpiły. Moje wydawnictwo istnieje na rynku muzycznym od 14 lat. Korzystamy zarówno z PWM, jak i z wydawnictw zagranicznych. Dlaczego jakość materiałów zagranicznych (z wydawnictw prywatnych), jest zawsze lepszej jakości niż tych z PWM (firmy państwowej)? Powinniśmy być dumni z firmy ze słowem „Polska” w nazwie, ale czy możemy? W 2008 r. minęła 80. rocznica śmierci Henryka Melcera. Rok wcześniej PWM z racji wypożyczania materiałów nutowych obu jego koncertów zarobiło na pewno sumę wystarczającą do „odświeżenia” partytur. Ale PWM ani tego nie zrobiło, ani też nie promowało swojego kompozytora w roku rocznicowym.

Wszystkie te nasze „rewelacje” są wynikiem obserwacji działalności PWM od 14 lat i ich oceną. Nasz kontakt z PWM zaczął się wiele lat temu od tego, że złożyliśmy zamówienie na około 60 partytur. Żadna do nas nie dotarła. Na szczęście są inni wydawcy, inne sposoby, by zdobyć nuty. Ale jedno jest pewne: PWM na nich nie zarobiło ani grosza. Czy tak funkcjonuje prawdziwy gospodarz?

Nie mam nic przeciwko PWM i bardzo bym chciał by funkcjonowało tak, jak funkcjonują inne wydawnictwa na świecie. Chciałbym by to wydawnictwo, mające w swoim statucie „promocję muzyki polskiej w kraju i na świecie” mogło mi dostarczyć zapowiedziany jeszcze w czasach PRL-u *Kwintet fortepianowy* Franciszka Lessla zamiast nut znakomitego Michaela Jacksona. Wolabym kupić w tym wydawnictwie fortepianowe dzieła wszystkie Żeleńskiego zamiast tracić czas na penetrowanie polskich i zagranicznych bibliotek; jestem wydawcą, a nie poszukawaczem. Wolabym przeczytać monografie dotyczące polskich kompozytorów niż o Debussym, bo znajduję we Francji, o Brahmsie bo znajduję w Niemczech... W dzisiejszych czasach bezproblemowego dostępu do Internetu, a więc i zagranicznych bibliotek i archiwów, swobody podróży, dochodach zbliżonych do zachodnich, znajomości języków obcych, jest czymś irracjonalnym konkurowanie z zagranicą w

d dziedzinach przez nich od lat lepiej opanowanych.

Dlaczego Pan Dyrektor Kosowski jako redaktor naczelny PWM nie doprowadził do edycji dzieł wszystkich Stolpego, zanim jako Dyrektor IMIT-u rozpisal program wspierania promocji jego twórczości? I jeszcze jedna obserwacja: zagraniczne wydawnictwa nutowe wiele dobrego robią by promować swoich zapomnianych kompozytorów. Polskie, państwowe wydawnictwo, niewiele robi w tym kierunku, natomiast tworzy się IMIT by to robił. Po co?

Działalność PWM czy IMIT-u naznaczona jest typową polską bylejąkością. Choć mamy w Polsce konkurs poświęcony Moniuszce, PWM wydał przez ostatnie kilkadziesiąt lat tomy jego dzieł o numerach: 25, 30, 32 i 34. A gdzie reszta? Jesteśmy mistrzami w projektowaniu, ale nie w konstruowaniu. Prywatna firma albo by tego nie rozpoczynała, albo też już dawno by skończyła i we współpracy z Konkursem sprzedawała setki, a może i tysiące partytur. Państwowa nie musi, bo zawsze ma zapewniony byt więc nikogo ten stan rzeczy nie martwi.

Wielokrotnie próbowano prywatyzować PWM ale zawsze odzywały się głosy środowiska, że tej skarbnicy polskiej kultury nie można przekazać w obce ręce. Warto zadać pytanie: jaka to skarbnica, która o spuściznę po polskich kompozytorach nie dba, nie promuje jej? Jak można zakładać, że prywatny właściciel zniszczy archiwum PWM, skoro jest to źródło potencjalnych przychodów? Zresztą nic nie stoi na przeszkodzie by archiwum przekazać do jednej z polskich bibliotek (chodzi mi o zbiory niechronione przez prawo autorskie), tak by każdy miał dostęp do spuścizny po naszych twórcach. Bo to biblioteki są miejscem do przechowywania po wsze czasy naszego dziedzictwa narodowego, a nie jakieś spółki akcyjne, czy też inne podmioty gospodarcze (nikt przecież nie może zagwarantować, że kolejny rząd nie sprzeda spółki akcyjnej nie zwracając sobie głowy jej archiwum). To za pieniądze Polaków powstawało to archiwum, warto więc je zwrócić Narodowi. Na pewno nie będzie gorzej. Warto zapytać również środowisko walczące o zachowanie status quo PWM, co zrobiło by korzystać ze zgromadzonych tam skarbów? Co obecni w tym środowisku muzycy zrobili w 2009 r. by grać muzykę Noskowskiego, albo w tym roku, by przypomnieć Żeleńskiego? Wszystkie symfonie Noskowskiego wykonała dzięki mojej sugestii Filharmonia Koszalińska, a *Trzecią*, tę odnowioną, Filharmonia Warszawska. Nie wierzę, że w „środoisku” było tylko dwóch świątliwych ludzi. Co z włodarzami innych Filharmonii?

Taką samą przecież wymówką dla utrzymywania państwowych posiad jest inny przybysz z odległego PRL-u – Polskie Nagrania. Podobno mają znakomity katalog w co wierzą chyba tylko ci, którzy za pań-

GARY GUTHMAN - NOWA PŁYTA

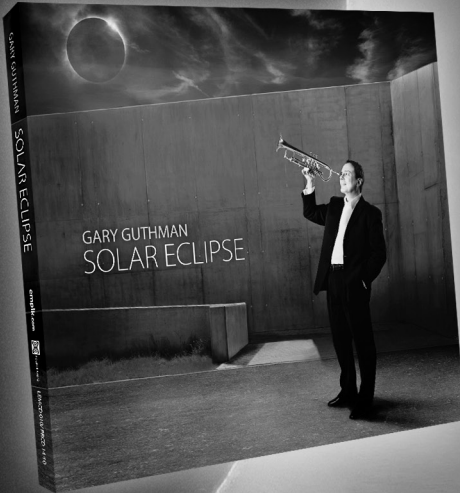
SOLAR ECLIPSE

TRĄBKA/ FLUGELHORN - GARY GUTHMAN

FORTEPIAN - FILIP WOJCIECHOWSKI

GITARA BASOWA/KONTRABAS - PAWEŁ PAŃTA

PERKUSJA - CEZARY KONRAD



empik.com



POLSKIE RADIO

PŁYTA DO NABYCIA W SKLEPACH EMPIK I W SPRZEDAŻY
INTERNETOWEJ NA WWW.EMPIK.COM I WWW.SKLEP.POLSKIERADIO.PL

stwowe pieniądze piszą „kompedia” wiedzy o stanie polskiej kultury. Bo kto się zna na przemyśle fonograficznym, wie, że wartość tych archiwów jest znikoma. Trudno uwierzyć, że zagranicznego klienta zainteresują nagrania archiwalne nieznanych artystów w znanym repertuarze. I tu znów powinno się zastosować podobne rozwiązanie jak w przypadku PWM. Archiwalia przenieść do biblioteki – choćby Narodowej – a resztę sprywatyzować, niech sobie firma radzi, tak jak i inne wydawnictwa (w razie protestów PN oświadczam, że moje dywagacje dotyczą tylko archiwum muzyki poważnej). Jeśli prywatyzacja się powiedzie, naród polski ma cały czas 19% udziałów w zyskach, w razie porażki, tylko właściciel ma kłopot, a nie my wszyscy.

Dzięki publicznie dostępnym katalogom PWM czy Polskich Nagrań, twórcy otrzymają drugą szansę ma zaistnienie, jednocześnie byli właściciele będą mogli korzystać ze zbiorów tak, jak wszyscy.

Istnieje jeszcze inne państwowe wydawnictwo nutowe – Musica Iagiellonica – działające w podobny sposób co PWM. W latach 90. rozpoczęło wydawanie w serii *Monumenta Musicae in Polonia* Feliksa Janiewicza „Opera omnia”. W roku 1996 r. został wydany wolumin 1 z koncertami skrzypcowymi nr 1 i 2, a w roku 1998 wolumin 2 z resztą koncertów od 3 do 5. Oba

woluminy zawierają partytury orkiestrowe. Koszt każdego, bardzo starannie wydanego woluminu – twarda oprawa płócienna, obwoluta, kreda, format większy od A4 – wynosi prawie 100 zł. W 1998 r. zadzwoniłem do wydawnictwa by dowiedzieć się na kiedy planują wydanie ostatniego woluminu z muzyką kameralną Janiewicza. Miał to być rok 1999. W roku 2011 Musica Iagiellonica wciąż milczy w sprawie trzeciego woluminu, a mi się nawet nie chce o to pytać. Domyślam się już riposty, o ile ktokolwiek z wydawnictwa zada sobie trud przeczytania mojego tekstu, a także zapragnie zaprotestować. Jak zwykle powodem opóźnienia są najprawdopodobniej pieniądze. Rodzi się jednak pytanie: po co wydano w sposób tak luksusowy te partytury? Czy nie należało wydać ich w postaci wyciągu fortepianowego w pięciu broszurkach i po prostu rozdać po szkołach – jest ich kilkaset – aby przyszli adeptci wiolinistyki mogli się z nimi zapoznać, mogli w ogóle się dowiedzieć, że taki kompozytor istniał? Mało kto kupi za 200 zł partytury orkiestrowe pięciu koncertów potrzebując tylko jednej. Ale 10 czy 20 zł z jeden wyciąg fortepianowy jest sumą jak najbardziej rozsądną. Jeśli ktoś zapragnie wykonać jeden z tych koncertów, wydawca zarobi na wypożyczeniu materiałów nutowych. Jednakże przy wydawaniu naszych podatków na Janiewicza wcale nie chodziło o profity ogółu, i te materialne – przychód

ze sprzedaży tanich nut i wynajmowania materiałów orkiestrowych – i te niematerialne – promocja naszej kultury. Chodziło po prostu o zawłaszczenie publicznych pieniędzy, a Janiewicz był tylko pretekstem. I tak chwala, że Janiewicz, a nie Paganini. Gdyby darowano sobie cały ten blichtr, twardą oprawę, płótno, obwolutę, kredowy papier, za oszczędzone pieniądze już dawno mógłby się pojawić kolejny „Monument” muzyki polskiej czyli reszta twórczości Janiewicza.

Skoro wydaje się coś co nazywa się szumnie „Monumenta” to warto zadbać, by te „monumenta” były dostępne. Wchodząc na stronę wydawnictwa można zobaczyć, że w serii są dwa woluminy dzieł Górczyckiego – Opera Omnia. Trudno powiedzieć, czy to już koniec, czy będą kolejne woluminy bo tej informacji nie znalazłem, ale wolumin drugi jest już niedostępny. Po to więc podatnik finansuje te luksusowe wydania by później nie móc ich kupić?

Od lat to wydawnictwo zмага się z wydaniem dzieł wszystkich Ignacego Jana Paderewskiego. Jemu należy się od rodaków hold co najmniej podwójny: i za muzykę, i za politykę. Są na razie dostępne woluminy nr 3, 4 i 10. A co z pozostałymi? Jak w przypadku Moniuszki? W zeszłym roku była 150 rocznica urodzin, a w tym roku 70. rocznica śmierci tego wielkiego Polaka. Czy można marzyć o lepszej okazji do sfinalizowania takiego

projektu Do zarobienia na nim? Ale kogo to obchodzi w państwowej firmie?

Nie znam przyczyn takiego działania poza jednym: Polacy się tym zajmują. Gdy Sir Charles Grove (1820–1900) postanowił napisać swoją encyklopedię muzyki, to nie ubiegał się u ministrów o dotacje, tylko zakasał rękawy, zjeździł pół świata i w 7 lat praktycznie sam, nie mając do dyspozycji innych, w miarę współczesnych, środków komunikacji poza telegrafem morsa, wydał czterotomowe dzieło. Należy dodać, że ten niestrudzony promotor muzyki był synem sprzedawcy ryb i dziczyzny, miał siedmioro rodzeństwa i ukończył studia inżynierskie. Warto również wiedzieć, że praca ta nie kolidowała z jego innymi zajęciami. Tak rozpoczęta historia słownika Grove trwa do dzisiaj. Niemalże co roku jest robiony dodruk, z 4 tomów w pierwszej edycji rozrósł się do 27 tomów dzisiaj.

We wszystkich działaniach potrzebna jest pasja, chęć tworzenia i wytrwałość. Nie mam nic do wydawnictwa Musica Iagiellonica, ale tak jak w przypadku PWM, chciałbym mieć dostęp do dzieł Paderewskiego, Janiewicza, Górczyckiego, Perkowskiego tu i teraz.

Odpowiedź dla PWM-u i IMIT-u skłoniła mnie do kolejnych refleksji na temat stanu naszej kultury. Tym bardziej, że kolejny rząd zakończył działanie, czekamy na następny. Bez względu na to, czy ministrem kultury będzie ten sam co w poprzedniej kadencji, czy też ktoś nowy, niewiele zmieni. Nie osoby się liczą ale sposób myślenia. Obserwując od lat działania Ministerstwa nie zauważam, by zmiany ekip wpływały na jakość naszej kultury. Cieszyłbym się, gdyby nowy minister zainteresował się moimi uwagami, a może nawet spróbował część z nich wdrożyć, ale nie sądzę by racjonalne postępowanie miało rację bytu. Problem z urzędami państwowymi jest taki, że nikt nimi nie zarządza tak, jakby to były ich własne firmy. Nawet najlepszy biznesmen stając u sterów państwowej placówki traci horyzont. Władza mać w głowie nawet najbardziej odpornym.

Mało który kraj przetrwała tak długo jak Polska jako samodzielny byt polityczny. Przyjmując rok 966 za początek naszej państwowości, przez 822 lata byliśmy wolni (żaden z naszych sąsiadów tak długo nie istniał nieprzerwanie) i tylko przez 123 byliśmy pod obcym panowaniem. Samo to powinno być powodem do dumy. Niestety, nasz charakter narodowy powoduje, że z lubością celebrowujemy nasze porażki, prawie nigdy sukcesy. Rozdrapujemy rany spowodowane przez bezsensowne wywoływane powstania, a o naszym jedynym powstaniu zakończonym sukcesem – Wielkopolskim – właściwie nie pamiętamy.

Mamy za złe naszym sąsiadom ich wrogość w stosunku do nas, zapominając, że sami za to ponosimy odpowiedzialność. Brak wizji narażał nas na porażki, wzmacniał

naszych wrogów; tylko brak dobrze zorganizowanych przeciwników u naszych granic pozwolił nam przez 822 lata żyć w błogim przekonaniu o naszej wielkości. Nawet teraz, mając od 22 lat demokratyczną ojczyznę, nie potrafimy się odnaleźć w zaistniałej sytuacji. Więcej energii tracimy na wzajemne zwalczanie się, niż na wspólne budowanie lepszej przyszłości. Wszelkie nasze działania, w skali makro i mikro, są realizowane z trudną do opisanego nieudolnością. Wszyscy się cieszą, że budowane są autostrady. Impulsem do przyspieszenia inwestycji miało być Euro 2012 (dlaczego zwykła potrzeba nas wszystkich nie była wystarczającym impulsem?). Budowane autostrady są wciąż rozgrzebane w szczerym polu i do mało którego miasta można nimi dojechać. I jak zawsze, impuls był niewystarczający – już wiadomo, że nie zdążymy na czas. W kraju, w którym służba zdrowia odsyła z kwitkiem ludzi chorych na raka, buduje się za prawie dwa miliardy zł stadion narodowy, który zaraz po Mistrzostwach Europy stanie się nikomu niepotrzebnym obiektem przynoszącym roczne, wielomilionowe straty.

W Polsce wszyscy zajmują się wszystkim, a rezultat jest taki, że inwestycje nie dość, że kosztują krocie, to jeszcze nie przynoszą spodziewanego rezultatu. Tak jest w przypadku miliardów idących na budownictwo, drogi, koleje, porty. Tak samo jest w przypadku niewielkich inwestycji idących na kulturę, tyle tylko, że nikogo marnotrawstwo w tej branży nie interesuje. Skoro nikogo nie interesuje marnotrawienie miliardów na Stadion Narodowy, to kto by się przejmował zmarnowaniem tysięcy? Choć nasze powiedzenie „ziarno do ziarnka...” świadczyłoby o tym, że jesteśmy narodem roztropnym, rzeczywistość jest dokładnie odwrotna, a naszą cechą narodową jest jak zawsze rozrzutność i bałaganiarstwo.

Ministerstwo Kultury, ale nie tylko, rozdziela dotacje mające służyć rozwojowi kultury. Kultura się nie rozwija, za to pewna grupa ludzi ma z czego żyć, i to całkiem nieźle. Warto zadać sobie pytanie, jakie mamy korzyści z tego, że Minister rozda nasze podatki na nagranie płyt, wydanie książek albo nut, na koncert, na film? Na pewno skorzystają na tym beneficjenci, gdyż dotacje są na ogół niewspółmiernie wysokie do rzeczywistych kosztów i nie są rozliczane na podstawie rezultatów osiągniętych, ale kosztów poniesionych. To, że kultura wciąż nie może trafić pod strzechy nie ma znaczenia.

Wszyscy zajmujący się pomocą wiedzą, że potrzebującemu trzeba dostarczyć wędkę a nie rybę, i te poglądy głoszą wszem i wobec. Jednocześnie, po cichu dostarczają ryby. Dlaczego? Bo mają w ten sposób rynek zbytu na swoje ryby, a gdyby potrzebujący nauczył się ryby łowić, to może by załał darczyńcę tańszymi rybami.

Z dotacjami w Polsce jest podobnie. Mamy setki szkół muzycznych. Spotkałem się z liczbami od 400 do 700. Bez wzglę-

du jaka liczba jest prawdziwa, kształcimy ogromny zastęp ludzi mniej lub bardziej związanych z muzyką poważną. W skali całego kraju tych ludzi jest ponad pół miliona. Proszę to porównać z nakładem finansowanego przez państwo Ruchu muzycznego. Gdzie są ci wszyscy wykształceni ludzie? Nakłady płyt są również znikome, bo nikt ich nie kupuje. Zamiast dotować wydawców nieraz horrendalnie wysokimi subwencjami całkowicie nieadekwatnymi do prawdziwych kosztów, należałoby kupować odpowiedni nakład pism, płyt, książek czy nut i dostarczać po jednym egzemplarzu do każdej szkoły. PWM chwali się serią Musica Claromontana – ile szkół ma je w swoim posiadaniu? Najpewniej żadna. Jak nauczyciele mają uczyć o Briknerze bez tego wydawnictwa? Najpewniej nikgo to nie martwi, że uczniowie opuszczają szkoły nie mając żadnej wiedzy o tym twórcy.

Tak samo z koncertami. Państwo powinno dotować wejścia na nie, a nie same koncerty. Wtedy nie będzie dochodziło do sytuacji, w której odbywają się koncerty przy pustej sali. Organizatorom bardziej będzie się opłacało rozdać bilety za darmo, byle tylko otrzymać dopłatę do słuchacza. Takie posunięcie spowoduje również, że pojawi się rynek na reklamy. W tej chwili wiele przedsiębiorstw dotowanych obywa się bez reklam, gdyż dotacja nie zależy od frekwencji.

Tworząc w każdej szkole bibliotekę i fonotekę, dostarcza się przyszłym konsumentom możliwość obcowania z tym co się akurat dzieje w sztuce. Możliwość obcowania ze sztuką starszych kolegów na pewno byłaby czymś stymulującym i rozwijającym. Obecnie nikt nic nie wie o dokonaniach kolegów. Takie działanie spowodowałoby być może podniesienie poziomu polskich muzyków i zespołów, bo ich dochody i przetrwanie zależałyby od łaski słuchaczy, a nie urzędnika.

Likwidując obecne dotacje Ministerstwo mogłoby zmniejszyć zatrudnienie i zajmować się innymi sprawami, niż rozpatrywanie wniosków o dotacje i ich późniejsze rozliczanie.

Wydawnictwo mające zapewniony zbytu na kilkaset nut, książek, płyt mogłoby samo rozważyć, czy opłaca się mu egzystować na rynku. We Francji jest kilkadziesiąt, a może i kilkadziesiąt wydawnictw płytowych. W Polsce, o 1/3 mniejszej niż Francja, jest ich dosłownie kilka. Każdy może rozpocząć działalność biznesową w branży komputerowej – liczy się tylko pomysł i jego realizacja. W branży wydawniczej wszystko jest tak ustawione, że nie ma takiej możliwości. Zresztą wystarczy zobaczyć ile wydawnictw płytowych powstało przez ostatnie 20 lat i co się z nimi stało? Albo ile firm wydaje nuty? Nie ma miejsca dla nowych, prężnych, z nowymi pomysłami, przedsiębiorców, gdyż państwo za pieniądze zebrane od wszystkich dofinansowuje niewielką, wciąż tę samą grupę. To się nazywa dumping, to jest zakazane w handlu międzynarodowym, ale w Polsce w branży kulturalnej kwitnie od zawsze.

W czasach PRL-u władza zapewniała sobie przychylnosc artystów rozdzielając wśród nich a to talon na samochód, a to przydział mieszkania, a to paszport. Teraz mamy wolną gospodarkę, ale państwo wciąż trzyma artystów na uwięzi, zresztą za ich zgodą. Mający dobre układy z władzą wcale nie chcą, by się to zmieniło, pozostali wierzą, że kiedyś i im się poszczęści, a poza tym nie chcą zmienić niczego z obawy, że może być gorzej.

