

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 12 (137)
grudzień 2011
ROK XII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Pablo Miró

inne oblicze
Liszta i Ravela

Mariusz Kwiecień
w MET i na płycie

Gary Guthman
happy jazzman

Robert King
o muzyce Haendla

Simon Rattle
wielka symfonia



MILOŠ KARADAGLIĆ
gitarzysta z Czarnogóry

MILOŠ KARADAGLIC

MEDITERRANEO



© Olaf Heine / DG

REWELACYJNY DEBIUT
CHARYZMATYCZNEGO
GITARZYSTY!

PEŁNE WYDANIE W POLSKIEJ CENIE
ALBUM DOSTĘPNY TAKŻE W WERSJI CD + DVD



RMF Classic

AUDIO

merlin.pl



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA



Wśród 26 października miało miejsce pobłogosławienie nowych organów Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej (prowadzonego przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie i Akademię Muzyczną). Jak na Kraków przystało, który wciąż nie może się przyzwyczaić do niezręcznej sytuacji znajdowania się znów w obrębie Rzeczypospolitej, dla oprawy tego ważnego wydarzenia wybrano *Mszę koronacyjną* Mozarta w wykonaniu miejscowych muzyków. Czy można sobie wyobrazić ambitniejszy program?

110 rocznica założenia Filharmonii Warszawskiej obchodzona była bardzo uroczysto. Maestro Antoni Wit został uznany za wielkiego promotora muzyki polskiej, choć w tym samym mniej więcej czasie, w którym dyrygował *Symfonią* Stojowskiego w gmachu Filharmonii, na rynku ukazała się jego najnowsza płyta z utworami Janaczka. A Stojowskiego nie dało rady nagrać? Z wywiadu udzielonego przez Antoniego Wita Gazecie Wyborczej można było się dowiedzieć, że jego płyty rozeszły się w nakładzie ponad 5 mln egzemplarzy. To znakomite. Można jednak sądzić, że ci, którzy takie informacje serwują, uważają zwykłego czytelnika za bardzo nieinteligentnego. Jeśli tak liczba jest prawdziwa, to Maestro Wit i podległa mu w danym momencie orkiestra nie tylko nie powinni być dotowani z budżetu państwa, ale jako „samograj” do robienia pieniędzy, powinni w dużej mierze ten budżet wspomagać.


Wspomniany już Maestro Wit wraz z Filharmonią Warszawską, dzięki wsparciu MKiDN, czyli nas, podatników, 13 listopada wyruszył na tournée do Wielkiej Brytanii. Podczas 12 koncertów w repertuarze miał tylko 3 utwory polskie. Oto cały repertuar: Stanisław Moniuszko – *Uwertura do opery Paria*, Henryk Mikołaj Górecki – *Trzy utwory w dawnym stylu*, Johannes Brahms – *Tańce węgierskie nr 1 i 5*, Andrzej Panufnik – *Sinfonia Rustica*, Felix Mendelssohn – *Koncert skrzypcowy e-moll*, Max Bruch – *I Koncert skrzypcowy g-moll*, Ludwig van Beethoven – *V Symfonia c-moll*, Piotr Czajkowski – *II Symfonia c-moll Małorosijska*. Jak na promotora muzyki pol-

skiej osiągnięcie znakomite. W szczególności, że Andrzej Panufnik, jako Brytyjczyk, Brytyjczykom znany jest od lat 50., a Henryk Mikołaj Górecki od co najmniej 20 lat. Czy Brytyjczycy rzeczywiście nie chcieli usłyszeć *Symfonii* Stojowskiego, dopiero co opanowanej przez zespół?

Polska bardzo chce nadać za tzw. wielkim światem. Nie udaje się jej to w większości ważnych dla obywatela dziedzinach, więc nadrabia tam, gdzie jest to mniej istotne. Już drugi rok z rzędu Filharmonia Warszawska ma u siebie osobę nazwaną „Kompozytor sezonu” (na wzór np. orkiestr amerykańskich). W tym roku jest nim Paweł Łukaszewski, w zeszłym roku był Paweł Mykietyn. Nie trzeba być Einsteinem by wymyśleć, że najlepszą promocją dla takiej osoby jest wykonywanie jej utworów podczas tournée zagranicznych. A może trzeba, skoro nikt nie pomyślał by Anglikom twórczość tych muzyków zaprezentować.

Niedawno zakończył się w Poznaniu XIV Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego. Jego patron w grobie się przewraca obserwując z wieczności, w jakim kierunku idzie ta mająca wieloletnią historię impreza. Sposób, w jaki była realizowana w tym roku ma posmak skandalu. Pod przewodnictwem wybitnego, wracającego po urlopie zdrowotnym do sal koncertowych, skrzypka Maksima Wengierowa udało się dzięki polskim pieniądзом wypromować rosyjskich pedagogów i ich uczniów. Tegoroczna edycja nie ma nic wspólnego z promocją polskiej kultury, a tym bardziej muzyki patrona. Maksim Wengierow tak majstrował przy regulaminie, przy wyborze kandydatów do konkursu, że jego wynik wydawał się być ustalony już od początku. Dziwi tylko fakt, że wciąż niezniszczalny i niezastąpiony w tym konkursie Andrzej Witucki, zgodził się na tego typu rozwiązania. Może Konkurs i jego „dozorca” weszli już w okres schyłkowy, stąd ich mottem mogą się stać słowa „tonący brzytwy się chwycił”. Absolutnie nie do przyjęcia są rozwiązania, które w tym roku wprowadzono w Konkursie Wieniawskiego. Muzyka polska stała się kulą u nogi dla profesorów wysyłających na konkurs do Poznania swoich uczniów! Wieniawski, wir-

tuoz skrzypiec i kompozytor, w swoich czasach uznany i uwielbiany, w konkursie swego imienia w Poznaniu doczekał się kilku utworów: w I etapie ma *Kaprysta*, w II etapie jeden wirtuozowski utwór patrona i Szymanowski, w III etapie tylko Mozart, etap IV jeden z koncertów patrona, a drugi koncert do wyboru! Trzeba wyjątkowej ignorancji, a może i złej woli, by za pieniądze Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz przy pomocy innych środków budżetowych promować muzykę niepolską! Henryk Wieniawski ma olbrzymi dorobek skrzypcowy, to samo dotyczy innych polskich twórców, nawet tych żyjących w czasach Mozarta, nie wspominając kilkudziesięciu dzieł z czasów romantyzmu i późniejszych. To byłoby wydarzenie i promocja polskiej kultury oraz Poznania, gdyby grano dzieła stanowiące nasze dziedzictwo narodowe. A tak walkowerem oddaliśmy nasze pieniądze w cudze ręce do rozdysponowania między swoich lub kolegów uczniów! Na 13 jurorów, 6 Rosjan, 3 ze Wschodu i 3 z Polski! Brawo!

Na osobne słowa wyjątkowej dezaprobaty zasługuje sposób ogłoszenia laureatki Konkursu. Jury siedzące dostojnie na scenie, finaliści pochowani gdzieś wśród publiczności i skradający się dyrektor Konkursu Andrzej Witucki z bukietem kwiatów do laureatki, dukający z każdym krokiem słowa o wygranej, czekający na tłumaczenie na angielski, a gdy już padły doniosłe słowa, z trudem przebił się przez tłum dziennikarzy i klaszczącą garstkę publiczności, by uściśkać niedowierzającą swemu sukcesowi Koreankę Soyoung Yoon. Sposób obwieszczenia zwyciężczyni „urzekł” oglądających go w TVP Kultura gracją i pomysłowością. Bardziej przypominało to wybór sołtysa w prowincjonalnej remizie strażackiej, niż ogłoszenie zwyciężczyni w renomowanym Konkursie z wieloletnią tradycją! Cóż z tego, że rozdieramy szaty nad naszą narodową głupotą i lekceważeniem swojej kultury i dziedzictwa narodowego, skoro nasze głosy nie mogą w żaden sposób dotrzeć do władarzy, ministrów i innych odpowiedzialnych za promocję wszystkiego co stanowi o naszej polskiej kulturze. Kiedy Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego zareaguje na nasze i innych prośby i nawoływania „Ratujmy polską kulturę”? Albo po prostu: wydawajmy nasze podatki tak by największą korzyść z tego mieli rodacy! 



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-mail:

- 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 ogłaszają 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: Łódź • Kraków • Bydgoszcz • Warszawa • Jerozolima
 12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Don Giovanni*

CZŁOWIEK

- 17 Wokół Liszta – Pierre-Laurent Aimard
 18 Miłoś Karadaglić – Gitarzysta z Czarnogóry – Stefan Banasiak
 19 Inne oblicze Liszta i Ravela – z pianistą Pabłem Miró rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 22 Nie mam świadomości istnienia kamer z polskim barytonem Mariuszem Kwietniem rozmawia Wilfried Górný
 24 Gram na trąbce happy jazz wyznaje amerykański trębacz Gary Guthman w rozmowie z Arkadiuszem Jędrasikiem
 26 Legendy Polskiej Wokalistyki (14) Władysław Malczewski – Adam Czopek
 27 Klucz do rosyjskiej duszy ze znakomitym altowiolistą i dyrygentem Jurijem Baszmietem rozmawia Dorota Staszkievicz
 29 Tansmania (1) Aleksander Tansman – światowa sława, polski grzech zapomnienia (1) – Daniel Wierzejski
 31 O muzyce Jerzego Fryderyka Haendla – z dyrygentem Robertem Kingiem rozmawia Łukasz Rozen
 32 Sir Simon Rattle i wielka symfonia – Łukasz Kaczmarek

MYŚLI

- 34 Kulturalne spojrzenia IAMA dotacji... – Jan A. Jarnicki

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – Znakomity debiut Mariusza Kwietnia – Arkadiusz Jędrasik
 37 Recenzje
 54 Krzyżówka nr 19 – Antoni Rojewski

KONKURSY

- 52 Trzy konkursy płytowe:
 Universal Music Polska – Miłoś Karadaglić
 Harmonia Mundi – Mariusz Kwiecień
 Polskie Radio – Gary Guthman

UWAGA!

KAŻDY PRENUMERATOR OTRZYMA W STYCZNIU WRAZ Z MUZYKA21
 PEŁNOWARTOŚCIOWY ALBUM PŁYTOWY

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!

- 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.
- Należy podać od którego numeru ma się rozpocząć prenumerata.
- 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).

Muzyka21

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

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

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Maciej Chiżyński, Paweł Chmielowski, Lesław Czaplinski, 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
 Miłoś Karadaglić
 fot. Olaf Heine/DG

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

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.

d z i ę k u j ą

Panu Robertowi Wasilewskiemu, dyrektorowi naczelnemu
Filharmonii Koszalińskiej im. Stanisława Moniuszki

Panu Rubenowi Silvie, dyrektorowi artystycznemu
Filharmonii Koszalińskiej im. Stanisława Moniuszki

Muzykom Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Koszalińskiej
oraz
solistkom i dyrygentom

za znakomity II Festiwal Muzyki Polskiej „Swego nie znacie”,
który odbył się
w dniach od 11 do 25 listopada 2011 r. w Koszalinie

Gratulujemy świetnego przedsięwzięcia o wysokich walorach
artystycznych, poznawczych i patriotycznych!

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

ŁÓDŹ **M**aria Stuard w Teatrze Wielkim w Łodzi. Po raz pierwszy w naszym kraju dokonano tak szerokiej koprodukcji w realizacji jednego przedstawienia. Trzy teatry operowe, w Poznaniu, Łodzi i Bytomiu zrealizowały w ścisłej koprodukcji inscenizację jeszcze na naszych scenach nie wystawianej *Marii Stuard* Donizettiego. Najpierw 29 stycznia 2011 r. odbyła się premiera w Teatrze Wielkim w Poznaniu, teraz pokazał tę operę Teatr Wielki w Łodzi – premiera 15 października. Na grudzień zaplanowano premierę w Bytomiu.

Opera powstała na zamówienie Teatro San Carlo w Neapolu, jednak zanim doszło do jej prapremiery przysporzyła swojemu twórcy немало kłopotów. Libretto *Marii Stuard* wywiedzione zostało przez mało znanego pisarza Giuseppego Bardariego ze znanej tragedii Friedricha Schillera, co wywołało zastrzeżenia neapolitańskiej cenzury, która za nic nie chciała się zgodzić na skazanie i

egzekucję monarchini. Ostatecznie po wielu targach, w których zasadniczą rolę odegrała wielka popularność Donizettiego w Neapolu, zdecydowano, że do skomponowanej już muzyki zmieniona zostanie treść, realia i imiona bohaterów, a wtedy opera zostanie wystawiona. Zamiany treści dokonał Pietro Salatino, który wykorzystał w tym celu *Opowieści florenckie* Machiavellego. Ostatecznie do premiery doszło 18 października 1834 r. w Teatro San Carlo, a operę wystawiono pod tytułem *Buondelmonte* z niewielkim zresztą sukcesem. I pewnie na tym skończyłaby się historia tego dzieła, gdyby nie fakt, że nieco ponad rok później królewska cenzura zmieniła zdanie i opera mogła zostać wystawiona 30 grudnia 1835 r. w mediolańskiej La Scali, w swojej oryginalnej wersji, już jako *Maria Stuard*, z Marią Malibran w roli *Marii Stuard* i Puzzi-Toso jako *Elżbietą*. Sukces mediolańskiej premiery sprawił, że przez pewien czas dzieło utrzymało się na afiszach, szczególnie włoskich teatrów. Niestety, czas okazał się

bezlitosny i po kilkunastu latach nikt już nie pamiętał o *Marii Stuard*, pokrył ją kurz historii.

Jak niesłuszny był to wyrok można się obecnie przekonać słuchając jej pięknej muzyki wspaniałych arii i scen ansamblowych. Co prawda chwilami odnosi się wrażenie, że jedyną troską Donizettiego było pieszczanie ucha pięknymi melodiami, ale jest to tylko złudzenie, które szybko ustępuje miejsca zachwytowi nad mistrzowskim nakreśleniem muzycznym sylwetek obu królowych, których partie zostały napisane w taki sposób, że odnosi się wrażenie, iż obie prowadzą autentyczną konfrontację na głosy. W oryginale partie *Marii* i *Elżbiety* są napisane na głos sopranowy, z tym, że pierwsza musi się wykazać mistrzostwem śpiewu koloraturowego, druga dramatycznym. Współcześnie czasami partię *Elżbiety* powierza się mezzosopranom, tak też stało się w Łodzi.

Zaprezentowana w łódzkim Teatrze Wielkim inscenizacja zbudowana jest prostymi, by nie powiedzieć oszczędnymi, środka-

mi. Skromna szkicowa scenografia Bruna Schwengla, czarne kostiumy dworu Marii i także same dworu Elżbiety były doskonałym kontrastem dla czerwonej i białej sukni władczyni Anglii. Całe przedstawienie pozbawione historycznego kontekstu wewnątrz i kostiumów, rozgrywa się w prostej scenografii i utrzymane jest w konwencji trzech kolorów. Szwajcarski reżyser Dieter Kaegi podporządkowując się muzyce ograniczył swoją pracę do eksponowania światłem na scenie tych postaci, które w danym momencie akcji są najważniejsze. Jasno i wyraziście poprowadził konfrontację obu władczyń, dając w ten sposób pole do popisu wykonawczynom partii Elżbiety – Bernadetta Grabias i Marii – Joanna Woś. To właśnie ich wokalne i aktorskie dokonania wyznaczyły wysoką temperaturę premierowego wieczoru.

wokalnym jak i aktorskim. Wokalnie zachwycała nienaganną emisją, nośnymi pianami i wspaniałym legato. Wyważona ekspresja, piękne wyrównane brzmienie jej sopranu oraz świetnie realizowana koloratura i ogrom kultury muzycznej pomogły jej w subtelnym kreśleniu dramatu jej bohaterki. Spotkanie obu władczyń to był prawdziwy wokalno-aktorski majstersztyk. Dzielnie im sekundował koreański tenor Sang-Jun Lee swobodnie pokonujący, dobrze brzmiącym głosem o ładnej barwie, trudności partii Leicestera W tej sytuacji panowie Patryk Rymanowski – Talbot, Przemysław Reznér – Cecil, stali się dla obu pań tłem. Jednak tłem, pod każdym względem udanym.

Dobrze wypadł chór, który przydawał wyrazistej dramaturgii scenom, ujmując przy tym wokalną dyscypliną i wyrównanym

KRAKÓW

Olga Pasiecznik i Magdalena Kožená: dwa oblicza wykonawstwa muzyki dawnej.

Dzień po dniu dane było w Filharmonii Krakowskiej porównać dwie orientacje w wykonawstwie muzyki dawnej: na współczesnych instrumentach i w symfonicznym składzie oraz na instrumentach historycznych i w odpowiednich do epoki obsadach.

Marek Moś, niegdysiejszy prymariusz Kwartetu Śląskiego, a obecnie szef Orkiestry Kameralnej miasta Tychy „Aukso”, ubrany w czarną tunikę opadającą na spodnie w tym samym kolorze i z fantazyjnie zawiązaną czarną chustką na głowie, poprowadził 14 października monograficzny koncert Mozartowski. W jego ramach siostry Pasiecznik: pianistka Natalia i śpiewaczka Olga, ubrane z kolei w tego samego kroju toalety, różniące się jedynie odcieniem czerwieni: bardziej ceglastym u pierwszej, a amarantowym u drugiej, wystąpiły razem w Mozartowskim recytatywie *Ch'io mi scordi di te?... i arii Non temer, amato bene* KV 505 z fortepianem obbligato. Wcześniej, osobno, Natalia zagrała *Koncert fortepianowy C-dur* KV 467. W *Allegro maestoso* było to dosyć bezosobowe wykonanie, bo trudno je nazwać interpretacją, na domiar pianistka posługiwała się bezbarwnym dźwiękiem, nie wynikającym wyłącznie z jakości samego instrumentu. Jej gra zyskała na blasku dopiero w kadencji, a szlachetności nabrała w środkowym, śpiewnym *Andante*. Śpiewająca Olga jawiła się przybyszem z innego, wielkiego świata wokalistyki, w którym umiejętności techniczne: prawidłowo ustawiony głos, kultura artykulacji, wyrównana emisja, są czymś oczywistym, stanowiąc punkt wyjścia dla koncepcji interpretacyjnych. W recytatywie *Ah, lo previdi i arii Ah, t'involva agl'occhi miwi* KV 272 zarysowała ich dramatyczny wymiar, natomiast w arii koncertowej *Bella mia fiamma, addio* KV 528 skupiła się na jej lirycznym aspekcie. W ostatniej, z fortepianem, w dyskretnych wokalizacjach, ozdabiających jej przebieg, dała znać o sobie techniczna swoboda w ich pokonywaniu.

W uwerturze do *Urowadzenia z seraju* KV 384 można było podziwiać wyrównane proporcje pomiędzy poszczególnymi grupami instrumentów, przy czym najszlachetniejszym, nasyconym brzmieniem odznaczał się kwintet smyczkowy, a jednocześnie to, wydawałoby się tak ograne, dzieło zachowało znamiona świeżości. Skameralizowana obsada paradoksalnie uwydatniła dodatkowo zgiekliwość tej „janczarskiej” muzyki, w symfonicznej obsadzie zatracającej swą drapieżność brzmieniową. W uwerturze do *Idomena* KV 366 kapelmistrz wyeksponował jej zacięcie symfoniczne, a jednocześnie wydobyl tkwiące w tej muzyce załamki romantycznego monumentalizmu i patosu.

W repertuarze Mozartowskim (*Idamantes, Dorabella*), a ostatnio i impresjonistycznym (*Debussy'owska Melizanda*), specjalizuje się również Magdalena Kožená. Jej występ na-

G. Donizetti – Maria Stuard
Bernadetta Grabias jako Elżbieta



Co prawda Bernadecie Grabias na początku I aktu brakowało nieco zdecydowania w prowadzeniu głosu. Jednak już po kilku chwilach brzmienie głosu wyrównało się, nabrało mocy, zdecydowania i blasku oraz szlachetnego brzmienia. Potrafiła też sugestywnie i z pasją zbudować złożoną osobowość swojej bohaterki, z jednej strony przejmująco samotnej kobiety, z drugiej dumnej zdecydowanej władczyni, która nie cofnie się przed niczym dla utrzymania władzy. O kreacji Joanny Woś można by napisać krótko – dokonała, tak pod względem

brzmieniem, co najpełniej słyszało się w słynnej scenie finałowej, od modlitwy poczynając.

Ruben Silva przy dyrygenckim pulpicie zadbał nie tylko o właściwe proporcje brzmienia na linii orkiestra – soliści zapewniając im możliwość naturalnego prowadzenia głosu. Zadbał przy tym o przejrzyste brzmienie każdej arii i sceny, co w operach epoki belcanta jest najistotniejsze.

Adam Czopek

stępnego wieczoru zainauguował nowy cykl: *Muzyka komnatowa, muzyka kościelna*, który skądinąd zastępuje organizowane właśnie w komnatach królewskiego zamku od bez mała półwiecza *Wieczory Wawelskie*.

Głos czeskiej śpiewaczki może nie należy do najpiękniejszych w swojej kategorii, do pewnego stopnia przypominając przypadek Teresy Berganzy. Jest to raczej mezzosopran liryczny, a więc bez głębokiego, niskiego zaplecza rejestru piersiowego, ani dramatycznej góry sopranowej, choć tym razem dało się słyszeć jego ciemniejsze zabarwienie. Pięknie zabrzmiały w jej ujęciu kantylenowe arie: *With Darkness Deep* z oratorium *Teodora* HWV 68 Haendla oraz *Gelido in ogni vena* z opery *Farnace* RV 711 Vivaldiego, w których dała znać o sobie niezwykła muzykalność artystki. Natomiast w arii *Ho il cor già lacero* z opery *Griselda* tegoż ostatniego zabrakło wystarczającej wirtuozerii, choć w Heendłowskiej arii *Oh, had I Jubals' Lyre* z oratorium *Joshua* HWV 64 koloratury i melizmaty nie były pozbawione blasku i biegoty. Popisową okazała się interpretacja arii *Where shall I fly* z Haendłowskiego oratorium *Herkules* HWV 60, w której kwestie techniczne zeszyły na dalszy plan, a ich miejsce zajęło wokalne aktorstwo, w którym nieruchomo stojąca śpiewaczka, co najwyżej podkreślająca niektóre zwroty melodyczne za pomocą dyskretnych ruchów dłoni, wszystkie emocje wyrażała za pomocą głosu: zmiennej dynamiki i agogiki, dobierania różnych barw brzmieniowych i ich odcieni, gdzie każde słowo nie jest tylko pretekstem i oparciem dla śpiewu, lecz posiada swoje głębokie uzasadnienie i wydaje się nie do zastąpienia, a artystka w pełni pojmując jego znaczenie oraz nieodzowność pojawienia się w tym właśnie momencie, choć były to wyrwane z szerszego kontekstu numery muzyczne. Żałować należy, iż nie zdecydowano się na zaprezentowanie którejś z Haendłowskich kantat rzymskich, w których można by się przekonać, jak śpiewaczka buduje dramaturgię większej formy. Potem nastąpiły bisy, które wykonuje się poniekąd bezinteresownie, dla artysty i publiczności przyjemności, bez stresu jak zostanie to ocenione. Trzecim i ostatnim było wzruszające *Lascia ch'io pianga* z *Rinalda*.

Toaletę śpiewaczki, ozdobioną kwiatnym wzorem, zdobiła ukośnie przypięta od ramion z jednej strony i poniżej gorsu z drugiej ogromna kokarda. Występ Magdaleny Kożeney uzupełniły wykonane przez akompaniującą jej czeski zespół Collegium 1704, prowadzony od klawesynu przez Andree Marcona, kompozycje instrumentalne Antonia Vivaldiego: *Sinfonia C-dur* RV 11a oraz *Koncert na smyczki d-moll* RV 127 oraz dwa koncerty: *Fagotowy F-dur* RV 488, dosyć bezbarwnie wykonany przez Annę Fusek, oraz *Fletowy C-dur* RV 433, w brawurowym ujęciu Györgyi Farkasa, grającej na dawnej, prostej odmianie tego instrumentu.