Człowiek zaczął zajmować się sztuką od zarania dziejów. Bardzo szybko stała się ona sposobem na życie dla niektórych. I tak to trwało aż do początku XX w. Tworzono, bo był rynek, bo sztuka się sprzedawała. Nieliczni twórcy zarabiali krocie, sporo z nich ledwo wegetowało, kiejscy zmieniali zawód. Był to zawód jak każdy inny. Niestety, od około 100 lat pojawiło się przekonanie, że zawód artysty jest inny. Że twórcy się coś należy tylko z racji posiadania talentu. Nikt nie wpadnie na pomysł, by dawać stypendium twórcom szewcom, który robi piękne buty nie nadające się do chodzenia. Ale artysta nie potrafiący się sprzedać godny jest współczucia, trzeba go dofinansować. Wspomniany szewc albo zacznie robić buty jak należy, albo zmieni zawód. Artysta może nie robić nic, co by zainteresowało klienta, a i tak dostanie zapomogę z pieniędzy podatnika. To ogólnoświatowa przypadłość. Gdy prywatny mecenas utrzymywał artystę, w zamian otrzymywał jego twórczość. Państwo często nawet tej twórczości nie otrzymuje. Państwo nie ma gustu, państwo zaakceptuje wszystko, a ponieważ za swoim utrzymaniem ma nie tylko artystów, ale i krytyków, to każde, nawet nietrafione dzieło może zostać okrzyknięte arcydziełem, jego twórca geniuszem. A że później arcydzieło spoczywa na półce w archiwum to nikogo nie obchodzi. Artyści o tym wiedzą, ale większość woli akceptować taką sytuację byle tylko dostać zapomogę. A że nikt tej sztuki konsumować nie potrzebuje...

Trudno powiedzieć, czy taka sytuacja jest dla państwa wygodna? Jest to kontynuacja tego, co powstało w PRL-u i nikt tak naprawdę nie chce nic zmienić. Nikt w ministerstwie nie zrezygnuje z pracy, żaden twórca nie zrezygnuje z jałmużny. Jak to się przekłada na sztukę? Tak, że prawdziwe talenty, o ile nie żyją w dobrej komitywie z władzą, mają niewielkie szanse na wybitcie się, a w stefie publicznej jesteśmy zalewani szmirą.

Dziwne, że artyści nie czują się zażenowani sytuacją, w której płaci się im za niechciane dzieła.

Jest jeszcze jedna sprawa, o której się nie mówi, a jest czymś niezwykle szkodliwym dla polskiej sztuki. Państwo polskie za pieniądze podatnika dofinansowuje zagranicznych konkurentów polskich przedsiębiorców. Od lat Ministerstwo Kultury



18.11.2011 godz. 19⁰⁰
Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutostawskiego
Warszawa, ul. Modzelewskiego 59

Omar Cyrulnik (Argentyna) – gitara
Agnieszka Cypryk – skrzypce, Janusz Raczynski – gitara
Andrzej Heimowski – gitara
Wojciech Lipiński – gitara

W programie:
Marek Walawender - „Concierto para un Porteno”: Poema primo (prapremiera)
Janusz Raczynski – Koncert na 10 strun z orkiestrą (prapremiera)
Mikołaj Majkusiak – Concerto in F (prapremiera)
Aleksander Tansman – Hommage à Manuel de Falla

19.11.2011 godz. 19⁰⁰
Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutostawskiego
Warszawa, ul. Modzelewskiego 59

Aniello Desiderio (Włochy) – gitara
Bartłomiej Helwing – gitara
François Xavier- Nicolet (Francja) – gitara
Leszek Potasiński – gitara, chór Collegium Musicum UW
pod dyr. Andrzeja Borzyna, Dorota Szczepańska – kastaniety

W programie:
Leo Brouwer – Concierto de Lieja
Federico Moreno-Torres – Concierto de Castillo
Aleksander Tansman – Conciertino
Mario Castelnuovo-Tedesco – Romancero Gitano na gitarę i chór

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Świętokrzyskiej
Dyryguje: Jacek Rogala

Koncerty prowadzi: Piotr Matwiejczuk

Warsztaty gitarowe: 18.11.2011 godz. 11⁰⁰ – 15⁰⁰
prowadzenie : Aniello Desiderio
19.11.2011 godz. 11⁰⁰ – 15⁰⁰
prowadzenie : Omar Cyrulnik
DS. Dziekanka - sala koncertowa im. Elsnera
Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 58

Dyrektor artystyczny:
Dorota Mężyk-Gębska www.wfg.com.pl


Bilety do nabycia na www.ebilet.pl i godzinę przed koncertem w kasach Studia Koncertowego Polskiego Radia im. W. Lutostawskiego, Warszawa, ul. Z. Modzelewskiego 59

dotuje nagrania wydawane przez zarejestrowany w Hong Kongu Naxos, brytyjski Chandos, niemiecki GPO czy Edel, a od niedawna austriacki Neos. Ciekawe, jak zareagowałby polski przemysł spożywczy, gdyby dowiedział się, że Ministerstwo Rolnictwa dotuje produkcję jabłek w Rumunii, Południowej Afryce albo w Szwecji?

W sprawie dotowania zagranicznych wydawnictw wszyscy zainteresowani milczą. Można to zrozumieć. Skoro wszystkie polskie wydawnictwa są na garnuszku Ministerstwa Kultury, nie bardzo chcą się wychylać, by ten garnuszek nie opustoszał do reszty. Ale jest to sytuacja skandaliczna.

Nie wszystkie ze wspomnianych wydawnictwa są renomowane, niektórych nawet nie można dostać w Polsce. Dotując konkurentów polskich firm, nasze nie mają szans na rozwój, nie mają szans na zdobycie światowej renomy! Wspomniane wcześniej firmy zagraniczne są zarejestrowane albo w rajach podatkowym – Hong Kong – albo w kraju, który z naszej perspektywy wydaje się być rajem podatkowym – Wielka Brytania, Niem-

cy, Austria. Ministerstwo Kultury ustanowiło na wydawców utworów nie chronionych przez ZAIKS daninę nazwaną Fundusz Promocji Twórczości (pisałem już o tym). W ten sposób bardziej opłaca się wydawać płyty z muzyką niechronioną poza Polską. Dotując podmioty zagraniczne, dofinansujemy zagraniczny: budżet, ZUS, ZAIKS, STOART, muzyków etc., a także wzmacniamy konkurentów naszych rodzimych artystów i przedsiębiorców, co w ostatecznym rozrachunku może doprowadzić do sytuacji, w której nie ma z kogo ściągnąć podatków w kraju, by dotować cudzoziemców. Czy naprawdę Polska, będąca beneficjentem ogromnych dotacji unijnych, musi dofinansować firmy z krajów bardziej od nas rozwiniętych?

Oto równość w traktowaniu podmiotów gospodarczych. Mieszkałem i pracowałem w wielu krajach, ale tylko w Polsce spotkałem się z gorszym traktowaniem w biznesie własnych obywateli niż cudzoziemców. W branży muzycznej niejeden artysta spotkał się z podwójnym taryfikatorem: inna gaża dla rodaka, inna dla cudzoziemca. 

PALCEM PO PŁYCIĘ

JOHANN CHRISTIAN BACH ARCYDZIEŁO PRZYWRÓCONE DO ŻYCIA



JOHANN CHRISTIAN BACH
Missa da Requiem • Miserere
B-dur

Lenneke Ruiten, sopran; Ruth Sandhoff, alt; Colin Balzer, tenor; Thomas Bauer, bas • Akademie für Alte Musik Berlin; RIAS Kammerchor • Hans-Christoph Rademann, dyrygent

Harmonia Mundi 902098 • w. 2011, n. 2010
• 74'55"

Muzyka21
plyta miesiaca

Po swoim słynnym wcześniejszym nagraniu muzyki Johanna Ludwiga Bacha, dyrygent Hans-Christoph Rademann odkrywa i zgłębia muzykę najśliczniejszej dynastii muzycznej. Teraz sięgnął po dwa dzieła Johanna Christiana Bacha: *Messa da Requiem* i *Miserere*.

Johann Christian Bach to jedenasty i najmłodszy syn Jana Sebastiana Bacha, który był jednocześnie jego nauczycielem muzyki. Po śmierci ojca opiekę i obowiązki nauczyciela przejął jego starszy brat Carl Philipp Emanuel Bach. W 1754 r. Johann Christian Bach wyjechał do Włoch, gdzie studiował pod okiem Martiniego. Od 1760 r. przebywał w Mediolanie na dworze księcia Agostina Litta, później był organistą katedralnym. W 1762 r. wyjechał do Londynu, gdzie spędził resztę swego życia. Z tego powodu znany jest w historii muzyki również jako *Bach mediolański* lub *Bach londyński*. Jak piszą o nim znawcy jego twórczości był utalentowany na równi z Carlem Philipem Emanuelem i Wilhelmem Friedemannem, choć jego muzyka posiadała więcej lekkości, zwinności i głębi. Jako kompozytor był bardzo płodny; pisał opery, kantaty, oratoria, symfonie, koncerty, utwory kameralne, solowe i instrumentalne.

Muzyka Johanna Christiana Bacha nie cieszy się wśród współczesnych badaczy szczególnie dobrą reputacją, gdyż uważają, że w porównaniu z muzyką jego ojca, jest często za nadto uproszczona i powierzchowna, stąd nie jest zbyt często wykonywana. Jednakże w czasach mu współczesnych, wspominając choćby Wolfganga Amadeusza Mozarta, uważana była za piękną i wartościową, wartą wykonywania. Mozart uważał ją „za znakomitą” i odkąd spotkał się w Londynie z Johannem Christianem Bachem, łączyła ich przyjaźń. Będąc we Włoszech Bach pisał mnóstwo arii dla najpopularniejszych wtedy kastratów, skomponował tam swoją pierwszą operę *Artaserse*, która miała swoją premierę w Turynie w 1760 r. dając kompozytorowi duży sukces i uznanie. Johann Christian Bach spędził większą część swojego życia w Londynie. Dziś jest głównie pamiętany za organizowanie tzw. koncertów „Bach-Abel”, z Carlem Friedrichem Abelem. Koncerty te były pierwszymi publicznymi koncertami w Anglii.

Nie bacząc jednak na zdanie krytyków i teoretyków muzyki trzeba napisać, że muzyka ta jest elegancka w formie, bardzo efektowna i piękna, kunsztownie napisana, co potwierdzają jej współczesne, naprawdę dobre nagrania, np. Freiburger Barockorchester (Carus), nagrania dwóch oper: *La Clemenza di Tito* (Hermann Max; CPO) i *Endimione* (Bruno Weil, Deutsche Harmonia Mundi), wielkiego dzieła oratoryjnego: *Gioas* (Hermann Max; CPO), czy świetny album z ariami dla kastratów w wykonaniu Philippe'a Jaroussky'ego (EMI). Na rynku znajduje się wciąż komplet jego symfonii i koncertów klawiszowych (CPO).

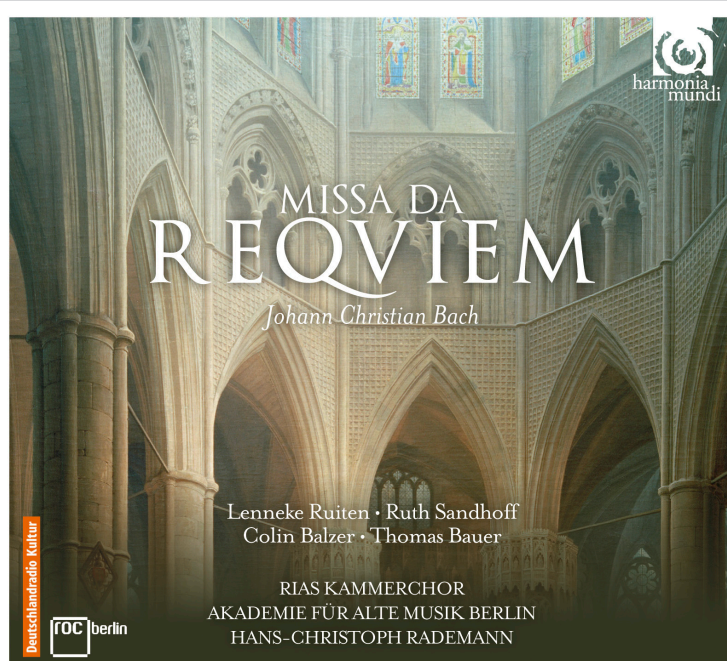
Teraz otrzymujemy nagranie dwóch dzieł religijnych, które są owocem jego konwersji na katolicyzm, jakiej dokonał podczas pobytu we Włoszech. J. C. Bach nie napisał dzieła *Missa da Requiem*, artyści stworzyli je na potrzeby płyty z dwóch dzieł: *Introitus & Kyrie F-Dur* oraz *Dies irae c-moll*. Album zamyka *Miserere B-dur*.

Muzyka tych dwóch dzieł pokazuje to, co dziś należy do znaków firmowych twórczości Johanna Christiana Bacha, czyli bardzo melodyjny styl odróżniający jego prace od dzieł innych członków jego rodziny. Starał się komponować w stylu „galante” zawierającym zrównoważone zwroty muzyczne, kładąc duży nacisk na melodię i akompaniament, bez zbyteknie kontrapunktycznej złożoności. Nie liczą się tu zawile linie barokowej muzyki, a kompozytor skupia się i stawia na płynność i urokliwość prostoty melodycznej, przez co ta muzyka religijna jest wyjątkowo piękna i sugestywna, a jednocześnie prosta w odbiorze. Partie solistów mają na celu prowadzenie narracji, uzupełniane są przez chór, a wszystko jest z dbałością o czytelność i oddanie dramaturgii liturgicznych tekstów ubogaczanych muzycznie.

Utalentowani i uznani w świecie soliści oraz Akademie für Alte Musik Berlin i RIAS Kammerchor pod dyktando Hansa-Christopha Rademanna wykonują tę muzykę bardzo efektywnie i kompetentnie. Eksponują prostotę i urodę wyjątkowo kunsztownych melodii. A wszystko dzieje się z wielkim szacunkiem dla religijnego tekstu, który jest bardzo czytelny w odbiorze. Oba dzieła J. C. Bacha prowadzone są ciekawie, muzyka ma zwartą i wartką narrację. Jest lekka, urokliwa, o czym świadczą kapitalnie dobrane tempa muzycznej narracji. W sumie świetny album z przepięknymi dziełami na długie jesienne wieczory.

Dla wszystkich miłośników muzyki religijnej, szczególnie tej pisanej w kręgu klanu rodziny Bachów, ta płyta wydaje się być niezbędna. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JOHANN SEBASTIAN BACH

Motety

Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH 002 • w. 2011, n. 2011 • 62'42"

Muzyka21
płyta miesiąca

Smutnym znakiem fonograficznej współczesności są pojawiające się co jakiś czas doniesienia o zakończeniu współpracy wybitnego specjalisty od muzyki dawnej ze swoją wytwórnią, z którą był związany od lat. Mamy w pamięci

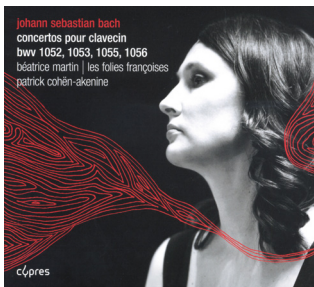
przypadki Johna Eliota Gardinera czy Nicolasa Harnoncourta, pracującego przez dziesięciolecia dla firmy Teldec i Warner, który nie przedłużył mu kontraktu; stosunkowo niedawno taki los spotkał Paula McCreesha nagrywającego dla Archiv Produktion. Przypnam się jednak, że informacja o odejściu Philippe'a Herreweghe'a z Harmonii Mundi była dla mnie sporym zaskoczeniem. Belgijski maestro poszedł w ślady Savalla i Gardinera, otwierając własny label – Phi, w barwach którego ukazały się do tej pory krążki z *IV Symfonią* Gustava Mahlera oraz *Motetami* Johanna Sebastiana Bacha. I ten ostatni mam przyjemność przedstawić Państwu; czynię to z wielką radością, jako że po raz kolejny Herreweghe udowodnił swe najwyższe kompetencje w dziedzinie wykonawstwa muzyki dawnej, a twórczości autora *Pasji Janowej* w szczególności.

Odejdźcie z wytwórni, której był jednym z okrętów flagowych, w niczym wszak nie zaszkodziło ani jemu, ani jego zespołom. Collegium Vocale Gent, podobnie jak sam kapelmistrz, na płycie Phi pokazuje się w najlepszej formie, a ich kreacja po prostu zachwyca. Niezwykle staranna artykulacja, intonacja oraz bardzo wyraźna dykcja śpiewaków przyczyniają się do nad wyraz czytelnej i przejrzyściej faktury, bez względu na to, czy mamy do czynienia z utworem napisanym na chór podwójny (*Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225, *Komm, Jesu, komm* BWV 229, *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* BWV 228, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* BWV 226), na 4 (*Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230), czy na 5 głosów (*Jesu, meine Freude* BWV 227). Śpiewacy brzmią wybornie, zarówno w partiach solowych, jak i zespołowych przy imponującej precyzji

wykonania zachowany jest w tej przepięknej muzyce jej głęboki wymiar duchowy. Podziwiać też należy nastrojowy akompaniament instrumentalny, subtelnie towarzyszący wokalistom.

Philippe Herreweghe i Collegium Vocale Gent z pewnością mogą swój drugi album we własnym wydawnictwie zaliczyć do kolejnych wielkich artystycznych sukcesów, tym bardziej, że *Motety* Bacha nie są tak często nagrywane, jak jego większe dzieła sakralne. Również i z tego względu płytę wytwórni Phi oddarzą najwyższą możliwą notą, doceniając poza wybitną kreacją muzyczną bardzo staranną edycję płyty i jej dobrą realizację dźwiękową. Z niecierpliwością czekam na następne znakomite interpretacje wspomnianych wykonawców.

Paweł Chmielowski



JOHANN SEBASTIAN BACH
Koncerty klawesynowe BWV 1052, 1052, 1055, 1056

Béatrice Martin, klawesyn • Les Folies Françaises, Patric Cohën-Akenine, dyrygent

Cyprus CYP 1661 • w. 2010 • 62'09"

☆☆☆☆☆

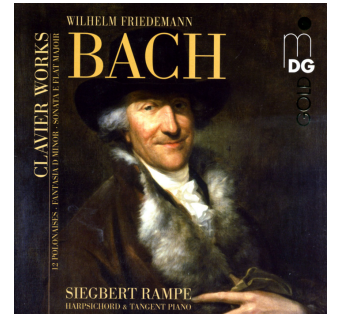
Omawiana płyta przynosi cztery koncerty Johanna Sebastiana Bacha w wersji na klawesyn i orkiestrę, a właściwie na klawesyn i kwintet smyczkowy. Zespół Les Folies Françaises tworzy bowiem zaledwie pięcioro muzyków pod wodzą pierwszego skrzypka, Patricka Cohën-Akenine'a. Partie solowe wykonuje Béatrice Martin, klawesynistka znana przede wszystkim z wielu nagrań pod batutą Williama Christiego. Płytę otwiera *Koncert klawesynowy A-dur* BWV 1055, bardziej chyba znany z wersji na obój i orkiestrę, chyba też bardziej udanej i wyra-

zistej: obój wszak jako instrument w znacznie większym stopniu da się wyodrębnić spośród orkiestry, aniżeli klawesyn. Wykonanie jest jednak znakomite: utrzymane od początku do końca w niezwykle szybkich tempach, ukazujące żywą interpretacyjną, jaką będzie towarzyszyć wykonawcom we wszystkich utworach: podejściu wertykalnym, ukazującym nie tylko linię melodyczną, ale to wszystko co „pomiędzy”, a co jest tak istotne w przypadku Bachowskiej polifonii, już od pierwszych dźwięków *Allegro* z BWV 1055, zachwyca prawdziwą radością muzykowania artystów i znakomitą pulsacją rytmiczną. Doskonale brzmi klawesyn: oryginalny instrument Christiana Zella z 1737 r. (w nagraniu dwóch koncertów: BWV 1052 i BWV 1053 posłużono się jego współczesną kopią) o lekkim i jasnym dźwięku, sprzyjającym koronkowej ornamentacji, jaką Béatrice Martin z wielkim smakiem stosuje. W *Larghetto*, drugiej części *Koncertu* BWV 1055, zespół Les Folies Françaises udowadnia, iż mimo tak niewielkiego składu, może poszczycić się piękną głębią. Radość udziela się słuchaczowi podczas orkiestrowego tutti otwierającego *Allegro ma non tanto*, podsycana wszak pewną dozą nostalgii (partia klawesynu).

Znakomite frazowanie zespołu i doskonale wycucie polifonii przez Béatrice Martin, to główne zalety interpretacji pierwszej części słynnego *Koncertu d-moll* BWV 1052. Utwór ten prawdopodobnie stanowi Bachowską aranżację dzieła Vivaldiego. W *Adagio* możemy podziwiać piękny, głęboki ton wiolonczeli. Część trzecia pozwala zaś na docenienie uroku Bachowskiego arcydzieła w wykonaniu niewielkiego zespołu, gdzie dzięki cudownej przestrzenności, partia każdego instrumentu jest świetnie słyszalna. Doskonale wycucie rytmu, to jedna z największych zalet interpretacji pierwszej części *Koncertu f-moll* BWV 1056. Następujące po niej *Largo*, to z kolei znakomita lekcja artykulacji. Muzycy zachwycają tu niezwykle delikatnością i subtelnością. W części trzeciej zaś, linia melodyczna każdego instrumentu jest doskonale wydzielona w niezwykle sugestywny sposób, co pozwala nam na prześledzenie logicznej struktury polifonicznej dzieła. Pierwsza część *Koncertu E-dur* BWV 1053, to esencja barokowości. Następujące po niej *Siciliano*, brzmi niezwykle żarliwie. A część trzecia to znakomite zwięzczenie tak koncertu, jak i całej płyty, pozwalając równocześnie zaprezentować wszystkie najlepsze

cechy interpretacji Béatrice Martin i zespołu Les Folies Françaises. Bardzo udana płyta!

Łukasz Kaczmarek



WILHELM FRIEDEMANN BACH
12 Polonoises; Fantasia; Sonata

Siegbert Rampe, klawesyn

MDG 341 1592-2 • w. 2009, n. 2009 • 67'51"

☆☆☆☆☆

Wilhelm Friedemann Bach (1710-84), za swego życia niezwykle ceniony jako organista, stawiany na równi z ojcem, a w opinii niektórych nawet przewyższający go, jako twórca jest dziś nieco zapomniany. Jego kompozycje zostały przyćmione przez wielkie dzieła młodszych braci: Carla Philippa Emanuela i Johanna Christiana, nie wspominając o ponadczasowym dziedzictwie Jana Sebastiana... Niniejsza płyta wypełnia więc znaczącą lukę w dys-

kografii. Zawiera ona 12 Polonezów i *Fantazję d-moll* na klawesyn, a także *Sonatę fortepianową Es-dur*. Sześć Polonezów otwierających cykl, powstało w roku 1765, kolejne sześć – w 1770. W utworach tych ujawnia się cała fantazja twórcza Wilhelma Friedemanna. W wielu z nich pozwala on sobie na znaczne odstępstwa od tradycyjnej formy poloneza. Zresztą przez całe życie, kompozytorowi towarzyszył swoisty kompleks ojca, nakazujący mu poszukiwania własnych indywidualnych dróg, odchodząc jak najdalej od ścieżki wyznaczonej przez surowego Jana Sebastiana. Formalnie zbliża się jednak Wilhelm Friedemann do ojca w swej wczesnej (1733/46) *Fantazji d-moll*, która jest wszak dziełem nawiązującym już do kolejnej epoki – galant. Zarówno *Polonezy*, jak i *Fantazja*, wykonywane są na znakomitym instrumencie: współczesnej kopii dwu-manualowego klawesynu Johanna Heinricha Harrassa, pochodzącego z około 1788 r., Tangentenflügel, będącego swoistym prototypem pianoforte, a utrzymującego się w historii wykonawstwa jedynie przez bardzo krótki czas. Chwilami brzmi nieco dziwacznie, momentami wręcz bajecznie. Eksperyment, wszak znakomity!

Wykonawcą wszystkich zawartych na płycie utworów jest Siegbert Rampe – artysta średniego pokolenia, związany z wytwórną MDG, a znany melomanom choćby z nagrań mozartowskich. Wydobywa on z tej, okrytej pewną warstwą kurzu, muzyki, jej blask i piękno. Podkreśla jej aspekt wirtuozowski, dodając momentami odrobinę uroczej kokieterii. Takie wykonanie z pewnością służy muzyce Wilhelma Friedemanna Bacha, pozwalając nam odkrywać ją na nowo i czerpać z jej słuchania wiele prawdziwej przyjemności.

Lukasz Kaczmarek

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Wariacje nt. Diabelliego op. 120
Paul Lewis, fortepian

Harmonia Mundi HMC 902071 • w. 2011, n. 2009 • 52'46"

☆☆☆

Wariacje na temat walca Diabelliego to bez wątpienia piani-



Beethoven
DIABELL-VARIATIONEN
Paul Lewis

styczny Mont Everest. Wyprawę na niego wieńczą sukcesem tylko najwięksi. W mojej pamięci sukcesy przy tej wspinaczce osiągnęli Richter i Anderszewski, a oglądając jego lodowate, strome ściany pozostało Brendlowi, który zablądził krążąc wokół szczytu. Paul Lewis w tej ekspedycji podzielił los swego austriackiego kolegi – wspinając się na masyw, przy każdej wariacji ześlizguje się powoli. I bynajmniej nie chodzi o to, że popełnił jakiś błąd. Po prostu, by zdobyć najwyższe szczyty trzeba mieć wrodzoną krzepę.

Piotr Anderszewski w filmie poświęconemu *Wariacjom...* zwrócił uwagę na lakoniczność i brak wyrazistości melodycznej tematu walca. Ponadto wskazał elementarne cząstki z jakich Beethoven wysnuwał poszczególne ogniwa cyklu. Co świadczy nie tylko o nieograniczonej wyobraźni kompozytora, ale także o trudzie jaki musiał włożyć w wariacyjne opracowanie tego, jakże mało wdzięcznego tematu. Słowem *Wariacje...* winno określać się mianem „Diabelskich”.

Od wykonawcy utwór ten wymaga również szczególnych predyspozycji. Głównie umiejętności kształtowania najdrobniejszych komórek formotwórczych, a następnie konsekwentne i niezwłoczne ich rozwijanie. W tych drobnych formach nie ma bowiem czasu na budowanie nastroju, kontrastowanie wyrazowe odcinków itp., w czym celuje Lewis. *Wariacje* poddają się wykonawcy tylko poprzez natychmiastowy, szybki i trafny atak. U Anglika natomiast zbyt często wyczuwa się tendencje do zbędnego przetrzymywania akordów, pianistycznych pogawędek tam gdzie czasu starcza ledwie na anegdotę, w efekcie czego traci on wyrazistość. Nie można jednak zakwestionować jego starań przy wyodrębnianiu planów dynamicznych i akcentowanych cząstek. Niemniej jednak tymi akademickimi zabiegami nie udało się oswoić bestii. Dlatego Lewis w konfrontacji z *Wariacjami na temat Diabelliego* wypadł najlepiej jak

potrafił, czyli tak jakby znalazł się na przyjęciu w niewłaściwym dla siebie środowisku. Można docenić jego starania asymilacyjne, ale wrażenie nieprzystawalności i tak pozostanie.

Piotr Wolanin



FRYDERYK CHOPIN

Koncerty fortepianowe nr 1 i 2
Daniel Barenboim, fortepian • Staatskapelle Berlin • Andris Nelsons, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9745 • w. 2011, n. 2011 • 73'34"

☆☆☆☆☆

Daniel Barenboim w pełni wykorzystuje status gwiazdy kultury wysokiej, realizując się jako animator życia muzycznego, jego promotor, dyrygent i pianista. I właśnie ostatnie z wymienionych wcieleni artysty (choć swą karierę zaczynał on właśnie jako wirtuoz fortepianu) odstania płyta poświęcona koncertom Fryderyka Chopina. Batutę szef Staatskapelle Berlin oddał przy tej okazji Andrisowi Nelsonsowi, koncentrując swą uwagę na partii solisty.

Interpretacja pianisty utrzymana jest w duchu poszukiwań elementów wyrazowych. Barenboim włożył niemały wysiłek we wnikliwą analizę każdego zdania muzycznego, co zaowocowało silnie narracyjną kreacją. Brak tu potocznych fajerwerków następujących po sobie fioritur (co zawiedzie miłośników wirtuozowskiego szaleństwa), ale za to każdą z nich pianista kształtuje niczym odrębną część wypowiedzi (co usatysfakcjonuje zwolenników „intelektualnej pianistyki”). Niekwestionowanym walorem gry Barenboima jest dźwięk – mocny, szklście wyrazisty, oraz wyjątkowa admiraacja pianisty dla chopinowskiej kantyleny.

Berlińska orkiestra akompaniując swemu szefowi wykonała kawał dobrej pracy, nie tylko dla niego, ale i dla Chopina. Partie orkiestrowe tryskają bowiem energią i świeżością. Dzięki emancypacji

poszczególnych sekcji usłyszeć można również wiele ciekawych rozwiązań kompozytorskich, dodających tym koncertom, chyba niedostrzeganych dotąd walorów. Nelsonsowi udaje się nawet uniknąć ociężałości we wstępie do *Koncertu e-moll*, a rozsądnie wprowadzane apogea tutti nie sprawiają wrażenia gwałtownego „obligato” w strukturze nastrojowych utworów. Na szczególne uznanie zasługują chropowate w brzmieniu smyczki, selektywnie podające słuchaczowi poszczególne partie.

Stała się rzecz niespotykana. Muzycy z niemieckiego kręgu kulturowego zaproponowali nowe odczytanie koncertów Chopina. Co bardziej zaskakujące, Barenboimowi, który wcześniej miał problemy z uchwyceniem idiomu muzyki słowiańskiej (czego pewnie nie mogą mu zapomnieć polscy melomani po *Damie Pikowej* którą prowadził w Staatsoper Berlin) udało się wytworzyć charakterystyczny nastrój polskiego romantyzmu. Kto wie? Może właśnie Barenboim za swym młodszym kolegą – Ingolfem Wunderem, przełamią impas w stosunkach Niemiecko-Chopinowskich.

Piotr Wolanin



FRYDERYK CHOPIN
Sonata nr 2; Preludia op. 2; Berceuse op. 57; Barcarolle op. 60
Artur Rubinstein, fortepian

Naxos 8.111369 • w. 2011, n. 1946-1958 • ADD, 76'06"

☆☆☆☆

Wytwórnia Naxos Historical od pewnego czasu rozpoczęła wydawanie chopinowskich nagrań Artura Rubinsteina. Znamy już kreacje z lat 1930. Teraz otrzymujemy czwartą pozycję z zapisami pochodzącymi z lat 1940. oraz 1950. Pochodzące z roku 1946 nagrania *II Sonaty fortepianowej b-moll* op. 35 oraz *Preludiów* op. 28 (jedynie nagranie tego cyklu dokonane przez Rubinsteina), już w momencie ukazania się na rynku,



ANTONIO CALDARA
Santo Stefano, primo Re dell'Ungheria

Monika Gonzalez, sopran; Randall Scotting, kontratenor; David Szigetvari, tenor; Laszlo Jekl, bas • Savaria Baroque Orchestra • Pal Nemeth, dyrygent
Hungaroton HCD32690 • w. 2011, n. 14-18
I 2011 • 78'45"

Muzyka21
plyta miesiaca

Węgierski Hungaroton wypełniając swój narodowy obowiązek wydał właśnie oratorium znakomitego kompozytora Antonio Caldary *Święty Stefan, pierwszy król Węgier*. Jest to stylowe nagranie na instrumentach z epoki, które wpisuje się w nurt odkrywania niesłusznie zapomnianej twórczości jednego z najplodniejszych i najbardziej znanych twórców swojej epoki. A gdy do tego doda się szczyptę poczucia patriotyzmu Węgrów, to nie dziwi fakt, że to

w węgierskiej firmie węgierscy artyści, przy wsparciu narodowych funduszy węgierskich publikują dzieło poświęcone twórcy państwa węgierskiego. Osoba świętego Stefana, króla Węgier pojawia się też w twórczości Beethovena, Pintsutiego, Chabriera.

Antonio Caldara to znakomity włoski kompozytor. Urodzony najprawdopodobniej między 1670 a 1671 r. w Wenecji, zmarł 26 XII 1736 r. w Wiedniu. Syn skrzypka, chórzysta w Bazyleje św. Marka, tam też pobierał nauki gry na kilku instrumentach, prawdopodobnie pod okiem Giovanniego Legrenziego. W 1699 r. przeniósł się do Mantui, gdzie otrzymał posadę książecego „maestro di cappella”. Pozostawał tam aż do roku 1707, kiedy to został kompozytorem na dworze Karola VI Habsburga w Barcelonie. W trakcie pobytu w Hiszpanii napisał kilka oper. Następnie przeniósł się do Rzymu, zostając „maestro di cappella” u księcia Ruspoli. A w 1716 r. otrzymał podobną posadę w Wiedniu, gdzie pozostał aż do śmierci w 1736 r. Caldara jest najbardziej znany jako kompozytor oper i oratoriów. Libretto do niektórych z nich napisał sam Metastasio. Uznawany jest za prekursora szkoły starowiedeńskiej. W sumie spod jego ręki wyszło ponad 3500 dzieł.

Oratorium o świętym Stefanie,

pierwszym królu Węgier powstało w 1712 r. w Wenecji, a prawykonywane było w roku 1713. Włoskie libretto nieznanego autora jest rodzajem moralitetu, alegorii z wykorzystaniem wydarzeń historycznych opowiadających o barwnym życiu świętego Stefana, jego wierze i wielkich zasługach w budowaniu państwa węgierskiego. Tekst libretta wpisywał się w ówczesny kontekst historyczny i walkę o władzę w Europie, o czym w interesujący sposób informuje komentarz dołączony do płyty. W jego treści nie ma wielkich dramatycznych akcji, jest tradycyjna opowieść o sile wiary świętego Stefana. Muzyka tego dzieła jest skonstruowana wedle najmodniejszych w tamtym czasie wzorców, którym ton nadawał i wiódł prym właśnie Antonio Caldara. Zatem muzyka płynie wedle schematu część wolna – szybka – wolna, dwuczęściowe oratorium składa się z recytatywów, arii, trzech duetów i jednego tercetu. Występują w rolach głównych święty Stefan (kontratenor), jego żona Gizela (sopran), dostojnik kościelny Anastasio (tenor) oraz poseł Erasto.

Oratorium to ukazało się w ekspresowym tempie: nagrane w styczniu, wydane w lipcu. Węgrzy wydali je swoimi siłami, wspierając się tylko kontratenorem z USA i sopranistką ze Szwajcarii. Natomiast

dyrygent Pal Nemeth i kierowana przez niego Savaria Baroque Orchestra to węgierscy pionierzy wykonawstwa historycznie poinformowanego. Jak przystało na dobrą formację specjalizującą się w muzyce dawnej, zaskakuje nas i fascynuje finezją brzmienia, lekkość w prowadzeniu frazy, i znakomite operowanie techniką gry. Jest tu wyrafinowanie i wigor. Żaden szczegół przebogatej orkiestracji nie umyka uwadze dyrygenta. Savaria Baroque Orchestra gra wyśmienicie, z właściwą dozą energii i delikatności. Mamy tu różnorodne nastroje, od kontemplacji po brawurę. W sumie to świetny album.

A korzystając z okazji i dobrego przykładu można zapytać dlaczego w Polsce nie promuje się muzyki wybitnych twórców tamtego okresu, którzy też pisali muzykę na polskie tematy. Wystarczy przywołać oratorium Scarlattiiego *Święty Kazimierz król Polski*: istnieje od wielu lat świetna płyta Acte Préalable, są materiały nutowe, a żaden z polskich festiwalu muzycznych nie pokusił się jeszcze, by to oratorium wykonać. A szkoda, widać Węgrzy mają w sobie więcej patriotyzmu i muzycznego polotu przy prezentowaniu ambitnego repertuaru.

Arkadiusz Jędrasik

wzbudziły nie mało kontrowersji. Istotnie, interpretacje te w dużej mierze odbiegają od pozostałych istniejących. Otwierające *Il Sonata, Grave: Doppio movimento*, brzmi pod palcami Rubinsteina dziko, a falowanie tempa chwilami zapiera dech w piersiach. *Scherzo* wydaje się nieco problematyczne: momentami chaotyczne, bez wyraźnej wizji interpretacyjnej. Co ciekawe, nagrywanie *Sonaty* Rubinstein rozpoczął od części trzeciej: *Marsza żałobnego*. Zacytujmy w tym miejscu słowa artysty pochodzące ze wspomnień *Moje młode lata*:

„Wchodząc do hallu, stwierdziłem, że wszyscy udali się już na spoczynek, podniosłem więc wieko fortepianu i zacząłem grać *Sonate* Chopina z *Marszem żałobnym* (hall znajdował się dostatecznie daleko, aby żaden dźwięk stąd nie docierał do sypialni). Kiedy w *Marszu* doszedłem do tria, usłyszałem, zaskoczony, głośne szlochanie dochodzące gdzieś od strony kominka. Ujrzałem tam nieszczęsnego hrabiego Strogonowa, który

siedział w wysokim fotelu odwróconym tyłem do pokoju. – Wszystko skończone, wszystko skończone. Ten *Marsz* przekonał mnie, że wszystko skończone – szlochał niepocieszony. Zaprowadziłem go do pokoju, pomogłem mu się położyć, a gdy go pożegnałem, wciąż jeszcze płakał. Zmarł w Paryżu zaledwie w kilka tygodni później. Od tego czasu stałem się przesadny i ilekroć mnie proszono, zawsze odmawiałem grania *Marsza żałobnego* w domu prywatnym”.

W omawianym nagraniu da się usłyszeć ten niezwykły stosunek Rubinsteina do *Marsza żałobnego*... I wreszcie znakomity, wirtuozowski finał, *Finale: Presto*, nawiązujący do części pierwszej, jako godne zwieńczenie całego dzieła! Ogółem, Rubinsteinowska kreacja *Sonaty*, choć momentami nierówna, stanowi solidną porcję pianistyki, ukazując wielkie zaangażowanie artysty (niektórzy twierdzą, iż jest to najbardziej *live* spośród wszystkich studyjnych nagrań artysty). Podobne cechy

ma nagranie kompletu chopinowskich *Preludiów*, które również podzieliło krytyków na dwa obozy, a z którego Rubinstein, ostatecznie wyraził po latach niezadowolenie. Kiedy pierwszy raz usłyszałem tę interpretację, moja uwaga skupiła się przede wszystkim na 11. *Preludium H-dur*, którego nie słyszałem piękniejszego w żadnym innym wykonaniu! W *Preludiach* 5. i 16., Rubinstein znów jawi nam się jako dziki i nieokielznany, prezentując znakomitą wirtuozerię. Ale nie brak i zamyślenia (13. *Preludium Fis-dur*, urocz. 23. *F-dur*). Moze w niektórych utworach cyklu, tempa są nieco zbyt spieszne, jednak, osobiście, skłonny jestem brać stronę entuzjastów tego nagrania. Na płycie zamieszczono również, pochodzące z lat 1957–1958, kapitalne wykonanie *Trois Nouvelles Etudes* (chyba najlepsze z istniejących!), *Berceuse Des-dur* op. 57 oraz *Barkarolę Fis-dur* op. 60.

Po jednym z triumfalnych recitali Vladimira Horowitza, przysłuchując się mu, jedna z przy-

jęciółek Rubinsteina, powiedziała doń: „Ale w *Barkaroli*, Arturze, ty jesteś jedyny!”.

I chyba miała rację...

Łukasz Kaczmarek



Luis de Freitas Branco
Symfonia nr 3; Śmierć Manfreda; Suita Alentejana nr 2
RTE National Symphony Orchestra • Alvaro Cassuto, dyrygent
Naxos 8.572370 • w. 2010, n. 2009 • 72'13"
★★★★★

Na pytanie o nazwisko jakiegoś kompozytora z Portugalii z pewnością nietawo by było od-

powiedzieć większości polskich melomanów, ale i zawodowych muzyków. Niezastąpiona jest w takich wypadkach wytwórnia Naxos, penetrująca światowy repertuar, zarówno ten bardziej, jak i mniej znany. Od jakiegoś czasu w jej katalogu znaleźć można serię poświęconą orkiestrowej twórczości Luisa de Freitas Branco, żyjącego w latach 1890–1955, jednego z najbardziej znaczących tamtejszych autorów. Krążek będący przedmiotem mojej recenzji przekonuje, że nie tylko germańskie czy słowiańskie narody mają sporo do zaoferowania w sztuce dźwięków.

Płyta, którą mam przyjemność omówić, jest już trzecim woluminem cyklu, z sukcesem realizowanego przez irlandzką RTÉ National Symphony Orchestra i Álvára Casutto. Dyrygent ów od lat poświęca się promocji muzyki portugalskiej, sporo nagrywając dla Marco Polo i Naxosu właśnie. Robi to z bardzo dobrym skutkiem. W tym przypadku jestem usatysfakcjonowany zarówno sposobem prowadzenia przez niego zespołu, jak i samym doбором repertuaru. W nim wyróżnia się *III Symfonia*, swymi okazałymi rozmiarami (46 minut) i dość mrocznym charakterem w szeroko zakrojonej części pierwszej, budząca skojarzenia z partyturami Antona Brucknera. Utrzymana w stylistyce neoromantycznej, trafia do przekonania słuchacza zwartym, klasycznym kształtem formalnym, zrozumiałością języka, stonowaną, trafną instrumentacją. Zachwyciło mnie zaś premierowe nagranie poematu *Śmierć Manfreda*. Aż dziw bierze, że ten niezwykle nastrojowy i piękny utwór jest dziełem zaledwie 16-latk! Z pewnością może trafić do serc melomanów za sprawą bogactwa ekspresji i poruszających, melancholijnych brzmień smyczków. Płytę wieńczy *Suita Alentejana nr 2*, kompozycja blyskotliwa, nosząca wyraźne ślady portugalskiego folkloru. Charakterystyczna melodyka, wielość barw i rytmów, efektowna instrumentacja, czynią z niej ciekawą i atrakcyjną pozycję w symfonicznym repertuarze.

Po wysłuchaniu tej niezwykle cennej poznańczo i wartościowej wykonawczo płyty, nie powinno być już trudności z wymienieniem nazwiska wybitnego portugalskiego twórcy. Zachęcam do zapoznania się zarówno z omawianym

krążkiem, jak i innymi albumami Naxosu, poświęconymi symfonice Luísa de Freitas Branco.

Paweł Chmielowski



CRISTÓBAL HALFFTER
Kwartety smyczkowe nr 2 i 7,
Tres piezas para quarteto

Leipziger Streichquartett
MDG 307 1671-2 • w. 2010, n. 2010 • 60'47"
★★★★

Współczesna muzyka hiszpańska jest zjawiskiem interesującym i do pewnego stopnia odrębnym, choć na tle równoległe powstającej twórczości francuskiej, włoskiej, czy niemieckiej wypada raczej skromnie. Z różnych względów nie wykształciła gwiazd tego formatu, co Stockhausen, Boulez, czy Nono – ale to nie oznacza, że nie zasługuje na uwagę wyrobionych melomanów. Jedną z jej najbardziej prominentnych postaci jest Cristóbal Halffter, którego trzy kwartety smyczkowe wypełniają omawianą płytę.

Tres piezas para quarteto pochodzi z 1956 r. i jest pierwszym utworem tego typu w dorobku kompozytora. Nosi jeszcze pewne cechy dzieła młodzieńczego, a także należące do pewnego etapu przejściowego, z jednej strony odwołując się do tradycji (choćby pod względem konstrukcji: *Allegro vivo* – *Adagio molto* – *Allegro molto*), z drugiej nieśmiało zapowiadając emocje typowe dla muzyki drugiej połowy XX w. Halffter sięga więc po technikę dodekafoniczną, odwołuje się – choć dość nieśmiało – do Bartóka i próbuje własnych zestawień dźwiękowych (w trzeciej części słyhać nawiązania do muzyki ludowej, oczywiście hiszpańskiej). Mimo wszystko trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że utwór bardziej pasowałby do wcześniejszej dekady, niż połowy lat 50., gdy nowa muzyka (także pisana przez rówieśników artysty) znajdowała się już w innym miejscu. Dość często podkreśla się, że Halffter – żyjący przecież w powojennej Hiszpanii

– był poniekąd odizolowany od najnowszych osiągnięć awangardy, której reżym Franco po prostu nie tolerował. Poniekąd więc jego los miał coś wspólnego z perypetiami artystów z za „żelaznej kurtyny”, także polskich.