Która z metod prezentacji muzyki dawnej jest szczególnie uprawniona i warta upowszechnienia: rygorystycznie wskrzeszająca

ówczesną praktykę wykonawczą, czy podchodząca do niej z dystansem i przedkładająca indywidualną wizję nad antykwaryczną wierność kanonom minionej epoki, pozostaje wciąż sprawą otwartą, uzależnioną za każdym razem od osobowości występujących artystów.

Lesław Czaplński

KRAKÓW

Alcina Haendla w Krakowie. 7 października w Filharmonii Krakowskiej odbyło się przełożone z 2 grudnia ubiegłego roku przedstawienie wystawionej w cyklu *Opera Rara* koncertowej wersji *Alciny* Jerzego Fryderyka Haendla, którą przygotował od strony muzycznej Marc Minkowski wraz ze swoim znakomitym zespołem Le Musiciens du Louvre. Postać dyrygenta jest świetnie znana melomanom zainteresowanym nie tylko dziełami muzyki dawnej. Oprócz wzorcowych interpretacji oratoriów i oper Haendla oraz utworów baroku francuskiego, Minkowski świetnie odnajduje się w twórczości klasyków wiedeńskich, jak również kompozytorów epoki romantyzmu. Współpracuje z wieloma czołowymi zespołami orkiestrowymi świata, a od czerwca 2008 r. jest dyrektorem muzycznym orkiestry Sinfonia Varsovia. Obsada wokalna jak zawsze u Minkowskiego została dobrana idealnie. Partię tytułową kreowała Inga Kalna, sopran, pochodząca z Łotwy absolwentka Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie. W ubiegłym roku debiutowała w tej roli w mediolańskiej La Scali. W roli Morgany mieliśmy przyjemność zobaczyć i usłyszeć argentyński sopran, Veronikę Cangemi, która debiutowała właśnie pod batutą Minkowskiego w operze *Armida* Glucka. Jako Ruggiero i Bradamante wystąpiły śpiewające mezzosopranem Ann Hallenberg i Romina Basso. Młoda polska sopranistka, laureatka wielu nagród na konkursach wokalnych Jolanta Kowalska zmierzyła się z rolą Oberta. Całość obsady dopełniają tenor Emiliano Gonzalez Toro w roli Oronta i bass Luca Tittoto jako Melisso. Premiera odbyła się 16 kwietnia 1735 r. w Covent Garden, a opera była wystawiana jeszcze przez 3 lata na scenach Europy aby zniknąć z repertuaru operowego na 200 lat. Powróciła w latach trzydziestych XX w. na scenę w Lipsku.

Alcina to trzecia część trylogii po *Orlandzie* i *Ariodanem* oparta na tekstach Ludovico Ariosta. Anonimowy autor adaptował libretto Antonia Fanzagliego *L'isola di Alcina*, napisane wcześniej dla Riccardo Broschiego (brata Farinello). Jego źródłem były epizody z *Orlanda Szalonego* Ariosta, wykorzystywane niejednokrotnie przez kompozytorów, między innymi w operze Vivaldiego pod tym samym tytułem. Treść opery jest dość zagmatwana, ale wszystko ostatecznie kończy się dobrze. Tytułowa bohaterka wabi mężczyzn na swoją magiczną wyspę i zamienia ich w kamienie, strumienie, drzewa i dzikie bestie. Jednak po raz pierwszy jest zakochana i pod wpływem namiętności, zostaje pozbawiona swojej

mocy i królestwa, traci panowanie nad sobą i staje się bardziej ucłowieczona a tym samym wzruszająca. Postać Alciny trafnie scharakteryzował w swojej książce o Haendlu Christopher Hogwood. „Alcina – królowa i czarodziejka – jest postacią o niezwyklej intensywności. Hipnotycznie zła, poruszająca w swej, skazanej na niepowodzenie, namiętności i budząca litość, gdy zostaje opuszczona przez swe królestwo i magię, podczas gdy jej ofiary radują się”. Muzycznie *Alcina* to prawdziwe arcydzieło z przepięknymi ariami, których prawdziwą perełką jest liryczna i nastrojowa *Ah, Mio cor*, śpiewana przez bohaterkę tytułową po zdradzeniu jej przez Ruggiera. Wykonująca partię Alciny Inga Kalna stworzyła wspaniałą kreację wokalną a także aktorską, choć była to tylko wersja koncertowa. Wszystkie arie zaśpiewane były znakomicie, ale pozwolę sobie wyróżnić te, które wywołały największe owacje widowni. Liryczna *Si, son quella, non piu Bella*, z przepięknie wykonanymi dźwiękami piano *Ombre palli de*, w której Alcina rozpacza nad utratą swojej mocy, *Ma quando tornerai* i na koniec ponownie liryczna *Mi re stano le lagrime*, gdy opuszczona i atakowana pragnie zostać wybawiona z cierpienia. Zaśpiewana na koniec pierwszej części koncertu wspomniana już *Ah, Mio cor* wywołała prawdziwe szaleństwo wśród licznie zgromadzonych melomanów. Morgana, siostra Alciny uwodzi publiczność już w pierwszej arii *O s'apre al riso*. Wykonująca tę partię Veronica Cangemi dysponująca fantastycznie brzmiącym sopranem zachwyca też w ariach *Tornami a vagheggiar, Ama sospira* oraz w lirycznej arii z towarzyszeniem sola wiolonczelowego *Crede al mio dolore*. Ze znakomitym przyjęciem publiczności spotkały się również Romina Basso – Bradamante oraz Ann Hallenberg – Ruggiero. Pierwsze burzliwe owacje otrzymała Ann Hallenberg za brawurowo zaśpiewaną arię *Di te mi rido*. Również bardzo podobały się liryczna *Verdi Prati* oraz charakteryzująca się dynamiczną koloraturą *Sta nell'ircana*, typowa aria wirtuozowska z gatunku di bravura. Romina Basso, z kolei wyróżniła się w ariach zazdrości *E gelosia, forza e d'amore* i zemsty *Vorrei vendicarmi del perfido cor*. W Alcynie praktycznie wszystkie role są równorzędne, może z wyjątkiem Melisa, Oronta i Oberta. Szczególnie dobre wrażenie zrobiła Jolanta Kowalska, która świetnie poradziła sobie z dość trudną arią koloraturową *Barbara! lo Ben lo so*. Emilianowi Gonzalesowi Toro zabrakło w głosie trochę lekkości, ale aria *Un momento di contento* zaśpiewana była bardzo dobrze. Luca Tittoto dysponował przepięknym głosem basowym ale z uwagi na niewielką rolę nie miał okazji w pełni go zaprezentować. Marc Minkowski fantastycznie poprowadził swoich „muzyków z Luwru” i wraz solistami i chórem Capella Cracoviensis Vocal Ensemble zapewnił melomanom w filharmonii krakowskiej kolejną wspaniałą ucztę muzyczną.

Mariusz Trojanowski

Manru. W sobotę 15 października 2011 r. w bydgoskiej operze wznowiono przedstawienie jedynej opery Ignacego Jana Paderewskiego z librettem Alfreda Nossiga opartym na znanej powieści Józefa Kraszewskiego *Chała za wsią*. Akurat w tym roku przypada 110 rocznica od chwili jej wystawienia w Dreźnie – 29 maja 1901 r. – w języku niemieckim i Lwowie – 2 czerwca 1901 r. – premiera polska z tekstem w tłumaczeniu Stanisława Rossowskiego. Rok później spektakl ten był grany na scenie MET i jest to po dzień dzisiejszy jedyna polska opera tam wykonana. Obecne przedstawienie opery w reżyserii Laca Adamika i scenografii Milana Davida jest wznowieniem tego spektaklu z 2006 r. Wtedy wystawiono ją z okazji 50-lecia istnienia sceny operowej w Bydgoszczy.

Treść opery jest nieco zmieniona w stosunku do powieści, dodano tragiczne zakończenie. Jej głównym bohaterem jest Cygan, kowal Manru, który – jak to Cygan – po wewnętrznych rozterkach porzuca żonę, ubogą wieśniaczkę Ulanę i maleńkiego synka i idzie za taborem i piękną Azą. Ułana z rozpaczki topi się w jeziorze, a wiarołomnego Cygana ściąga w przepaść Urok, wielbiciel Ułany, włóczęga i cudak.

Opera składa się z trzech aktów. Zaczyna się od razu, bez uwertury od sceny zbiorowej z udziałem wielkiego chóru, w której matka Ułany obiecuje córce pomoc pod warunkiem, że ta porzuci Manru. Ułana się na to nie zgadza, bo go kocha. Przeciwno Manru i Ułanie, żyjącym w chacie za wsią, jest cała wiejska społeczność. Manru czuje się odrzucony i wykluczony i tak też można z psychologicznego punktu wyjaśnić motyw jego odejście od ukochanej Ułany.

Muzyka opery jest napisana w stylu późniejszego Wagnera i zawiera dużo dysonansów. Jest to raczej dramat muzyczny a nie opera. Przekłada się to na to, że w partiach wokalnych przeważają mało melodyjne recytatywy, często oparte – jak to zauważają specjaliści – na kwarcie zwiększonej. Nie są łatwe do zaśpiewania i zapamiętania. Z bardziej melodyjnych fragmentów wpada w ucho nastrojowa kołysanka Ułany z II aktu oraz zapowiadany jako najpiękniejszy fragment – marsz Cyganów z III aktu. Muzyka Paderewskiego w warstwie orkiestry jest w wielu fragmentach skomponowana jak symfonia. Bardzo spodobał mi się muzyczny wstęp – chciałoby się powiedzieć – intermezzo, do aktu III i grane na skrzypcach melodie w stylu cygańskim, a także przepiękny chór z tego aktu, kiedy Manru jest wybierany na króla Cyganów. Niestety, po wyjściu ze spektaklu trudno zanucić jakąś wpadającą w ucho melodię, no chyba, że będzie to melodia wspomnianego chóru. Notabene, ten chór słycać zawsze po otwarciu strony internetowej bydgoskiej opery.

Wykonawcy głównych ról zostali trafnie dobrani i swoje partie wykonali w bardzo do-

brym stylu. W partiach kobiecych ujęła mnie lirycznie i dramatycznie śpiewająca Ulanę sopranistka Małgorzata Grela oraz Monika Lendzion dysponującą mocnym mezzosopranem, jej rywalka, wcielająca się w rolę cyganki Azy. Główną rolę męską – Manru dobrze zaśpiewał Janusz Ratajczak (tenor), chociaż nie bardzo podobał mi się jego kostium. Charakterystyczną rolę włóczęgi i wiejskiego dziwaka świetnie zagrał i zaśpiewał Leszek Skrla (baryton). Dobrze wypadł też duży liczebnie chór operowy. Czasami, jak w greckich tragediach, brał on udział w akcji.

Mogła się podobać oszczędna scenografia Milana Davida, szczególnie w trzecim akcie. Natomiast nie mogłem zaakceptować szarych ubiorów cyganów, bo zawsze kojarzyłem ich z wielobarwnymi strojami widzianymi w dzieciństwie. A już scena z przemarszem, gdzie oprócz „niecygańskich”, moim zdaniem, ubrań noszą stare walizki jest jakaś dziwna. To nie są dziewiętnastowieczni Cyganie, tylko jacyś uchodźcy z innej epoki.

Całością spektaklu kierował dyrektor Opery Nova w Bydgoszczy Maciej Figas. Dyrygent panował nad zawilociami partytury i odpowiednio, może nawet trochę za mocno tonował orkiestrę w zakresie dynamiki, ale nadał spektaklowi odpowiednie tempo.

Sumując, warto było pojechać na *Manru* do Bydgoszczy, chociaż po wysłuchaniu tego dzieła doszedłem do wniosku, iż bardziej wolę Paderewskiego jako kompozytora utworów na fortepian i symfonicznych, niż twórcę operowego.

Wacław Bielecki

Magdalena Kožená w Krakowie. 15 października w Filharmonii im. Karola Szymanowskiego odbyło się otwarcie nowego cyklu koncertów *Musica da camera, musica da chiesa*. W koncercie inauguracyjnym wystąpiła Magdalena Kožená – śpiewaczka uchodząca za jedną z najwspanialszych współczesnych gwiazd repertuaru barokowego.

Owego wieczoru partnerował jej znakomity praski zespół Collegium 1704, któremu szefuje kapelmistrz i klawesynista Andrea Marcon. Artyści w programie koncertu umieścili utwory Antonia Vivaldiego oraz Jerzego Fryderyka Haendla.

Z uwagi na wykonywany z niezaprzeczanym sukcesem repertuar, głos Magdaleny Kożeny można postrzegać jako nieodległą ideałowi realizację oczekiwań Marii Callas, która niemal dokładnie cztery dekady temu w swych słynnych kursach mistrzowskich z nowojorskiej Juilliard School of Music przestrzegała przed specjalizacją wokalną w zakresie podziału repertuaru na typy głosów i z przekonaniem powtarzała: „musimy mieć wszystko”. I jeśli nie liczyć przydarzającego się artystce przykrywania głosu w dole skali nawet przez kameralną orkiestrę (co było dostrzegalne również w trakcie krakowskie-

go występu), Magdalena Kožená z czysto wokalnego punktu widzenia rzeczywiście „ma wszystko”; jako nadzwyczaj sprawna mezzosopranistka, dysponuje głosem o niemal idealnie wyrównanych rejestrach, a zarazem na tyle winnym w górze skali, iż bez większego wysiłku wykonuje nie tylko arie, ale i całe partie sopranowe. Rodzaj wirtuozerii, który zapewnia artystce tak ukształtowany instrument, wyraźnie dominuje jednak nad właściwościami wyrazowymi głosu. Samo w sobie nie stanowi to jeszcze zarzutu, o ile wybory repertuarowe idą w parze z krytycznym wglądem we własne umiejętności interpretacyjne. Niestety, po wysłuchaniu październikowego koncertu mam wrażenie, przechodzące miejscami w pewność, że ze zgubnymi skutkami zlekceważenia wskazanej zależności została skonfrontowana publiczność w Krakowie.

Należy tego żałować przede wszystkim dlatego, iż na bogaty program występu czeskiej śpiewaczki złożyły się wokalne arcydzieła obu Barokowych Tytanów. W części pierwszej wieczoru Magdalena Kožená wykonała lament *With Darkness Deep* z oratorium *Teodora* Haendla oraz dwie arie operowe Vivaldiego: *Ho il cor già lacero* z *Gryzeldy* i *Gelido in ogni vena* z *Farnaczesa*. Część druga zawierała natomiast trzy słynne utwory Haendla: radosne, sopranowe *Oh, had I Jubal's lyre* z oratorium *Joshua*, najpiękniejszą być może arię w historii opery – *Scherza, infida* z II aktu *Ariodante*go oraz *Where Shall I Fly* Dejaniury z oratorium *Herkules*. Bisy – *Si dolce è il tormento* Claudio Monteverdiego, *Sono quella guancia bella* Vivaldiego oraz *Lascia ch'io pianga* Haendla – dopełniały tego przeglądu wybitnych arcydzieł epoki. Choć rzeczywiście – poza początkowym siłowaniem się artystki z instrumentem, a w nielicznych miejscach brakiem stabilności w koloraturze – nie można powiedzieć by wybrane utwory z technicznego punktu widzenia stanowiły dla Magdaleny Kożeny szczególne wyzwanie, to już znacznie trudniej zrozumieć powód, dla którego z tych właśnie, a nie innych skomponowała swój występ. Artystka zaprezentowała bowiem czysty śpiew, pozbawiony głębszej refleksji nad naturą czy stanem postaci. Niepokojące było już to, że zróżnicowane kontury – zarówno refleksyjnych jak i ekspresyjnych – afektów, którym na tych samych zasadach podlegają heroiny i bohaterowie Vivaldiego i Haendla, oddane zostały przez Magdaleny Kożeną analogicznie grubą kreską (również w warstwie interpretacji aktorskiej, gdzie radość wyraża zawsze uśmiech, a bezsilność dłonie zaciśnięte w pięści). To zdecydowanie za mało by przemienić zapisane na pożółkłym papierze anachronizmu postacie w uniwersalne postawy. Jednak – według mnie – prawdziwie wstrząsający okazał się dopiero pewien rodzaj braku czułości artystki dla tekstu arii barokowej, który co prawda nie zawsze jest wybitnym utworem literackim, ale w dobrym wykonaniu niezmiennie rozkwita w zróżnicowanych (niekiedy silnie) wariantach

wyrazowych powtórzeń. Wszystko to każe podejrzewać, iż większość z tych utworów potraktowano czysto instrumentalnie – jako pretekst do występu, nie zaś jako nieusuwalny artefakt leżący w samym sercu artystycznej ekspozycji.

Pomimo tych zastrzeżeń krakowski koncert był tryumfem muzyki Vivaldiego i Haendla, co słuchacze zawdzięczali w niemałej mierze zespołowi doskonałych muzyków Collegium 1704. Podobnie jak w ariach z oper i oratoriów, także w czterech utworach instrumentalnych Antonia Vivaldiego – z których, jako pierwszy zaprezentowano *Sinfonię C-dur na smyczki i basso continuo* RV 111a, a *Koncertem d-moll na smyczki* RV 127 inicjowano część drugą wieczoru – muzycy wprost czarowali nie tylko „oczywistą” wirtuozerią, ale i nadzwyczajną wrażliwością na prostotę brzmieniowego piękna instrumentów z epoki. Od samego ich wejścia oczywiste było także i to, że znakomicie czują się w swoim towarzystwie, a koncert jest najszczerzym zaproszeniem do wspólnego muzykowania... w *komnacie* i w *kościółce*. Choć w ramach zespołu artystów spaja niekwestionowane zaangażowanie i autentyczna pasja wspólnego muzykowania, nasuwa się spostrzeżenie, iż każdy z nich ma szansę pozostać ogromną indywidualnością. Udowodniły to dwie wyłonione z czeskiej formacji instrumentalistki: grająca na fagocie Györgyi Farkas oraz flecistka (i skrzypaczka) Anna Fusek. Program wieczoru ułożony został bowiem tak, aby – w *Koncertach fagotowym F-dur* RV 488 oraz w *Koncertach C-dur* RV 433 – w solowych partiach wymienionych instrumentów obie damy mogły się swobodnie zaprezentować. Pozbawiona niezdrowej brawury gra Györgyi Farkas – szczególnie w intymnie zagranym *Largo* – wydobyla szaropertłowy liryzm *Koncertu fagotowego*, Anna Fusek zaś, która nadzwyczajnie ciepło i emocjonalnie wykonała na flecie prostym solo z ostatniego koncertu wieczoru, pokazała również wirtuozerię najczystszej próby, czym wzbudziła entuzjazm publiczności dorównujący temu, który wyrażali wielbiciele sławnej śpiewaczki.

Damian Sowa

WARSZAWA
Aleksandra Kurzak jako Łucja.
 Znakomita polska śpiewaczka, Aleksandra Kurzak, dzięki niepospolitemu talentowi z powodzeniem gości na wielu scenach Europy i Ameryki Północnej. Na łamach miesięcznika *Muzyka21* pisaliśmy o niej wtedy, kiedy w Hamburgu rozpoczęła międzynarodową karierę. Teraz, gdy osiągnęła należną popularność operowej gwiazdy staramy się dokładniej omawiać repertuar naszej rodaczki, tym razem koncentrując się na jednej, wybranej roli. Wprawdzie bohaterka niniejszej publikacji dobrze śpiewa twórczość powstałą na przestrzeni wielu epok, to

w stylu belcanto fascynuje przeogromnie. Do tego typu zjawisk należałoby zaliczyć partię tytułową w operze *Lucia di Lammermoor*, którą debiutowała na scenie Seattle Opera. Od razu zarówno wśród publiczności, jak i u miejscowej krytyki odniosła olśniewający sukces.

TW-ON w Warszawie, po przerwie wystawił operę *Łucja z Lammermoor*, której premiera miała miejsce 30 marca 2008 r. Zobaczyłem spektakl (nr 11) 23 października 2011 r. z ujmującą Aleksandrą Kurzak w partii tytułowej. Reżyserię i scenografię opracował Michał Znaniński, wielce interesujący artysta, który akurat w bieżącym sezonie święci dwudziestolecie pracy artystycznej. Przypnie należy, że głównie działa na kontynentach Europy Zachodniej, Azji oraz Ameryki Południowej, aczkolwiek nie unika krajowych scen. W ojczyźnie jego talent poznano w teatrach Warszawy, Szczecina, Poznania, Wrocławia, Chorzowa i Krakowa. W 1995 r. debiutując w mediolańskim Teatro alla Scala został uznany za największy talent reżyserski roku, czym utwierdził swoją pozycję w wielu teatrach operowych i dramatycznych trzech kontynentów. Prowadzi także działalność pedagogiczną w szkołach teatralnych we Włoszech oraz pracuje jako wykładowca technik improwizacji w szkole Teatro Piccolo di Milano, gdzie wcześniej również był studentem.

Talent Michała Znanińskiego znam od produkcji opery *Chopin* (Warszawa, 1997). Widziałem 23 prace tego wybitnego polskiego reżysera oraz inscenizatora. W ogólnej definicji można byłoby stwierdzić, iż wobec muzyki jest uczciwy, chociaż w kwestiach stosowania się do wartości znaczeniowej libretta różnie to bywało, niekiedy nawet kontrowersyjnie. Momentami potrafi szokować zmianą czasu i miejsca akcji. Może to być celowym zabiegiem, który widz zapamięta? Np. produkcja opery *Łucja z Lammermoor* ma intrygującą scenę, gdy manekiny chodzą po pionowej ścianie, co z prawami fizyki nie może mieć nic wspólnego, lecz dekoracja sceny sprawia miłe dla oka i miejsca akcji wrażenie. Niezależnie od skomplikowania pogmatwanej akcji osobowość postaci posiada czytelnie przedstawiony zmysł charakterystyki dramatycznej występujących osób osadzonych w szkockim, historycznym kontekście. Dodana przez reżysera scena pojedynku Enrica i Edgarda urozmaicała sceniczenie wydarzenia.

Spektakl sprawnie działającą batutą prowadziła Keri-Lynn Wilson, która w sposób sugestywny, począwszy od ponuro brzmiącego orkiestralnego wstępu wprowadziła słuchaczy w atmosferę mającego dokonać się psychicznego dramatu bohaterów. Dyrygentka zadbała, żeby orkiestra nie była wyłącznie akompaniatorem ale i też w miarę potrzeb wtapiała się w partie wokalne, bądź też w samodzielnych fragmentach sugerowała mające nastąpić po nich dramatyczne wydarzenia. W części pierwszej pierwszego aktu we właściwych scenach orkiestra

zmieniała klimat choćby wtedy, gdy w scenie drugiej *E n'ho ben donde* panuje zgoła inna atmosfera. Najbardziej przekonująco orkiestra zagrała piękne preludium wykonywane przez harfę, po którym nastąpiła istotna zmiana muzycznego nastroju związana z ukazaniem się tytułowej Łucji. Wsluchanie się w piękną i delikatną muzykę z początku rozmowy Enrico z Łucją, do momentu jej pierwszych słów potęgowało liryzm. Później świetnie zilustrowano muzyczne niepokoje i załamania nastrojów, które uspokoją się dopiero w scenie szaleństwa.



Aleksandra Kurzak
 fot. DG

Aleksandra Kurzak w pełnym blasku, w scenie z Alicją srebrzystym dźwiękiem i z należnym uczuciem zaśpiewała recitativo *Quella fonte mai senza tremar non veggio* i *cavatine* *egnava nel silenzio alta la notte e bruna...* Następnie rozpoczynający się od recytatywu *Lucia, perdona se ad ora inusitata io vederti chiedo* usłyszeliśmy przejmujący ekspresją dramatyczną, ujęty w *strette*, duet miłosny genialnie śpiewającej Łucji i wokalne rozczarowującego Edgarda. W drugiej części pierwszego aktu od *I pallor funesto orrendo* rozpoczynała się intryga brata Łucji, w której artystka odcieniami barwy głosu do głębi wrzucała ukazując psychologiczne przemiany wynikające z pułapki z listem. Błyskotliwa *cavatina* *Per poco fra le tenebre spari la vostra stella* i dialog z Enriciem

ucieszyły uszy dużą kulturą wokalną. Grała wszystkim: głosem, kunstem aktorskiego gestu i mimiką.