Quartet No. 2 Mémoires z 1970 r. jest dziełem o zupełnie innym wymiarze i ciężarze gatunkowym. Muzyka wylania się tu z ciszy, przez dobrych kilka minut pozostając niemal na progu słyszalności. Można zastanawiać się, czy nie jest w jakimś stopniu odzwierciedleniem doświadczeń autora m.in. z muzyką elektroniczną. Po długiej introdukcji monolityczne, subtelne akordy rozpadają się na pojedyncze dźwięki, szarpane, albo akcentowane mocniejszym atakiem. Ciekawostką jest to, że utwór powstał na zamówienie Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, z okazji 200-lecia urodzin Beethovena – Halffter nie był zresztą jedynym kompozytorem, który miał uczcić tę rocznicę. Autor chciał nawiązać do *Kwartetu F-dur* op. 135, „pożyczając” sobie trzy pasaży wyjęte z klasycznego dzieła. Warto przy tym wspomnieć, że utwór ma również inną postać (nieco nowszą, bo z lat 1974–75), napisaną na 12 instrumentów smyczkowych – na płycie jednak opublikowano wersję oryginalną. *Quartet No. 2 Mémoires* zdecydowanie pasuje do epoki, w której powstał – gdy fascynacja poszukiwaniami sonorystycznymi już opadła, a wielu zdeklarowanych eksperymentatorów zaczęło tworzyć nieco bardziej zachowawcze dzieła. Halffter także skupia się na tradycyjnych metodach artykulacji, jedynie wzbogacając je o pewne zdobycze naszych czasów.

Espacio de silencio (*String quartet No. 7*) dzieli do najstarszego utworu ponad pół wieku – napisany w 2007 r. jest zarazem (jak dotąd) najnowszym kwartetem artysty. Składa się z siedmiu części, choć przechodzą one w kolejne tak płynnie, że dla słuchacza ten podział ma wyłącznie umowny charakter. Kompozycja ma także wymiar programowy, co podkreślają przypisane do poszczególnych części wersy poematu autorstwa Jorge Manrique. Postmodernistyczny utwór jest manifestem estetycznej postawy Halfftera, jego artystyczne credo na XXI w. Miejscami gęsta i misterna faktura tworzy wrażenie napięcia emocjonalnego, dynamicznej akcji. Absolutnie nieprzypadkowe są tu skojarzenia z innym klasykiem Beethovena –

Kwartetem smyczkowym C-moll op. 131.

Nie sposób było umieścić na jednej płycie kompletu kwartetów hiszpańskiego twórcy, ale taki wybór wydaje się dość reprezentatywny. Mamy możliwość zaobserwowania ewolucji estetycznej – zwłaszcza gdy zestawimy pozycję najstarszą z tą z 1970 r., a także swego rodzaju podsumowania całego okresu twórczości i wszystkich kwartetów – na przykładzie ostatniej kompozycji. Leipziger Streichquartett wykonuje tę muzykę precyzyjnie, z dużym kunsztem, choć może bez jakiegoś szczególnego błysku – pytanie jednak, w jakim stopniu ta kwestia leży po stronie wykonawców. Strona techniczna nagrania jest jak najbardziej poprawna, choć trzeba przyznać, że parę drobniaków dałoby się jeszcze oszlifować.

Dariusz Mazurowski



HAMS WERNER HENZE
Muzyka gitarowa wol. 2

Franz Halász, gitara; Anna Torge, mandolina; Cristina Bianchi, harfa • Ensemble Oktopus
Naxos 8.557345 • w. 2010, n. 2003/4/7/8 • 70'24"
★★★★

Sonata gitarowa nr 1, zatytułowana *Royal Winter Music*, powstała w latach 1975–1976 i jest dźwiękowym portretem kilku postaci z dramatów Szekspira. Doszukiwanie się skojarzeń z muzyką tej samej epoki może stanowić dla słuchacza pewną rozrywkę intelektualną, choć nie bardzo ma ono sens. W pierwszej części wykonawca operuje interesującym arsenalem środków wyrazu, sięgając nawet po efekty perkusyjne (stukanie w pudło rezonansowe), szerokie interwały, które podkreślają różnice barwy poszczególnych tonów, a także zmieniające się modele rytmiczne. W dalszych fragmentach słyszymy subtelne, dwugłosowe partie gitary (*Romeo and Juliet*), arpeggia naśladujące dźwięk harfy, żywe akordy,

czy akcentowane staccato. Henze prezentuje nam możliwości gitary, ale w sposób bardzo wysmakowany, subtelny.

O ile utwór otwierający płytę napisano na instrument solo, *Carillon*, *Récitatif*, *Masque* (z 1974 r.) jest już triem, na gitarę, mandolinę i harfę. Liczba trzy ma tu zresztą szczególne znaczenie – kompozycja składa się bowiem z trzech części, a ich tytuły, po połączeniu – dały nazwę całości. *Carillon* od pierwszych tonów kojarzy się nam zresztą z dźwiękami dzwonów. Sprawia to szczególnie sposób artykulacji, a także struktura polifonicznych modeli rytmicznych, których sekwencje wypełniają ten fragment. Chwilami mamy wrażenie pewnej mechaniczności otaczających nas dźwięków, z wyraźnym efektem pozytywności, choć oczywiście grają żywi wykonawcy. *Récitatif* wprowadza zupełnie inny nastrój, wręcz śpiewny, melodyjny i pełen zadumy. Kluczową rolę tym razem odgrywają partie harfy, decydującej o charakterze tej części. Krótka *Masque* jest pod tym względem daleko bardziej „demokratyczna”, bowiem każdy z muzyków ma tu okazję do zaprezentowania swoich możliwości, a trio praktycznie cały czas gra razem, bez partii solowych.

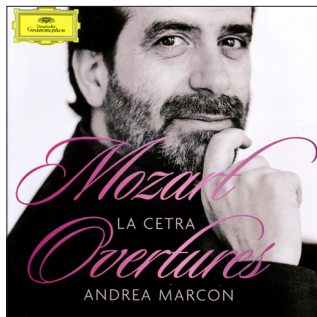
Drei Märchenbilder (1980) bazuje na motywach opery Pollicino, którą Henze napisał z myślą o dzieciach, czyniąc bohaterem Tomcia Palucha. Na omawianej płycie usłyszymy ten utwór w aranżacji (autorstwa Reinberta Eversa) na gitarę solo. Składają się nań trzy sympatyczne miniaturki, o raczej lżejszym ciężarze gatunkowym i dość konwencjonalnym zasobie środków wyrazu.

Najnowszej w tym zbiorze kompozycji *An eine Aolsharhe* (z 1986 r.) autor nadał formę koncertu na gitarę i 15 instrumentów, traktowanych raczej solowo, co sprawia, że przestrzeń dźwiękową wypełnia nam wiele równoległe prowadzonych partii, a nie zespolowy monolit. Chwilami można nawet odnieść wrażenie, że słuchamy kilku, jednocześnie odtwarzanych, podobnych stylistycznie utworów. Henze także tym razem skorzystał z obcego tekstu, jako punktu wyjścia – choć oczywiście nie znalazł się on w samym utworze. Siegnął po twórczość XIX-wiecznego poety, Eduarda Mörike. Można więc pokusić się o znalezienie jakichś odniesień literackich, czy wręcz uznać dzieło za rodzaj muzycznego, dodajmy –

bardzo nastrojowego – poematu. O ile jego pierwsza część utrzymana jest w jaśniejszych barwach, drugą rozpoczynają głuche, niskie efekty perkusyjne (w tym także stukanie w pudła rezonansowe), z których wykluwają się melancholijne tony – dla odmiany sprawiające wrażenie bardziej spójnych, niż w przypadku części pierwszej. Ciemniejsze masy dźwiękowe są także obecne w dalszej części, w której gitara jest szczególnie wyeksponowana jako instrument solowy. Kompozycję udanie podsumowuje ostatnia, najdłuższa i zarazem najbardziej dynamiczna część.

Gitara była ongiś postrzegana (niekoniecznie słusznie) jako instrument przypisany do muzyki lżejszej, nie zawsze zdradzającej artystyczne ambicje. Na szczęście w XX w. napisano szereg intrygujących dzieł, wykorzystujących gitarę solo, lub w połączeniu z innymi składami – kameralnymi, symfonicznymi itd. Gdy myślimy o współczesnej muzyce gitarowej, Hans Werner Henze jest jednym z pierwszych nazwisk, jakie przychodzi nam na myśl. Omawiana płyta potwierdza tę opinię, dostarczając słuchaczowi stosowną dawkę emocji. Wykonaniu trudno coś zarzucić (dodajmy, że ostatni utwór zarejestrowano podczas koncertu), realizacja również jest co najmniej poprawna.

Dariusz Mazurowski



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Uwertury z oper
La Cetra Barockorchester Basel •
 Andrea Marcon, dyrygent
 Deutsche Grammophon 477 9445 • w. 2011
 • 78'23"
 ★★★★★

Najnowsza płyta Andrea Marcona i jego barokowej orkiestry *La Cetra* z Bazylei zawiera szesnaście uwertur, jakie Mozart skomponował do swych dzieł scenicznych (zabrał tylko orkiestrowego wstępu do *Snu Scypiona*, *Rzekomej ogrodniczki* i *Zaide*). Dlatego wydawnic-

two daje możliwość prześledzenia ewolucji formy i postrzegania jej dramaturgicznej funkcji przez kompozytora na przestrzeni jego niemal całej aktywności twórczej – płytę otwiera uwertura do *Apollo i Hiacynta*, a zamyka do *Łaskawości Tytusa*.

Orkiestra barokowa *La Cetra* z Bazylei, jest drugim po Weneckiej Orkiestrze Barokowej, zespołem prowadzonym przez Andrea Marcona. Tym razem, jak pokazuje niniejsze nagranie, Włoch ma do dyspozycji zespół o doskonale zgranej sekcji smyczków oraz pozostawiającej nieco do życzenia grupie instrumentów dętych drewnianych. Szczególnie podobać może się eteryczne, zupełnie niematerialne brzmienie skrzypiec, a zawodzą niemrawe flety i oboje. Ciekawie brzmią także fragmenty z blachą i perkusją, ale wiadomo, że w tym repertuarze nie występuje ich wiele.

Marcon prowadzi zespół energicznie, w szybkich tempach, nie zapominając jednak o swoistej mowie dźwięków i retoryce muzycznej (kapitałnie poprowadzona środkowa, wolna część uwertury do *La Betulia liberta*). Walorem interpretacji Marcona jest na pewno świetne budowanie następstw napięć i odprężeń, slychać iż włoski dyrygent doskonale przeanalizował wykonywany materiał. Miło zaskoczyć mogą również poszukiwania nowości w tak ograniczonych numerach jak uwertury do *Don Giovanniego* i *Czarodziejskiego fletu*.

Nowa płyta Marcona ze szwajcarską orkiestrą posiada ewidentne walory jak i wady. Zaletami są: repertuar (po części rzadko wykonywany), maestria dyrygenta, brzmienie smyczków, blachy i perkusji, przy czym zastrzeżenia budzą anemiczne i niekiedy nawet fałszujące instrumenty dęte drewniane. Dziwne, bo na tym poziomie takie braki nie powinny się ujawniać.

Piotr Wolanin

KRZYSZTOF PENDERECKI
Koncert altówkowy i II Koncert wiolonczelowy
Grigorij Żyslin, altówka • Tatiana Wasilijewa, wiolonczela • Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent
 Naxos 8.572211 • w. 2011, n. 2008 • 57'33"
 ★★★★★

Orkiestra Filharmonii Warszawskiej wraz z uznanymi w świecie rosyjskimi solistami: altowiolistą



Grigorijem Żyslinem i wiolonczelistką Tatianą Wasilijewą wydała w firmie Naxos kolejną swoją płytę z muzyką Krzysztofa Pendereckiego, już dziewiątą. Tym razem los padł na dwa najpopularniejsze koncerty polskiego kompozytora. Istnieje wiele ich bardzo dobrych, ba nawet wybitnych nagrań, które od lat są dostępne na rynku płytowym.

Koncert na altówkę i orkiestrę miał swoją premierę w 1983 r. Jest jednym z najlepszych i najpiękniejszych współczesnych dzieł napisanych na ten instrument. Obejmuje szerokie spektrum muzycznych technik kompozytora ujętych w zwartej konstrukcji (ok. 20 minut). Koncert ten został po raz pierwszy wykonany przez José Vazqueza z Maracaibo Symphony Orchestra pod kierunkiem Eduarda Rahna, w Caracas 21 lipca 1983 r. Wenezuelczycy zamówili kantatę, a otrzymali bardzo dobry koncert. O niezwykłej pozycji i wręcz fantastycznej popularności świadczą jego transkrypcje na inne instrumenty. Mamy więc wersje: altówka z orkiestrą kameralną, po raz pierwszy wykonana przez Grigorija Żyslina z jego Orkiestrą Kameralną w Moskwie 20 X 1985 r.; dalej wersja na wiolonczelę z solistą Borysem Pergamenszczikowem i orkiestrą z Wuppertalu pod dyktando Petera Gülke (Wuppertal 15 XII 1989 r.); wersja na klarnet po raz pierwszy wykonana przez Orita Orbacha, z Colorado Music Festival Orchestra i dyrygentem Giorą Bernsteinem, Boulder 9 VII 1995 r.

II Koncert wiolonczelowy z roku 1982 powstał dla Mścislawa Rostropowicza i z nim w roli solisty miał premierę w Berliner Philharmoniker pod dyktando kompozytora, w Berlinie w dniu 11 I 1983 r. Dzieło to ma kilkanaście rejestracji płytowych, w tym bodaj najlepsze z Mścislawem Rostropowiczem (Warner) i Arto Norasem (Warner), który gra zarówno ten utwór oraz transkrypcję na wiolonczelę *Koncertu altówkowego*.

II Koncert wiolonczelowy i Koncert altówkowy ukazują nam twórczość polskiego kompozytora z jego okresu postmodernistycznego, kiedy porzucił on wcześniejszy język awangardowy i poszedł drogą neoromantyczną. Styl obu koncertów reprezentuje „muzykę ekspresywną” nawiązującą do idiomu późnego romantyzmu – z mrocznym klimatem, dramatycznym wyrazem, szeroko prowadzonymi liniami melodycznymi, monumentalną formą i gęstą fakturą.

Wszystkie te cechy w sposób mistrzowski wyrażają soliści tego nagrania – altowiolista Grigorij Żylin i młoda wiolonczelistka Tatiana Wasilijewa oraz Orkiestra Filharmonii Warszawskiej. Żylin jest niemal zrosnięty z tym dziełem, bowiem



FRANZ XAVER SZARWENKA
Koncert fortepianowy nr 4, Uwertura „Mataswintha”; Tańce polskie op. 3

François Xavier Poizat, fortepian • Orkiestra Filharmonii Poznańskiej • Lukasz Borowicz, dyrygent
 Naxos 8.572637 • w. 2011, n. 2009 • 67'27"
 ★★★★★

i kompozytorskie święcił po obu stronach oceanu to właśnie kultura niemiecka pozostała tą, z którą się najmocniej identyfikował.

Muzyka Szarwenki jest konglomeratem podobnym do jego narodowej tożsamości – słychać echa niemieckiego romantyzmu, głównie Liszta, Brahmsa i Wagnera, ale niezaprzeczalny jest także wpływ chopinowskiej pianistyki, a także melodyki i rytmiki polskiego folkloru. Szczególnie ciekawym spośród prezentowanych dzieł jest czwarty koncert fortepianowy, dzieło pozwalające pianaście na pokaz umiejętności technicznych i wyrazowych. Uwertura *Mataswintha* czy *Andante religioso* to również ciekawe dzieła, choć złośliwi mogliby dopatrywać się braków instrumentacyjnych czy

Tańcach polskich solista pokazuje głębokie wycucie idiomu polskiej muzyki ludowej. Aż chciałoby się usłyszeć go w *Mazurkach* Chopina! Dobrze wypada również prowadzona przez Łukasza Borowicza orkiestra w koncercie dyskretnie wycofana, w utworach orkiestrowych w pełnym blasku. Szczególnie warto zwrócić uwagę na brzmienie sekcji smyczkowej z jej potężnym brzmieniem i szeroką frazą.

Odbiór płyty nieco psuje jakość nagrania z dość zauważalnym pogłosem, roznymi brzmieniami orkiestry. Niewyrównane są też poziomy pomiędzy smyczkami a sekcją dętą, na niekorzyść tej drugiej. Mam nadzieję, że nie jest to świadome tuszowanie nieco słabszych punktów zespołu. Całość



LUDOMIR RÓŻYCKI
Ballada 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, n. 1984/1990 • 42'11"
 ★★★★★

Choć nazwisko Ludomira Różyckiego znane jest każdemu, kto w mniejszym lub w większym stopniu studiował historię muzyki, tak naprawdę mało kto słyszał jego kompozycje. Dzięki wytwórni Acte Préalable, niestrudzonej w przy-

pominaniu zapomnianych dzieł polskich kompozytorów, otrzymujemy płytę z dwoma spośród trzech dzieł na fortepian i orkiestrę twórcy. Ludomir Różycki sam był znakomitym pianistą; tajniki gry zgłębiał pod kierunkiem wielkiego Aleksandra Michałowskiego. Doskonała znajomość fortepianu zaważyła na kształcie kompozycji zamieszczonych na omawianej płycie. Są to utwory wirtuozowskie, pozwalające zaprezentować się pianaście od najlepszej strony. *Ballada* jest wczesnym dziełem Różyckiego, powstała w roku 1904, jeszcze w czasie studiów pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego w Konserwatorium Warszawskim. Młody kompozytor otrzymał za nią złoty medal. Zdradza ona wpływy romantyczne; pierwszy temat nawiązuje do stylistyki Paderewskiego. Słuchając dzieła możemy zastanawiać się, dlaczego popadło ono w zapomnienie. Osąd historii był w tym przypadku niesprawiedliwy. *I Koncert fortepianowy* jest dziełem nieco bardziej problematycznym. Pochodzi on z roku 1918, a po

raz pierwszy wykonany został prawdopodobnie trzy lata później. Prawdopodobnie, bowiem wokół premiery dzieła narodziła legenda. Wiąże się ona z osobą wielkiego Ignacego Friedmana. Według pewnych źródeł to on miał być pierwszym wykonawcą *Koncertu Różyckiego*. Sam Friedman zaś wypowiadał się o dziele w sposób krytyczny, zarzucając mu prymitywność budowy i faktury. Również w repertuarze pianisty omawiane dzieło najwyczejniej nie figuruje. Czyżby więc pierwszym wykonawcą *Koncertu* był Józef Turczyński? Cała historia przypomina nieco tę z *Koncertem skrzypcowym* Elgara i osobą Fritza Kreislera, któremu również utwór nie przypadł do gustu. Powiedzmy jednak słów kilka o muzyce. *I Koncert fortepianowy* Różyckiego jest dziełem niewątpliwie dojrzalszym od *Ballady*. Kompozytor w bogatszy sposób korzysta tu ze skarbnicy muzyki ludowej (znakomite *Allegro giocoso!*). W całości jednak wydawać się może nieco rozwlekle. Tyczy się to zwłaszcza pierwszej części, w której brakuje nieco logiki i

spójności. Bogactwo melodyczne jest jednak znaczne, a utwór przedstawia się, zwłaszcza w warstwie fortepianowej, w sposób niezwykle efektowny! Co ciekawe, *Koncert* doczekał się znacznie większego zainteresowania aniżeli *Ballada*, znajdując się w stałym repertuarze m.in. Władysława Kędry. Wykonawczynią obu dzieł na omawianej płycie jest Krystyna Makowska-Ławrynowicz. Pianistka posiada znakomitą technikę. Potrafi wydobyć z obu utworów ich wewnętrzny blask. Wykonanie jest błyskotliwe i pełne pasji. Artystce towarzyszy Orkiestra Polskiego Radia w Krakowie pod dyrekcją Szymona Kawalla (*Ballada*) i Andrzeja Straszynskiego (*Koncert*). Wszyscy muzycy stanęli tu na wysokości zadania. Płyta została wydana w roku 2011, jednak nagrania pochodzą z lat 1984 i 1990. Przeleżały w radiowych archiwach...

Wspaniale, że zdecydowano się je wydać!

Łukasz Kaczmarek

po wielokroć wykonywał ten koncert. Tatiana Wasilijewa, laureatka Konkursu im. Rostropowicza ma już ugruntowaną pozycję wśród wiolonczelistek i grała *II Koncert wiolonczelowy* pod batutą kompozytora. Oboje soliści są w obu koncertach niezwykle ekspresyjni, a ich interpretacja wydaje się idealnie spełniać zamierzenia kompozytora.

Polecam tę bardzo dobrą i wartościową płytę.

Arkadiusz Jędrasik

Album narobi dociekliwemu słuchaczowi niemałego zamieszania. Okładka głosi, że oto na płycie znajdują się kompozycje Fraza Xavera Scharwenki określonego z kolei na odwrocie, jako „polski kompozytor”. Dysonans silny, jednak kbrew pozorom dobrze oddaje skomplikowaną przynależność narodową kompozytora. Urodzony w Szamotułach z czeskiego ojca i polskiej matki kompozytor większość swojej edukacji muzycznej pobierał w Berlinie. Choć sukcesy pianistyczne

fakturalnych. Młodzieńcze *Tańce polskie* w sposób błyskotliwy i pełny wigoru kontynuują tradycję chopinowskich mazurków.

Interpretatorzy dzieł z pewnością silnie przyczyniają się do pozytywnego odbioru utworów. Szczególnie podoba mi się pianista, imienniki kompozytora – François Xavier Poizat. W koncercie potrafi zarówno zbudować potężny dramat w części pierwszej, jak i kantylenę w części trzeciej, by w finale dać znakomity popis swojej wirtuozerii. W

brzmi niestety dość głucho. Niedostatki nagrania orkiestry słychać szczególnie wyraźnie na tle utworów czysto fortepianowych, których nagranie jest zupełnie bez zarzutu. Szkoda, że techniczne drobiazgi psują odbiór albumu, który na światło dzienne wydobywa kolejnego twórcę ważnego dla obrazu polskiej kultury muzycznej XIX w.

Krzysztof Stefański

FRANCISZEK SCHUBERT

Winterreise

Peter Harvey, baryton; Gary Cooper, fortepian

Linn Records CKD 371 • w. 2010 • SACD, 74'38"
★★★★

Podróż zimowa op. 89 stanowi, być może, swoisty „ciąg dalszy” skomponowanego parę lat wcześniej cyklu *Piękna młynarka* op. 25 (1823). Powstały w 1827 r. cykl jest bowiem wyjątkowo sugestywną wizją samotności, rozpacz, beznadziejności. Staje się obrazem po latach bohatera *Pięknej młynarki*, ufnego, pełnego wiary młodzieńca. Oba cykle łączy zresztą ten sam poeta, autor tekstów pieśni,

Prezentowane nagranie można z pewnością zaliczyć do grupy, może nie modelowych, ale bardzo ciekawych interpretacyjnie. Angielski baryton, Peter Harvey, starannie wykształcony muzycznie w Oxfordzie (Magdalen College) i wyspecjalizowany w wykonawstwie muzyki baroku (szczególnie w utworach J. S. Bacha) dysponuje bardzo ładnym w brzmieniu, dźwięcznym i ciepłym barytonem lirycznym. Już od pierwszej pieśni (niejako awizującej program cyklu) potrafi wciągnąć słuchacza w swoją wizję wędrowni przez zimowy krajobraz. Jego głos poddaje się delikatnemu liryzmowi muzyki kolejnych pieśni. Kulminację cier-

wydaje się, iż śpiewakowi-wykonawcy omawianego nagrania, udało się stworzyć postać błądzącego zimową nocą, opanowanego halucynacjami, wyczerpanego i zbolanego człowieka. Jest to wykonanie bezpośrednie i naturalne, a śpiewak nie stara się „uwoździć” głosem, preferuje interpretację. Pianista dostosowuje się do wymagań Schuberta (precyzja rytmiczna) i wydobywa zawarty w tekstach i muzyce nastrój.

Trzeba jeszcze dodać, iż płyta została w roku 2010 wyróżniona nagrodą „Gramophone Awards” jako płyta roku.

Jacek Chodorowski

commedia Dell'arte, która staje się tu nośnikiem treści jest jakby u góry. Poniżej znajduje się zakodowane przesłanie, opierające się na prostym szyfrze nut. A, As-dur, C, B – w niemieckim znaczące tyle co: A-S-C-H; As-dur, C, B – AS-C-H i w końcu As-dur, C, B, A czyli S-C-H-A. Dwa pierwsze szyfry dekodują nazwę czeskiej miejscowości Aš, z której pochodziła naręczona kompozytora. Nawiązują także do niemieckiego słowa „popiół”. Ponieważ okres karnawału kończy się wraz ze Środą Popielcową takie dźwiękowe określenie trwania utworu, który okazuje się być także okresem kalendarzowym, wydaje się symbolicznym, acz wybornym żartem.

Cały *Karnawał* jest także własnie kompozycją: złożoną z mniejszych znaczeń, poprzetykaną cytataми zarówno literackimi jak i muzycznymi. Świadczy o tym świetny artykuł *The tonal analogue In Schumann's music* Erica Samsa. Autor podkreśla tam mozaikowość struktury utworów Schumanna. Już w przypadku *Kreisleriannów* można było obserwować przenikanie się światów muzycznego i literackiego. Utwór Schumanna stawał się sagą o bohaterze z opowieści Hoffmana. Tym razem Sams odnajduje tu echa utworów Jean-Paula. Ja dołożyłabym do tego wątki fabularne Edgara Alana Poe. W jednym z opowiadań (*Barrykła Amontillado*) tego słynnego klasyka grozy występuje podobnie skonstruowana przestrzeń z wykorzystaniem karnawału. Szaleństwo maskarady jest tam dosłownie w warstwie wyższej, ponieważ na ulicach miasteczka bawią się wszyscy mieszkańcy. Właściwa zaś akcja przeniesiona jest w rejonu pewnego domostwa, gdzie główny bohater podstępnie zabija pewnego szlachcica o imieniu Fortunato symbolicznie przebranego w „obcisły, wielobarwny prążkowany kostium”. Fortunato idzie niepewnie za swym mordercą a dźwięk dzwoneczków czapki towarzyszy każdemu jego krokowi. W utworze Schumanna jest podobnie. Szczęście, radość prowadzona jest za rączkę w mroki symbolicznych znaczeń i personalnych gier. A u góry trwa magia karnawału otulająca mgiełką przyjemnej, XIX-wiecznej zabawy niepokój i słynną tonację As-dur.

Wykonanie Alessandry Ammary nie jest aż tak dogłębne i nie przechodzi przez wszystkie



Jean-Philippe Rameau
L'ORCHESTRE DE LOUIS XV
Suites d'Orchestre
Le Concert des Nations
JORDI SAVALL

JEAN-PHILIPP RAMEAU

Suites d'orchestre

Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent

Alia Vox AVSA9882 • SACD, 107'53"

Muzyka21

płyta miesiąca

Muzycznej podróży Jordiego Savalla i jego zespołu po dworach władców Francji ciąg dalszy – po wyśmienitych albumach prezentujących twórczość czasów Ludwika XIII, XIV i XV (*L'Orchestre de Louis*

XIII, Les Grandes eaux musicales de Versailles, Le Concert spirituel), ponownie jesteśmy w epoce ostatniego z wymienionych królów. Tym razem czeka nas pełna przepychu dźwiękowa uczta w postaci czterech *Suit* Jeana-Philippe'a Rameau. Nie są to utwory oryginalne lecz instrumentalne fragmenty pochodzące z dzieł scenicznych: *Les indes galantes* (1735), *Nais* (1748), *Zoroastre* (1749) i *Les Boréades* (1764). I po raz kolejny sięgnięcie przez Jordiego Savalla do barokowej muzyki orkiestrowej przyniosło doprawdy znakomity rezultat, potwierdzając wysokie kapelmistrzowskie kompetencje katalońskiego gambisty.

Maestria dyrygenta i Le Concert des Nations nie podlega żadnej dyskusji, zarówno w aspekcie czysto technicznym, sytuującym się na poziomie wirtuozerii, jak i stylistycznym. Wykonawcy doskonale rozumieją idiom tej muzyki, a

ich bardzo żywe i przekonujące odczytanie kolorowych, błyskotliwych partytur francuskiego kompozytora budzi wielkie uznanie i podziw. *Suity* jawią się więc jako niezwykle atrakcyjne i oryginalne kompozycje, operujące wieloma barwami, intrygującymi rytmami i kombinacjami instrumentów. Dowodzą, jak wielką muzyczną wyobraźnią obdarzony był Jean-Philippe Rameau, jak wspaniale wadał zespołem orkiestrowym, który miał do dyspozycji. Jego dzieła nawet dziś, po upływie prawie trzech stuleci, wciąż fascynują i zaskakują.

Świetne wykonanie, bardzo dobry dźwięk i, jak zawsze w przypadku wytwórni Alia Vox, perfekcyjna edycja, każą widzieć w omawianym ekskluzywnym, dwupłytowym albumie jedno z ważniejszych wydarzeń fonograficznych lata 2011 r.

Paweł Chmielowski

ROBER SCHUMANN

Carnaval op. 9, Davidsbündlertänze op. 6

Alessandra Ammara, fortepian

Arts 47755-8 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 69'22"

★★★★

które tak bardzo zainteresowały i zainspirowały kompozytora – Wilhelm Müller. W powszechnej opinii Müller nie należał do twórców najwyższej rangi, ale jego poezja posiadała wielkie możliwości interpretacyjne, a więc inspirujące. I, jak napisał jeden z biografów Schuberta, „stała się iskrą zapalającą wielki płomień natchnienia muzycznego” (Tadeusz Marek).

Cykl *Winterreise* należy dziś bez wątpienia do arcydzieł światowej muzyki wokalne. Ale nie zawsze tak było. Gdy Schubert po raz pierwszy zaprezentował (sam odśpiewał!) ów cykl przyjaciółom, spodobała im się tylko *Lipa* (*Lindenbaum*). A i wydawcy niewiele płacili kompozytorowi, przynajmniej za pierwsze pieśni cyklu.

pienia ukazuje w pełni *Wytchnienie* (*Rast*), by nagle, na chwilę, rozbrzmieć radosnym uniesieniem (pieśń *Poczta – Post*). Szybko jednak następuje *Rozczarowanie* (*Täuschung*). Nie dziwi więc ponura barwa głosu w pieśni, o upiornym niemal brzmieniu, *Gospoda* (*Das Wirtshaus*). Jeszcze chwila nadziei w pieśni *Odwagi* (*Mut*) i kres w ostatniej, monotonnej ale przecież pełnej wyrazu pieśni *Lirnik* (*Der Leiermann*). Ta właśnie pieśń uważana jest za najbardziej „autobiograficzną” pieśń Schuberta w całym tym cyklu.

„Cykl *Podróż zimowa* jest w światowej lirycie muzycznej jednym z najbardziej wstrząsających dokumentów cierpienia” – napisał w biografii kompozytora T. Marek.

Karnawał to bal, maskarada, ludzie kroczący z pochodniami, bawiący się w rytm muzyki. Wraz datą magicznych, szekspirowskich Trzech Króli rozpoczyna się to cudowne szaleństwo. Odcinające się od czerni nocy migoczącym konfetti, świecącym blaskiem złotej biżuterii, rozbrzmiewające wybuchami śmiechu w tonacji durowej.

Szaleństwo karnawału u Schumanna konotuje nieco inne skojarzenia. Warstwa karnawaliczna,

struktury dzieła. Pobudza jednak wyobraźnię na tyle, aby płyta stała się świetnym podkładem muzycznym do lektury chociażby Poeogo.

Olga Filipowska

DYMITR SZOSTAKOWICZ

Preludia i fugi op. 87

Jenny Lin, fortepian

Hänssler Classic CD 98.530 • w. 2009, n.

2008 • 141'23"

☆☆☆

POLYPHONIC DIALOGUES

Preludia i fugi Szchedrina i Szostakowicza

Joachim Kwetzinsky, fortepian

2L 063 • w. 2010, n. 2009 • SACD, 63'12"

☆☆☆

Zbiór preludiów i fug op. 87 Dymitra Szostakowicza stanowi serię kompozycji nie powiązanych ze sobą tematycznie. Każda z nich stanowi parę tak charakterystyczną, że wykonanie całego opusu służyć może tylko ukazaniu jego bogactwa stylistycznego (i tak zazwyczaj jest nagrywane). Niemniej jednak nie powinny dziwić próby ujęcia wybranych preludiów i fug w inne konteksty.

Jenny Lin nagrała cały zbiór prezentując bardziej swoją nieskazitelną technikę, a potem różnorodność stylistyczną dzieła Szostakowicza. Trudne, wirtuozowskie fragmenty nie nastrożają pianistce bowiem żadnych problemów, a i w zakresie czytelności fakturalnej Tajwanka jest nienaganna (ciekawie wyodrębniła poszczególne przejścia tematów). Jednak najbardziej zachwyca dźwięk pianistki – plastyczny, pełny, chce się rzec miły dla ucha (najbardziej zachwyliło mnie perliste piano w *Fudze c-moll*). Mimo tych przymiotów interpretacje pianistki pozostawiają uczucie niedosytu, a czasami nużą. Wywołuje to chłód i dystans wobec repertuaru. Bezosobowość, która w konfrontacji z jakże charakterystyczną muzyką Szostakowicza, wywołuje wrażenie pozbawienia jej naczelnego pierwiastka – próżno szukać majestatu w *Preludium c-moll*, czy uczucia narastającego napięcia w *Fudze Des-dur*. Miejskami daje się również zauważyć wąski zakres dynamiki stosowanej przez artystkę. Mimo tych uwag na obu krążkach można znaleźć fragmenty ujmujące, jak choćby *Preludium g-moll*, w którym Lin samą techniką zakłęta tajemnicę szkła, lub *Fuga G-dur* wciągająca igraszką dźwięków.

Polyphonic Dialogues Joachima Kwetzinskiego zawiera tylko sześć *Preludiów i fug* z op. 87 Szostakowicza (nr. 2, 4, 5, 7, 12, 15). Pozostałą część repertuaru płyty stanowią kompozycje Rodiona Szchedrina: *Basso Ostinato z Dwóch utworów polifonicznych*, *Preludia i fugi* nr 1, 2, 3, 7, 8, 10, 14, 19 i *Toccatina-Collage* ze zbioru *25 Preludiów Polifonicznych*. Przy czym utwory obu kompozytorów występują naprzemiennie po dwie kompozycje, wyjątkiem od tej reguły są dwie kompozycje Szchedrina – otwierające płytę *Basso Ostinato* i zamykająca ją *Toccatina-Collage*. Tak ułożony program stanowi ciekawą konglomerat dwóch stylów indywidualnych, a ponadto jest bardzo urozmaicony. Twórczość Szchedrina mierza ku abstrakcji wykorzystując elementy punktualizmu i serializmu, co zdecydowanie kontrastuje z liryzmem utrzymanych w ryzach tonalności kompozycji autora *Nosa*. Owa wielorakość utworów zdecydowanie pomogła ich wykonawcy. Kwetzinsky dysponuje bowiem mało atrakcyjnym dźwiękiem – nieco przytłumionym, drobnym, niemal „pozytywkowym”. Za to młodemu pianiście nie można odmówić ambicji w poszukiwaniu nowych jakości melodycznych i harmonicznym w obrębie kompozycji. Stąd bardzo często stosuje wyodrębnienia poszczególnych dźwięków, układających się w nowe melodie lub akordy. I chociaż czasami trudno dostrzec w tym jakąś nadrzędną ideę (jak to ma miejsce w szostakowiczowskich *Preludiach i fugach* pod palcami Kitcha Jarretta) to nawet takie interpretatorskie ćwiczenia zajmują bardziej niż mechaniczne odtwarzanie. Mocną stroną Kwetzinskiego jest na pewno wrażliwość na nastrój utworów, co w szczególności słychać w *Preludium e-moll* Szostakowicza. Niemniej jednak Norweg jest muzykiem, przed którym jeszcze wiele pracy nad warszatem, bo artystyczna dusza na pewno w nim drzemie.

Piotr Wolanin

KAROL SZYMANOWSKI

Symfonie nr 3 i 4

Rafał Bartmiński, tenor; Jan Krzysztof Broja, fortepian • Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent
ICA Classics ICAD 5017 • w. 2011, n. 2009 • DVD-V, 55'05"

☆☆☆

Ucieszyła mnie wiadomość o wydaniu na DVD koncertu z dwoma popularniejszymi symfoniemi Karola Szymanowskiego. Koncertów nagrywa się w formie audiowizualnej coraz więcej – dlatego by nie nagrywać polskiej muzyki – nie znam i nie udało mi się znaleźć innego nagrania DVD tego repertuaru.

Życzliwie nastawiony zaczynam zatem oglądać. Z każdym dźwiękiem moje zadowolenie rośnie. *III Symfonia „Pieśń o nocy”* skrzy się feerią barw. Orkiestra gra świetnie, chór śpiewa perfekcyjnie. Znakomicie skrzypcowe sola realizuje koncertmistrz – Ewa Marczyk. Antoni Wit prowadzi swój zespół pewnie, nieco ostro, ale niezwykle skutecznie. Ekstatyczna kulminacja części pierwszej, oniryczna w charakterze część druga, delikatne brzmienia części trzeciej tylko utwierdzają mnie w przekonaniu o wielkiej jakości albumu. Z krytycznego obowiązku zaczynam nieco na siłę narzekać. Rafał Bartmiński wprawdzie śpiewa pięknie, ale dykcją nie zachwyca i nawet powracająca wciąż epifora: „nocy tej” potrafi zabrznieć w sposób nieokreślony. Analizuję też stronę techniczną: montaż i reżyseria bez zarzutu – dobrze odzwierciedlają partyturę, całość jest płynna i przemyślana. Zdjęcia tak nie urzekają. Bogactwo ujęć robi wrażenie, ale czasem wygląda jakby kamerzyści eksperymentowali szukając najlepszego. Zbyt duże zbliżenia sprawiają, że czasami gorączkowo trzeba podążać za poruszającymi się w uniesieniu muzykami, szczególnie dyrygentem, któremu co gorsza często obcinano ręce. Wyrzekałem też na kamerzystów, którzy chodzili po scenie. Czy to nie przeszkadza muzykom? – pytałem sam siebie.

Może i przeszkadzało, ponieważ w drugiej części koncertu na scenę wyszedł jakby nowy zespół. Już pierwsze takty *Symfonii* koncertującej zapowiadały pewien niepokój, gdy orkiestra nie udało się ustalić zdecydowanego pulsu. Już do końca utworu muzyki balansowali na granicy właściwego rytmu albo tę granicę otwarcie przekraczali. Trudno ocenić, czy faktycznie był to wpływ oddziaływania kamerzystów czy może nowego solisty – Jana Krzysztofa Broji, którego gra również daleka była od precyzji.

Dużo było w grze pianisty przydźwięków, a jego wejścia niekoniecznie zgrywały się z tempem orkiestry. Brak precyzji udzielił się innym – nawet skrzypcowe sola, tak dobre w *III Symfonii*, tu, szczególnie w drugiej części, były cokolwiek niepewne. Niestety, pewnego rozprężenia nie udało się opanować i utwór zakończył się małym pandemonium. Nic dziwnego, że po finalnym akordzie, który bynajmniej nie był tu jednym uderzeniem, reakcja widzów była zauważalnie chłodna.

Podzielając reakcję zapytałem: czy naprawdę trzeba było to wydać? Nie można było koncertu powtórzyć? Muzycy z pewnością grać ten utwór potrafią, co udanie zaprezentowali nagrywając w 2007 r. płytę dla wytwórni Naxos. To nagranie do udanych niestety nie należy. Szkoda, bo zapowiadało się bardzo dobrze.

Krzysztof Stefański

GIUSEPPE VERDI

Canzoni

Diana Damrau, sopran; Cesar Augusto Gutiérrez, tenor; Paul Armin Edelmann, baryton; Friedrich Haider, fortepian

Telos Music 1005 • w. 2011, n. 2005-2010 • 54'48"

☆☆☆☆

Pieśni Giuseppe Verdiego z pewnością należą do jego, nie tyle mniej znanych, ile mniej popularnych utworów. Rzadko bywają włączane w repertuar estradowy śpiewaków. W sumie skomponował ich Verdi 27 (oczywiście na głos z fortepianem). Większość powstała w latach 1838–1845. Te najwcześniejsze (z lat 1838–1840) komponowane były pod wpływem tragicznych przeżyć (śmierć żony i dwojga małych dzieci). Ich forma przypomina raczej arie. Można wychwycić w nich motywy znane z przyszytych oper. Te pieśni kompozytor określał jako „kompozycje kameralne” lub romanze. Tworzone były do słów poetów, niekoniecznie profesjonalnych literatów, choć zdarzają się i do słów Maffei (*Toast*, śc. 5 i 12), Solera (*Zesłaniec*, śc. 10), czy Goethego (*Małgorzata przy kołowrotku*, *Modlitwa Małgorzaty*, śc. 4, 14). Szesnaście pieśni Verdiego zostało zestawionych w trzy cykle, raczej przez wydawcę niż kompozytora. Pozostałe mają charakter „luźny”.

Omawiana płyta zawiera 17 pieśni: cykl *Composizioni da camera* (śc. 10, 8, 11, 1), *Sei romanze* z 1838 r. (śc. 9, 6, 13, 7, 4, 14), *Sei romanze* z 1845 r. (śc. 16, 3, 15, 2, 17, 12) oraz jedną luzną (śc. 5). Ten drugi cykl *Sześciu romansów* jest typowym wytworem epoki romantyzmu z jej zwykłymi tematami: miłosna tęsknota, obawa, śmierci, obrazy przyrody (cykl skomponowany przede wszystkim do tekstów Andrei Maffei). Muzyczny charakter pieśni Verdiego najlepiej ocenił jeden z krytyków: „Utwory te są utrzymane w dość niewielkiej skali, towarzyszy im nieskomplikowany akompaniament”.

Na omawianej płycie pieśni Verdiego wykonuje troje artystów: Diana Damrau, César Augusto Gutiérrez i Paul Armin Edelmann. Diana Damrau, niemiecka sopranistka, od 2002 r. robi błyskotliwą karierę międzynarodową. Chętnie goszczona na prestiżowych scenach, w 2008 r. uznana została „śpiewaczką roku” (cenione wyróżnienie magazynu *Opernwelt*). Jej głos, to piękny sopran liryczno-koloraturowy. Laureat kilku ważnych konkursów wokalnych (w tym m.in. M. Callas w 2001 r.) kolumbijski tenor César August Gutiérrez, profesjonalnie śpiewa już od roku 1991. Zaliczany jest do czołowych tenorów swojej generacji. Jego piękny, liryczny głos oraz pełną emocji interpretację znają także melomani Europy. Austriacki baryton, Paul Armin Edelmann (kontynuuje tradycje rodzinne: jego ojciec, Otto, należał do światowej czołówki basów, barytonem śpiewa także brat Paula, Peter) związany jest przede wszystkim ze scenami niemieckimi. Nagrane pieśni śpiewacy podzielili między siebie, nie kierując się ich przynależnością do wymienionych cykli. A wszystkim wokalistom akompaniuje Friedrich Heider, austriacki pianista i dyrygent o światowej renomie.

Pieśni Verdiego, choć zbliżone do romansów Belliniego, pozostają jednak utworami bardzo indywidualnymi. A ich najważniejszą zaletą jest nieskazitelną wzajemność muzyki i tekstu. Cytowany już krytyk napisał: „największą trudność w ich wykonaniu sprawia przekazanie przeżyć w muzyce, wyrażenie emocji i bólu istnienia. Rzadko zdarzają się utwory o tak wielkim ładunku emocjonalnym. Może dlatego pieśni te są mało znane i nie często wykonywane, a zasługują przecież na szczególną uwagę”.