Nasza reprezentacyjna sopranistka od pierwszego do ostatniego dźwięku ściśle zespolonego z ruchem scenicznym w melodyjnych frazach, takt po takcie ukazywała napięcia psychologiczne i prawdziwe ludzkie emocje przez które w kolejnych sytuacjach przechodzi. Pięknymi dźwiękami pokazała głębię romantycznych i tragicznych przeżyć. Czyniła to za pośrednictwem mnóstwa interpretacyjnych niuansów. W nich przejmujący obraz wywarła koloraturowa aria obłąkanej Łucji *I dolce suono mi colpì di sua voce!*, w której kulminacyjnym momencie były precyzyjne fiortury sopranu wykonywane w towarzystwie kontrapunktującego fletu (Agnieszka Proowska-Iwecka). W scenie jej obłędu w kunsztownie budowanych delikatnych frazach dominowały akcenty pogłębionej liryki. Rewelacyjna artystka jakby znalazła się w schizofrenicznym śnie, co wsłuchaną widownię wprowadziło w hipnotyczny trans. Wywoływała szczery aplauz i poczucie wzruszenia wycuciem dramatu kreowanej postaci. W pozostałych partiach wystąpili: Lord Enrico Ashton – Artur Ruciński, Edgar Ravenswood – Francesco Demuro, Sir Arthur Bucklaw – Pavlo Tolstoy, Raimondo – Rafał Siwek, Normanno – Mateusz Zajdel, Alisa – Magdalena Idzik.

Wilfried Górný

JERUZOLIMA **P**rzemawiajcie do serca Jeruzalem... Od lat marzyłm, żeby pojechać do Izraela. I wreszcie udało się. Nielatwa, ale też przynosząca radość praca wolontariuszki w sierocińcu na Górze Oliwnej pozwoliła mi spędzić w Jerozolimie wiele tygodni. Tam miałam możliwość podziwiać jej niesamowitą egzotykę, wieloreligijną i wielokulturową. A jak to miasto brzmi! Wiele razy w ciągu doby z różnych stron rozlegają się dźwięki – śpiewy modlitewne. Do moich ulubionych należały śpiewy muezina, które słycać głośno chyba w całej Jerozolimie codziennie około czwartej rano... Tak mi się to podobało, że żał mi było spać, tylko leżałam w półśnie i wsłuchiwałam się w krętą linię melodyczną, pełną ozdobników. Czasami nawet rezygnowałam ze snu, otwierałam okno i nagrywałam ją na dyktafon. Jednym z moich najciekawszych muzycznych doświadczeń tutaj były też śpiewy i tańce grup Żydów podążających pod Ścianę Placzu. Grali na bębnach, kłarnecie i szofarach – charakterystycznych dla Izraela, długich, krętych rogach. Ile w tym było entuzjazmu, spontaniczności, radości i wychwalania Pana!

Jako temat tego artykułu wybrałam jednak dla Państwa koncert chrześcijańskiej muzyki sakralnej, który odbył się 25 października br. w Teatrze Jerozolimskim – Centre of the Performing Arts, w najbardziej reprezentatywnej, pięknej sali, Henry Crown Hall. W programie był *Mesjasz* Haendla.

Wieczór zapowiadał się ekscytująco. Po słucać *Mesjasza* w Świętym Mieście, gdzie na każdym kroku czuje się żarliwą religijność, to wyjątkowe przeżycie. Libretto dzieła ułożone przez Charlesa Jennensa składa się wyłącznie z wybranych wersetów Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu, a więc: Książ Izajasza, Zachariasza, Hioba, Jeremiasza, Psalmów, Ewangelii św. Mateusza, Łukasza i Jana, Listów Apostolskich oraz Apokalipsy. I niejednokrotnie przywoływana w nim jest Jerozolima.

Mesjasz jest najcenniejszym i najpopularniejszym dziełem Haendla – to dzięki niemu kompozytor zyskał światową sławę. Oratorium to uznane też zostało za jeden z najważniejszych utworów w historii muzyki. Jego prawykonanie odbyło się w 1742 r. w Dublinie. Już podczas próby generalnej krytycy pisali, że „chodzi o najdoskonalszą kompozycję, jaką kiedykolwiek stworzono”. A po pełnym entuzjazmu przyjęciu przez Irlandczyków w prasie pojawiła się recenzja: „Brak słów, aby opisać wzniosłą rozkosz, jaką sprawiło dzieło tłumnie zebranym słuchaczom. Dostojność, wspaniałość i subtelność, wsparte najbardziej budującymi, majestatycznymi i wzruszającymi słowami tekstu, współdziałały, by porwać i oczarować zachwycone serca i uszy”. Ciekawostką jest fakt, że to monumentalne dzieło powstało zaledwie w dwa tygodnie.

Na koncercie wystąpili doborowi artyści z różnych części globu. Grała Israel Camerata – najlepsza orkiestra kameralna w Izraelu i jedna z najbardziej wybijających się na świecie. Założona przez Avnera Birona w 1985 r. gra ponad sto koncertów rocznie, z którymi dociera aż na Daleki Wschód. Avner Biron pełni funkcję jej dyrektora muzycznego i dyrygenta – to pod jego kierownictwem zespół zyskał światowe uznanie. W latach 1994–2003 był on dyrektorem Jerozolimskiej Akademii Muzyki i Tańca, w której stworzył m.in. unikalny Wydział Muzyki Arabskiej.

Pierwsza część oratorium, opowiadająca o zwiastowaniu i narodzinach *Mesjasza*, zabrzmiała spokojnie i dostojnie. Muzyka miała charakter narracyjny, a partie solowe przeplatały się z chóralnymi. W orkiestrze dominowały skrzypce. W drugiej części – o życiu, śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa muzyka nabrała dramatyzmu. Pod batutą dyrygenta Avrona Binera zespół instrumentalistów i chórzystów przejmująco prezentował to partie melodyjne, powolne i tęskne, to znów fragmenty pełne niepokoju, o rytmach niespokojnych, zrywanych. Głosy i instrumenty brzmiały harmonijnie. Chórzyści śpiewali z zaangażowaniem i przejęciem. Najbardziej poruszająco zabrzmiał finałowy, słynny chór *Hallelujah* – potężnie, radośnie i dynamicznie. Tutti zwieńczyła pięknie brzmiąca fermeta. Podczas jednego z pierwszych wykonań *Mesjasza* w Londynie król Wielkiej Brytanii Jerzy II wstał z miejsca słysząc ten fragment dzieła, a z nim cała publiczność. Zwyczaj ten utrzymał się w Anglii do dziś.

W trzeciej części – poświęconej misji

zbawienia ludzkości i roli *Mesjasza* w życiu człowieka, najbardziej zachwyciły mnie dwa fragmenty. Pierwszy był bardzo nastrojowy: zbudowany na zasadzie kontrastu pomiędzy piękną, mistyczną, wyśpiewaną pianissimo a cappella partią chóru a tutti forte. Owe ciche taktury partytury zostały wykonane ze skumulowanymi emocjami i zintensyfikowaną ekspresją. Drugim szczególnie urokliwym fragmentem był wielogłosowy śpiew słowa „Amen” w finale dzieła. Wzmocniony orkiestrą wraz z kotłami zabrzmiał potężnie, donośnie i miał bardzo podniosły charakter.

Partie solistów powierzono artystom z Wielkiej Brytanii i Niemiec. Wśród nich najlepiej zaprezentował się sopran – Ruby Hagens (Anglia) i kontratenor – James Laing (Anglia). Do największych osiągnięć Ruby Hagens należy zdobycie głównej nagrody i nagrody publiczności na Haendrowskim Konkursie Wokalnym w 2009 r. Na koncercie śpiewała dramatycznie, a niekiedy anielsko, ładnie wykonywała melizmaty i dobrze brzmiała w górnym rejestrze. Pełne kunsztu operowanie zmienną głośnością dawało efekt cieniowania brzmienia. Do najładniejszych w jej wykonaniu należały te partie, kiedy śpiewała wraz ze skrzypcami – brzmienie sopranu i tego instrumentu, tak zbliżonego do głosu, było homogeniczne i niezwykle harmonijne. James Laing, absolwent Royal College of Music występował już m.in. z London Sinfonia i Irish Chamber Orchestra. Śpiewał w Niemczech, Izraelu i USA. Swoje partie *Mesjasza* wykonywał z wielkim zaangażowaniem, melodyjnie i z uczuciem. Jego głos brzmiał głęboko i wyróżniał się ładnym prowadzeniem frazy. Pozostali soliści: tenor – James Oxley (Anglia) i bas – Marcus Flaig (Niemcy) specjalizują się w wykonywaniu muzyki sakralnej i również wystąpili satysfakcjonująco. James Oxley śpiewa muzykę liturgiczną i oratoria barokowe, a w 2009 r. polska publiczność miała możliwość usłyszeć go, jak wykonywał *Mesjasza* w Krakowie. Marcus Flaig studiował muzykę sakralną i często ją śpiewa, zwłaszcza Bacha, Haendla, Mozarta i Haydna. Występował w różnych miejscach na świecie, między innymi z *Mesjaszem*.

Jako miłośniczka romantycznej ekspresji w muzyce chętnie usłyszałabym jeszcze więcej rozmachu w tym dziele. To jednak jest oratorium barokowe i artyści tak je wykonali – w barokowej stylistyce i z takim umiarem. Szkoda, że program koncertu wraz z librettem został przygotowany wyłącznie w języku hebrajskim, to pozwoliło tylko części publiczności śledzić relacje pomiędzy słowem a dźwiękiem. Publiczność wypełniająca całą kawkicie salę koncertową Henry Crown Hall zareagowała żywiołowo na *Mesjasza*. Po koncercie artyści zostali nagrodzeni długą owacją na stojąco. Uroczysty charakter tego oratorium, jego sakralność, melodyjność i podniosłość, liryczność i dramatyzm, jak również świetne wykonanie, będą jednym z najważniejszych wspomnień z Jerozolimy.

Sylwia Praśniewska

Acte Préalable



Lider polskiej fonografii • Mecenaz 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



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

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.

The Metropolitan Opera

W. A. Mozart – Don Giovanni
Barbara Fritoli (Donna Elvira) | Luca Pisaroni (Leopoldo)
fot. Marty Sott/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

DON GIOVANNI **D**wa wypadki, dwie operacje kręgosłupów – życie dramatyczniejsze od libretta operowego. MET wystawia w bieżącym sezonie nową produkcję *Don Giovanni* 17 razy – 9 na jesieni i 8 na wiosnę. Jej twórcą jest debiutujący w MET Michael Grandage, który reżyserował w Londynie produkcje teatralne od *Don Carlosa* Schillera, *Otella* Szekspira po musical *Guys and Dolls*.

Mieliśmy też okazję do dumy ponieważ James Levine miał poprowadzić orkiestrę MET podczas jesiennych spektakli z zaplanowanym w tytułowej roli Mariuszem Kwietniem. Jak wiadomo James Levine po upadku podczas wakacji musiał poddać się natychmiastowej operacji kręgosłupa, odwołał udział w spektaklach MET do końca stycznia, a przedstawienia przejął pierwszy dyrygent MET Fabio Luisi. Poza ogromnym niepokojem o zdrowie największego współcześnie żyjącego geniusza batuty, chwile grozy zapewne przeżył też polski baryton Mariusz Kwiecień, który miał zaprezentować w 9 spektaklach, jak to nazywa, swą wokalną wizytówkę – *Don Giovanni*.

MET promowała polskiego barytona na wiele różnych sposobów. Po pierwsze na okładce październikowych programów pojawiło się jego zdjęcie. Mówił też o nim w wywiadzie o nowym sezonie Peter Gelb: „(...) śpiewa i gra [rolę] z płonąca intensywnością, więc myślę, że będzie to Don, którego się doprawdy zapamięta”. Można też było obejrzeć zdjęcie śpiewaka na okładce wrześniowego numeru

Opera News, przeczytać wywiad z nim oraz z Aleksandrą Kurzak o jej najnowszym albumie płytowym *Gioia!* i roli Fiordiligi w *Così fan tutte* w Los Angeles Opera. Był to więc prawdziwie polski numer tego miesięcznika.

10 X tuż przed kolejnym widzianym przeze mnie spektaklem *Anny Boleny*, dowiedziałam się, że wcześniej tego dnia, podczas próby generalnej Mariusz Kwiecień uległ wypadkowi i został przewieziony do szpitala. Wypadek, uraz kręgosłupa, wedle zasłyszanych przeze mnie relacji, miał miejsce podczas pojedynku z Komendatore (a wedle innych – podczas wychodzenia przez okno z pokoju Donny Anny). Jego miejsce podczas próby zajął obecny w MET Dwayne Croft. 11 X prasa podała, że Mariusz Kwiecień został tego dnia poddany operacji dysku. Ogłoszono też zmiany w obsadzie. Na szczęście obecny był w MET Petter Mattei, który śpiewa tu w tym sezonie rolę Figara w *Cyruliku sewilskim* (premiera sezonu w MET 1 X). Poproszono go więc o zastępstwo.

Po operacji, manager Mariusza Kwietnia, William Guerni z Columbia Artists Management poinformował, o wspaniałych prognozach medycznych, a kilka dni później (około 14 X) w konferencji telefonicznej pomiędzy przedstawicielem MET Peterem Clarkiem, Mariuszem Kwietniem, jego managerem i chirurgiem ustalono, że ponieważ rekonwalescencja przebiega w niezwykle szybkim tempie, polski baryton będzie mógł powrócić do MET 25 X, a ograniczenia ruchu scenicznego dotyczyć będą jedynie zmiany w scenie 1 aktu I. Mariusz Kwiecień nie będzie bowiem schodził po drabinie z okna sypialni Donny Anny.

Po owych dramatycznych doniesieniach warto teraz bardziej szczegółowo przyjrzeć się twórcom nowej produkcji *Don Giovanni* w MET. Urodzony w Londynie 49-letni Michael Grandage spędził 9 lat w londyńskim Donmar Warehouse mieszczącym 250 widzów. Wcześniej w latach 1999–2005 był artystycznym dyrektorem Sheffield Theatre, gdzie wystawił m.in. *Don Carlosa*, za którego otrzymał nagrodę Evening Standard za najlepszą reżyserię. Wśród jego wielu spektakli w Donmar Warehouse wyróżniono *Calligulę* (nagroda Oliviera za najlepszą reżyserię). Jego produkcje oglądano też na nowojorskim Broadwayu po przeniesieniu ich z Wielkiej Brytanii: *Frost/Nixon*, *Mary Stuart*, *Hamlet* (z Judem Lawem), *Król Lir* (z Derekiem Jacobim) i *Red*, za którego Grandage zdobył w 2010 r. nagrodę Tony. W czerwcu tego roku przyznano mu tytuł Commander of the British Empire, który jest pierwszym stopniem do nadania mu szlacheckiego tytułu Sir. Grandage postanowił, po wygaśnięciu kontraktu, odejść z Donmar Warehouse tej zimy i spróbować pracy na większą skalę. W zeszłym roku debiutował w świecie opery produkcją *Billy Budd* podczas festiwalu w Glyndebourne, a później wystawił w Houston *Madama Butterfly*. W bieżącym sezonie, poza nową produkcją dla MET, wznawia *Evitę* na Broadwayu i przygotowuje *Wesele Figara* dla Glyndebourne. W przeciwieństwie też do wielu reżyserów teatralnych Grandage potrafi czytać partyturę, a więc przed rozpoczęciem pracy nad produkcją zaznajamia się z dziełem operowym od tej najważniejszej strony – muzyki i głosów.

Grandage wraz ze swą artystyczną ekipą

wykreował dla MET dziewiątą w jej historii produkcję *Don Giovanniego* (jeśli policzymy odnowioną w 1953 r. produkcję z 1929 r.). Pierwszą przygotowano w sezonie 1883/84 (prapremiera 28 XI 1883) w reżyserii Coraniego i Abbatiego. Kolejne produkcje miały swe premiery w sezonach: 27 XII 1893 r. (reż. Armand Castelmarty), 27 I 1906 r. (reż. Eugene Dufriche), 29 XI 1929 r. (reż. Wilhelm von Wymetal, po odnowieniu pokazano 10 XII 1953 r. – reż. Dino Yannopoulos), 31 X 1957 r. (reż. Herbert Graf), 22 III 1990 r. (reż. Franco Zeffirelli) i 1 III 2004 r. (reż. debiutująca w MET Marthe Keller).

Historia tej nowej produkcji sięga 2007 r. kiedy to Peter Gelb zwrócił się do Michaela Grandage'a z ofertą jej wykreowania. Pracę nad modelami i wstępnymi projektami kostiumów rozpoczęto w styczniu 2010 r., konstrukcję dekoracji w listopadzie 2010 r. (zakończono w czerwcu 2011 r.), a próby techniczne rozpoczęły się 8 sierpnia 2011 r.

Autorem dekoracji i kostiumów jest również debiutujący w MET, urodzony w Londynie Christopher Oram. Od lat współpracuje z Michaeliem Grandagem w Donmar Warehouse. Przygotowywał też dekoracje i kostiumy do produkcji na londyńskim West End, na Broadwayu, w Los Angeles Mark Taper Forum, Royal Shakespeare Company oraz do oper Grandage'a w Glyndebourne i w Houston. Za pracę przy *Power* przyznano mu nagrodę Oliviera, a za *Red* – Tony.

Projektem oświetlenia do *Don Giovanniego* zajęła się kolejna obywatelka Wielkiej Brytanii, Paule Constable, która wykreowała już dla MET oświetlenie do produkcji *Satyagraha* (debiut w MET 2008), oraz do otwierającej sezon 2011/12 *Anny Boleny*. W bieżącym sezonie Constable ma w planach projekty światła do *Cosi Fan Tutte* dla Los Angeles Opera i *Wesela Figara* w Glyndebourne.

Debiutował również w MET w tej produkcji urodzony w Brighton (Wielka Brytania) choreograf Ben Wright. W 2008 r. utworzył własny zespół tańca współczesnego. Pracował też z wieloma teatrami operowymi na świecie, m.in. w Tuluzie, Paryżu, Malmö i z Grandage Donmar Warehouse. Jako tancerz wykreował m.in. *Księcia w Jeziorze łabędzim* w 1995 r., którego można było obejrzeć, poza londyńskim West End i Broadwayem, na terenie całej Wielkiej Brytanii.

Don Giovanni to najgenialniejsza opera jaką kiedykolwiek skomponowano, zaplanowałam więc w tym sezonie 8 przedstawień – 5 na jesieni (17, 25, 31 X, 3 i 7 XI) i 3 na wiosnę ze zmienioną obsadą.

Pierwszy spektakl obejrzałam i usłyszałam 17 X (drugie przedstawienie sezonu) – produkcja wywarła na mnie bardzo pozytywne wrażenie. Jest bowiem przemyślana i inteligentna. Dekoracje są proste – rzędy ruchomych, łatwo przesuwanych serii piętrowych frontonów budynków z dużą ilością drzwi i okien, sprawnie umożliwiając zmianę scen. Otwierają się i zamykają ukazując bohaterów na różnych ich poziomach, rozsuwają się

na boki by wykreować przestrzeń potrzebną do scen zbiorowych, i co dla mnie ważne, w przypadku arii solowych i ansambli zbliżają śpiewaków do krawędzi sceny zapewniając im większy kontakt z publicznością i dyrygentem, nie gubiąc ich w ogromnej przestrzeni sceny MET. Jest to też reprezentacja ulic Sewilli, terenu ławów Don Giovanniego, a ilość zamkniętych drzwi i okien, za których okiennicami kryją się kolejne damy – to jakby wyzwanie dla jego uwodzicielskiej pasji. Doskonale są te dekoracje wykorzystane oczywiście w scenie 1 aktu I, kiedy to Don Giovanni wymyka się z sypialni Donny Anny po przystawionej do okna drabinie, ale pełnią również ważne funkcje w całości spektaklu. I tak np. podczas arii katalogowej Leporella, fronton rozsuwa się na boki tworząc półkole, a we wszystkich bardzo licznych oknach ukazane są kobiety, które stały się łupem uwodziciela. Podobna przestrzeń wykorzystana jest podczas sceny wesela Zerliny i Masetta, w której poza stolami z jadłem i napitkiem, okna udekorowane są girlandami kwiatów. Ten sam zabieg kreuje również wnętrze pałacu Don Giovanniego z symbolicznymi znamionami bogactwa. A więc połączone krzesła, na których siedzi jedna z obecnych na scenie trzech orkiestr, czerwone pluszowe zastawy w oknach, opuszczane z góry kryształowe żyrandole ze świecami etc. W akcie II natomiast formują przestrzeń cmentarza z niszami, w których widać rządy zakapturzonych postaci i statuę Komendatora, oraz kolejne wnętrza pałacu Don Giovanniego podczas spożywania przez niego ostatniej kolacji.

Dekoracje utrzymane są w śródziemnomorskich, wypłowiałych od słońca barwach ziemi. Nic rażącego kolorystycznie, nic nie wybija się na plan pierwszy, a przytłumione światło tła, które jednocześnie eksponuje wyraziście śpiewających solistów, nie odciąga uwagi widzów i pozwala koncentrować się na tym, co ważne w *Don Giovannim* – muzyce i głosach.

Schlebiające śpiewakom i utrzymane w stylu epoki kostiumy też nie rażą barwami, ponieważ zaprojektował je w pokrewnych dekoracjach kolorach. Tym razem bardzo dobrze opracowano choreografię podczas wesela Zerliny i Masetto – stylizacja tańców hiszpańskich wieśniaków – oraz podczas balu w pałacu Don Giovanniego, gdzie eleganckie i powolne ruchy menueta przepłatają się z bardziej żywiołowymi płasmi zaproszonych przez niego gości wesela Zerliny i Masetta. Dodano też wstawkę taneczną w scenie kolacji Don Giovanniego, podczas której oprócz obecnej na scenie umilającej mu posiłek orkiestry obecnych jest 9 dam, z których kilka tańczy w rytm muzyki podobnej do flamenco.

Warto teraz zapewne zająć się oceną reżyserii. Po pierwsze bardzo wyraźne wydało mi się eleganckie ujęcie całościowej prezentacji *Don Giovanniego*. Michael Grandage skłania się bardziej do staromodnego stylu reżyserii i najważniejsza dla niego jest zawartość, a nie modna obecnie tzw. koncepcja, która często

ma szokować widza czy prezentować „nowe spojrzenie”. W wywiadach przed premierą mówił też, że Don Giovanni jest ukarany za zabicie człowieka, a nie za uwodzenie kobiet, ponieważ gdyby zastosować to kryterium, piekło było by bardzo, ale to bardzo przepełnione.

Wedle jego ujęcia reżyserskiego w akcie I Don Giovanni ukazany jest w nieco innym świetle niż w akcie II kiedy jego wina wychodzi na jaw i ścigany jest przez zjednoczoną grupę domagających się sprawiedliwości i zemsty Octawia i Annę oraz wspomagających ich wieśniaków z Masettem na czele. Co warto też zaznaczyć w scenie strącenia go do otchłani piekielnych Don Giovanni ubrany jest identycznie jak w scenie 1 aktu I, czyli koszula wyłożona na spodnie i luźno rozpuszczone, sięgające ramion włosy. Jedyna zmiana to brak maski. Świetna kłamra spinająca początek z końcem.

Ogólny styl postaci uległ modyfikacji, gdy na scenę powrócił Mariusz Kwiecień, ale warto ocenić sposób prezentacji tej roli przez Petera Mattei, który nie miał czasu na dogłębne wniknięcie w koncepcję reżysera, kierował się więc pośpiesznie udzielonymi mu wskazówkami i własnym instynktem.