Omawiane nagranie z pewnością przybliży je słuchaczom.

Jacek Chodorowski



MIECZYŚLAW WEINBERG
II Sonata na wiolonczelę solo op. 86/121; Wybór z 24 Preludiów na wiolonczelę solo op. 100, Pieśń Noc z cyklu From the Lyrics of Zhukovsky op. 116

Emil Rovner, wiolonczela, bass-baryton, fortepian

Divox CDX-20606 • w. 2010 • 64'13"

★★★★

Emil Rovner (ur. 1975 r., w Gorky, obecnie Niżny Nowogród, w Rosji) jest znakomitym wiolonczelistą, laureatem wielu konkursów wiolonczelowych, cenionym solistą i współwykonawcą. Poza instrumentalistyką na swoim koncercie ma również studia z zakresu dyrygentury i śpiewu. W 2003 r. był jednym z tych, którzy przyczynili się do powstania *Festiwalu „Resonanzen”* w Sankt Moritz. Od 2007 r. należy do grona profesorów Wyższej Szkoły Muzycznej im. Karola Marii von Weber w Dreźnie. Jego działalność pedagogiczna obejmuje ponadto kursy mistrzowskie. O wysokiej pozycji Rovnera w środowisku muzycznym świadczą kierowane w jego stronę zaproszenia do udziału w międzynarodowych konkursach wiolonczelowych w charakterze jurora i ścisła współpraca z szanowanymi kompozytorami współczesnymi. Evgeny Shcherbakov z myślą o nim i jego dość szczególnych predyspozycjach muzycznych skomponował *Concerto for Cello and Voice in one Person*.

Wobec bogatej listy aktywności, którym oddaje się artysta, jego dorobek nagraniowy prezentuje się skromnie. Obejmuje on płytę z utworami Jeana Perrina, na której towarzyszą wiolonczeliście muzyki Kammerakademie Potsdam pod dyktando Jean-François Antonioliego oraz niniejszy krążek, na którym zarejestrowano kompozycje Mieczysława Weinberga.

Mieczysław Weinberg (1919–1996) miał nieszczęście podzielić los tych twórców, którzy pozostali za życia szerzej nieznanymi, a zainteresowanie którym wzrasta wraz z kolejnymi rocznicami śmierci. I tak, obecnie możemy obserwować renesans dorobku artystycznego Weinberga. Wraz z nim pojawiają się pytania dotyczące oceny jego spuścizny kompozytorskiej, a nawet kwestie dotyczące jego przynależności narodowościowej. W pierwszej sprawie głos zabrali Martin Anderson, według którego Weinberg był jednym z najbardziej utalentowanych i płodnych kompozytorów XX w. i Steve Schwartz, który napisał o nim, „że jest trzecim, obok Prokofiewa i Szostakowicza wielkim kompozytorem sowieckim”. Aspekt narodowościowy podejmowali Ian Lawrence, który ze względu na miejsce urodzenia muzyka – Warszawę, określa go mianem kompozytora polskiego; Friedrich Geiger, który przekonuje, że ze względu na fakt, iż niemal cała twórczość Weinberga powstała w Związku Radzieckim, należy zaliczyć go w poczet artystów sowieckich i Bogumiła Mika, która używa sformułowania: rosyjski twórca o polsko-żydowskich korzeniach. Niezależnie od powyższych rozważań pewnym jest, że by mieć całościowy obraz kultury muzycznej XX w., trzeba na nim umieścić Mieczysława Weinberga, i że płyta Emila Rovnera sprzyja poznaniu jego życia i twórczego dorobku. Życia, bowiem w książeczce towarzyszącej nagraniu zamieszczono dość obszerną notatkę biograficzną. Jej autorem jest David Fenning, autor biografii kompozytora. Twórczego dorobku, ponieważ wiolonczelista jako pierwszy zarejestrował na krążku *II Sonata na wiolonczelę solo op. 86/121* i pieśni *Noc* z cyklu *From the Lyrics of Zhukovsky op. 116*. Są to więc światowe premiery nagrań owych kompozycji.

Jakie wymagania wykonawcze stawia Weinberg w swojej muzyce i jak realizuje je Emil Rovner? Pod względem artykulacji obok gry arco pojawia się pizzicato (zakończenie drugiej części *Sonaty, Preludium nr 3, nr 8 i nr 23*), obok staccato i legato kompozytor stosuje miejscami tremolo i glissando (*Preludium nr 23*), a także tryle (*Preludium nr 7*) i flazolety (*Preludium nr 14*). W jego utworach odnaleźć możemy inspiracje muzyką ludową (*Preludium nr 10 i nr 22*), zapożyczenia

(cytaty z twórczości Dymitra Szostakowicza w *Preludium nr 21*), czy wreszcie wykorzystanie skali dwunastotonowej (*Preludium nr 23*). W zależności od okoliczności Weinberg posługuje się liryzmem (część trzecia *Sonaty, Preludium nr 12*), przywołuje marszowe skojarzenia (*Preludium nr 8*), czasem przemawia do słuchacza w sposób niezwykle dramatyczny (*Preludium nr 17*), ale zawsze na pierwszym miejscu stawia aspekt melodyczny.

Emil Rovner z powodzeniem mierzy się z materią muzyki Weinberga: wiarygodnie kreuje zmieniające się z preludium na preludium nastroje i sprawnie pokonuje trudności techniczne. O rozległej skali dynamicznej, jaką operuje wiolonczelista, świadczy najlepiej środkowy fragment drugiej części *Sonaty*, a o pełnym brzmieniu w całej skali instrumentu – *Preludium nr 4*. Ta druga cecha jego warsztatu szczególnie zasługuje na uznanie. Nadmienić należy, że utwory Weinberga zostały wykonane na wiolonczeli sygnowanej przez Pietro Giovanni Montegazza z 1779 r.

Emil Rovner na płycie występuje również jako wokalista i pianista, i prezentuje utwór *Noc* z cyklu pieśni *From the Lyrics of Zhukovsky op. 116*. Artysta dysponuje przyjemną, łagodną barwą głosu, która koresponduje z pełną melancholii partią wokalną kompozycji. Zauważyć jednak należy, że niski rejestr jest mało satysfakcjonujący. Partia fortepianu *Nocy* jest bardzo oszczędna i na jej podstawie trudno wypowiedzieć się o pełni możliwości pianistycznych Rovnera.

Utwory Mieczysława Weinberga w interpretacji muzyka wydają się być interesującą propozycją płytową z kilku powodów. Po pierwsze, wiolonczeliście, wokaliście i pianiście zawdzięczamy światowe premiery nagrań *II Sonata na wiolonczelę solo op. 86/121* i pieśni *Noc* z cyklu *From the Lyrics of Zhukovsky op. 116*. Po drugie, krążek nie tylko stanowi wypełnienie luki fonograficznej z dorobkiem twórczym Weinberga lecz również, za sprawą rzetelnie przygotowanego biogramu w książeczce towarzyszącej nagraniu, sprzyja poznaniu Weinberga w ogóle. Za trzeci atut można uznać pełne, odważne brzmienie wiolonczeli w rękach Rovnera.

Romana Zaitz

Różne



AZERBEJDŹAŃSKIE KONCERTY FORTEPIANOWE

Fikret Amirov & Elmira Nazirova – Koncert na fortepian i orkiestrę na podstawie arabskich tematów*; **Vasif Adigezalov – IV Koncert fortepianowy ****; **Tofiq Guliyev – Gaytagi – taniec na fortepian i orkiestrę***; **Farhad Badalbeyli – Morze na fortepian i orkiestrę***, **Szusa (2003)****

Farhad Badalbeyli*, Murad Adigezalov, fortepian** • Joan Rogers, sopran*** • Royal Philharmonic Orchestra • Dmitry Yablonsky, dyrygent
Naxos 8.572666 • w. 2011, n. 2010 • 68'52" ★★★★★

Polecany na łamach **Muzyka21** album z koncertami fortepianowym z dalekiego Azerbejdżanu, to absolutna gratka dla zbieraczy muzyki fortepianowej i poszukiwaczy rarytasów fonograficznych. Swoje zaciekawienie muzyką Azerbejdżanu rozpocząłem od recenzji na tych łamach nagrania muzyki Fikreta Amirowa. Teraz kolejne odkrycie – azerbejdżańskie koncerty fortepianowe. O muzyce tego azjatyckiego kraju wiemy niewiele lub nic. Zatem takie płyty dają możliwość poznania ich kultury muzycznej. Świetną pomocą jest tu dobrze zredagowana książeczka stanowiąca uzupełnienie tej bardzo ciekawej muzyki w pięknym wykonaniu.

Już po pierwszym słuchaniu bez trudu odkryjemy, że muzyka twórców z Azerbejdżanu wpisuje się w tradycję i kontynuację tego, co znamy z dzieł Rimskiego-Korsakowa i Chaczaturiana. Jest tonalna, nieskomplikowana i bez śladu naleciałości europejskiego modernizmu, który wprowadziła druga szkoła wiedeńska.

Koncert na fortepian i orkiestrę na motywach arabskich Amirowa to prawdziwy popis wirtuozerii solisty z ciekawymi źródłami arabskimi w partii orkiestrowej. *IV Koncert*

Vasifa Adigezalova jest mocno inspirowany tematami ludowymi Azerbejdżanu. W sumie to dzieło w odbiorze jest bardzo lekkie, by nie powiedzieć trochę „szalone”, pełne energii i zwinności, rodem z dobrych romantycznych hollywoodzkich produkcji. *Taniec na fortepian i orkiestrę* Togifa Guliyeva i *Morze* Farhada Badalbeyliego to już inna muzyka, szczególnie *Morze* jest opisem pełnym nostalgii. Zaś *Taniec* to krótka forma w wyjątkowo wirtuozowskiej formie, która zawiera w sobie prawdziwy popis mocy, siły. Album kończy wokaliza na sopran i orkiestrę *Szusa*, gdzie poznajemy nostalgię, głęboki nastrój tęsknoty za tym, co piękne, ważne, a niestety utracone. *Szusa* bowiem to fundamentalny ośrodek azerbejdżańskiej kultury, została założona w 1756 r. przez władcę niezależnego Karabaskiego Chanatu Azerbejdżanu Panahali Chana Dżawanszir jako stolica Chanatu. Od tamtej pory miasto odgrywało ważną rolę w politycznym, gospodarczym i kulturalnym życiu Azerbejdżanu. *Szusa* była powszechnie znana jako konserwatorium Południowego Kaukazu z powodu jej nieocenionego wkładu nie tylko w azerbejdżańską kulturę, lecz także do światowego skarbca kulturalnego. Obecnie miasto jest pod armeńską okupacją.

Nagrania tych ciekawych dzieł podjęli się znakomici artyści, pianiści azerscy Adigezalov Murad i Farhad Badalbeyli, którzy zapewnił wykonanym dziełom tak potrzebną autentyczność. Royal Philharmonic Orchestra pod kierunkiem Dmitrija Jabłońskiego świetnie, z połotem oddaje całą orientalną kolorystykę i charakter tych utworów. Brytyjski sopran Joan Rodgers zagłębia się z odaniem w smutną historię miasta *Szusa*.

Nagrana na płycie muzyka powstała, by cieszyć odbiorców, a o to przecież najtrudniej dzisiaj, w tym, współczesnym europejskim kompozytorom. Artystom z Azerbejdżanu udało się połączyć w sobie elementy tradycji historycznej Azerbejdżanu z zachodnimi formami muzycznymi w bardzo efektownej i kolorowej instrumentacji. Co zaowocowało żywymi opowieściami muzycznymi. Warto poznać i rozsmakować się tym albumem, bo to ciekawa i wartościowa muzyka. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

Enrique Granados – Goyescas • Isaac Albéniz – Iberia

Artur Pizarro, fortepian
Lynn Records CKD 355 • w. 2010, n.2009 • 143'28" ★★★★★

„Do grupki kompozytorów dołączył niekiedy niski, otyły mężczyzna o okrągłej twarzy, czarnej brodzie i sumiastych, podkreślonych do góry wąsach. Był to jowialny Hiszpan, którego wesołe oczy miały czarujący blask. Lubiliśmy jego anegdoty, które wywoływały w nas prawdziwe ataki śmiechu. Nazwiska jego nie znałem. W kilka lat później Dukas ofiarował mi opis *Iberii*, hiszpańskiej kompozycji, której autor niedawno zmarł.

– Pamiętasz, jak doskonale bawiliśmy się w jego towarzystwie? – spytał. Był to Izaak Albéniz, człowiek, któremu zawdzięczam moją ogromną popularność w Hiszpanii i we wszystkich krajach kultury iberyjskiej”.

W taki sposób, na łamach swych *Pamiętników*, o Isaacu Albénizie wyraził się jeden z dwojga najwybitniejszych odtwórców jego dzieł: Artur Rubinstein. Bo też nazwisko Rubinsteina (podobnie jak jego młodszej koleżanki, Alicji de Larrochy) zrosło się na stałe z fortepianową muzyką hiszpańską, której dwa najdoskonalsze pomniki możemy usłyszeć na omawianym, 2-płytowym albumie. Pierwszym jest, wspomniany już, cykl *Iberia* Albéniza, utwór zawarty w czterech tomach, a trwający blisko 1,5 godziny. Drugim zaś – *Goyescas* Enrique Granadosa, 6-częściowy cykl utworów inspirowanych obrazami Francisca de Goyi. Oba cykle, mimo, iż zdobyły wyjątkową popularność wśród słuchaczy, samym wykonawcom nastęrczają niemałych trudności: tak interpretacyjnych, jak i czysto technicznych.

Portugalski pianista, Artur Pizarro, muzykę hiszpańską ma we krwi, co udowodnia nam w swym niezwykle ciekawym esej w załączonej do płyt książeczce. Wspomina słowa wielkiej de Larrochy, która przestrzegała go, by nie starał się jej naśladować. Po wysłuchaniu omawianych płyt, możemy stwierdzić, iż Pizarro skorzystał z rady wielkiej damy fortepianu, jego interpretacji trudno bowiem zarzucić jakąkolwiek wtórność. W przeciwieństwie do większości pozostałych pianistów, Artur Pizarro dobiera raczej spokojne tempa. Wiele jest w jego

interpretacji łagodności, artysta przywiązuje wielką wagę do dotyku. Dysponuje przy tym znakomitą techniką, dzięki której *Iberia* i *Goyescas* jawią nam się jako piękna muzyka, nie zaś jako arcytrudne etudy. Pianście udaje się również wydobyć z gęstej fortepianowej faktury *Iberii* esencję melodyczną (nota bene, Rubinstein przyznał się, że w tym celu pomijał pewne nuty, podobnie zresztą czynił sam kompozytor). Dodatkowym atutem jest piękna, miękka barwa fortepianu Blüthnera, przywołującego na myśl dawne instrumenty, na których grywali Albéniz czy Granados... Przy tym wszystkim, sam Pizarro jawi nam się w swym najnowszym nagraniu bardziej jako wrażliwy poeta, niż torreador. Stąd brak mi trochę w interpretacji Pizarra czystej namiętności, tak przecież charakterystycznej dla muzyki hiszpańskiej. Chwilami mam wrażenie, że artysta zbyt dużą wagę przykładają, by utrzymać swój temperament na wodzy, a przecież odrobina szaleństwa w tym repertuarze nikomu by nie zaszkodziła.

Mimo pewnych niedostatków, płyta jest jednak bardzo ciekawa (szczególnie dla tych, którzy znają już oba zaprezentowane tu dzieła z innych wykonaw) i na pewno warto po nią sięgnąć!

Łukasz Kaczmarek

JULIANE BANSE Per Amore

Arie z oper: Mozarta, Webera, Czajkowskiego, Smetany, Pucciniego, Masseneta, Bizeta, Gounoda

Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserlautern • Christoph Poppen, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.262 • w. 2011, n. 2010 • 57'25" ★★★★★

Juliane Banse należy do średniego pokolenia współczesnych śpiewaków niemieckich (rocznik 1969). Starannie wykształcona muzycznie (początkowo uczyła się gry na skrzypcach i tańca klasycznego), tajniki wokalistyki zgłębiała od 15. roku życia w Zurychu, a także m.in. u B. Fassbaender. Jej debiut operowy (Pamina) miał miejsce w Komische Oper w Berlinie w roku 1989. Dzisiaj dysponuje rozległym repertuarem operowym i koncertowym, bywa często zapraszana do występów w operach i na

koncertach w licznych teatrach i na estradach Europy (m.in. Wiedeń, Salzburg, Bruksela, Glyndebourne). Współcześni kompozytorzy niemieccy (np. Heinz Holliger, Jörg Widmann) jej dedykują swoje utwory lub powierzają ich prawykonywania.

Omawiana płyta jest pierwszą recitalową artystki z ariami operowymi. Śpiewaczka wybrała 10 arii z oper, z których tylko w 4 jeszcze nie wystąpiła na scenie (*Cyganeria*, *Carmen*, *Faust*, *Sprzedana naręczona*) choć często włącza je do repertuaru koncertowego. Pozostałe nagrane na płytę arie, to Mozart (*Così fan tutte* i *Wesele Figara*), Weber (*Wolny strzelec*), Czajkowski (*Eugeniusz Oniegin*), Puccini (*Gianni Schicchi*), Massenet (*Manon*). Artystka przyznaje, iż wykonywanie tego repertuaru jest dla niej przyjemnością. Trzeba dodać, iż dla słuchacza również. Jej interpretacje wszystkich tych arii są głęboko przemyślane, zarówno od strony muzycznej jak i psychologicznej. Stają się przez to indywidualne i niekonwencjonalne. I bardzo różnicowane. W swych interpretacjach artystka zwraca uwagę na pozornie drobne nawet szczegóły i subtelne niuanse w budowaniu postaci bohaterek.

Juliane Banse dysponuje sopranem lirycznym o ładnej barwie i srebrzystym brzmieniu. Doskonale operuje dynamiką swego głosu. Jej crescendo i diminuenda są bardzo płynne i całkowicie swobodne. Bezbłędnie także frazuje, co nie jest bez znaczenia w tak różnorodnym i różnicowanym w wymogach wokalnych zestawie arii. Poszczególne odcinki wyrazowe wykonuje przy tym w sposób plastyczny i logiczny. Słucha się więc jej interpretacji doprawdy z przyjemnością.

Jacek Chodorowski

WILHELMINE VON BAYREUTH

Dzieła: W. von Bayreuth, J. J. Quantza, J. F. Kleinknechta, J. A. Hassego, J. Pfeiffera, C. H. Grauna, C. F. Döbbeta, A. Bon di Venezia

Elisabeth Weinzierl, flet; Edmund Wächter, flet; Eva Schieferstein, klawesyn; Philipp von Morgen, wiolonczela

Thorofon CTH 2565 • w. 2010 • 72'40"

☆☆☆

W historii muzyki pierwsza połowa XVIII w. to czas specyficznych

przemian stylistycznych. Z jednej strony tak twórcy, jak i odbiorcy sztuki przywiązani byli jeszcze do estetyki barokowej, z drugiej strony zaczęły pojawiać się tendencje zapowiadające klasycyzm.

Sonaty i Divertimento zgromadzone na płycie *Wilhelmine von Bayreuth* prezentują wycinek kultury muzycznej tamtego, szczególnego okresu przemian, ze wskazaniem na nurt muzyki barokowej. O takiej klasyfikacji dzieł zdecydowały: obecność basso continuo i stosowanie ewolucjonizmu, jako głównej zasady kształtowania formy utworów.

Autorami dzieł zaprezentowanych na krążku są kompozytorzy związani ze środowiskiem dworskim w Bayreuth za czasów Wilhelminy Pruskiej (stad tytuł płyty). Była ona osobą o wysokiej kulturze intelektualnej, wyrafinowanym smaku artystycznym; obdarzoną talentem muzycznym; miłośniczką i propagatorką rokoka. Nic więc dziwnego, że w jej bliskim otoczeniu znalazły się takie osobowości jak Johann Joachim Quantz, Johann Adolf Hasse czy Carl Heinrich Graun. To właśnie ich utwory, obok *Sonaty a-moll* na flet i basso continuo, której autorstwo przypisuje się samej Wilhelminie Pruskiej, w znacznym stopniu wypełniają zawartość płyty.

Wyboru dzieł i ich nagrania podjęli się: fleciści – Elizabeth Weinzierl i Edmund Wächter, klawesynistka – Eva Schieferstein i grający na wiolonczeli – Philips von Morgen. Wszyscy oni pochwalili się mogą wzorowym przebiegiem edukacji muzycznej, aktywnością koncertową, obejmującą swym zasięgiem całą Europę, bogatym repertuarem, licznymi nagraniami, działalnością pedagogiczną. Mimo sukcesów i szczytów, których adresatami byli niejednokrotnie wymienieni powyżej instrumentalni talenci, projekt *Wilhelmine von Bayreuth* trudno zaliczyć do grona udanych.

Wykonanie określiłabym mianem starannego, ale pozbawionego polotu, które bardziej przystoi adeptom sztuki muzycznej niż dojrzałym artystom. I tak należy wyrazić ubolewanie, że zarówno w kwestii doboru temp, jak i dynamiki muzyki nie zdecydowali się na większe różnicowanie. Choć, jak wynika z okładki, zakres temp, w jakich powinny być wykonane utwory zgromadzone na płycie, obejmuje przedział

largo (szeroko) – *presto* (szybko, spiesznie), grę instrumentalistów cechuje skłonność do ich uśrednienia. Prowadzi to do wrażenia monotonii i zubożenia interpretacji. Z kolei, zamiast typowej dla okresu baroku dynamiki tarasowej, bazującej na kontraście, artyści poprzestają na niuansach. I to nawet w sytuacjach, gdy powrót tego samego materiału muzycznego uzasadnia, czy wręcz zachęca do zastosowania efektu echa. Można odnieść wrażenie, że ewentualne, niewielkie różnicowanie głośności nie jest podyktowane względami estetycznymi, lecz jest elementem wtórnym do obsady. Innymi słowy: różnice dynamiczne są wprost proporcjonalne do zwiększającej lub zmniejszającej się liczby wykonawców. Niedociągnięcia w aspekcie głośności rażą tym bardziej, że kontrasty dynamiczne w muzyce barokowej w „normalnych okolicznościach” sprzyjają uchwyceniu prawidłowości konstrukcyjnych. Tym razem słuchacz pozbawiony jest tego przywileju.

Gdyby skłonność do uśrednienia temp i stosowania jednorodnej dynamiki spróbować opisać metaforą kulinarną, to trzeba by było przyznać, że zamiast wytwornej muzycznej uczyły wykonawcy zaserwowali odbiorcom skromną przekąskę.

O ile niewątpliwym atutem płyty jest zgromadzony na niej repertuar (rzadko wśród kompozytorów nagrywanych widzimy takie nazwiska jak: Christian Friedrich Döbbert, Jakob Friedrich Kleinknecht czy Anna Bon di Venezia), to poziom wykonania wydaje się być mało satysfakcjonujący.

Romana Zaitz

L. Cherubini – Anacreon – uwertura • F. Schubert – Symfonia nr 9 C-dur D 944 • P. Cornelius – Cyrylik bagdadzki – uwertura
Royal Philharmonic Orchestra • Adrian Boult, dyrygent

BBC BBCL 4072-2 • w. 2001, n. 1954/1963

• ADD, 72'05"

☆☆☆☆☆

Poprzez dobór repertuaru płyta ta rozpina pomost pomiędzy późnym klasycyzmem a również późnym romantyzmem. Adrian Boult, jako pierwszy, w trakcie swej dyrekcji doprowadził do świetności Miejską Orkiestrę Symfoniczną w Birmingham, by później prowadzić z powodzeniem zespoły

londyńskie: Royal Philharmonic Orchestra oraz radiową BBC Symphony Orchestra. *Siódma*, albo *Dziwiąta*, w zależności od sposobu numeracji, *Symfonia C-dur „Wielka”* Franza Schuberta stanowi ogniwo pośrednie pomiędzy symfonią Beethovena (w pierwszej części pojawiają się echa czołowego motywu z uwertury do *Fidelii*) a Roberta Schumanna (powinowactwa ze *Scherzem z II Symfonii*, utrzymanej w tej samej tonacji) i Johannes Brahmsa (finale *I Symfonii c-moll*). Pod ręką Boulta wstęp i ekspozycja głównego tematu brzmią dostojnie i majestatycznie, by tym bardziej wyeksponować efekt przyśpieszenia i ożywienia w ekspozycji. Wszystko jest tu doskonale, wręcz klasycznie wyważone, kulminacje odpowiednio przeprowadzone. Na większą dozę żywiołowości angielski kapelmistrz pozwala sobie dopiero w finale. Monumentalna, symfoniczna obsada na miarę *Wielkiej*, jakim to mianem obdarzono ten utwór Schuberta, bynajmniej nie przytłacza z dzisiejszej perspektywy, kiedy coraz powszechniej obowiązującymi są zasady wykonawstwa historycznego. Bolt był szczególnie związany z tym dziełem. Trzykrotnie dokonał jego studyjnych nagrań, a także poprowadził 19 kwietnia 1950 r. na pożegnalnym koncercie BBC Symphony Orchestra w charakterze jej szefa. Nagranie, zarejestrowane na płycie, powstało podczas koncertu promenadowego w Royal Albert Hall 11 sierpnia 1969 r. Symfonię Schuberta okalają dwa utwory, będące przykładami akademizmu: klasycznego, francuskiego – uwertura do *Anakreonta* Luigi Cherubinego – oraz romantycznego, niemieckiego – wstęp do *Cyrulika z Bagdadu* Petera Corneliusa. Utwór Cherubinego zarejestrowany został 26 września 1954 r. podczas koncertu z okazji jubileuszu stuipięćdziesięciolecia Królewskiego Towarzystwa Filharmonicznego, na inauguracji działalności którego został właśnie zagrany, choć w czasach Bolta z upodobaniem sięgał po niego również Arturo Toscanini. Cornelius, będący entuzjastą twórczości Richarda Wagnera, swoją operę komiczną napisał wszelako przed *Śpiewakami norymberskimi* podziwianego mistrza, a jej prapremierę poprowadził Liszt, po raz ostatni występując w roli dyrygenta Teatru Książęcego w Weimarze. W

przeciwieństwie do samej opery, która się broni walorami wokalo-deklamacyjnymi, orkiestrowy wstęp jest przykładem zmuśnionej odrobionej lekcji z kontrpunktu, bez cienia inwencji melodycznej, choć z zastosowaniem solidnie opanowanej sztuki instrumentalnej.

Lesław Czaplński

Benjamin Britten – Kwartet smyczkowy nr 3 op. 94 • Franz Schubert – Kwartet smyczkowy D-dur D 810

Amadeus Quartett

Hänssler Classic CD 93.706 • w. 2010, 1977

• ADD, 63'360"

★★★★★

Wytwórnia Hänssler Classic w serii poświęconej Festiwalowi w Schwetzingen, postanowiła nam tym razem przypomnieć nagrania legendarnego już Amadeus Quartett, działającego w latach 1947–1987. Na program wieczoru, 21 maja 1977 r., złożyły się dwa arcydzieła muzyki kameralnej: *III Kwartet smyczkowy* op. 94 Beniamina Brittena oraz popularny *Kwartet smyczkowy d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Franciszka Schuberta. Oba te utwory egzystują również w studyjnych nagraniach dokonanych przez Amadeus Quartett.

Kwartet smyczkowy Beniamina Brittena jest jego ostatnim dziełem tej formy. Muzycy Amadeus Quartett pracowali w roku 1976 wraz z chorym już wówczas kompozytorem nad przygotowaniem do premiery dzieła, która miała miejsce 19 grudnia 1976 r. Brittena już wówczas, niestety, zabrakło... W pięć miesięcy później muzycy powtórzyli wykonanie podczas omawianego koncertu. I można powiedzieć, iż jest to wzorcowa wersja *Kwartetu* Brittena. Interpretacja Amadeus Quartett jest niezwykle wyrazista, pełna dramatyzmu i pasji, ale również intymności (część trzecia). Wykonanie przesiąknięte jest na wskroś smutkiem i rozpaczą, nawet pewnym buntem (w konfrontacji ze śmiercią?). Dzięki temu, utwór ten doskonale koresponduje z *Kwartetem* Schuberta, nie tylko mówiącym o śmierci, ale i mającym ją w samym tytule. Co ciekawe, ten ostatni utwór muzycy grają w niemal identycznym stylu. Interpretacja *Kwartetu „Śmierć i dziewczyna”* jest porywająca, pełna kontrastów, chropowatości, grozy i dramatyzmu. Nie ma tu

nic z cukierkowości, czy klimatu bajek dla dzieci: tragedia dzieje się naprawdę. Amadeus Quartett posunął się w swym radykalizmie jeszcze dalej, aniżeli podczas nagrania studyjnego dla wytwórni DG. Możemy odnieść wrażenie, że muzycy traktują ten utwór niczym kwartet Szostakowicza. Owszem, zdarzają się rozejścia, czy drobne potknięcia intonacyjne, ale nie rzutuje to na ogólny, bardzo wysoki poziom wykonania oraz jego szczególny wydźwięk emocjonalny.

Jeśli miałbym wskazać na wady omawianej płyty, byłaby to jej warstwa edytorska. Ani w załączonej książeczce, ani też na okładce ani razu nie wymieniono bowiem z nazwiska członków Amadeus Quartett. To prawda, że Amadeus Quartett sam w sobie jest marką, prawda też, że skład zespołu nie zmienił się przez całe 40 lat jego działalności, jednak nie wspomnienie nazwisk tworzących go muzyków, czyni zeń w pewien sposób twór anonimowy. Zabieg taki stoi również w całkowitej opozycji do współczesnej (i słusznej) tendencji wyszczególniania nawet wszystkich członków Orkiestry symfonicznej. Pozwolę więc sobie w tym miejscu skład kwartetu przypomnieć: Norbert Brainin i Siegmund Nissel (skrzypce), Peter Schidlöf (altówka) i Martin Lovett (wiolonczela). Jedyne Lovett żyje do dziś... Legendarny zespół, legendarne nagranie, epokowe interpretacje!

Łukasz Kaczmarek

FRANCO FAGIOLI

Canzone e Cantate

Monteverdi, Vivaldi, Haendel, Frescobaldi, Ferrari, Paisiello

Franco Fagioli, kontratenor; Luca Panca, lutnia; Marco Frezzato, wiolonczela; Jörg Halubek, klawesyn

Carus 83.361 • w. 2010, n. 2010 • 60'32"

★★★★★

★★★★★

Głos młodego kontratenora Franca Fagiolo (ur. 1981) bardzo dobrze nadaje się do wykonywania muzyki kameralnej. Jego brzmienie jest jednak wrażenie nieco stłumione. Jest to brzmienie miękkie, ale głos niestety jednocześnie nie zawsze jest selektywny. Traci na nośności w zależności od używanego rejestru. Warunki głosowe, jakimi dysponuje ten śpiewak są jednak wystarczające do prezentowania repertuaru

kameralnego, w którym nie musi zmagać się z potęgą brzmienia dużego składu instrumentalnego. Na płycie, którą nagrał w roku 2010 Fagioli prezentuje kantaty różnych kompozytorów (Frescobaldi, Monteverdi, Vivaldi, Geminiani, Haendel i inni). Zakres czasowy prezentowanego repertuaru jest dosyć szeroki i obejmuje przeszło wiek. Fagioli może zaprezentować się w utworach, które obrazują subtelne przemiany stylistyczne w obrębie jednego gatunku – kantaty solowej. Wszystkie prezentowane utwory to kantaty świeckie wywodzące się z tradycji włoskiej i wszystkie opowiadają o miłości. Fagioli bardzo dobrze radzi sobie z budowaniem długich fraz, głos jest elastyczny – pozwala na dużą swobodę w ozdabianiu melodii. Jego zaletą – umiejętność operowanie dynamiką i skupienie na tekście poetyckim oraz znaczeniu poszczególnych słów. Nie bez znaczenia jest na pewno fakt, że Fagioli nie śpiewa w swoim ojczystym języku (pochodzi z Argentyny). Oprócz kantat na płycie znalazły się także utwory instrumentalne, w których mogą zaprezentować się pozostali muzycy biorący udział w rejestracji materiału muzycznego. I tak na płycie Fagiolo zagrali utwory solowe lutnista Luca Pianca, wiolonczelista Marco Frezzato i klawesynista Jörg Halubek. Płyta prezentuje ciekawy repertuar w bardzo dobrej wykonawczo realizacji. Nie spodziewajmy się tutaj wokalnych fajerwerków, których nieobecność jest cechą tego wysublimowanego gatunku. Odnajdziemy tu w zamian kilka chwil poetyckiej zadumy kompozytorów.

THE GREAT PIANISTS VOL. 12

Masters of the Piano Roll

Arthur Friedheim

Dal Segno DSPRCD 052 • w. 2010 • 73'40"

★★★★★

Jedną z moich pasji jest kolekcjonowanie nagrań historycznych. W przypadku pianistów rejestracje te bywają dwojakiego rodzaju: są to albo tradycyjne nagrania akustyczne, bądź też pianolowe. Niemiecki pianista, Arthur Friedheim (1859–1932) był jednym z kilkorga uczniów Liszta, których interpretacje zostały utrwalone poprzez nagrania. Większość tych, które znam, to rejestracje pianolowe. Takim też poświęcona jest omawiana płyta. A znalazły się

na niej, zarejestrowane, a właściwie wyprodukowane, w latach 1915–1926, nagrania dwóch chopinowskich preludów, po jednym utworze niezwykle popularnych w tamtym czasie kompozytorów Henselta i Gottschalka (słynne *Banjo*) oraz cały szereg utworów Franciszka Liszta. I właśnie te ostatnie są najcenniejsze: tak za sprawą swej autentyczności, jak i wielkiej wartości artystycznej. Zaczniemy jednak od początku. Chopin wypada nieco blado, za co winić należy jednak nie samego artystę, lecz raczej zastosowaną technikę: sterylny dźwięk współczesnego fortepianu, niewielkie różnicowanie dynamiczne, brak chopinowskiego legato to główne wady tych pianolowych rejestracji. Z drugiej strony wszak, w pełni obiektywnie możemy ocenić technikę Friedheima, która wypada tu znakomicie! W swoim czasie, ćwiczący około 6-7 godzin dziennie, Friedheim, uchodził przecież za wielkiego wirtuoza, a sam wielki Vladimir de Pachmann wyraził się o nim, jako o „Bogu wszystkich pianistów”. Trudno oprzeć się takiemu wrażeniu, słuchając zarejestrowanych na płycie trzech (nr 2, 9, 10) *Rapsodii węgierskich* Liszta. W tych interpretacjach po prostu czuć powiew XIX-wiecznych salonów! Ale są i momenty skłaniające do głębokiej refleksji, czego przykładem choćby *Harmonie wieczoru* (w załączonej do płyty książeczce znajduje się piękny opis sceny, gdy Friedheim gra ten utwór dla samego Liszta podczas jednej z lekcji). Dźwięk Friedheima zawsze jest niezwykle lekki i krystalicznie czysty (urocza *La Campanella!*). Bardzo ciekawą, impresjonistycznie wręcz, wypadają w jego wykonaniu *Fontanny Willi d'Este*, czy *Kazanie św. Franciszka do ptaków*. Wracając jeszcze do *II Rapsodii węgierskiej*, chciałbym nadmienić, iż wytwórnia Naxos Historical wydała w ubiegłym roku na płytce *Wydała of the Piano* inną interpretację Friedheima (utwór, niestety, w wersji skróconej): tym razem akustyczną, pochodzącą z roku 1917 (około), a więc zaledwie dwa lata przed dokonaniem rejestracji pianolowej. I mimo, że techniki rejestracji obu nagrań są tak odmiennie od siebie, słyszemy jednak, że mamy do czynienia z tym samym pianistą (w wersji akustycznej, Friedheim przyspiesza pod koniec, co było zapewne podyktowane ograniczeniami pojemności płyty). Zastanawiałem

się, czy tendencja do wydzielania każdego dźwięku, to cecha bardziej pianistyki Friedheima, czy raczej niedoskonałości mechanizmu pianolowego. Po zapoznaniu się z nagraniami akustycznymi, nie mam wątpliwości, że jest to wyznacznik sztuki Friedheima: będąc wielkim wirtuozem o znakomitej technice, nie miał powodów, by zamazywać nieprecyzyjności prawym pedałem, bo ich po prostu nie było; mógł więc pozwolić sobie na taką „ekstrawagancję” (a nawet genialny Artur Rubinstein przyznał się w swych Pamiętnikach do nadużywania prawego pedału w wiadomym celu). Czyżby więc Pachmann miał rację? Odpowiedź każdy znajdzie sam, po wysłuchaniu omawianej płyty.

To już 12. wolumin z serii *Masters of the Piano Roll*, wydawanej przez wytwórnię Dal Segno. Na wcześniejszych albumach znalazły się pianolowe rejestracje m.in. Debussy'ego, Paderewskiego, Ravela, Prokofiewa, Mahlera i Saint-Saënsa. Nazwiska mówią same za siebie. Natomiast omawiana płyta cenna jest nie tylko z tego powodu, że zawiera nagrania dzieł Liszta dokonane przez jego ucznia, ale przede wszystkim, że przedstawia interpretację samego Arthura Friedheima!

Łukasz Kaczmarek

FRUITS

Lacroix-Bogner, Hübler, Wang, Czernowin

Sylvie Lacroix, flet; Florian Bogner, live electronics

Telos TLS 089 • w. 2009, n. 2009 • 75'32"

★★★

Główną ideą, która przyświecała realizacji projektu płytowego *Fruits* była zapewne chęć zaprezentowania szerokiemu gronu słuchaczy stosunkowo najnowszych zdobyczy w kwestii rozwoju możliwości technicznych fletu (najstarszy utwór jaki pojawił się na krążku powstał w 1997 r.). Rezultaty lub jak kto woli owoce tychże „eksperymentów” specjalista określi mianem: mikrointerwałów (z ćwierćtonami włącznie) i wielotonów, stosowaniem różnych sposobów zadęcia i przedęciami, modyfikacją intonacji i wykorzystaniem różnych typów wibracji, perkusyjnym potraktowaniem języka i klap instrumentu. Dla laika powyższe odgłosy to nic innego jak: brzęk, chrobot, furkot, łoskot,

pisik, syk, szelest, szmer, szum, świst, trzask, turkot, zgrzyt...

Choć twórcy (Sylvie Lacroix – Florian Bogner, Klaus K. Hübler, Ming Wang, Chaya Czernowin) i wykonawcy muzyki (Sylvie Lacroix i Florian Bogner) poczynili na łamach książeczki towarzyszącej płycie zastrzeżenie, że żaden z wykorzystanych efektów akustycznych nie jest celem samym w sobie, ale środkiem, który służy realizacji wizji estetycznej, to nie sposób jednak uniknąć pewnych wątpliwości.

Istotę kompozycji zebranych na *Fruits* stanowią wartości brzmieniowe, którym podporządkowane są zarówno ekspresja, jak i forma utworów. I tu nasuwa się pytanie: czy po doświadczeniach sonorystycznych XX w., a więc po ponad pięciu dekadach od kiedy można mówić o eksperymentach „akustycznych” z fletem (i innymi instrumentami) coś jeszcze pozostało do odkrycia? Pozostawiam tę kwestię otwartą i zachęcam do refleksji.



ROSYJSKIE KONCERTY SKRZYPCOWE
Julius Conus – Koncert skrzypcowy e-moll • Mieczysław Weinberg – Concertino na skrzypce i orkiestrę smyczkową op. 42 • Anton Arensky – Koncert skrzypcowy a-moll op. 54

Sergey Ostrovsky, skrzypce • Bournemouth Symphony Orchestra • Thomas Sanderling, dyrygent

Naxos 8.572631 • w. 2011, n. 2010 • 64'47"

Muzyka21
płyta miesiąca

To wyjątkowo atrakcyjna płyta dla miłośników koncertów skrzypcowych. Otrzymaliśmy trzy koncerty skrzypcowe, dwa to swoiste białe kruki płytowe, a pomiędzy nimi znajduje się światowa premiera nagraniowa *Concertino na skrzypce i orkiestrę smyczkową* Mieczysława Weinberga.

Będący pod dużym wpływem Piotra Czajkowskiego Anton Areński napisał wyjątkowo interesujący, a rzadko grywany i nagrywany *Kon-*

Drugim zagadnieniem, którego nie ośmielię się tu jednoznacznie rozstrzygnąć, pozostaje czy koncentracja na perkusyjnym potencjale fletu, który niewątpliwie w nim tkwi, nie jest działaniem wbrew naturze instrumentu? Gdy weźmiemy pod uwagę jego historyczny rozwój to zauważymy, że priorytetem była czystość intonacyjna i precyzja rytmiczna (związane z wprowadzeniem systemu klap). Obecnie mówiąc o możliwościach technicznych fletu podkreśla się jego wszechstronność. Pod tym terminem rozumie się zazwyczaj bogactwo artikulacyjne, możliwości cieniowania dynamicznego oraz dużą ruchliwość. Docenia się zwykle również walory wirtuozowskie (m.in. swobodę w zmianie rejestrów czy możliwość wykonania przebiegów drobnych wartości rytmicznych w szybkim tempie) i ekspresyjne instrumentu (w tym śpiewność, pozwalającą na snucie szeroko zakrojonych kantylen). Tymczasem utwory zaprezen-

wane na płycie *Fruits* bombardują słuchacza głównie zjawiskami brzmieniowymi natury szmerowej, różnego rodzaju świstami i dźwiękami, które należy uznać za niejednoznaczne pod względem wysokości. Czy jest to naprawdę „naturalna” konsekwencja ewolucji techniki gry na tym instrumencie?

Wobec powyższych wątpliwości płytę polecam z dużą dozą ostrożności. Może być ona „smacznym kąskiem” dla otwartych umysłów i niezwykle wrażliwych na niuanse brzmieniowe uszu. Inni, przywiązani do bardziej tradycyjnego postrzegania muzyki, mogą się poczuć rozczarowani, a nawet znudzeni.

Romana Zaitz

Géza Anda gra Haydna, Schumann, Ravela, Liebermanna, Chopina, Brahmsa

Hänssler Classic CD 94.211 • w. 2010, n. 1950/51/55 • ADD, 124'51"

★★★★★

cert skrzypcowy. To dzieło prezentujące to, co najlepsze w muzyce rosyjskiej. Chwytające wyjątkowo skutecznie za ucho i duszę. Efektowne, długie i intensywne melodie w przepięknej delikatnej orkiestracji. Akompaniament orkiestry, jest więcej niż funkcjonalny, oferuje świetne orkiestrowe solówki, które odgrywają istotną rolę np. w uroczej części środkowej walca.

Julius Conus był bardzo zdolnym i pilnym uczniem Antona Arefskiego, zatem jego wirtuozowski – otwierający płytę – *Koncert skrzypcowy*, jest ładnym romantycznym dziełem, które świetnie zapoznaje nas z różnorodnością nastrojów i muzyczną ekspresją na najwyższym poziomie. Swego czasu ten koncert był równie popularny, jak *Koncert skrzypcowy* Piotra Czajkowskiego, a jego promocją zajmowali się i Heifetz, i Kreisler.

Dla mnie najważniejszym dziełem na płycie jest umieszczony w środku premierowy utwór Mieczysława Weinberga, *Concertino na skrzypce i orkiestrę smyczkową*. Jeden z zagranicznych recenzentów tej płyty napisał o *Concertino* Weinberga, że przypomina mu ta muzyka „Szymanowskiego z nutą amerykańskiej muzyki filmowej”. Ciekawe porównanie...??? Mocną stroną dzieła Weinberga jest piękna kadencja, cudowne, szerokie melodie. Obszerne gesty muzyczne w partii solowej i

orkiestrze smyczkowej. *Concertino* zapewne wejście w świat wielkich wirtuozowskich koncertów. Równie piękny *Koncert na skrzypce i orkiestrę smyczkową* napisał nie tak dawno wybitny polski kompozytor naszych czasów Romuald Twardowski, a jest on dostępny na płycie Acte Préalable AP0179.