Jego Don Giovanni aktu I jest 100% arystokratą. Elegancki w ruchach, z doskonałymi manierami, pełen godności osobistej, pewności siebie, swych umiejętności kontrolowania i manipulowania ludźmi. Emanuje z niego również nie tyle rutyna, ale doświadczenie w sztuce uwodzenia. Potrafi doskonale otumaniać nadal wielbiącą go Donnę Elwirę, a scena uwodzenia Zerliny i duettino *La ci darem la mano* zasługuje na dokładniejszy opis. Jest rewelacyjnie rozwiązana – Don Giovanni jako jedyny instrument uwodzenia ma głos. To miejsce publiczne, a więc większa otwartość w fizycznym kontakcie może być problematyczna. W wielu jednak produkcjach w tej scenie Don Giovanni niemal posiada Zerlinę na miejscu. Często widzimy dość nachalnie seksualnie oblapiania, unoszenia spódnicy etc. W tym spektaklu zachwyciła mnie więc elegancja sceny i oddanie głosu jakże skutecznie uwodzicielskiej muzyce Mozarta. Gdy Zerlina i Don Giovanni zostają sami, Don Giovanni siada na ławeczce w sporej odległości od stojącej i niepewnej kolejnych wydarzeń Zerliny i rozpoczyna uwodzenie głosem. Po chwili wstaje i zachęca wahającą się Zerlinę wyciągnięciem do niej ręki. Ale jej nie dotyka, to Zerlina ma zdecydować by przyjsz do niego i dopiero gdy podaje mu rękę, czyli wyraża zgodę, Don Giovanni rozpoczyna bardziej fizyczną część uwodzenia. Zarzuca sobie na szyję jej welon weselny i unosi ją na rękach w stronę pałacu. Spełnienie miłosnych uścisków zostaje oczywiście przerwane przez pojawienie się Donny Elwiry, ale Don Giovanni może później słusznie założyć, że zgoda Zerliny na romans jest nadal ważna, gdy ponownie próbuje z nią szczęścia podczas balu w swym pałacu. Doskonale też uspokaja rozhisteryzowaną Donnę Elwirę oskarżającą go przed Donną Anną i Donem Octawio. Nie zrażony jej atakami skutecznie ją czaruje, szarmancko całuje w rękę i wyprowadza ze

sceny, obiecując zapewne spotkanie. Natomiast sam koniec aktu I, czyli wymknięcie się Don Giovanniego po publicznym oskarżeniu go również wydało mi się szalenie wiarygodne. W wielu produkcjach nie bardzo wiadomo, dlaczego właściwie Don Octavio waha się i nie zadaje mu ciosu obnażoną szpadą czy sztyletem. Czy jest onieśmielony brawurą? Różnie to rozwiązywano na scenie. A to Don Giovanni zarzuca na głowy obecnych zerwaną zasłonę i umyka, albo zasłania się jak tarczą Leporellem unikając ciosu. W tej produkcji bezpardonowość Don Giovanniego ujawnia się najpierw poprzez przyłożenie sztyletu do szyi Leporella, a później wzięcie jako zakładniczkę Donny Anny, co oczywiście zapobiega ciosowi Don Octavia.

W akcie II Don Giovanni jest pełen pasji, chwycił życie na gorąco. Na terenie cmentarza zachwyca się pięknem nocy, delektuje się opowieścią o próbie podszycia się pod postać Leporella i jest wyzywający podczas zaproszenia statui Komendatora na kolację, podczas której bezpardonowo traktuje najpierw towarzyszącą mu damę, potem Donnę Elwirę i z pogardliwą dumą śpiewa swe credo wychwalając wino i kobiety. Wyzywająca postawa i brak trwogi towarzyszy mu również podczas konfrontacji z przybyłym do pałacu Komendatorem, a prawdziwe, kontrolowane ognie piekielne wydobywające się spod podłogi sceny dookoła stołu pochłaniają go w arcy spektakularnej scenie. Sam też wybór stołu jako miejsca kaźni wydał mi się niezwykle trafiony. Jest to przecież symbol doznawania uciech zmysłowych.

Leporello jest w tej produkcji doskonałym partnerem swego chlebodawcy i zapewne gdyby urodził się w jego sferze byłby, podobnie jak Don Giovanni, uwodzicielem. Jest przebiegły chytry, ale nie brak mu inteligencji i instynktu samozachowawczego oportunisty.

Donna Anna jest prawdziwie arystokratyczna, podobnie jak i Donna Elwira, tyle, że ta ostatnia wiarygodnie prezentuje swą obsesję Don Giovannim, historyczne wybuchy zazdrości i żądze zemsty, które w końcu ustępują jak się wydaje jej prawdziwemu uczuciu do uwodziciela.

Zerlina i Masetto są dość standardowo, i słusznie, w zachowaniu członkami klasy wieśniaków, a Don Octawio zyskuje nieco koloru w naszych oczach, kiedy to reżyser ukazuje go w pewnym momencie w oknie z Donną Anną. Tu ujawnia się bowiem bardziej wyraziście jego prawdziwa troska o ukochaną. Ich dwie sylwetki zwrócone do siebie twarzami wyraźnie ukazują ciepło i czułość. A podczas arii *Il mio tesoro*, wedle jego prośby by zająć się pod jego nieobecność zrozczoną Donną Anną, Donna Elwira spieszy jej z pocieszeniem.

Spodobało mi się również to, że przybywając na kolację u Don Giovanniego Komendatore ma postać człowieka w masce i nie jest nierealną postacią z zaświatów. Dobrze też udało się wyważyć gustownie ukazane na scenie elementy komiczne i dramat.

Całość spektaklu 17 X wypadłaby jednak znacznie lepiej i nabrałaby większej intensywności i energii gdyby nie dyrygent. Fabio Luisi, którego tak podziwiałam w prezentacji muzyki Verdiego bardzo mnie rozczarował. Jak sam przyznał, po raz pierwszy dyryguje *Don Giovannim* choć jako repetytor wielokrotnie współpracował ze śpiewakami w przygotowywaniu tej opery. Jak już Państwu pisałam rozczarował mnie również podczas *Wesela Fiagra*, którym

grał akompaniament klawesynu do recytatywów na zmodyfikowanym fortepianie. Poza tym było doprawdy niedobrze muzycznie. Początek uwertury zapowiadał się obiecująco. Wolno, dramatycznie i z właściwym „gravitas”, ale jej szybsza część była niemal „kurc galopkiem”, z zamazywaniem klarowności muzyki i pozabawieniem jej eleganckiego wykończenia fraz i



W. A. Mozart – *Don Giovanni*
Mariusz Kwiecień
fot. Marty Sohl/MET

dyrygował w sezonie 2009/10. Można go było jednak doceniać za to, że dyrygował i grał recytatywy do *Don Giovanniego* na klawesynie, jak to wymagane było w czasach Mozarta. Niewielu bowiem przed nim w MET podjęło się tego zadania. W 1892 r. jako pierwszy wykonał to Auguste Vianesi, a w 1908 r. Gustaw Mahler

finezji. Dziwactwa w tempach, nieuzasadnione zrywy w dynamice, a często i w wolumenie orkiestry niekorzystnie odbijały się na solistach w ciągu całego spektaklu. Nie było też wyraźnej muzycznej koncepcji zaprezentowania całości opery. Grana była od kawałka do kawałka i pozbawiona została logicznej ciągłości. Wy-

czuwało się też jakby podskórną nerwowość. Muzyka często mijala się z solistami, choć w drugiej części wyraźniej podążała za ich tempami w solowych ariach. Luisi zepsuł mi też tego wieczoru m.in. cudowne trio z aktu I (Donna Anna, Octavio i Donna Elwira), które przeleciało przez uszy w zbyt szybkim tempie nie pozwalając delectować się cudownymi

lutnych współczesnych ulubieńców. Mattei ma również otworzyć w grudniu sezon w La Scali w nowej produkcji *Don Giovanniego*. W MET debiutował 24 I 2002 r. jako Hrabia Almaviva w *Weselu Figara*. Poza tym zaprezentował tu jeszcze pięć ról: Figaro w *Cyruliku sewiilskim*, Marcello w *Cyganerii*, Szyszkwow w *Z domu umarłych*, Księżę Jelecki w *Damie pikowej* i

Mozarta w MET, w której wykonuje tytułową rolę. 17 X był, jak się zresztą spodziewałam, fantastyczny.

Piękna, miękka, ciepła, ale i głęboka kiedy trzeba, brawa silnego głosu, ogromna elegancja i wycyzkowanie stylu. Doskonale legato, hipnotycznie piękne linie melodyczne w *La ci darem la mano*, płynność uwodzicielskiego głosu w *Deh vieni alla finestra*, które było popisem perfekcyjnej lekkości tonu i niebywałej umiejętności kształtowania melodii prostej jakby się zdawało canzonetty zaśpiewanej „sotto voce”. Mattei potrafił więc zaprezentować geniusz Mozarta tak na dużą jak i małą skalę. Uwodził słodyczą i miękkością by po chwili zanikała cała politura arystokratycznych manier, a w jego głosie ujawniała się stalowa determinacja i bezpardonowość.

Luisi niemal zrujnował arię z szampanem zbyt ostrymi i szybkimi tempami, ale i tak Mattei zachwyił brawurą i śpiewem, a nie jej wykrzykiwaniem, co niestety tak często się zdarza akurat w tej arii. Don Giovanni Petera Mattei był imponująco charyzmatyczny, wystarczająco intensywnie złowrogi i melodyjnie płynno uwodzicielski. Mattei jest też bardzo wyrazistą postacią na scenie. Spokój i opanowanie emanujące z jego ponad 2-metrowej sylwetki w akcie I, znakomicie kontrastowały z dramatyczną energią końca opery. No cóż, nie miał zbyt wiele czasu na przygotowanie aktorskiego ujęcia postaci w tej produkcji. Dwa dni, które pozostały do premiery sezonu poświęcono na zorganizowane w trybie natychmiastowym próby z resztą obsady na makietach produkcji. Nie było niestety próby na scenie z orkiestrą.

Reszta obsady zaprezentowała się na dobrym, choć nie zawsze zachwycającym poziomie, a ponieważ widziałam i słyszałam wszystkich w 5 spektaklach, ocenię ich występy całościowo.

Największe brawa zebrał, i całkiem słusznie, Ramón Vargas za Don Octavia. Był to jego debiut w tej roli w MET choć śpiewał ją już w Covent Garden w sezonie 2008/9. To już jego 17. wiodąca rola w MET, gdzie wystąpił w ponad 200 spektaklach od dnia swego debiutu (Edgardo w *Łucji z Lammermoor*, 1992). Zachwyił wszystkich w dwóch popisowych ariach tej postaci – w szalenie eleganckiej *Il mio tesoro*, z długimi liniami doskonałego legato z pięknie wymodelowanymi frazami i delikatnymi piano, i w której wspaniała kontrola głosu zezwoliła mu wytrzymanie pełnych 8 jej taktów na jednym oddechu, i w eteryczno-lirycznej, wypełnionej niuansami i stylowymi ornamentacjami *Dalla sua pace*.

7 XI rolę tę zaśpiewał urodzony w Kalifornii tenor Bruce Sledge (debiut w MET jako Hrabia Almaviva w *Cyruliku sewiilskim* w 2003 r., a później Ferrando i Tamino). To dobry głos i niezłe zaśpiewany Mozart, ale co mnie powstrzymuje od zachwyłów, to obecne w nim wyraźnie słyszalne vibrato, które nie pozwala mu na liryczną płynność linii wokalnych i mniej atrakcyjne wykonanie fragmentów wymagających „sotto voce”, piano i pianissimo.



liniami melodycznego piękna muzyki Mozarta. Luisi nie nadawał więc tonu, tempa, energii, elegancji czy intensywności spektaklowi. Nie wiem czy mu Mozart wybaczył, ja nie mogłam.

13, 17 i 22 X w tytułowej roli zastąpił Mariusza Kwietnia urodzony w 1965 r. szwedzki baryton Peter Mattei. Jest to jeden z moich abso-

lutnych współczesnych ulubieńców. Mattei ma również otworzyć w grudniu sezon w La Scali w nowej produkcji *Don Giovanniego*. W MET debiutował 24 I 2002 r. jako Hrabia Almaviva w *Weselu Figara*. Poza tym zaprezentował tu jeszcze pięć ról: Figaro w *Cyruliku sewiilskim*, Marcello w *Cyganerii*, Szyszkwow w *Z domu umarłych*, Księżę Jelecki w *Damie pikowej* i

Bas-baryton z Wenezueli Luca Pisaroni jako Leporello (debiut w MET jako Publio w *Łaskawości Tytusa*, 2005 r.) okazał się wokalnie i aktorsko dynamiczny, a otwierającą operę *Notte e giorno* wykonał z wielką, „perkusyjną” wręcz w tempach, precyzją. Dobrze wypadła też popisowa *Madamina*. To godny podziwu, silny i giętki głos o bogatej paletce barw od tych prawdziwie ciemnych po atrakcyjne górne tony. Sprawiał wrażenie spontaniczności na scenie i gustownie wyważył fragmenty komediowe i dramatyczne. Był też przekonywujący w zamianie ról z Don Giovannim, zwłaszcza, że obaj nosili długie rozpuszczone do ramion włosy.

Barbara Frittoli (debiut w MET jako Micaela w *Carmen*, 1995 r.) miała lepsze i gorsze wieczory. Ogólnie – solidnie. Pierwsza aria nie specjalnie mnie urzekła z powodu obecnego w głosie vibrato, ale w pozostałej części opery zasługiwała na uznanie za umiejętnie wytrzymane długie linie melodyczne i zupełnie dobre ozdobniki w brawurowej *Mi tradi*, choć tu nie obyło się bez uchybień w precyzji. Zdarzały się też jednak niestety wieczory kiedy głos brzmiał za ostro w górnym rejestrze i wymykał się spod kontroli, czego nie można było złożyć na karb interpretacyjnego podejścia do roli. Aktorsko była wystarczająco pełna godności arystokratki, ale właśnie z ową domieszką obsesyjnego „szaleństwa serca” i „neurotycznego czaru”. Frittoli śpiewała już Donnę Elvirę w MET w sezonie 2008/9, ale wykonywała też w swej karierze partię Donny Anny czy Fiordiligi.

Były też dwa debiuty. W roli Donny Anny wystąpił lotewski sopran Marina Rebeka. Wywarła na mnie bardzo pozytywne wrażenie czystym, klarownym i silnym głosem o ładnej barwie, który bez trudu dominował nad orkiestrą. Bez błędna precyzja, wyrazista dykcja, ładne formowanie fraz, pewny w jakości atak w górze, dobre piersiowe tony, łatwość i lekkość wykonania oraz giętkość głosu. Podziwiałam też jego świetną elastyczność w recytatywach. Stylowy Mozart i dobra w wyważeniu doza intensywności charakteru postaci. Wiarygodna furia w *Or, sai chi l'onore* i urzekająco liryczna *Non mi dir*. To śpiewaczka, której karierę warto śledzić.

Rebeka śpiewała już Donnę Annę pod batutą Claudia Abbada w ubiegłym sezonie w Deutsche Oper w Berlinie i występowała już w La Scali, Covent Garden, podczas festiwalu w Salzburgu i festiwalu oper Rossiniego w Pesaro.

Drugim debiutem w MET był niemiecki sopran Mojca Erdmann (Zerlina). I tu niestety przeżyłam rozczarowanie nie tylko wokalne, ale również w scenicznej prezentacji roli. To słodki, choć niezbyt silny głos, który nadaje się do śpiewania Mozarta, ale nie ma Mozarta w głosie. W górze staje się coraz cięższy aż do niemal kompletnego zaniknięcia, a próba ornamentacji w dwóch popisowych ariach nie każdego wieczoru była dobrze zintegrowana z całością linii melodycznych arii, więc brzmiała jak obca wstawka. Aktorsko – to sztywna postać. Bez czarującej, rozflirtowanej kokieterii,

czy rezolutnego i filuternego błysku w oku. Najatrakcyjniej wypadła 7 XI. Erdmann śpiewała już Zerlinę w 2011 r. podczas festiwalu w Baden-Baden i zaplanowana jest jako Ptaszek Leśny w *Zygfyrdzie* w tym sezonie w MET. Słyszano ją już w wielu teatrach operowych Niemiec oraz podczas festiwalu w Salzburgu i w Aix-en-Provence.

Joshua Bloom (Masetto), australijski bas (debiut w MET w tej właśnie roli w 2008 r.) miał niezły głos o wystarczającej mocy i była to postać z charakterem, a partię Komendatore, wysłannika pozaziemskiej sprawiedliwości, zaśpiewał słowacki bas Stefan Kocan (debiut w MET – Król w *Aidzie*, 2009 r.). W scenie na mmentarzu głos wzmocniono mikrofonami, ale w scenie konfrontacji z Don Giovannim, z dumą i mocą przekonał nas o istnieniu osądu nadrzędnej sprawiedliwości, której każdy kiedyś zostanie poddany.

25 i 31 X usłyszałam niebywałą zmianę w orkiestrze. Fabio Luisi rozegrał się i zaprezentował zupełnie dobrego w tempach, dynamice, stylu i płynności Mozarta i nie można się było właściwie do niczego przyczepić od strony muzycznej. Nie było genialnie, ale zdecydowanie polepszyła się koordynacja ze śpiewakami, a muzyka nie brzmiała w tle, ale jako partner głosów w kreowaniu dramatu scenicznego. Być może było to również związane z powrotem na scenę Mariusza Kwietnia, czyli planowanego w tym sezonie głównego bohatera.

Spektakl 25 X technicznie był dla niego próbą generalną, której z powodu wypadku nie dane mu było odbyć. Wyglądał doskonale i był przekonywującym uwodzicielem. Ogólne ujęcie postaci było zdecydowanie bardziej impulsywno żywiołowe i z większą dynamiką ruchu scenicznego. Oglądając jego występ tego wieczoru nikt pewnie by się nie domyślił, że dwa tygodnie temu przeszedł operację. Młodzieńcza fizyczna sprawność Don Giovanniego Mariusza Kwietnia ujawniała się podczas całego spektaklu – począwszy od sceny pojedynku, poprzez przyklekiwanie na kolano, po wymagającą sporej zręczności scenę końcową. Wokalnie był to dobry występ, ale słyszałam go już w lepszej formie. Tu i ówdzie zabrakło płynności i śpiewnego legato czy stabilności w głosie, ale podbił serca dobrą w tempie arią z szampanem. W kolejnych spektaklach wiele się wyrównało i nabrało kolorów w bardziej momentami stonowanym ruchu scenicznym i większej pewności wokalne. Mniej było energicznego „tarmoszenia” Donny Anny w początkowej scenie, bardziej elegancko wypadła scena w duettino z Zerliną *La ci darem la mano*, w której poza słodyczą miękko ciepłego, wyrafinowanego w modulacjach barw i subtelności głosu, Kwiecień zaprezentował bardziej fizyczne seksualnie uwodzenie. Zresztą jego Don Giovanni jest bardziej naładowany seksem i pożądlivy w interakcjach z kobietami niż Mattei. Nie odbywa się to jednak kosztem ogólnej arystokratycznej elegancji i nie prezentuje na scenie nachalnie brutalnego ordynusa czy cynika. To bardzo intensywna

i pełna energii postać, która szalenie wyraziście ukazuje dwa oblicza jego charakteru. Dopieszczona w niuansach wydała mi się też canzonetta z mandoliną pod oknem służącej Donny Elwiry. W scenie końcowej sprawiał wrażenie człowieka świadomego nadchodzącego końca i w beznadziejnym buncie, ale i z desperacją buńczucznej odwagi akceptował podana mu przez Komendatora rękę. Mariusz Kwiecień był dramatycznie dynamiczny we wszelkich interakcjach z postaciami opery, a szczególnie może z Leporello, służącego, ale i druha, powiernika i współuczestnika jego podbojów. Tak więc zaprezentował nam w MET konsekwentnie dobrego wokalnie Don Giovanniego wykonanego silnym, pięknym w barwie głosem, który z łatwością przekazał uosobienie siły i energii życia tytułowego bohatera.

Najlepszym wokalnie spektaklem tak dla Mariusza Kwietnia jak i dla pozostałej obsady (z wyjątkiem Frittoli, która miała bardzo słaby występ) było przedstawienie 7 XI. Tego bowiem wieczoru udało mu się znakomicie wyważyć fizyczną i wokalną prezentację postaci. Intensywna dramatycznie fizyczna interpretacja Don Giovanniego w pełni poparta była intensywnością wokalną siły i płynności głosu. Wielkie brawa przywitały go przed kurtyną, które tym razem (podobnie jak 31 X i 3 XI) nie ustępowały w mocy oklaskom dla Vagasa (31 X i 3 XI, Don Octavio), Pisaroniego (Leporello), czy dla znakomitej Mariny Rebeki (Donna Anna).

31 7 XI było jednak znacznie gorzej w sferze muzycznej prezentacji partytury Mozarta w MET ponieważ batutę od Fabia Luisiego przejął francuski dyrygent Louis Langrée (debiut w MET w 2007 r. w *Ifigenii w Taurydzie*, a potem *Hamlet*). Po pierwsze za szybko, po drugie brak wyrazistej techniki dyrygenckiej nadającej jasno czytelny rytm powodował częsty brak koordynacji pomiędzy orkiestrą i śpiewakami. Uwerturze zabrakło dramatycznego napięcia dynamicznego na początku, a w szybszym jej fragmencie Langrée obrał zwrócić wręcz tempa. Dodajmy do tego brak precyzji w wykończeniu fraz, płytką pospieszność, brak klarowności, momenty złego wyważenia proporcji mocy brzmienia sekcji perkusji ogólną powierzchowność w potraktowaniu partytury. Jednym słowem – źle zagrany Mozart.

31 X, czyli w wieczór Halloween, widziałam natomiast wśród przybyłych do MET postaci w maskach i kostiumach, które albo wybierały się po operze na przyjęcia, albo już z nich powracały.

Reasumując: jak wiadomo konkurencja pomiędzy śpiewakami w MET jest duża, ale Don Giovanni to bardzo pojemna interpretacyjnie rola, miło mi więc Państwu donieść, że mamy obecnie (nie licząc wcześniej wykonujących tę partię Bryna Terfela) trzech bardzo dobrych jej odtwórców: Mariusza Kwietnia, Petera Matteia i Geralda Finley'a, którego mam nadzieję ponownie usłyszeć i zobaczyć w tej roli (jak dotąd zaśpiewał ją w MET 6 razy w 2005 r.) w 3 wiosennych spektaklach. 🎭

mówi o swoim najnowszym albumie *Liszt Project*
francuski pianista Pierre-Laurent Aimard

Liszt odgrywał i nadal odgrywa rolę obywatela, podróżującego nieustannie między muzycznymi światami. Nadaje to jego twórczości swego rodzaju niepokój, który sprawił, że stawiano mu zarzut, że nigdy tak naprawdę nie był w stanie stworzyć wielkich kompozycji, całkowicie wykończonych i dojrzałych. Co pan o tym sądzi?

Ten niepokój to jednocześnie zaleta i wada. Żądza życia Liszta, konieczność, by wszystkie swe doświadczenia włączyć do swojej twórczości czynią z niego artystę do głębi ludzkiego. Liszt tłumaczy, przenosi, przekształca wszystko na muzykę, jednak można by mu życzyć, żeby częściej się koncentrował i był wytrwalszy w wysiłkach, aby nadać pewniejszy kształt całej tej obfitości. W tym znaczeniu, jego *Sonata h-moll* stanowi bezsporny sukces, który zawdzięczamy częściowo uporowi, z jakim księżniczka Sayn-Wittgenstein zmusiła go, aby wytrwał przy swoim stanowisku pracy. *Sonata* ta ukazuje zachwycające zdolności Liszta w dziedzinie kompozycji, kiedy to daje dowód skupienia i cierpliwości.

Pańska interpretacja *Sonaty h-moll* wskazuje wyraźnie na unikanie skrajności...

W tym dziele jesteśmy pod wrażeniem potężnej formy łączącej bardzo zróżnicowane elementy. Trudność polega na tym, aby zachować w równych częściach percepcję jedności formalnej i różnorodności licznych sytuacji. Przez *Sonatę* przechodzą wyraźne kontrasty, które tworzą instrumentalny dramat. Jednak forma tej *Sonaty* tylko w jednej części świadczy także o woli Liszta, by stworzyć pewną ciągłość, potężny strumień – założenie bardzo romantyczne. Liszt skonkretyzował także tę zasadę w swoich poematach symfonicznych, podczas gdy Wagner – prezentowany na tym nagraniu przez *Sonatę As-dur* – zajął się dramatem muzycznym. U Berga, immanentny dramat urzeczywistnia się poprzez formę bardziej

zwartą niż u Liszta, sprawiając, że wyczuwamy ustrukturyzowany ekspresjonizm przyszłego kompozytora oper. Ponadto, w każdej z tych dwóch sonat odnajdujemy analogię w zestawieniu harmonii (tonalnych i modalnych) obcych jedna drugiej. Na początku swojej sonaty Liszt sprawia, że słyszymy temat w gamie opadającej w tonacji frygijskiej, potem cygańskiej; w trakcie trzeciego tematu stosuje harmoniczny związek trytonu, który łączy dwie tonacje. Natomiast Berg ze swojej strony, zestawiając w swojej sonacie akord z *Tristana* i nałożenie kwart cytuujących *Kammersymphonie* Schoenberga, łączy świat miniony z rodzajem się światem. Co do Skriabina, to destabilizuje on, żeby nie powiedzieć psuje tradycyjną harmonię, umieszczając w niej tryton w sposób bardzo uporządkowany. Osiąga niemalże w ten sposób syntezę zapisu i jego negacji. Te trzy sonaty jednocześnie są wprowadzone późnymi utworami fortepianowymi Liszta.

Skłonność Skriabina do wykazania analogii między muzyką i barwą, czy też ogólniej mówiąc, między muzyką i czterema elementami znajduje się wewnątrz pewnej ewolucji historii muzyki. Czy starał się pan o tym przypomnieć zestawiając w programie Liszta, Skriabina i Messiaena?

Począwszy od końca XIX w., kompozytorky poszerzają coraz bardziej pole skojarzeń muzycznych i sensorycznych. Liszt nie ma równego sobie w wymyślaniu układów i barw fortepianowych zainspirowanych wizjami, a w szczególności krajobrazami. Skriabin i Messiaen zgłębiają na różne sposoby relację między barwnymi i brzmieniowymi związkami.

Ravel i Bartók, którzy znajdują się na drugiej płycie CD, liczą się wśród kompozytorów z przełomu wieku, którzy bez wątplenia zareagowali na Liszta z większą intensywnością.

Wpływ Liszta jest widoczny dokładnie w *Nénies*; jego wspaniałe odkrycia harmoniczne mogły jedynie przyciągnąć Bartóka, zanim on sam skierował się ku nowym lingwistycznym światom. W swoich *Jeux d'eau* Ravel bez wątpienia czerpie inspiracje od impresjonistów i Liszta, jednak nie zachowuje ich wymiaru duchowego i kwalifikuje się jako obrońca „sztuki dla sztuki”.

Marco Stroppa skomponował dla pana cykl miniatur (*Dziwne Miniatury, 1991-2010*), wybrał pan z nich jedną miniaturę *Tangata manu* (*Człowiek ptak, 1995*). W jaki sposób ta miniatura włącza się w program?

Drugi program zbudowany jest w sposób bardzo uporządkowany, polegający na połączeniu utworów parami, jednocześnie opisuje on ruch zmierzający od ciemności w stronę jasności. Mroczne strony – treny Liszta na temat cyprysów i żalobna pieśń Bartóka – zdają sobie sprawę z tego, że przeciwstawiają sobie dwie świetliste fontanny. Utwór Stroppy – który traktuje o micie o człowieku-ptaku, o wiecznym marzeniu o lataniu – i *Kazanie do ptaków* Liszta połączone są swym opracowaniem instrumentalnym: w tych dwóch utworach, struktury powietrzne zainspirowane są ruchem skrzydeł i lotami różnego rodzaju. *Traquet stapazin* i *Dolina Obermana* stanowią ostatnią parę utworów i podejmują temat natury i czasu w różnych perspektywach, wręcz sprzecznych: obiektywnej u Messiaena, który porządkuje naturę i medytacyjne doświadczenie czasu poprzez osobiste doświadczenie dnia; subiektywnej u Liszta, zmagającego się z egzystencjonalnymi rozterkami romantycznego artysty pośrodku nocy, symbol doczesnego ludzkiego doświadczenia. Koniec utworu, ambiwalentna transfiguracja, opiewa barwę E-dur, tonację bardzo obecną w trzech ostatnich utworach programu. ☺

rozmawiał: Wolfgang Rathert/© DG 2011
tłumaczenie z jęz. franc.: Małgorzata Kaczmarek

Miloš Karadaglić

Gitarzysta z Czarnogóry

Stefan Banasiak

Miloš Karadaglić
fot. Olaf Heine/DG

Pasja Miloša do gitary pojawiła się, gdy miał 8 lat. Wtedy to ojciec puścił mu płytę, na której Segovia w magiczny sposób grał *Asturias* Albeniza. Wyposażony w starą, zakurzoną rodzinną gitarę (z brakującymi strunami), Miloš został zapisany do szkoły muzycznej. W ciągu sześciu miesięcy uczył się tam tego wszystkiego, co mogą przekazać nauczyciele. Ten szybki postęp skłania szkołę do umieszczenia go w innej klasie, stosującej surową metodę Fernanda Sora.

Kiedy ma 9 lat, występuje publicznie po raz pierwszy, zanim dwa lata później będzie brał udział w swoim pierwszym konkursie państwowym (wygra go), wygrywa w tym samym dniu konkurs śpiewu. Po tych sukcesach Miloš zostaje wykonawcą-gwiazdą w radiu i telewizji, bierze udział w gitarowych master-classes w Belgradzie. W wieku 16 lat, realizuje swoje marzenie z dzieciństwa i decyduje się na przesłuchanie w celu zapisania się do Royal Academy of Music w Londynie.

Kiedy dzwonił do londyńskiej Królewskiej Akademii Muzycznej, powiedziano mu, że lista kandydatów na rok szkolny zostanie niebawem zamknięta. „Gdy moi rodzice byli w pracy, nagrałem się w naszym salonie na video w ciągu kolejnych pięciu dni: zagrałem moje ulubione utwory, jeden po drugim”. Zostaje przyjęty jako stypendysta. „Wszyscy mnie zachęcali i byli dumni z mego sukcesu; kiedy w końcu przybyłem do Londynu, strasznie tęskniłem za krajem. Jednak w tym samym czasie byłem otoczony wspaniałymi nauczycielami w bajecznej instytucji – byłem w końcu wystawiony światu. Bardzo szybko odniosłem wrażenie, że dano mi skrzydła i że mogę latać”.

Dla nastolatka Miloša wzorem był John Williams, gdy przekroczył 20 lat, odwołuje się głównie do Juliana Breama. „Jego brzmienie i technika różniły się zasadniczo od moich, jednak słuchanie jego nagrań było dla mnie źródłem inspiracji na wszystkich poziomach. To zadziwiający muzyk... Kiedy później otrzymałem nagrodę im. Juliana Breama z jego ręką, był to dla mnie wielki zaszczyt”.

Kiedy gra, to dla niego prawie jak sen,

opowiada artysta. „Dalej już tak naprawdę nie pamiętam. Pamiętam po prostu, że czułem się bardzo dobrze, kipiąc energią i emocjami. Każdego dnia próbuję znaleźć nowe barwy, nowe brzmienia”. I to właśnie jest mottem jego debiutanckiego albumu wydanego przez Deutsche Grammophon. Właśnie barwy i brzmienia na tym albumie zostały podyktowane mu przez chęć odzwierciedlenia bogatej atmosfery muzycznej, w której się urodził, z wpływami zarówno zachodu, jak i wschodu Morza Śródziemnego. „Sama Czarnogóra, mówi artysta, jest skrzyżowaniem kultural-

Muzyka na mojej debiutanckiej płycie odzwierciedla mój charakter. Ta muzyka mówi słuchaczowi, kim jestem – wyjaśnia 28-letni charyzmatyczny gitarzysta Miloš Karadaglić. Pochodzący z malutkiego i niespokojnego kraju, jakim jest Czarnogóra, młody artysta rozpoczął swoją karierę od odważnej decyzji wyjazdu do Londynu.

nym, to właśnie dlatego muzyka, z którą wzrastalem jest tak ciekawa i tak różnorodna”.

I stąd właśnie *Asturias* Albeniza zasługuje na swoje miejsce na pierwszym albumie Miloša w Deutsche Grammophon. Nie tylko ze względu na Segovię, ale także dlatego, „że ten utwór był dla mnie wyzwaniem w każdym wieku – utwór ten pozwala mi nader dobrze wyrazić mój charakter. *Sevilla* jest tak niewiarygodnie fascynująca, że zawsze mam ochotę tańczyć. Natomiast kiedy gram *Granadę*, już od pierwszej frazy mam uczucie, że się zakocham. Przypomina mi to gorącą i sól Morza Śródziemnego”.

Wiele z utworów nagranych na jego płycie, było pierwotnie skomponowanych na fortepian, jednak wydają się zupełnie naturalne na gitarę. Utwór *Andaluzja* Granadosa miał już swoją aranżację na gitarę, ale Miloš ze swoim mentorem Michaellem Lewinem z londyńskiej Royal Academy dokonali własnej wersji aranżacji tej kompozycji, podobnie jak utworu *Oriental* tego samego kompozytora. „To jest wyzwanie, wyjaśnia Miloš: podczas gdy akompaniament to łagodne arpeggia, melodia w tercjach dochodzi do górnych

dźwięków. Zagraenie tego na jednej gitarze jest upajające”.

Miloš nie ma wielu osobistych związków z Grecją, „jednak kiedy usłyszałem *Majowy dzień* Mikisa Theodorakisa, zalałem się łzami. Opowiada o buncie politycznym i o utracie ukochanej osoby. Przed kilkoma laty mój wujek stracił jedyne go syna, chciałem więc zadedykować jemu ten utwór. Wykonywanie tej kompozycji ciągle przepelnia mnie uczuciem. Kompozycja ta odzwierciedla trudny okres, i tak właśnie odzwierciedla większą część tego, kim jestem”.

Suita *Koyunbaba* (1985) włoskiego kompozytora-gitarzysty Carla Domeniconiego odzwierciedla największą część historii Miloša: „Usłyszałem ją po raz pierwszy, gdy przyjechałem do Londynu. Temat zapożyczony z pieśni ludowej, jej magiczny świat brzmieniowy, wszystko to sprawiło, że suita ta przywołała we mnie wspomnienia i wszystkie te miejsca, które opuściłem. Suita ta, za każdym razem, gdy ją gram, jest inna, jest jak morze, czasami spokojne, czasami wzburzone burzą...”.

Nie do uniknięcia było to, aby na tym albumie znalazły się utwory Francisca Tárregi, ojca współczesnej gitary hiszpańskiej. „Te utwory mówią nam tyle o tej zadziwiającej skrzynce z sześcioma strunami”, mówi gitarzysta uśmiechając się, zanim doda, że „wszystkie utwory na albumie są czyste i magiczne. Przemawiają jednocześnie zarówno do wykształconego melomana, jak i do człowieka z ulicy. Rozpoznamy w nich piękno i prawdziwą istotę gitary klasycznej”.

Album *Mediterráneo* pochodzącego z Czarnogóry Miloša Karadaglića jest ciekawym debiutem wyjątkowo utalentowanego i zdolnego gitarzysty, o którym zapewne jeszcze wiele usłyszymy w przyszłości.

Z ostatniej chwili: Rewelacyjny muzyk z Czarnogóry otrzymał właśnie dwie nagrody angielskiego miesięcznika *Gramophone* w kategorii: „Young Artist of the Year” oraz „Specialist Classical Chart Award”.

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe DG

Inne oblicze Liszta i Ravela



Pablo Miró
fot. Andrzej Heljowien

z pianistą Pablem Miró rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Na dwóchsetlecie urodzin Franciszka Liszta postanowił pan wydać swoją pierwszą płytę w *Acte Préalable*. Skąd taki pomysł?

Nagrałem na niej utwory, które są wyjątkowo mi bliskie, chciałem na tej płycie przekazać słuchaczom moje spojrzenie na te utwory. To efekt mojej 14-letniej pracy z tym repertuarem. Oczywiście mamy w tym roku rocznicę 200-lecia urodzin Ferencza Liszta, jednak dla mnie było ważne, by przy okazji tej rocznicy pokazać inne oblicze węgierskiego kompozytora. Nie to znane powszechnie poprzez niektóre etudy transcendentalne, parę parafraz i transkrypcji oraz rapsodii węgierskich. Chciałem pokazać jego dzieła religijne. Poprzez całe życie wiara dość mocno towarzyszyła Lisztowi. Również chciałem podjąć próbę konfrontacji twórczości Liszta z twórczością Ravela. Taka jest ta płyta, gdzie utwory tych kompozytorów mają w sobie z punktu widzenia np. faktury dużo podobieństwa. Ravel nawet się do tego przyznał. Najbardziej to widać w *Jeux d'eau* w zestawieniu *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* Liszta. Dodatkowo chciałem pokazać pewną własną wizję cyklu *Miroirs* Ravela. Ten cykl był dla mnie pierwszym kontaktem z muzyką francuską, i którego nauczyłem się po swej pierwszej zmianie pedagoga, tzn. jak zacząłem studiować od grudnia 1997 r. u francuskiego pianisty Dominique'a Merleta. Dominique Merlet pokazał mi wiele aspektów tego dzieła, m.in. pewną tradycję wykonania repertuaru francuskiego, jak np. frazowanie oraz podkreślenie ważnych kulminacji. Mówił sporo o pedalizacji i pewnych życzeniach od Ravela, o których nie zawsze każdy pianista wie.

W swojej biografii podaje pan, że jest

„pianistą o południowym temperamencie, hiszpańskim pochodzeniu ze strony ojca z domieszką narodowości francusko-niemieckiej ze strony matki”. Kiedy zdecydował pan, że zostanie pianistą?

Już od dziecka słuchałem w domu bardzo dużo muzyki – moi rodzice są pianistami. Nadto urodziłem się w Niemczech, gdzie nie brakuje okazji do słuchania muzyki poważnej. Nie pamiętam nazbyt dokładnie, kiedy zbudziła się naprawdę we mnie chęć grania. Kiedy miałem 7 lat rozpocząłem naukę gry na tym instrumencie akurat z moimi rodzicami. Mając 9 lat rozwijałem dalsze aspekty artystyczne i techniczne i trwało to 7 lat u pedagoga rosyjskiego, prof. Olgi Rissin-Morenowej w Wyższej Szkole Muzycznej, tzw. Hochschule für Musik in Karlsruhe. Była bardzo wymagającym pedagogiem, czasami było naprawdę ciężko, ale jestem jej wdzięczny za to, co mi pokazała i chciała mi przekazać. Kiedy miałem 14 lat, zrodziło się w końcu ostateczne pragnienie zostania pianistą, mimo że rozważałem nieraz dyrygenturę – co jest do tej pory aktualne i może kiedyś to zrealizuję. Szybko jednak rodzice i moja nauczycielka rosyjska uświadomili mi, iż trzeba przede wszystkim kochać muzykę i składać jej w ofierze dużo pracy. Jako muzyk – to wcale nie znaczy jednak, że nie mam kontaktu z ludźmi – trzeba być gotowym na odosobnienie, na pewną izolację, jakby na samotną, długotrwałą „walkę” z instrumencie i nie wolno się poddać przeróżnym trudnościom. Każdy z nas kiedyś odczuwał, że musi pogodzić dwa niby niepasujące do siebie elementy. Muzycy spędzają dużo czasu w samotności, bo starają się zjednoczyć

swoje dwie dusze. Świat muzyczny oraz świat zwykły. Szukają jakby pewnej wewnętrznej harmonii. Ponieważ talent każdy człowiek dostaje przy narodzinach, są one przeróżne. W istocie, jest wiele talentów, więcej niż cały świat w ogóle da radę ogarnąć. Ale talent bez woli, bez siły przebicia, bez gotowości do poświęceń nic nie znaczy. Pracowitość jest prawdziwym kluczem do rozwoju własnego talentu. Tego musiałem nauczyć się bardzo szybko i nie żałuję ani chwili, że poznałem świat muzyczny. Wiem, że miałem w dodatku niesamowite szczęście dostać tyle, a to jest duża odpowiedzialność.

W 2004 r. pojawił się pan w Polsce. Co skłoniło pana do kontynuacji studiów muzycznych w naszym kraju?

Muszę powiedzieć, że to jest dosyć „pokręcona” historia. Prawdziwy kontakt z Polską zaczął się dzięki pewnemu dyrygentowi szwajcarskiemu w roku 1999, kiedy usłyszał mój recital w Karlsruhe. Był pod takim wrażeniem, m.in. mej interpretacji Chopina, że od razu uznał, iż koniecznie muszę brać udział w kursie mistrzowskim u pani Haliny Czerny-Stefańskiej, wtedy dającej regularnie kursy fortepianowe w Lugano. Przekonał mnie, że mój sposób muzykowania będzie się jej na pewno podobać. Pojechałem na ten kurs i to było pierwsze spotkanie ze znaną polską pianistką, która de facto była znana w pewnym gronie muzyków na zachodzie, ale niestety nie do tego stopnia, jak powinno to być w przypadku takiej artystki. Wspominam te chwile spędzone z nią bardzo miło, świetnie się z nią rozumiałem (jeśli mi wolno tak

powiedzieć) i ten kurs był dla mnie wyjątkowym momentem. Rok później spotkałem się ponownie z panią Czerny-Stefańską na kursie, tym razem w Paryżu i wtedy mnie zaprosiła na kurs w Dusznikach. Do Dusznik niestety nie pojechałem, gdyż wcześniej umarła. Po raz pierwszy przyjechałem do Polski w listopadzie 2003 r. – po paru koncertach z czeską fletnistką w Czechach – i ponownie latem roku 2004. Podczas tych wakacji niespodziewanie otrzymałem możliwość studiowania u prof. Stefana Wojtasa w Krakowie, poznanego dzięki pani Elżbiecie Stefańskiej. Zależało mi bardzo, aby mój warsztat stał się subtelniejszy, a także by pogłębiać swą wiedzę u takiego artysty, który reprezentuje szlachetny, elegancki styl śpiewnego grania i ma w dodatku symfoniczną technikę lisztowską wraz z prawdziwą duszą muzyka. Wszystko to znalazłem u prof. Stefana Wojtasa. Dlatego wyładowałem w Krakowie i zakończyłem swoje studia magisterskie na tamtejszej Akademii Muzycznej. Oto moja droga do Polski.

Oprócz muzyki zainteresował się pan polonistyką (literaturoznawstwo i językoznawstwo) oraz historią wschodnioeuropejską. Skąd akurat taki wybór?

Rozważałem tę opcję zakończenia studiów na wschodzie – „en passant”. Kilka lat temu pomyślałem, by ewentualnie studiować w Pradze, zamiast w Polsce. Bo ta polska opcja była wtedy nie do pomyslenia. Bardzo chciałem poznać tę kulturę i te języki. Sądziłem, że jeśli już mam tam być, to chcę wiedzieć więcej! Oprócz tego jestem zdania, że najlepszym sposobem poznania kultury kraju, w którym zamierza się przebywać, jest poznanie jego języka. Na zachodzie, głównie z powodów politycznych, niewiele się wie o krajach Europy Wschodniej. Ale w niemieckojęzycznych krajach oraz w Anglii i Skandynawii ten kierunek historii wschodnioeuropejskiej, jak i sławistyki, jest obecny w paru uniwersytetach i cieszy się niemałym zainteresowaniem. Zajmowałem się historią wschodnioeuropejską oraz bohemistyką, później dodatkowo polonistyką. Niestety, nie udało mi się skończyć tych studiów. Warunki studiów w Heidelbergu zmieniły się. Ten czas jednak mi dużo dał i, co najważniejsze, dał mi niesamowitą chęć do kontynuacji i dalszego poznania tych kierunków, ale teraz raczej jako samouk. Ku mojemu żalowi, mając obecnie kontakt wyłącznie z polskim, czeski poszedł w zapomnienie. Chciałbym kiedyś wrócić do tego języka, ponieważ uważam go wraz z polskim za bardzo interesujący.

Ma pan na swoim koncercie artystycznym wiele sukcesów w konkursach i udział w kursach mistrzowskich. Co panu one dały?

Miałem bardzo interesujące możliwości. Nie uczestniczyłem w zbyt wielu konkursach, gdyż miałem możliwość koncertowania. Uczestniczyłem w kilku kursach w różnych krajach. Pamiętam do tej pory moje pierwsze kursy mistrzowskie z pianistką Elisabeth Leonską oraz z Victorem Derevianko (pianista z Izraela) – oni podkreślali nieraz bardzo podobne aspekty muzyczne, które już słyszałem, tylko przekazali to innymi słowami. Miałem dwa razy duże szczęście wziąć udział w kursie muzyki kameralnej i symfonicznej w Stanach Zjednoczonych, gdzie miałem okazję nauczyć się wiele od znakomitych muzyków. Niektórzy z nich grali (zapewne jeszcze tam grają) w orkiestrach takich, jak Los Angeles Philharmonic lub Houston Symphony Orchestra. Poznałem bardzo dużo repertuaru kameralnego i symfonicznego. Miałem również kilka lekcji u brazylijskiego pianisty Miguela Proençy. Wymagał on ode mnie zawsze: „Śpiewaj, śpiewaj całym sercem kiedy grasz, sprawdź

jaką intencję ma kompozytor i pilnij linii melodycznej i transparencję w akordach. Muzyka to jest opowieść bez słów”.

Pana debiutancka płyta to połączenie muzyki Liszta i Ravela. Obecnie wielu artystów na swój debiut płytowy wybiera muzykę kompozytorów zapomnianych, których odkrywa i przywraca do życia. To zapewne spowodowane jest dużym wyborem płyt z nagraniami muzyki kompozytorów z tzw. żelaznego repertuaru.

Pablo Miró
fot. Andrzej Heldwein



Jak już przypominałem na początku naszego wywiadu, ta płyta jest moją wizytówką. Poza tym to zależy, do kogo się zwracam z tym nagraniem. Również nie chciałem od razu zaczynać od mniej znanego repertuaru. Mimo, iż moje nagranie Liszta pokazuje inną twarz, tę mniej znaną bardzo znanego kompozytora. Trzeba dodać, że na mało znany repertuar ludzie dość różnie reagują, nie są wszędzie od razu zachwyceni. Ale następne nagrania zamierzam zrobić z mało znaną muzyką, którą uwielbiam. Co będzie dokładnie, czy płyta solowa lub kameralna, jest na etapie ustalania i nie chciałbym uprzedzać faktów.

Czy przy opracowaniu repertuaru na swoją płytę, słuchał pan płyt innych pianistów?

Przesłuchałem kilka nagrań i trochę mnie zainspirowały. Przed sesją nagraniową jednak już wiele nie słuchałem; chciałem znaleźć

sam w sobie idealną interpretację i jakoś połączyć te wszystkie aspekty różnych wykonań. Muszę dodać, że słucham dużo muzyki tych kompozytorów i również repertuaru innych twórców z tamtej epoki. Poznanie muzyki tamtych czasów pozwoliło mi wiele zrozumieć. Dobrze jest wiedzieć w jakim świecie ci kompozytorzy żyli, tzn. w jakim kontekście muzyczno-historycznym, jakie były reakcje publiczności lub krytyków wobec ich utworów, jakie komentarze były napisane itd. Czasem te reakcje były zaskakujące. I o dziwo, obecnie

Zarówno w muzyce hiszpańskiej, jak i polskiej jest wielu kompozytorów zapomnianych, czy myśli pan o nagraniu takiej muzyki?