Wielokrotnie nagradzany skrzypek Siergiej Ostrowski, koncertmistrz Orkiestry Szwajcarii Romańskiej, nagrał te trzy koncerty w sposób wirtuozowski, kompetentny. Zachwyca wspaniałą, mocny, soczysty i intensywny dźwięk skrzypiec. Każde dzieło jest nagrane z polotem i stosowną wirtuozerią.

Dyrygent Thomas Sanderling okazuje się być równie cenionym i wrażliwym dyrygentem, który imponująco kieruje wspaniałą grą Bournemouth Symphony Orchestra. Dźwięk, jego proporcje, prowadzenie narracji i akompaniament, to mocne strony tego albumu.

Bardzo polecam ten album, choć absolutnie nie rozumiem błędnego tytułu płyty *Rosyjskie koncerty skrzypcowe*, gdyż Mieczysław Weinberg mimo życia i tworzenia w ZSRR, czuł się i był Polakiem! A przy okazji marzę, by móc dzieła Weinberga usłyszeć, w którejś z polskich filharmonii... Oto i marzenia!

Arkadiusz Jędrasik

Seria wydawnictw Historic niemieckiego Hänsslera przypomina sztukę wykonawczą mistrzów, którym nie udało się trafić do pantonu legend, choć pozostawili wiele niezapomnianych interpretacji. Do takich postaci należy również Geza Anda, który w latach czterdziestych okrzyknięty został jednym z największych pianistów swego pokolenia. Płyta Hänsslera uzasadnia dawne zachwyty. Zawiera nagrania z roku 1951 i 1955 zarejestrowane niemieckich w studiach radiowych. Repertuar obejmuje: *Sonatę F-dur* Haydna, *Etiudy symfoniczne* op. 13 i *Karnawał* op. 9 Schumanna, *Walce szlachetne i sentymentalne* Ravela, *Sonatę* Rolfa Liebermanna, *Balladę g-moll* op. 23 i *12 Etiud* op. 25 Chopina oraz *Intermezzo Es-dur* op. 117 nr 1 Brahmsa. Zatem dzieła z przestrzeni blisko dwustu lat historii muzyki europejskiej, obejmujące style: klasyczny, romantyczny, impresjonizm i awangardę XX w.

Tym co zdumiewa w sztuce Andy to uniwersalizm. Kompletność jego warsztatu pozwala mu bowiem wejść w każdą strukturę muzyczną i odczytać ją na swój sposób. Wirtuozowski w Sonacie Haydna, narracyjno-emocjonalny w utworach Chopina, czy zupełnie kontemplacyjny przy walcach Ravela. Pianista błyszczy nieskazitelną wirtuozerią, pięknym, szklistym dźwiękiem i sprężystym uderzeniem w klawiaturę (co szczególnie efektownie wychodzi w „galopadach” wieńczących *Sonatę* Liebermanna lub w *Reconnaissance* Schumanna). Jakby tego było mało Węgier wnikliwie odczytuje strukturę każdej kompozycji, poszukuje jej treści, a jego doskonały warsztat zawsze służy temu by ją wydobyć. Świadomie cieniuje dynamicznie poszczególne frazy, jak i różnicuje poszczególne plany. Być może w historii pianistyki XX w. znaleźć można kilka tuzinów wielkich pianistów, ale nie każdy pozostawił tak wciągającą interpretację atonalno-serialnych kompozycji, jak Anda *Sonatę* Liebermanna na płycie Hänsslera.

Piotr Wolanin

F. Busoni – 2 Etiudy z „Doktora Faustusa” • Sarabande, Cortège • C. Franck – Psyche: Psyché et Eros • A. Dvorzak – VIII Symfonia

Kölnener Rundfunk-Sinfonie-Orchester • Carlo Maria Giulini, dyrygent

Profil PH06011 • w. 2007, n. 1958/1971 • ADD, 62'45" ★★★★★

Płyta ta może dostarczyć wiele satysfakcji wszystkim tym, którzy nie porzestają na śledzeniu kolejnych interpretacji uznanych arcydzieł i pozycji na stałe zadomowionych w programach koncertów, ale także chętnie zapoznają się z nowościami i mniej znanymi utworami, których na próżno szukać w obiegowym repertuarze filharmonicznym. Ferruccio Busoni to drugi, obok Wolfa-Ferrariego, kompozytor o podwójnych, włosko-niemieckich korzeniach, szczególnie wrażliwy na dziedzictwo Bachowskie i pierwiastek architektoniczny w kompozycji muzycznej, albowiem zgodnie z maksymą Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga „Architektura jest muzyką w przestrzeni, niejako muzyką zastygłą”, co rzecz jasna można odwrócić i zastosować z równym powodzeniem w przeciwną stronę. Dwa szkice orkiestrowe do opery *Doktor Faustus* to opracowania tańców: dostojnej *Sarabandy* z obsesyjnie odmierzonym rytmem oraz *Pochodu*, z oznaczeniem tempa alla polacca, ale jak na „chodzonego” z kolei zbyt nerwowo ożywionego. Umieszczony na płycie *Eros i Psyche* Césara Francka stanowi finałowe ogniwo z czteroczęściowej *Suity orkiestrowej*, zestawionej z oratoryjnego poematu symfonicznego *Psyche*. Posiada hymniczny charakter, co znajduje odzwierciedlenie w sekwencyjnej budowie. Obydwa dzieła zostały nagrane z Orkiestrą Radia Zachodnioniemieckiego w Kolonii na sesji nagraniowej w roku 1971, natomiast trzynastolatka wcześniej zarejestrowana została *VIII Symfonii G-dur* op. 88 Dvorzaka. Pod batutą Giulliniego bardziej niż melodysty, czeski kompozytor ujawnia oblicze muzycznego architekta, swobodnie operującego w pracy tematycznej technikami polifonicznymi. Tempa w częściach skrajnych sprawiają wrażenie nieco zagonionych, tak że accelerando w kodzie nie wywołuje już należytego efektu. Carlo Maria Giulini (1914–2005), urodzony co prawda w apulijskiej Arletcie koło Bari, ale rodzinnie związany i wychowujący się w górnoadygijskim (z perspektywy włoskiej), a południowotyrolskim (z perspektywy austriackiej) Bolzano, cenil nade wszystko umiar i dosko-

nałe wyważenie proporcji, tak że nie przypadkiem wyspecjalizował się w interpretacji dzieł Mozarta na ówczesny, w pełni symfoniczny sposób (m.in. klasyczne już nagranie *Don Giovanniego*). Przygotował też od strony muzycznej słynną inscenizację Luchino Viscontiego *Traviaty* z Marią Callas. U progu kariery, jako orkiestrowy wiolista, grywał pod batutą Richarda Straussa, Wilhelma Furtwänglera, Bruno Waltera i Otto Klemperera, co miało skłonić go do poświęcenia się karierze kapelmistrzowskiej. Na omawianej płycie, zwłaszcza w *Symfonii* Dvorzaka, odśladania swoje mniej znane oblicze, dając większy upust temperamentowi i pozwalając sobie na większą dezynwolturę, przede wszystkim w odniesieniu do agogiki.

Lesław Czaplński

VITTORIO GRIGOLO
The Italian Tenor

Arie z oper: Verdiego, Pucciniego, Donizettiego

Orchestra del Teatro Reggiao de Parma • Pier Giorgio Morandi, dyrygent
Sony 88697752572 • w. 2010, n. 2010 ★★★★★

Niedawno, w lutym tego roku, relacjonowałam Państwu pierwsze wrażenia z debiutu Vittoria Grigola w MET w partii Rodolfa w *Cyganerii*. Przybliżyłam też jego sylwetkę i podałam krótką biografię.

W elektronicznym zapisie jego głos brzmi jak spełnienie marzeń wszystkich wielbicieli opery czekających na nowy, wspaniały talent w repertuarze włoskim. Brzmi bowiem z mocą, góra jest pełna blasku i stabilna, a paleta barw i ekspresja dramatyczno-emocjonalna – doskonała.

Zawarty na tej płycie repertuar jest też niezwykle starannie dobrany i interesujący. Obecne są bowiem nie tylko przebojowe arie jak *E lucevan le stelle*, *Una furtiva lagrima* czy *Di quella pira*, ale również te mniej popularne, z oper nie tak często obecnie wznawianych jak np. z *Le villi* Pucciniego czy *Il corsaro* Verdiego.

Słuchając głosu Grigola z płyty można się tylko zachwycić jego talentem, stylem frazowania i pięknym modulacją barw. I tak np. mięciutko lirycznie brzmi *Una furtiva lagrima*, która prezentuje też jego piękny w blasku i dźwięczności górny rejestr z tzw. squillo i dobrą kontrolę oddechu w wytrzymywa-

niu długich linii melodycznych. Od strony interpretacyjnej też wypada znakomicie. Odnosimy wrażenie wiarygodnego utożsamiania się z prezentowanymi wokalnie postaciami. Słyszymy w jego głosie intensywność uczuć i zawartość znaczeniową w emocjonalnym ich przekazie – nostalgię, refleksję, smutek, tragedię rozpacz, dramat rozczarowania czy rozterki duszy.

Ponieważ jednak słyszałam go na żywo, pozwolę sobie zarezerwować entuzjazm. Śpiewak operowy przede wszystkim musi sprawdzić się na scenie, na żywo, przed widownią. Wielkie kariery – to wielkie teatry operowe na wiele tysięcy miejsc. Jeśli głos może zaistnieć z podobnym sukcesem w brzmieniu wraz z orkiestrą we właściwym operze kontekście – czyli na scenie – wtedy dopiero możemy mówić o wielkim artyście.

Grigolo to niewątpliwy talent i potencjał, a barwa głosu jest szalenie atrakcyjna. Mam też nadzieję, że uda mu się opanować technicznie dość wyraźne vibrato, które słyszałam na żywo, a które w nagraniu, poza króciutkimi momentami, niemal całkowicie wyeliminowano.

Nie wszystkie postacie i role operowe z tej płyty już należą do jego stałego repertuaru i są gotowe do prezentacji na scenach operowych, ale jeśli jego talent i sukcesy wykonawcze nadal będą się rozwijać – z pewnością mamy szansę na usłyszenie go przynajmniej w części z nich na żywo.

Dobrze wypada też współpraca pomiędzy nim a Orchestra del Teatro Regio di Parma prowadzoną przez Piera Giorgia Morandiego. Mamy też okazję usłyszeć w krótkich momentach nagrania *Dela brezza del favore...* z *Il corsaro* Verdiego głos jego nauczyciela i mentora basa Danila Rigosa. Mam jedno tylko zastrzeżenie do nagrania – szalenie nieatrakcyjny głos sopranu Marii Cioppi w ostatniej arii z *Trubadura*, która kończy płytę. Aż trudno uwierzyć, że nie można było zaprosić do tego nagrania lepiej brzmiącego głosu.

Bez wątplenia całość zasługuje na ocenę płyty miesiąca i warto ją mieć w swej kolekcji. To też głos, którego dalszą karierę warto śledzić. Czy sprawdzi się na wielkich scenach teatrów operowych świata? Czas pokaże.

Basia Jakubowska

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.

Polsko-Norweska Akademia Muzyczna Młodych

CD

1-3.	A. Vivaldi – Koncert h-moll na 4 skrzypiec, RV 580	9'31"	8-10.	J. S. Bach – Koncert d-moll na dwoje skrzypiec BWV 1043 cz. I – <i>Vivace</i> cz. II – <i>Largo ma non tanto</i> cz. III – <i>Allegro</i>	15'51"
	Agata Struzik, skrzypce; Karolina Mikołajczyk, skrzypce; Agata Janczy, skrzypce; Dominika Modelska, skrzypce; Olga Kowalczyk, altówka; Emilie Gudim, altówka; Edyta Słomska, wiolonczela; Albert Noven, kontrabas			Ann Hou Saeter, Patrycja Mynarska, skrzypce solo	
4.	B. Bartok – Kwartet smyczkowy nr 2 op. 17 cz. II – <i>Allegro molto capriccioso</i>	8'04"	11-13.	R. Twardowski – Serenada na orkiestrę smyczkową cz. I – <i>Allegro non troppo</i> cz. II – <i>Andante espressivo</i> cz. III – <i>Con brio</i>	11'20"
	Ann Hou Saeter, skrzypce I; Nadja Kalmykova, skrzypce II; Ljuba Kalmykova, altówka; Ole Eirik Ree, wiolonczela				
5.	M. Ravel – Trio fortepianowe a-moll cz. I – <i>Modéré</i>	9'50"	14.	P. Czajkowski – Serenada na orkiestrę smyczkową C-dur op. 4 cz. I – <i>Pezzo in forma di sonatina: Andante non troppo; Allegro moderato</i>	9'20"
	Patrycja Mynarska, skrzypce; Sandra Lied Haga, wiolonczela Joanna Kacperek, fortepian				TT: 72'01"
Polsko-Norweska Orkiestra Kameralna					
6-7.	E. Grieg – Tańce norweskie op. 35 cz. I – <i>Allegro marcato</i> cz. II – <i>Allegretto tranquillo e grazioso</i>	7'58"	Skrzypce:	Mari Halvorsen, Johanne Haugland, Ljuba Kalmykova, Nadja Kalmykova, Ann Hou Saeter, Sonoko Miriam, Shimano Welde, Elisabeth Turmo, Aleksandra Buczna, Agata Janczy, Radosław Jarocki, Magdalena Kolcz, Roksana Kwaśnikowska, Karolina Mikołajczyk, Dominika Modelska, Patrycja Mynarska, Klaudia Olborska, Katarzyna Seremak, Agata Struzik, Julia Wrońska	
	Łukasz Krupiński, fortepian; Maciej Wola, fortepian		Altówki:	Nikolai Clavier, Emilie Gudim, Eivind Holtmark Ringstad, Olga Kowalczyk, Agnieszka Podlucka	
			Wiolonczele:	Sandra Lied Haga, Amalie Eikaas Stalheim, Edyta Słomska, Katarzyna Stasiewicz, Zuzanna Sosnowska, Krystyna Wiśniewska	
			Kontrabas:	Albert Noven, Stanisław Czyżewski	

**Jeśli do pisma nie będzie dołączona płyta, lub będzie uszkodzona, można ją ściągnąć z Internetu – pod tym adresem będzie dostępna do końca listopada <http://www.sendspace.com/file/pxelnr>
W razie kłopotu prosimy o kontakt z redakcją.**

Krzyżówka nr 18/listopad 2011

autor: Antoni Rojewski

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

Poziamo: 1-A) operetka R. Heubergera (trzy wyrazy); 2-J) tym głosem śpiewa A. Kurzak; 3-A) osoba z opery *Manon Lescaut* Pucciniego lub nowela H. Sienkiewicza; 4-I) opera M. Kaz. Ogińskiego; 5-A) opera N. Jommelliego; 6-H) krzyżak, bemol; 7-D) brazylijski taniec towarzyski; 7-L) Jerzy ..., polski dyrygent (1908-68); 9-A) komedio-opera K. Hofmana; 9-H) „Bill” ..., ameryk. pianista i kompozytor jazzowy; 10-E) oratorium Haendla; 11-H) osoba z musicalu *Prawo pierwszej nocy* L. Bogdanowicza; 12-A) pianista ros. jeden z najwybitniejszych współczesnych wirtuozów; 13-H) twórca opery *Manon*; 14-A) rodzaj prymitywnego fagotu; 15-F) wykonawczyni przeboju *Tyle słońca w całym mieście* (imię i nazwisko).

Pionowo: A-1) *Jezioro łabędzie*; B-5) przebój Z. Sośnickiej (dwa wyrazy); C-1) oratorium S. Kazury; D-3) ros. kompozytor (1861-1906); D-11) w tytule opery ... *szelma* Dworzaka; F-7) doktor z opery *Don Pasquale* Donizettiego; G-1) Jan ..., polski pianista i redaktor; H-5) osoba z opery *Woszka w Algierze* Rossiniego (imię żeńskie); I-11) córka Akebara z opery *Paria*; J-1) balet C. Pugniego; L-1) zajęcie wokalisty; L-7) balet A. Adama; Ł-13) ... King Cole – ameryk. pianista jazzowy; M-1) osoba z opery *Goplana* W. Żeleńskiego; członek dawnej straży miejskiej; N-11) imię pianisty Rubinsteina.

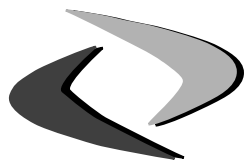
Rozwiązanie krzyżówki nr 17 z października 2011 r.

Apolinary Szeluto

płyty otrzymują:

Stanisław Baranowski, Zielona Góra; **Jan Madej**, Legnica; **Zofia Zaborowska**, Zamość

Litery z pól o współrzędnych: 1-A, 1-E, 7-L, 15-G, 15-M, 7-D, 2-K, 4-N, 14-D, 5-G, 13-K, 3-H, 7-H 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

Wytwornie płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Sprostowanie

W numerze 10 (135) Muzyka21 na str. 38 w tytule recenzowanej płyty wkradł się błąd. Tytuł winien brzmieć *Voll Freund und Leid*. Za pomyłkę przepraszamy

Redakcja

Rozstrzygnięcie konkursu – wrzesień 2011 r. UNIVERSAL – ALEKSANDRA KURZAK

Jolanta Baranowska, Zabrze; Stefan Dąbrowa, Warszawa; Janusz Fabiański, Iława;
Zofia Kowalska, Warszawa; Maria Myszynska, Poznań; Anna Nowak, Pruszków;
Kazimierz Pawłowski, Lublin; Jerzy Szymczak, Warszawa; Beata Tyczyńska, Szczecin;
Marcin Zaremba, Nowy Targ

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Anna Netrebko

Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłе 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 rozdane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

W jakiej operze zadebiutowała Anna Netrebko w MET?

Anna Netrebko
Live
at
The Metropolitan Opera

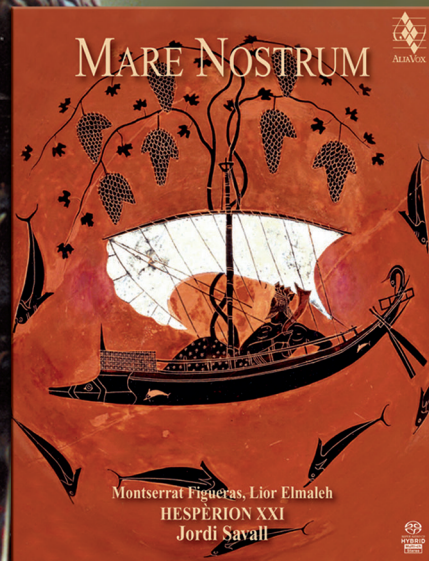
V. Bellini – *Puritani*
Anna Netrebko jako Elwira
for. Ken Howard/MET

Deutsche Grammophon

Nowości w dystrybucji CMD

Wysoka Porta
tradycje wokalne
Imperium Osmańskiego,
diaspory sefardyjskiej
i Armenii

Morze Śródziemne
kolebka ludów i kultur



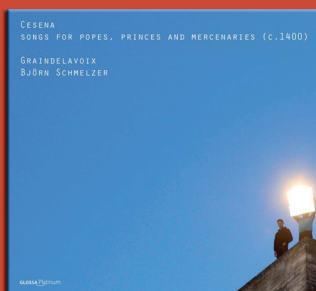
Historia opowiedziana muzyką – dwa projekty Jordiego Savalla



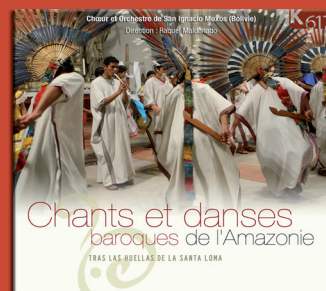
Alpha 181



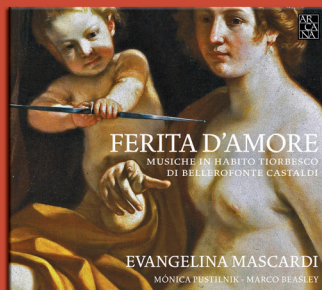
Harmonia Mundi HMC 902113.14



Glossa GCD P32106



K617 232



Arcana A 368



Harmonia Mundi HMC 902115.16



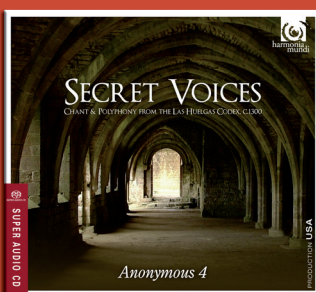
Harmonia Mundi HMU 907560



Miras MIR 152



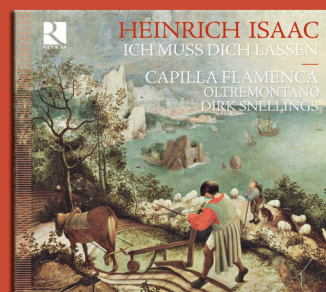
Zig Zag Territoires ZZT 111001



Harmonia Mundi HMU 807510



Harmonia Mundi HMU 907559



Ricercar RIC 318


Acte Préalable



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


WŁOSKI CROSSOVER W WYKONANIU MŁODYCH ARTYSTÓW

Acte Préalable



ALMOST IN THE AIR
ANTICHI STRUMENTI, NUOVI SUONI

RYUICHI SAKAMOTO • PHILIP GLASS • NOBUO UEMATSU • YANN TIERSEN
JOE HISAISHI • GUIDO PONZINI • GIOVANNI SOLLIMA • MASSIMO MORETTI



MG_INC: MYRIAM FARINA, HARP • GUIDO PONZINI, VIOLA DA GAMBA



NOWA, ZNAKOMITA PŁYTA GDAŃSKIEGO CHÓRU



Acte Préalable



AP0252
World Premiere Recording

IRENEUSZ ŁUKASZEŃSKI – CHORAL WORKS
POLSKI CHÓR KAMERALNY – JAN ŁUKASZEŃSKI



www.acteprealable.com • acteprealable@wp.pl

Nowości - listopad 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.