Nawet dostałem już parę propozycji w tej dziedzinie. Niestety spotkałem się z pewnym problemem, a są nim nuty. Nierzadko dużym kłopotem jest znalezienie nut, szczególnie kompozytorów hiszpańskich. Chciałbym też przed nagraniem znaleźć sposób, by zagrać przed publicznością takie dzieła. Bo jest to proces dojrzewania interpretacji, a ta najlepiej się rozwija w konfrontacji podczas koncertów przed ludźmi, aby później nie żałować swego własnego nagrania. Kolejna trudność, to strach organizatorów koncertów przed nieznanym repertuarem, którego publiczność może nie kupić. Ale to już zależy gdzie i w jakim kraju. Obecnie zajmuję się postromantyzmem austro-niemieckim oraz angielskim. Zobaczymy co z tego wszystkiego będzie. Zapewne nagranie jest dobrym rozwiązaniem, aby popularyzować taką muzykę. Trzeba też zdobyć zainteresowanie mediów, bo bez nich cała praca nie będzie wystarczająco doceniana i przypadnie w jakimś archiwum.

Współpracuje pan także ze śpiewakami ...

Tak, uwielbiam z nimi współpracować. Z nimi nauczyłem się bardzo dużo, szczególnie jak oddychać, frazować. Już pod koniec pierwszego roku studiów w Krakowie zacząłem często z nimi współpracować. Pewne doświadczenia bazują również na latach dziecińczych, bo moi rodzice często pracowali ze śpiewakami. Nieraz słuchałem tych wszystkich prób odbywających się w domu. Najważniejszym wydaje się umiejętne połączenie słowa z muzyką. Z reguły pracujemy nad repertuarem pieśni. A to wymaga akurat od obojga wykonawców o wiele większej umiejętności wczuwania się, jak np. umieć wyrażać uczucia. Stąd ważna jest interakcja między pianistą i wokalistą, a śpiewaka ze słowem i muzyką. Jest to zupełnie inna sztuka. Mam nadzieję, że będę miał zawsze na to czas.

Od 2009 r. pracuje pan jako pedagog w Szkole Muzycznej I i II stopnia im. Bronisława Rutkowskiego w Krakowie. Skąd zamiłowanie pedagogiczne u pana?

Zacząłem uczyć 2 lata temu, ponieważ to lubię. Poza tym uświadomiłem sobie pewne sprawy. Trzeba tłumaczyć uczniom – nieraz w przeróżne sposoby – o co chodzi, rozróżniać aspekt muzyczny od technicznego. Od tego roku uczę również w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie i pracuję od 2010 r. jako akompaniator na wydziale wokalnno-aktorskim Akademii Muzycznej. Lubię uczyć i

również spotykamy się z tymi samymi problemami czy pozytywnymi reakcjami, jakich wówczas doświadczała ci kompozytorzy.

Ma pan swojego ulubionego pianistę?

Muszę przyznać, że jest to wyjątkowo trudne pytanie, bo mam paru ulubionych. Od dziecka nasłuchiwałem się nagrań Alfreda Cortot, Walthera Gieseking, Claudia Arrau'a oraz Jorge'a Boleta. Były dla mnie niesamowitym wzorem. Ich śpiewny styl grania, połączone ze świetną techniką głęboko mnie zachwycały. Obecnie mam duży szacunek dla Grigorija Sokołowa: to fantastyczny artysta. Prócz tego uwielbiam paru dyrygentów trochę starszego pokolenia. Oni mnie też mocno zainspirowali. Zawsze pamiętam, że fortepian to najbardziej orkiestrowy instrument ze wszystkich.

jako akompaniator mam możliwość poznawania dodatkowo różnych sposobów przekazania wiedzy. To są doświadczenia, które mogą być zawsze przydatne dla samego siebie i dla dalszej kariery pedagoga.

Jakie ma pan dalsze plany artystyczne?

Zamierzam bardziej się skupić na grze solo i rozwijać – o ile będę miał chętnych partnerów – repertuar pieśni oraz skrzypcowy, czy wiolonczelowy. Chciałbym, poza tzw. żelaznym repertuarem, dalej zgłębiać postromantyzm austro-niemiecki i angielski takich twórców, jak: Max Reger, Erich Wolfgang Korngold oraz Arnold Bax i Arthur Bliss. Jeśli znajdę na to czas, chciałbym więcej grać Szymanowskiego, bo w Polsce oprócz Chopina, są też inni bardzo interesujący kompozytorzy i trzeba ich popularyzować, również za granicą. Nadto chcę zrealizować dalsze nagrania. 🎧

Nie mam świadomości istnienia kamer

z polskim barytonem Mariuszem Kwietniem rozmawia Wilfried Górný

Polski baryton Mariusz Kwiecień w ojczyźnie słynie z błyskotliwej kariery scenicznej skutecznie realizowanej w znaczących teatrach Europy i USA. O jego istnieniu wiedzą wszyscy rodzimi melomani, których krąg stale się rozszerza. Zaraz po świetnym debiucie w poznańskim Teatrze Wielkim rozpoczął zagraniczną karierę na scenach uznawanych za prestiżowe, do MET i tylko z rzadka wraca na krajowe sceny. W latach 2002-2007 w Warszawie dał 13 przedstawień (*Oniegin* i *Don Giovanni*). W swym rodzinnym Krakowie od 2005 r. można go było podziwiać 15 razy w: *Łucji z Lammermoor*, *Don Pasquale*, *Don Giovannim* oraz *Eugeniuszu Onieginie*. Artysta ma świetną aparycję, wspaniały głos, którym znakomicie włada. Doskonały talent realizuje budując rysy postaci scenicznej. Krajowa i zagraniczna prasa zachwyca się nim, ale to wszystko, co polska publiczność wie o wybitnym Polaku, bowiem na żywo widziało go zaledwie kilkanaście tysięcy widzów, a w MET już ponad pół miliona.

Począwszy od 1999 r. na nowojorskiej scenie wystąpił w 15 partiach i wszystkie z nich, a niektóre dwukrotnie, były transmitowane na cały świat. Przy obecnej technice istnieje możliwość rejestracji audycji. Również, np. telefonem, można zarejestrować dźwięk w czasie spektaklu, chociaż to nie jest dozwolone. Wobec tego nikt nie jest w stanie podać, ilu słuchaczy posiada głos Mariusza w swoich prywatnych zbiorach.

Z nagraniami firm fonograficznych angażujących Mariusza Kwietnia jest znacznie gorzej niż ze sceną. Bodajże pierwszym CD, które ukazało się na rynku jest spektakl opery hamburskiej *Król Kandaules* Alexandra von Zemlinsky'ego wydany przez Capriccio (1997). Co prawda śpiewa tam epizodyczną partię Nicomedesa, ale przyznaję, że byłem dumny jak paw, gdy ów krążek sobie kupiłem. Naxos wydała CD w 2004 r., na którym Kwiecień urzeka interpretacją arii: *Son io, mio Carlo*. *O Carlo, ascolta, la madre t'aspetta*, duetami: *Là ci darem la mano* oraz *Au found du temple saint* i kwartetem *Un di, se ben rammentomi*.

W 2009 r. nagrał swą jedyną płytę z dziewięcioma pieśniami F. Chopina. Ujawnił w niej wielką kreację przynależną kompozycji romantycznej skupiając uwagę na syntezie między muzyką i literackimi tekstami (Witwicki, Mickiewicz, Zaleski). Wprowadza słuchacza do wejścia w emocjonalny świat muzycznego tworzenia dialogu głosu z instrumentem. Subtelnie realizuje muzyczne motywy. Czyni to za pośrednictwem zróżnicowanego koloru poszczególnych tonów. Ujmująco trafnie podaje wartość znaczeniową tekstu interpretacyjnie wpisując go w dźwięki fortepianu. Wielkimi pokładami artystycznego kunsztu, urodą głosu oraz łagodną melancholią pozwala na głębokie przeżycie jednego z najintymniejszych gatunków sztuki muzycznej jakim są pieśni z epoki romantyzmu. Bogactwem głosu i szeroką gamą jego odcieni nadał pieśniom pełnię

blasku wzbogaconego wokalnym wdziękiem. Naszym czytelnikom powiedział kilka słów o pracy na scenie i w studiu.

Podczas scenicznego debiutu w teatrze operowym ujawniłeś nieomylnie wycucie sceny. Pokazałeś wysokiej próby talent aktorski oraz spore umiejętności wokalne. Czy dla stworzenia wzniosłych kreacji potrzebujesz oddechu publiczności?

Publiczność dodaje mi skrzydeł, pomaga wyzwolić tę energię, która jest niezbędną do rozbudzenia w sobie cech przynależnych odgrywanej postaci. Mój zawód nie istniałby, gdyby nie publiczność, która na przedstawienia przychodzi do teatru, bądź kupuje nagrania.



Mariusz Kwiecień
fot. M. Mikołajczyk

Może jeszcze nie do końca ze studiem nagraniowym, ale z nagraniem, po raz pierwszy zetknąłeś się bodajże w londyńskiej auli Walthamstow – dokładnie przed dziesięcioma laty, w sierpniu 2001 r. Czy możesz przypomnieć sobie jakie emocje towarzyszyły podczas tamtych sesji?

Wtedy byłem bardzo niedoświadczony i nieprzygotowany do nagrania. Sesja odbywała się po moich dwumiesięcznych wakacjach wypełnionych szaleństwami, a nie ćwiczeniem głosu. Po tak długim okresie czasu bez śpiewania, trzeba przynajmniej przez tydzień rozgrzewać głos, aby móc powrócić do dobrego, z punktu widzenia technicznego, śpiewania. Pamiętam frustrację podczas powtarzanych dziesięciokrotnie arii i duetów, ale i mocne podekscytowanie związane z pierwszym moim zetknięciem się z tym rodzajem nagrań.

Na rynku fonograficznym krąży coraz więcej DVD z zarejestrowanymi na żywo spektaklami, a wśród nich *Don Giovanni* w San Francisco, *Eugeniusz Oniegin* z moskiewskim Bolszoi, paryski *Król Roger*, nowojorskie *Łucja z Lammermoor* i *Don Pasquale*. Ciekawi nas, czy na rejestrację owych przedstawień podpisujesz oddzielne kontrakty oraz to, czy wtedy inaczej niż zwykle grasz bądź śpiewasz.

W dzisiejszych czasach śpiewak nie ma zbyt wiele do powiedzenia w sprawach rejestrowania spektakli. Często w Internecie znajdują się

fragmenty spektakli, które nie były oficjalnie rejestrowane. Czasami teatr w kontrakcie zawiera możliwość wydania produkcji na DVD, lub też po udanej premierze dowiadujemy się, że jest pomysł wykorzystania nagrania ze spektaklu i wydania płyty. Oczywiście nie protestujemy, bowiem każda płyta poszerza grono ludzi, którzy nas usłyszą i być może przyjdą do teatru, by zobaczyć takie przedstawienie na żywo. Co do śpiewania podczas rejestrowanych spektakli, to nie gram ani nie śpiewam inaczej, niż na każdym innym spektaklu. Nie mam świadomości istnienia kamer, a jeżeli już je widzę, to i tak zawsze odgrywam swoją postać w stu procentach i nie mogę zagrać lepiej, czy piękniej niż zwykle.

Zdaje się, że *Niemieckie Requiem* Brahmsa z Chórem i Orkiestrą Symfoniczną w Atlancie wydane przez amerykańską firmę Telarc również jest zapisem koncertów z listopada 2007 r.

Tak, *Requiem* Brahmsa było rejestrowane podczas dwóch koncertów i z nich wydano zarówno DVD, jak i CD.

Ale pieśni Chopina na płycie wydane z Aleksandrą Kurzak nagrywaliście studyjnie. Jakie wam towarzyszyły emocje?

Pieśni Chopina nie są najcenniejszymi kompozycjami mistrza, dlatego wcześniej nie miałem ich w swoim repertuarze. Nagrywanie ich było okazją do pracy ze świetnym pianistą Nelsonem Goernerem. Ola Kurzak nagrywała je osobno, więc nie spotkaliśmy się podczas sesji nagraniowej. Ja nie przepadam za koncertami i nagraniami. Jestem artystą teatralnym i tam się czuję najlepiej. Wszystkie nagrania w studiu, to pewnego rodzaju poświęcenie z mojej strony, to jest coś, czego w innych warunkach marketingowych bym nie robił.

W PRL polscy śpiewacy częściej pojawiali się w solowym repertuarze jeszcze na winylowych płytach. Obecnie tego typu perełki należą do rzadkości. Czy istnieje szansa usłyszenia ciebie z orkiestrą grającą pod batutą maestro Łukasza Borowicza? Na scenach i estradach dawaliście popis mistrzowskiego porozumienia artystycznego.

Łukasz Borowicz jest zdolnym, młodym dyrygentem i połączyła nas nasza młodość, energia i miłość do opery. Dlatego w niedalekiej przyszłości wydaję solową płytę, na której znajdą się arie kompozytorów słowiańskich, a dyryguje Łukasz Borowicz.

Wspaniale, jaki repertuar się na niej znajdzie?

Na płycie znajdują się arie z oper rosyjskich, *Oniegin*, *Aleko*, *Sadko*, *Jolanta*, *Mazepa*, *Książ Igor*. Z polskiego repertuaru nagraliśmy *Miecznika ze Straszego dworu*, *Janusza z Halki*, Stanisława z *Verbum Nobile* oraz ostatnią scenę z *Króla Rogera*. Oprócz tego znajdują się także dwie arie czeskie, jedna z opery komicznej Dvořáka – *Selma sedlák* (*Chłop szelma*) i druga z romantyczno-komicznej opery Smetany – *Čertova stěna* (*Czarcia ściana*).

W katalogach prestiżowych wytwórni polskich nazwisk z solowymi płytami mamy jak na lekarstwo. Kto i kiedy wyprodukuje nagranie, o którym mówisz?

Płytę wyda pod koniec 2011 r. brytyjski oddział francuskiej wytwórni Harmonia Mundi.

Dziękuję za rozmowę i życzę częstszych niż dotychczas studyjnych nagrań w renomowanych firmach fonograficznych.



Gram na trąbce happy jazz



wyznaje amerykański trębacz Gary Guthman w rozmowie z Arkadiuszem Jędrasikiem

W pana biografii artystycznej czytamy: „Gary Guthman został ogłoszony przez krytyków i publiczność jednym z najlepszych trębaczy swoich czasów”. Jak pan odbiera takie wyróżnienie?

W ciągu ostatnich 30 lat współpracowałem z wieloma z największych artystów naszych czasów. Te muzyczne spotkania inspirowały mnie codziennie do większej pracy nad sobą aby „grać lepiej jutro niż grałem dzisiaj”. Owe słowa stanowiły moje życiowe motto. Elementem równie ważnym jak codzienne ćwiczenie strony technicznej gry na instrumencie było uważne słuchanie innych wspaniałych muzyków podczas wspólnej pracy. Jeżeli ma się otwarte uszy i serce, a także szacunek dla mistrzów oraz umiejętność uczenia się od lepszych od siebie i bardziej doświadczonych, to szanse na znalezienie swojego muzycznego języka są duże. To im, moim mistrzom jestem wdzięczny, że wysiłki kształtowania mnie, jako muzyka wydały dobre owoce.

Właśnie ukazała się pana płyta *Solar Eclipse*. Proszę nam o niej opowiedzieć...

Zbieranie materiału na ten album zajęło mi sporo czasu. Jest to pierwsza płyta z muzyką, którą w całości skomponowałem dla siebie. W przeszłości sporo czasu zajmowało mi aranżowanie utworów znanych twórców lub pisanie dla innych muzyków. Tylko od czasu do czasu ośmielałem się dodawać własne kompozycje do nagrywanych płyt. Dziwną sprawą jest fakt, że po prostu nie „słyszałem trąbki”. Dopiero po

jakimś czasie znalazłem formułę wyrażania siebie poprzez mój instrument i wtedy chciałem dopracować każdy utwór do perfekcji. Kiedy uznałem, że muzyka jest gotowa zaprosiłem trzech wspaniałych muzyków do studia i zaczęliśmy nagrywać.

A co wyraża lub kryje w sobie tytuł płyty *Solar Eclipse*, czyli zaćmienie słońca?

Kompozycje niosą w sobie muzyczną energię odkrywaną podczas podróży po świecie. *Behind Closed Doors* jest opowieścią o zaproszeniu mnie i kilku wybrańców na specjalny pokaz tanga w Buenos Aires podczas zamkniętego pokazu. *A Sea Apart* opowiada o autentycznej miłości dwojga ludzi rozdzielonych oceanem *Medicine Man* jest muzyczną ilustracją mojego spotkania z szamanem na Dominikanie. *Di Trevi* – tę muzykę „usłyszałem” stojąc po raz pierwszy przed fontanną Di Trevi w Rzymie. *The Liars Club* to muzyczna wersja przewrotnej gry (opartej na schemacie prawda-falsz), w którą zabawiają się bywalcy amerykańskich nocnych klubów. *Gentleman's Playground* opowiada o beztróskim czasie spędzonym na plażach w okolicach Rio de Janeiro w towarzystwie męskim... i nie tylko. *Sarah's Waltz* skomponowałem z myślą o mojej córce Sarze, teraz już pięknej i dorosłej kobiecie. *Bajan Secret* to wspomnienie pewnego interesującego popołudnia, które minęło mi w towarzystwie mieszkańca Bahamów. *David's Dream* powstał na zamówienie mojego autystycznego syna. Natomiast tytułowy

Solar Eclipse opowiada o pełnym zaćmieniu słońca, które można było obserwować tylko w Turcji. Byłem na statku wycieczkowym u wybrzeży Anatolii. Miałem okazję przeżycia tego wspaniałego zaćmienia na pełnym morzu. Fale morskie zastygły w przejmującej ciszy, a lekkie błękitne światełka błyskały w powietrzu. Patrzyłem przez okulary ochronne na słońce, które wkrótce pojawiło się w całej okazałości i wtedy „usłyszałem” tę muzykę.

Wróćmy jednak do początków pana kariery, przygody z muzyką. Wszystko zaczęło się w USA skąd pan pochodzi. Potem były studia muzyczne wedle klasycznych muzycznych wymagań. Czyli droga do jazzu wiodła przez muzykę poważną...

Muszę stwierdzić, że solidny, klasyczny trening na każdym instrumencie daje techniczną bazę do lepszego wyrażania siebie. Na Zachodzie nie istnieją szkoły muzyczne w takiej formie, jak w Polsce. Często młodzi ludzie uczą się jedynie gry na instrumencie bez znajomości teorii i dopiero potem, już prawie uformowani, nadrabiają zaległości. Miałem dużo szczęścia trafiając na pedagogów, którzy rozumieli zależność pomiędzy grą na instrumencie a rozumieniem formy, historii i literatury muzycznej. Pozwalano mi również rozwijać się wcześniej, jako młodemu wykonawcy w wielu zespołach muzycznych. Już po pierwszym roku nauki, w wieku ok. 10 lat, zaproszono mnie do zespołu dixielandowego, gdzie przyjmowano dzieci w wieku od 13-16. Potem jako nastolatek grałem

w zespołach rockowych jako część sekcji dętej m.in. spędziłem sześć miesięcy w zespole o nazwie Baldwin Brothers, gdzie na klarnecie grał słynny potem Kenny G. Zaproszono mnie także na trasę koncertową z będącym wówczas u szczytu sławy zespołem Bee Gees. Równocześnie grałem pierwszą trąbkę w symfonicznej orkiestrze młodzieżowej w Portland, a także byłem pierwszym trębaczem solistą w historii teje orkiestry. Muszę stwierdzić, że te wszystkie skumulowane doświadczenia dały mi odwagę do moich pierwszych kroków w świecie muzyki improwizowanej, jaką jest jazz.

Później była emigracja do Kanady i wielka tam kariera ...

Zaproponowano mi pracę w Kanadzie, kiedy miałem zaledwie 21 lat i od razu miałem szalone szczęście występując na wspólnych koncertach z jednymi z najlepszych muzyków i artystów na świecie. Po prostu byłem w odpowiednim miejscu w odpowiednim czasie, a oni potrzebowali lead-trębacza. Byłem bardzo młody, a występowałem w radiu i telewizji, miałem własny big band. Potem stworzyłem trzy różne koncerty symfoniczne dla siebie, które prezentowałem w największych salach koncertowych Kanady i USA. Przez 20 lat byłem jednym z najbardziej zajętych muzyków w Kanadzie.

Występował pan też w programach telewizyjnych jako lider big bandów w ponad stu wyemitowanych przez telewizję programów *ITV In Concert*...

ITV (nazywany początkowo CITV – Kanadyjska Niezależna Telewizja) została zbudowana w Edmonton w stanie Alberta przez konsorcjum przedsiębiorców i ludzi show-biznesu, którzy chcieli stworzyć światowej klasy koncerty emitowane przez telewizję. Zagraliśmy ponad 100 koncertów z 45-osobową orkiestrą jazzową i współpracowaliśmy z praktycznie każdym słynnym wykonawcą, poczynając od Tony'ego Bennetta, Arethy Franklin, Mela Tormégo, Jonny'ego Mathisa, Dionne Warwick do Toma Jonesa i Paula Anki. Te koncerty były wspaniałą okazją, aby uczyć się od wielu mistrzów, obserwować ich występy z cenzurą najwyższej jakości w branży muzycznej. Wielu świetnych muzyków z Nowego Jorku czy Chicago pytało nas, jakim cudem udało nam się dostać do tego słynnego na amerykańskim kontynencie programu.

Nie obca jest panu kariera aktorska. Brał pan udział z wielkim sukcesem w amerykańskiej rewii *Forever Swing*, która przez 2 lata z wielkim sukcesem odbywała tournée po USA.

Miałem szczęście wygrać casting na rolę lidera zespołu, dyrektora muzycznego i gospodarza projektu muzyczno-teatralnego *Forever swing*. Muszę powiedzieć, że nie było trudno zostać liderem zespołu i dyrektorem muzycznym tej produkcji po moich profesjonalnych doświadczeniach wielu lat. Byłem zaskoczony i zaskoczony jednocześnie kiedy przyznano mi „Jessie Award” w 2002 r. (w świecie teatru

muzycznego to odpowiednik filmowego Oscara). Pokazywaliśmy naszą produkcję przez dwa lata w ponad 30. największych miastach i teatrach na kontynencie amerykańskim, m.in. w: Los Angeles, Chicago, Baltimore, Detroit, St. Louis, Montreal, Toronto, Washington i Las Vegas w hotelu Aladdin and Casino (w owym czasie była to największa sala teatralna koncertowa w USA na 7500 miejsc, przez 6 tygodni przy kompletach widowni).

Od kilku lat mieszka pan w Polsce. Jak pan odbiera nasz kraj, czy znajduje pan tu inspiracje muzyczne?

Cieszę się moim nowym rozdziałem życia w Polsce. Otacza mnie wspaniała tysiącletnia kultura, tradycja i wyjątkowi ludzie. Niezwykła dla mnie, człowieka Zachodu, jest obserwacja codziennych zmagani z stosunkowo młodą demokracją w waszym kraju oraz sposób, w jaki wyrażacie swój patriotyzm. Pokochałem także muzykę Chopina za jej niezwykłą elegancję i przepelnienie szlachetnym duchem polskości. Język polski jest wyzwaniem dla człowieka przybyłego ze świata anglojęzycznego, ale mam nadzieję któregoś dnia udzielić w nim pełnego wywiadu.

Trzymamy zatem kciuki. Do swojej najnowszej płyty zaangażował pan polskich artystów. Co pana skłoniło do tego wyboru?

Podczas współpracy z moimi nowymi polskimi kolegami odkryłem nieprawdopodobnie poziomy muzykalności, innej i zupełnie odmiennej niż ta, do której byłem przyzwyczajony w Ameryce. Filipa Wojciechowskiego, fantastycznego pianistę poruszającego się swobodnie w muzyce poważnej, tak samo, jak i w jazzie poznałem najwcześniej. To on zapraszał mnie na moje pierwsze koncerty w Polsce. Daliśmy razem z Pawłem Pańtą, basistą, Grzegorzem Grzybem, perkusistą, a później Cezarym Konradem ponad 100 koncertów w kwartecie. Praca z jednymi z najlepszych muzyków w tym kraju, dała mi wiele inspiracji. Komponowałem muzykę na mój nowy album myśląc o ich wspaniałych możliwościach.

Śluchając pana płyt, szczególnie tych nagranych już w Polsce, od razu urzeka nas wyjątkowe brzmienie pana instrumentu. To ewenement w świecie jazzu, muzyki w ogóle. Jak wypracował pan swój oryginalny styl?

Intrygujące pytanie. Ten proces trwał wiele lat. Jednym z moich nauczycieli gry na trąbce był Fred Sautter, który zajmował przez 38 lat pozycję pierwszego trębacza w orkiestrze filharmonii w Portland i wychował wielu wspaniałych solistów (jednym z jego wychowanków jest Chris Botti). On był tym, który zainspirował mnie koncepcją „pięknego brzmienia” na trąbce. Pracowałem bardzo ciężko jako młody student, aby opanować szeroki repertuar bazujący na muzyce poważnej, i ta baza pozwoliła mi później podczas grania muzyki improwizowanej, nie myśleć o technice, a tylko wybierać

z niej to, co było mi potrzebne do wyrażania siebie. Piękne brzmienie jest dla mnie ważne szczególnie przy graniu ballad, które wykonuję techniką prowadzenia dźwięku używaną przez śpiewaków operowych... czasami stosując oddech permanentny bez różnicy dla barwy i natężenia dźwięku.

Jakich mistrzów trąbki pan podziwiał, oprócz wymienionego mentora? Kto jeszcze miał wpływ na pana styl?

Moją pierwszą inspiracją był uwielbiany przez moją matkę słynny trębacz Harry James. Potem odkryłem innych mistrzów jazzu takich, jak Miles Davis, Brownie (Clifford Brown) i Terry Clarke. Jak już wspominałem, studiowałem klasycznie i fascynował mnie wspaniały dźwięk i technika francuskiego trębacza Maurice'a André. Idolem moich młodych lat, był słynny Doc Severinsen, utalentowany, oglądany przez miliony w telewizji w Ameryce, którego nieprzerwana kariera trwała 60 lat, a z którym miałem zaszczyt wielokrotnie współpracować.

A czy oprócz jazzu, wykonuje pan jeszcze np. muzykę poważną?

Muzyka poważna wymaga ogromnego skupienia i wysiłku, aby perfekcyjnie wykonywać napisane przez innego kompozytora utwory. W ciągu ostatnich 20 lat skupiłem się na muzyce improwizowanej, która pozwalała owo skupienie rozwinąć. Komponowanie, przekazywanie moich doświadczeń muzycznych w sposób kreujący nowe brzmienia jest obecnie najważniejsze w kręgu moich obecnych poszukiwań twórczych. Współpraca z innymi kompozytorami jazzowymi wpływa na mnie, także niezwykle inspirująco. Zresztą nawet tzw. „muzyka współczesna” zaczyna czerpać z jazzu pozwalając muzykom na wyimprowizowane fragmenty z całkiem ciekawymi rezultatami.

Album *Solar Eclipse* zapewne okaże się sukcesem, jakie są pańskie dalsze projekty?

Dziękuję za tę sugestię. Chcę, aby ludzie czuli się szczęśliwi po wysłuchaniu moich kompozycji. Pięknie to określił jeden z recenzentów po moim koncercie pisząc, że gram „happy jazz”. Obecnie pracuję nad komponowaniem i aranżowaniem materiału dla wspaniałej młodej wokalistki z Atlanty, w Georgia (USA). Mam także poważne zamówienie nowego koncertu na harfę i smyczki dla mojej żony, która jest fantastyczną harfistką. W 2007 r. napisałem dla niej dwie suites *Red Sky Nights* i inspirowaną powieścią M. Bułhakowa *Master & Margarita* na harfę, sekcję rytmiczną i orkiestrę symfoniczną, którą wielokrotnie wykonywała w Polsce, a także w USA. Mam także już zaawansowany projekt jazz opery pisany na zamówienie. Chciałbym także w przyszłym roku nagrać następną płytę z moim wspaniałym kwartetem. Tym razem powinienem ją nazwać *Full Moon*... oczywiście żartuję... chociaż kto wie!

Dziękuję za rozmowę. ☺

Władysław Malczewski

Adam Czopek

Władysław Malczewski jako Książ Igor
 fot. Fr. Myszowski



To o tym śpiewaku można bez wahania powiedzieć, że był chlubą polskiej wokalistyki. Stworzone przez niego kreacje stawały się wzorcem do naśladowania. Należał do grona rzadko spotykanych śpiewaków, u których sceniczna kreacja wokalna jest zarazem kreacją aktorską. „Władysław Malczewski – Jago ponad wszelkie pochwały! Głos wyrównany, szlachetny w barwie, dykcja bez zarzutu, gra tak logiczna i opracowana do drobnych szczegółów, jakichś pozornie nieznaczących ruchów dłoni, że nabierało się przekonania, iż ten Jago mógł być grać w samym Szekspirze, bez Verdiego” – napisał Jerzy Waldorff, w tygodniku Świat po premierze *Otella* w stołecznym Teatrze Wielkim w roku 1969. Najczęściej krytycy pisali o nim, że jest „przekonywujący wokalnie i aktorsko”, albo określali jako „znakomitego śpiewaka i aktora”.

Jego karierę wyznaczały sukcesy odnoszone na scenach łódzkiego Teatru Wielkiego w całej jego historii (Książ Igor, Człowiek z La Manczy, *Rigoletto*, Jago, Amonastro, Miecznik, Telramund), a wcześniej wspaniały Lindorf, Coppelius Dapertutto i dr Miracle w *Opowieściach Hoffmanna*. Debiutował w Operze Lwowskiej 14 września 1944 r. we Lwowie jako Janusz w *Halce*. Był żołnierzem AK, za co NKWD wsadziło go do więzienia i zesłało aż na 12 lat ciężkich robót w Norylsku na Syberii. „Władysław Malczewski to nasz operowy człowiek z żelaza. Wrócił do kariery, swym wspaniałym wielkim głosem, niezapomnianą interpretacją i bogatym repertuarem zdążył zabrać dzieje opery polskiej ostatniego półwiecza, jako że śpiewał niemal do końca. Piękna postać, wzór artysty, człowieka, Polaka” – napisał Sławomir Pietras po jego śmierci.

W 1956 r. wraca do kraju i zostaje solistą Opery Krakowskiej, gdzie debiutuje w marcu jako Oniegin w operze Czajkowskiego. Podjął też przerwane przez wojnę studia na PWSM w Krakowie u prof. Włodzimierza Kaczmarę, u którego w 1939 r. rozpoczął studia we Lwowie. Dyplom uzyskał w 1958 r. Krakowska scena była świadkiem jego sukcesów w *Opowieściach Hoffmanna*, *Cyganerii*, *Cyryliku sewilskim*, *Halce* i *Rigoletcie*. „Władysław Malec-Malczewski jako Bartolo ... doskonale śpiewak, świetny aktor, dobry w partiach solowych i w zespołach, dobry w recytatywach” – napisał w Ruchu Muzycznym w styczniu 1958 r. Bolesław Rutkowski.

Krakowski okres to zarazem czas ścisłej współpracy ze sceną Opery Śląskiej w Bytomiu, na której w latach 1958 i 1959 podziwiano go jako

Escamilla w *Carmen*, Markiza Posę w *Don Carlosie* i Renata w *Balu maskowym*. Kolejny etap kariery związany jest z Teatrem Wielkim w Poznaniu, gdzie debiutuje 22 stycznia 1961 r. partią Uroka w *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego. „... Władysław Malczewski w roli Uroka zarówno świetnie śpiewający i grający...” – napisał po tej premierze Józef Kański w Ruchu Muzycznym. Kilka tygodni wcześniej Malczewski wziął udział jako Urok w warszawskiej premierze *Manru*. „Najlepszą charakterystyczną sylwetką pół-obłąkanego i pół-filozofa wiejskiego Uroka stworzył Władysław Malczewski” – napisała po tej premierze Teresa Grabowska (Trybuna Ludu, 2 grudnia 1961 r.). Partia Uroka stała się dla niego okazją do zagranicznych sukcesów, śpiewał ją w Zagrzebiu i Belgradzie podczas gościnnych występów Opery Poznańskiej w tych jugosłowiańskich miastach. Pozostając przy zagranicznych występach artysty należy wspomnieć o scenach Pragi, Sofii, Budapesztu, Berlina oraz Finlandii. W sumie zaśpiewał za granicą około 75 spektakli.

Drugą sztandarową partią Malczewskiego był Jago w *Otelli* śpiewany na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku (1967), Teatru Wielkiego w Warszawie (1969) i Teatru Wielkiego w Łodzi (1976). Warszawska inscenizacja *Otella* z udziałem Malczewskiego jako Jagona odniosła wielki sukces w berlińskiej Staatsoper. Józef Kański w Ruchu Muzycznym nr 11 z 1969 r. napisał po warszawskiej premierze: „Z dwóch Jagonów wydaje się, że tylko Władysław Malczewski ma obecnie warunki do właściwego odtwarzania tej postaci. Ale też odtworzył ją wspaniale, dając kapitalną kreację wokálną jak i sceniczną i w nie jednym momencie górując nad innymi protagonistami spektaklu”. W tej partii podziwiają go też w Operze w Lubece, z którą przez kilka lat współpracuje. Jednak najbardziej ukochał rolę Książa Igora w operze Aleksandra Borodina. Śpiewał ją 20 stycznia 1967 r. w spektaklu otwierającym nowy gmach Teatru Wielkiego w Łodzi, w którym najpierw śpiewał gościnnie. W 1967 r. został solistą tego teatru, z którym już związał się do końca swojej bogatej kariery, co nastąpiło w 1981 r. Książa Igora śpiewał pierwszy raz w Teatrze Wielkim w Poznaniu, później również w Teatrze Wielkim w Warszawie, z którym w 1969 r. podjął stałą współpracę.

Podane wyżej partie w żaden sposób nie pokazują bogatego i różnorodnego repertuaru tego śpiewaka, który z równym powodzeniem śpiewał Telramunda w *Lohengrinie*, Barona Scarpę w *Tosce*, Jana Sorela w *Konsulu Menottiego*, Markiza Posę w *Don Carlosie*, Amonastra w *Aidzie*. „W partii Amonastra znakomicie zaprezentował się Władysław Malczewski, który po ciężkim wypadku samochodowym powrócił już do zdrowia i do formy. Głos jego – prawdziwy dramatyczny baryton – pysnie brzmiał zwłaszcza w niskim rejestrze” – napisano po premierze tej ostatniej opery. W sumie zbierało się w jego repertuarze ponad 30 ról pierwszoplanowych. Jeden z najważniejszych dni w swojej karierze przeżył 8 kwietnia 1972 r. Zagrał tego wieczora główną rolę w musicalu *Człowiek z La Manchy* Mitcha Leigha, co okazało się jego wielkim sukcesem. Stworzył postać pełną filozoficznej zadumy i liryzmu. „Ta fascynacja Don Kichotem nie była u mnie przypadkowa – powiedział po latach – bowiem gdy sięgnąłem do życiorysu autora okazało się, że łączą nas podobieństwo osobistych przeżyć, przez co staliśmy się sobie bliscy”.

Już pod koniec lat siedemdziesiątych rozpoczął działalność pedagogiczną w łódzkiej PWSM, gdzie dorobił się stopnia docenta. Zmarł 31 sierpnia 2010 r. w wieku 94 lat. 📄

Klucz do rosyjskiej duszy

ze znakomitym altowiolistą i dyrygentem Jurijem Baszmietem rozmawia Dorota Staszkiwicz

Woli pan być dyrygentem czy altowiolistą? A może inaczej – kiedy woli pan być dyrygentem, a kiedy altowiolistą?

Muzyka jest żywym procesem, dlatego też człowiek uczestniczący w procesie tworzenia musi być otwarty, musi reagować. Myślę, że to nie jest istotne, kim jesteś na daną chwilę. Dyrygentem, muzykiem jednym z wielu, czy też solistą... Najważniejsze jest to, żeby w człowieku była szczerą chęć wyrażania uczuć. Często zdarza się tak, że artyści najwyższej klasy, tacy muzycy „burżuje”, zniechęcają młode pokolenie do muzyki klasycznej tylko dlatego, że są „jedynie” mistrzami i profesjonalistami. Muzyka jest dźwiękiem, składającym się z komórek. Te komórki żyją i niemożliwością jest zagrać je w ten sam sposób. Kiedy gram na altówce, wtedy jestem solistą, kiedy dyryguję, jestem tylko i wyłącznie dyrygentem. Obydwie profesje są mi bliskie, dlatego udaje mi się to łączyć.

Zapewnił pan altówce wysoką pozycję w świecie muzyki, nadając jej znaczenie instrumentu solowego. Jak udało się to panu osiągnąć?

Na pewno dziś tak można stwierdzić. Pamiętam, jak zagrałem swój pierwszy koncert w Wielkiej Sali Konserwatorium Moskiewskiego – to był przełom, ponieważ nigdy wcześniej altowiolista nie występował solo w tak prestiżowym miejscu. Pewnie na ten koncert przybyli rodzice z dziećmi, które były świadkami prawdziwego sukcesu. Owacje, kwiaty... Być może nie rozumieli samej muzyki, ale bardzo dobrze poczuli atmosferę koncertu. Minęły lata, a w świadomości tych młodych ludzi, którzy przybyli licznie na koncert, nie ma już

uczucia, które jest na przykład we mnie. Dzisiaj gram na altówce nie zajmują się skrzypkowie, którzy nie odnieśli sukcesu na swoim instrumencie, bądź tacy, którzy nie dają koncertów solo. Całe życie dążyłem do tego, żeby grać na altówce w pojedynkę. I w tym rozumieniu odniosłem sukces.

Cieszę mnie to, że z roku na rok wzrasta poziom studentów w Moskiewskim Konserwatorium, gdzie od wielu lat jestem kierownikiem katedry altówki. Serce rośnie, gdy na Międzynarodowy Konkurs Altówkowy w Moskwie, któremu mam zaszczyt przewodniczyć, przyjeżdżają coraz to bardziej uzdolnieni altowiolisci.

Jeśli mówimy o dzisiejszych młodych muzykach, to trzeba przyznać, że mimo wszystko jest im trudniej przebić się w Moskwie, czy też zagrać w znanych salach koncertowych. Jeszcze przed pierwszymi koncertami solowymi w Moskwie, przez jakieś 2-3 lata było mi znacznie łatwiej występować za granicą.

Chociaż za granicą też nie jest tak kolorowo. Młodym i uzdolnionym altowiolistom niechętnie udostępnia się światowej sławy sale koncertowe, ponieważ zachodzi obawa, że nie przyciągną słuchaczy.

Wydaje mi się, że pańskie liczne transkrypcje i opracowania na altówkę powstają dlatego, że autentycznego repertuaru na ten instrument jest naprawdę niewiele. Czy to prawda?

Prawda i nieprawda. Zgodzę się z tym, że repertuar altówkowy nie był zbyt bogaty. Chociaż w ciągu ostatnich 20-30 lat ilość utworów skomponowanych na altówkę znacznie się powiększyła, aczkolwiek da się odczuć pewne braki w repertuarze romantycznym i

klasycznym. Opracowuję lub aranżuję różne utwory na altówkę, w tym m.in. znakomity *Kwintet* Brahmsa, *Concertino* Paganiniego, ale tworzę również pewne warianty istniejących już utworów, żeby wyeksponować altówkę i moje osobiste rozumienie muzyki. To nie jest tak, że gram na altówce koncert skrzypcowy jakiegoś tam kompozytora. Jak już się do czegoś zapalę, to robię to z niezwykłą przyjemnością, skrupulatnie i przede wszystkim z dużym oddaniem.

Co decyduje o tym, że wybiera pan dany utwór do adaptacji?

To przychodzi jakoś tak samo. Nie zaprzeczę, że polubiłem opracowywać i przekładać na język altówki pewne kompozycje. Pierwszą rzeczą, jaką zrobiłem dla altówki i orkiestry smyczkowej była *Sonata* Sznitkego. Cały swój urlop poświęciłem na rozmyślania odnośnie aranżacji i harmonii brzmienia. Po powrocie przedstawiłem swoją wersję samemu autorowi. Spojrzał na to uważnie, po czym powiedział, że wygląda to całkiem interesująco, poradził w kilku aspektach, a potem przeszliśmy do omówienia różnych wariantów. I tak mniej więcej to wyglądało. Nie mogę powiedzieć, że cały czas zajmuję się aranżacjami. Więcej gram na altówce. Podejmuję się tego raczej wtedy, kiedy naprawdę coś mnie zacieka.

W którym repertuarze czuje się pan najlepiej?

To pytanie zadają mi dość często. Naprawdę ciężko mi wskazać jednego kompozytora. Najczęściej słucham muzyki, którą wykonuję w danym momencie na koncertach. Jak już słucham jakiegoś kompozytora, to robię to zrywami. Kiedyś był tylko Brahms i Brahms

– i w żaden sposób nie mogłem się od niego oderwać, tylko jego chciałem słuchać. Z czasem nabrałem do niego dystansu. Słucham również Schuberta, ale chyba tylko Bach jest moim numerem jeden. Zawsze i wszędzie, niezależnie od nastroju.

Myszę, że znalazłem do siebie klucz i już dawno określiłem pewną prawidłowość. Jeżeli sam nie zakocham się w tym czy innym utworze, to nie jestem w stanie rozkochać słuchacza. I tu pojawiają się dwie trudności. Otóż program koncertów jest planowany zdecydowanie wcześniej, np. w Carnegie Hall dwa lata do przodu, tak więc kiedy ustalamy program na następny koncert, to muszę „zapropionować”, w czym rozkocham się za dwa lata. Na tym polega urok naszej pracy.

W każdy razie dość ważne jest to, żeby lubić akurat tę muzykę, którą wykonujesz w danej chwili. Inaczej publiczność od razu wyczuje fałsz i to, że nie byłem szczerzy tego wieczoru.

Zainspirował pan wielu kompozytorów do napisania poświęconych panu utworów; kontakty zawodowe i przyjaźń łączyły pana między innymi z Alfredem Sznitkem. Jakie jest pana najciekawsze wspomnienie związane z jego osobą?

Jest utwór niezwykle mi bliski, który wiąże się z wyjątkowo silnymi wspomnieniami. To jeden z najważniejszych i największych prezentów, jaki kiedykolwiek dostałem od życia. Mówię tu o utworze mojego przyjaciela, Alfreda Sznitkego, *Koncert na altówkę i orkiestrę*. W głównym motywie tego utworu Alfred zaszyfrował litery mojego nazwiska (B A e S C H E) z dedykacją dla mnie. Stałem się pierwszym wykonawcą tej kompozycji.

Alfreda nie ma już z nami. Ten utwór był jego ostatnim przed wylewem. Trzy doby przebywał w śpiączce. W jednej z rozmów Alfred przyznał mi się, że ciężko zachorował właśnie przez ten koncert, ponieważ jak to ujął: „Będąc tutaj, zajrzałem tam, gdzie człowiek nie ma prawa zaglądać”. Myszę, że nie muszę tłumaczyć, jakie uczucia mną targają, kiedy gram ten koncert...?

Jest pan znany także jako entuzjasta gitarowych brzmień Beatlesów i Jimiego Hendrixa. Próbował Pan kiedyś wykonywać na altówce utwory tego typu?

Nigdy nie grałem. W młodości, kiedy jeszcze mieszkalem we Lwowie, rzeczywiście grałem na gitarze, miałem nawet swój zespół, swojego czasu bardzo popularny. Teraz z wielką przyjemnością słucham podobnej muzyki, ale póki co nie grałem takiej na altówce. Pożyjemy, zobaczymy. Jest dużo aranżacji Beatlesów na orkiestrę symfoniczną. Może kiedyś zrobić taki koncert, kto wie?

Co pan sądzi na temat nurtu crossover i wykonawców, którzy zajmują się taką muzyką?

Wie pani, sądzę, że nie należy na siłę szukać cech dystyngtywnych w kierunkach

w sztuce muzycznej. Przecież muzyka jest swojego rodzaju wyrazem ludzkiej duszy. Im szczerzej muzycy wyrażają uczucia, tym większa szansa na to, że słuchacze otworzą swoje serca na sztukę. Każdy kompozytor, wykonawca wyraża swoje emocje po swojemu i jeśli ich sztuka niesie ludziom światło, to jestem przekonany, że ona zawsze znajdzie swoje odzwierciedlenie w duszy każdego człowieka.

Czasem grywam z jazzowymi muzykami. Mamy nawet taki program z big bandem Igora Butmana, który nazwalismy *Klasyka spotyka jazz*.

Proszę opowiedzieć o pańskiej współpracy z mezzosopranistką Angeliką Kirschlager i pianistą Jean-Yvesem Thibaudetem.

Mogę śmiało nazwać ich swoimi przyjaciółmi. Parokrotnie gralismy razem. Ostatni niezapomniany koncert daliśmy w Moskwie na festiwalu „Grudniowe Noce”. Występowanie i przebywanie z tymi, jaki i z innymi muzykami, z którymi pracuję i przyjaźnię się, zawsze napawa mnie radością i daje poczucie obcowania ze sztuką na najwyższym poziomie.

W swojej pracy pedagogicznej nawiązuje pan do metod pańskiego mistrza Wadima Borisowskiego, czy raczej do Fiodora Drużynina?

W szkole muzycznej nauczyciel dla ucznia jest jak rodzic. Rodzice dają życie małemu człowiekowi, a pedagog uczy w tym życiu pracy. Dziecko chłonie wiedzę i uczy się stopniowo od każdego z rodziców, a będąc uczniem, a potem studentem, poszerza tę wiedzę i zgłębia sekrety pracy swoich nauczycieli. Reasumując, można powiedzieć, że w życiu człowieka wiedza zdobyta od rodziców i pewne przyzwyczajenia wpojone przez nauczycieli przeplatają się wzajemnie tworząc nowy poziom mądrości. Tak się stało zapewne i w moim przypadku. Ciężko mi odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ mój sposób nauczania jest połączeniem wiedzy zdobytej w młodości od wspólnych pedagogów i też takiej, którą zdobyłem w dorosłym życiu, wiedzy, która przychodzi wraz z doświadczeniem. W ten oto sposób powstało coś nowego, swoistego tylko dla mnie.

Zdaje sobie sprawę, że muzyka i polityka są ze sobą mocno powiązane – ale pan, dyrygent i altowiolista, w rosyjskiej telewizji prowadzi program poruszający tematy polityczne! Co może zafascynować muzyka w polityce?

Nie mogę powiedzieć, żeby polityka mnie pociągała, ale nie jest też tajemnicą, że od wielu lat jestem członkiem Rady do spraw kultury przy prezydencie Federacji Rosyjskiej, tak więc jest to moja praca. Będąc na tym stanowisku robię wszystko, co do mnie należy. Na przykład podczas uchwalania powszechnej reformy szkolnictwa stanąłem w obronie szkół muzycznych i artystycznych. Udało mi się coś zdziałać. Uważam, że każdy powinien dobrze

wypełniać swoje obowiązki. Muzyk powinien dobrze robić muzykę, a polityk powinien dobrze „politykować”, żyjemy jednak na tym samym świecie i czasem nasze drogi się krzyżują. Dlatego też czasem pozwalam sobie na „bycie politykiem” wtedy, kiedy kwestia dotyczy wykonywanego przeze mnie zawodu, czy też dziedziny życia, w której mocno się orientuję.

Według pana chyba nie tylko polityka, ale również sporty powinny „współgrać” ze sztuką – czy nie z tego powodu powołał pan do życia festiwal w Soczi, gdzie w 2014 r. odbędą się zimowe igrzyska olimpijskie? Porozmawiamy o tym festiwalu...

Każdy festiwal rządzi się swoimi prawami. Jeśli chodzi o ten w Soczi, to myszę, że cieszy się on dużym powodzeniem, ma w sobie pewien potencjał. I warto podkreślić, że pomysł festiwalu narodził się wtedy, kiedy władze Soczi dopiero ubiegały się o organizację zimowych igrzysk. I w tym czasie, kiedy odbywały się już pierwsze koncerty, to jeszcze nie było wiadomo, czy Soczi będzie stolicą Igrzysk Olimpijskich w 2014 r. Dzisiaj festiwal z każdym rokiem nabiera rozpędu i siły, stał się nie tylko nieodłącznym elementem programu kulturalnego Soczi podczas Igrzysk Olimpijskich, jest jego sercem. W tym roku festiwal przerodził się ze zwykłego festiwalu muzycznego w festiwal sztuk, a w jego programie znajdują się wiodące kierunki artystyczne zaprezentowane na najwyższym poziomie. Oprócz koncertów muzyki klasycznej można posłuchać jazzu, obejrzeć film, balet, teatr i video-art, a nawet doświadczyć sztuki animacji. Na nasz festiwal zjeżdżają się widzowie z innych miast, tak na przykład w tym roku odwiedzili nas ludzie z Krasnojarska, Rostowa nad Donem, a nawet z Moskwy! Powie pani: „Oczywiście! Przecież to wasz festiwal – więc musi być gwoździem programu kulturalnego podczas olimpiady”, ale ja wtedy zapytam panią: „Czy gdyby ten festiwal był słaby i mało interesujący, czy mógłby wtedy wejść do programu kulturalnego podczas olimpiady?” Jak pani widzi, to wszystko jest ze sobą powiązane. Myszę, że po olimpiadzie festiwalowe życie może nieco przygasnąć. Może też być zgoła inaczej. Igrzyska dostarczą festiwalowi niezbędnej, dodatkowej energii, która w przyszłości nie straci na sile, a tylko się rozkręci.

Pańskie najbliższe plany zawodowe?

Rok 2011 jest rokiem jubileuszowym dla mojej orkiestry kameralnej. W związku z tym, iż „Soliści Moskwy” obchodzą swoje 20-lecie istnienia, zaplanowano wielkie światowe tournée w różnych krajach świata. Ten rok poprzedza mój osobisty jubileusz, dlatego też mam mnóstwo planów i pomysłów, ale jest jeszcze za wcześnie, żeby o tym mówić. Mam nadzieję, że uda mi się zrealizować moje plany i tym samym będziemy mieli o czym porozmawiać w przyszłości.

Dziękuję za rozmowę.®



CASA
RICORDI



DURAND SALABERT
ESCHIG



RICORDI
MÜNCHEN



RICORDI
LONDON



EDITIO MUSICA
BUDAPEST



ALEXANDER TANSMAN

A UNIVERSAL PERSPECTIVE WWW.UMPGCLASSICAL.COM



UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL

Tansmania (1)

Aleksander Tansman światowa sława, polski grzech zapomnienia (1)

Daniel Wierzejski

Jeden z najczęściej grywanych na świecie polskich kompozytorów (częściej wykonuje się tylko muzykę Chopina) w Polsce wciąż pozostaje słabo znany i bardzo rzadko wykonywany. To efekt wieloletniego grzechu niedoceny, a następnie zapomnienia przez polski świat muzyczny. To zaniedbanie doprowadziło do zaniku znajomości postaci Tansmana i zainteresowania jego wybitną twórczością. Zapewne ma to związek z nikłą świadomością, iż Tansman był twórcą polskim nie tylko z pochodzenia, lecz przed wszystkim z głębokiego wewnętrznego przekonania. Z okazji przypadającej w listopadzie 2011 r. dwudziestej piątej rocznicy śmierci tego wyjątkowego twórcy warto przypomnieć jego sylwetkę.

Pierwsze kroki... Tansman urodził się jeszcze u schyłku XIX wieku w Łodzi, 11 czerwca 1897 r., w zamożnej rodzinie żydowskich przemysłowców o tradycjach

intelektualnych. Od lat dziecięcych wiele podróżował i wzrastał wśród dzieł sztuki oraz rodzinnej bogatej biblioteki.

„W Łodzi (...) chodziłem do gimnazjum prywatnego, polskiego. Rodzina była dość bogata, bo mój ojciec był przedstawicielem przemysłu na Kaukazie. Ale bardzo młodo umarł i matka prowadziła interesy. Mieliśmy dwie guwernantki – niemiecką i francuską. Niemiecka była bardzo stara, francuska była młoda. Stąd też mam frankofilskie uczucia”.

Szybko ujawniły się jego talenty muzyczne – wcześniej zaczął grać na fortepianie, a już w wieku ośmiu lat – komponować. Uczył się w Konserwatorium w Łodzi, lekcji fortepianu udzielał mu Wojciech Gawroński (uczeń Moszkowskiego i Brahmsa) oraz Naum Podkaminer (uczeń Rimskiego-Korsakowa). Następnie wybrał się do Warszawy na studia prawnicze, pobierał też naukę harmonii i kontrapunktu u Piotra Rytla. Był poliglotą

– swobodnie posługiwał się siedmioma językami – umiejętność ta niejednokrotnie pomogła mu w życiu. Z początkowych lat nauki wspomina: „to był rok 1915, 1916 podczas wojny (...) założono Orkiestrę Symfoniczną w Łodzi. Dyrygentem był Mazurkiewicz. Ja grałem na fortepianie partie harfowe, bo w Łodzi nie było harfy, ani harfisty. No i właściwie mogę powiedzieć, że tam się nauczyłem orkiestracji, siedząc w orkiestrze, bo nigdy lekcji orkiestracji nie miałem. I siedząc w orkiestrze zdałem sobie sprawę, jak można kombinować różne instrumenty”.

Jako młody adept kompozycji Tansman wziął udział w pierwszym, zorganizowanym w niepodległej Polsce, konkursie kompozytorskim, rozstrzygniętym w Warszawie 8 stycznia 1919 r. – zdobył wówczas wszystkie trzy pierwsze nagrody. Można sobie wyobrazić osłupienie jury, gdy po otwarciu kopert z nazwiskami zwycięzców okazało się, że

wszystkie trzy nagrody otrzymał jeden kompozytor. Było to również niebywale zaskoczenie dla młodego twórcy, który tak wspomina to wydarzenie: „Ja posłałem trzy kompozycje, trzy różne hasła anonimowe. Wtedy jeszcze byłem w mundurze wojskowym, bo służyłem w Legii Akademickiej. Siedziałem sobie w łódkim Grand Hotelu na kawie i czytałem gazetę. Od razu widzę wyniki konkursu. Pierwszą nagrodę otrzymał ten... hasło... po otwarciu koperty okazało się, że był to Aleksander Tansman. Druga i trzecia nagroda, hasła takie i takie. Po otwarciu kopert – to samo nazwisko. I tak wszystkie trzy nagrody otrzymałem. (...) Było dużo kompozycji. Przesłano też z Krakowa, z Poznania. No podobno było jakieś dwieście różnych kompozycji. Więc dla mnie, te wygrane konkursy, były wielką niespodzianką”.

Trudno było oczekiwać, aby to wydarzenie przysporzyło początkującemu twórcy wiele sympatii wśród zazdrosnych kolegów kompozytorów. Jego debiut w dwudziestoleciu międzywojennym w salach koncertowych spotkał się też z atakami konserwatywnej warszawskiej krytyki, która z równą zaciętością uderzała w Tansmana, co i w Karola Szymanowskiego. To właśnie między innymi sprawiło, że Tansman zdecydował się na wyjazd do Paryża. Profesor warszawskiego Konserwatorium Muzycznego i zarazem krytyk dziennika Rzeczpospolita – Stanisław Niewiadomski – tak pisał 18 marca 1922 r.: „Poinformowany przez mego sąsiada, co się dziś nazywa impresjonizmem w muzyce, nigdy dokładnie zrozumieć tego nie mogłem i zachwycony tym, iż impresjonizm pozwala na spisywanie nutami wszystkiego, co komuś przyjdzie do głowy rankiem, w południe, czy wieczór, słuchałem z najlepszą wolą poematu pana Tansmana. Ale prócz najswobodniejszych kategorii, do których nareszcie przyzwyczajają się ludzkie ucho – pieski najlepiej wychowane nie żenują się do dziś dnia a chociażby i w salonie wyć głośno przy szeregu nielogicznych dysonansów – trudno było zauważyć coś interesującego. Rytmika utworu jest tak uboga, tematyczna robota a nawet kontrasty są do tego stopnia wykluczone, że słuchacz odczuwa w końcu tylko jakieś przesuwanie się bezcielesnych mar dźwiękowych, które prócz znużenia nie pozostawiają nic w umyśle jego”.

Inna krytyka z Gazety Warszawskiej z dnia 9 października 1922 r., była być może jeszcze bardziej dotkliwa, gdyż wyszła spod pióra profesora Piotra Rytyla, który tak komentował wykonanie *Czterech pieśni japońskich* Aleksandra Tansmana: „Trudno o koncert bardziej rażący, jak program dwóch pierwszych koncertów symfonicznych. Z epoki czystej, wielkiej sztuki Beethovena przetruciono się w matnie modernizmu i futuryzmu wobec czego Ryszard Strauss wydaje się być jagnięciem niewinnym. Ostatnio pomiędzy dziełami tegoż Straussa, Debussiego i Ravela wykonano cztery *melodie japońskie* Aleksandra Tansmana. Znając pana Tansmana od pierwszych jego kroków stawianych na polu

twórczości muzycznej, uważam się za uprawnionego do przyznawania autorowi *melodii japońskich* głębszych zdolności. Może nawet talentu. Z drugiej jednak strony wszakże, muszę wyrazić ubolewanie z racji rezultatu w działalności paryskiej pana Tansmana oraz oburzenie z powodu widocznego w owych melodiach, jakie wytworzył w orkiestrowym sezonie ubiegłym, zaniku wszelkich aspiracji wyższych. I uczucie szczerego zdumienia, iż kierunek, którego wyznawcą stał się pan Tansman, jeszcze budzi zainteresowanie w Paryżu. Młody kompozytor zbliża się ideowo do grupy futurystów francuskich, których przedstawiciele: panowie Dariusz Milhaud i Francis Poulenc bawili w Warszawie. Panowie ci złożyli w gruncie rzeczy dowód zupełnej niemal degeneracji smaku i polotu charakteryzujących geniusz narodu francuskiego. Właściwie, na serio brać takich rzeczy nie można. Muzyka tego rodzaju, pozbawiona wartościowych pierwiastków duchowych, już z chwilą wyjrzenia na świat skazana jest na pogrzebanie. Jak dzieci martwo urodzone”.

Czy można było się bardziej mylić? Dziś aż trudno uwierzyć, że tego rodzaju sądy głosili ludzie światli i z muzyką obeznani. Najwyraźniej doktrynalne trzymanie się jedynej słusznej ideologii i brak otwartości na nową sztukę potrafił zaślepić całkowicie. Zapewne zdziwiłby się pan Rytyl gdyby dzisiaj mógł przekonać się, jak historia zweryfikowała jego poglądy. Zarówno twórczość Poulenca, Milhauda jak i Tansmana uznawana jest obecnie za klasykę XX-wiecznej literatury muzycznej i wykonywana na całym świecie, natomiast próżno byłoby szukać chętnych do wykonania utworów znakomitego pedagoga Piotra Rytyla, na którym ciąży bolesne miano epigona.

Na dobrowolnej emigracji. Nieprzychylność krytyki, a zarazem pewna stagnacja, źle pojęty konserwatyzm muzyczny, a także pojawiające się w niektórych kręgach nastroje nacjonalistyczne sprawiły, że Tansman postanowił pojechać w 1919 r. do Paryża na bliżej nieokreślony czas, w czym pomógł mu I. J. Paderewski. I tak zaczęła się trwająca całe życie dobrowolna emigracja, w czasie której objechał cały świat. „Muszę powiedzieć, że do Paryża po raz pierwszy mogłem wyjechać dzięki Paderewskiemu. Jemu nawet poświęciłem dwadzieścia małych utworów na fortepian, takich parafraz ludowych. On był wtedy (...) premierem. A później pojawił się na moim pierwszym występie w Ameryce. I to była cała historia. Nie znałem wtedy amerykańskich zwyczajów. Jakiś dziennikarz dopadł mnie i pyta: »Co pan myśli o Paderewskim?«. Ja chciałem jakieś takie »boom boom« zrobić i powiedziałem, że to jest wyjątkowy geniusz, nie tylko fortepianu, ale cokolwiek by robił, robiłby genialnie. Do dziś widzę moją fotografię w gazecie: Tansman mówi »Paderewski wielki geniusz, ale zły pianista!«. On potem pojawił się na jednym z moich koncertów. Później przyszedł do garderoby i powiedział, że on zna te amerykańskie obyczaje, te dziennikarskie

historie. Oni wszystko przekręcają! I nawet mnie pocałował. Wszystko się dobrze skończyło... dzięki Bogu!”.

Początki nie były różowe, jak wspominał kompozytor: przyjechał do Paryża z 80 frankami w kieszeni i zaczął od pracy w dzielnicy La Villette jako pakarz. Dopiero po pewnym czasie, dzięki znajomości wielu języków obcych, znalazł pracę w banku i tak to trwało pół roku. W końcu, dzięki znajomości, jaką udało mu się zawrzeć z Maurycym Ravelem, wszedł w środowisko muzyczne i po kilku miesiącach należał już do awangardy owych czasów. Wszystko zaczęło się nareszcie układać i wydarzenia nabrały tempa. Początkowo dawał lekcje gry na fortepianie, w końcu zaczął utrzymywać się z własnej muzyki, udało mu się sprowadzić z kraju siostrę, a prawie po roku matkę.

Jak wspominał Tansman, z Ravelem poznał się właściwie przypadkiem – ale to właśnie dzięki tej znajomości udało mu się zaistnieć. Najpierw przedstawił mu swe utwory, które zyskały jego aprobatę. Ravel postanowił zająć się początkującym przybyszem z Polski. Zaprowadził Tansmana do pierwszych wykonawców, wydawców i już po roku jego muzyka miała swe orkiestrowe wykonanie. Odtąd kariera międzynarodowa Tansmana miała bardzo dynamiczny przebieg.

Podobno Arthur Honegger i Dariusz Milhaud nakłaniali go, by został „siódmym” w ich Grupie „Le Six”, jednak Tansman nie przyjął tej propozycji. Po pewnym czasie zaczęto wymieniać jego nazwisko wśród kompozytorów „L'Ecole de Paris” obok Bohuslava Martinu. Oczywiście i w Paryżu zdarzały się wzloty i upadki, czasami krytykowano jego kompozycje, zdarzało się, że po wykonaniu jedna strona sali biła brawo, druga gwizdała z dezaprobatą. Jednakże stawał się coraz bardziej sławny, a jego pozycja była coraz mocniejsza. Wielu zapewne będzie zdziwionych faktem, że to właśnie Tansman wprowadzał w paryski świat muzyczny starszego od siebie Karola Szymanowskiego, który czas I Wojny Światowej spędził w rodzinnej Tymoszwówce, a w Paryżu do lat dwudziestych nikt o nim nie słyszał. Tansman tak opowiadał o Szymanowskim: „... on przyjechał do Paryża w 1922 r. Ja już wtedy byłem znany w Paryżu. Przyprowadził Szymanowskiego do mnie Artur Rubinstein. I ja napisałem pierwszy obszerny artykuł o Szymanowskim w La Revue Musicale, które było centrum życia muzycznego, nie tylko paryskiego – międzynarodowego. I urządziłem też mu koncert pod patronatem La Revue Musicale”.

Już pod koniec lat dwudziestych Tansman stał się dla polskich odbiorców czolowym, obok Karola Szymanowskiego, przedstawicielem „nowej szkoły kompozytorskiej”. Po powrocie do Polski to Szymanowski znacznie namawiał młodych kompozytorów na wyjazd do Paryża, aby mogli zaznajomić się z najnowszymi trendami panującymi w sztuce. 📖

Dokończenie artykułu w następnym numerze.

Polecamy dalsze teksty o twórczości Aleksandra Tansmana w kolejnych numerach **Muzyka21**.

O muzyce Jerzego Fryderyka Haendla

z dyrygentem Robertem Kingiem rozmawia Łukasz Rozen

Jest pan znakomitym i popularnym dyrygentem brytyjskim. Wykonuje pan przede wszystkim dzieła muzyki barokowej, zwłaszcza utwory Purcella, Haendla. Dlaczego?

Od lat młodości muzyka barokowa zawsze mnie bardzo interesowała, choć wykonuję dzieła dużo szerszego obszaru muzycznego niż tylko Barok. Zauważmy, że epoka barokowa obejmuje 150 lat muzyki – od 1600 (Monteverdi) do 1750 r. (koniec działalności Bacha i Haendla). Jest to taki sam okres czasu jak lata 1800-1950 (różnice pomiędzy Beethovenem i Stockhausenem!). W moim repertuarze z pewnością nie brakuje muzyki barokowej, ale nie ograniczam się tylko do tej epoki. Regularnie wykonuję bowiem Mozarta, Haydna, Mendelssohna, Rossiniego, a nawet Gershwiną, jak również współczesne zamówienia.

Czy według pana dyrygent powinien specjalizować się i wykonywać dzieła przede wszystkim jednej epoki? Co pan myśli o dyrygentach, którzy wykonują dzieła całkowie różnych epok?

Większość czołowych muzyków, niezależnie od szerokości ich repertuaru, rozwija ten obszar, w którym są wybitni. Nikt nie może być ekspertem we wszystkim; w języku angielskim istnieje zwrot „jack-of-all-trades but master of none”, który opisuje osobę, która zna się na wszystkim, lecz w niczym nie jest mistrzem. Jednak muzycy ewoluują: w wieku 30 lat można być specjalistą od muzyki jednego kompozytora, ale 50 lat później możliwe jest poszerzenie specjalizacji!

Dlaczego muzyka Haendla zajmuje szczególne miejsce w pana dyskografii? Co pan sądzi o tej muzyce?

Zawsze podobała mi się muzyka Haendla: jego melodie można od razu zapamiętać, muzyka ta odznacza się dobrym poczuciem dramatyzmu. Haendel ponadto barwnie komponował muzykę na orkiestrę. Słuchaczom również podoba się jego muzyka, zarówno za życia Haendla jak i w kolejnych stuleciach.



foto: Keith Saunders

Robert King urodził się w 1960 r. w Wielkiej Brytanii, jest znanym angielskim dyrygentem. Jako chłopiec śpiewał w chórze St. John's College w Cambridge, następnie rozpoczął studia muzyczne na tym uniwersytecie. W wieku 20 lat założył zespół The King's Consort, który używa instrumentów z epoki, w późniejszym czasie utworzył także Choir of The King's Consort. W ciągu ponad trzydziestoletniej kariery muzycznej Robert King dokonał nagrań ponad dziewięćdziesięciu płyt, przeważnie dla angielskiej wytwórni Hyperion. W repertuarze zespołu znajduje się przede wszystkim muzyka barokowa, zwłaszcza utwory Purcella, Haendla, Vivaldiego, jednak Robert King wykonuje także dzieła późniejszych kompozytorów, np. Haydna, Mozarta, Rossiniego. Koncertował ze swym zespołem w większości państw europejskich, w Ameryce Północnej i Południowej oraz na Dalekim Wschodzie. Robert King jest ceniony szczególnie za liczne nagrania dzieł muzyki barokowej, przede wszystkim Purcella i Haendla. Uznawany jest za jednego z największych znawców muzyki Purcella, bowiem wydał on znaczną ilość jego dzieł jak również napisał o nim książkę. The King's Consort pod dyktando Roberta Kinga dokonał także istotnych nagrań dzieł Haendla, zwłaszcza jego mało znanych oratoriów. Poza tym wydał on bardzo oryginalną płytę *The Coronation of King George II*, która stanowi rekonstrukcję koronacji z 1727 r., podczas której Haendel wykonał swoje hymny koronacyjne.

Czy można zauważyć związki pomiędzy muzyką wcześniejszych angielskich kompozytorów (Blowem, Purcellem) a muzyką Haendla?

Muzyka podlega rozwojowi. Wpływ na kompozytorów wywiera to, co było przed nimi: wykorzystują oni przeważające style i formy muzyczne, i z tych fundamentów dobrzy kompozytorzy tworzą nowe kierunki. Haendel z pewnością znał muzykę Purcella i bardzo ją podziwiał. Bach jest najlepszym kompozytorem w historii, ale jeśli chcemy zrozumieć Bacha, musimy spojrzeć na kompozytorów, którzy pojawili się przed nim. Możemy wtedy zobaczyć ich wpływ na niego. Wiedząc o tym możemy następnie jeszcze lepiej poznać osiągnięcia Bacha. Wszystko musi zostać umiejscowione w kontekście historycznym i zawsze powinniśmy patrzeć na to, co istniało przed kompozytorem, aby móc zauważyć te wpływy.

Wykonał pan serię „zapomnianych oratoriów” Haendla, na przykład oratorium *Alexander Balus* oraz jego mniej znaną

muzykę ceremonialną, np. anthem ślubny. Dlaczego?

The King's Consort posiada, w porównaniu z innymi zespołami, jedną z największych dyskografii oratoriów Haendla, szczególnie tych mniej znanych. Nasze wykonania oratoriów *Jozue* i *Juda Machabeusz* były pierwszymi nagraniami z wykorzystaniem instrumentów z epoki, wykonaliśmy także *Acis and Galatea*, *Alexander Balus*, *Deborah*, *Joseph and his brethren*, *L'Allegro*, *The Choice of Hercules* i *The Occasional Oratorio* – nie licząc już płyt z ariami, duetami, operami oraz muzyką instrumentalną. Pokażna lista! Wspaniale byłoby nagrać więcej płyt Haendla, ale są to bardzo drogie projekty, a świat płyt kompaktowych ogromnie się zmienił przez ostatnią dekadę, co oznacza, że duże nagrania możliwe są tylko dzięki wielkim dotacjom lub pieniądзом od sponsorów. Obecnie spędzam dużo czasu na próbach znalezienia pieniędzy od sponsorów na projekty nagraniowe.

Dwukrotnie wydał pan Hymny Koronacyjne Haendla. Co pan sądzi o nich?

Hymny Koronacyjne Haendla należą do jego najlepszych dzieł ceremonialnych. Po raz pierwszy nagraliśmy je w roku 1989, jako zwykłe nagranie płyty kompaktowej. Jednak w 1999 r. umiejscowiliśmy je w ich oryginalnym kontekście – jako część mojej rekonstrukcji koronacji Jerzego II. Można więc je usłyszeć tak, jak były wykonywane w roku 1727, a nie jak suchy koncert bądź utwory nagraniowe: dzięki temu ożywają one, z całym przepychem otaczającym wzniosłą koronację w Opactwie Westminsterkim.

Zadok the Priest jest najbardziej znanym hymnem Haendla. Dlaczego jest on taki sławny? Dlaczego jest jednym z najlepszych utworów Haendla?

Zadok the Priest streszcza wszystko to, co najlepsze w ceremonialnej muzyce Haendla. Pojawia się w nim otwierające go, sensacyjne crescendo i potężne pierwsze wejście chóru, które zawsze powoduje dreszcz, niezależnie od tego, ile razy się je słyszy. Potem następuje dostojna seria ceremonialnych okrzyków *God save the King* i krótki finałowy chór. Jest to wspaniałe, zwięzłe arcydzieło muzyki ceremonialnej: wykonuje się je na każdej koronacji od 1727 r., zatem elita władzy musi myśleć tak samo!

Pana wykonanie *Zadok the Priest* jest bardzo ceremonialne. Dlaczego wybrał pan wolniejsze tempo? Na przykład Simon Preston wydał w 1982 r. szybszą interpretację tego hymnu.

Każdy dyrygent wybiera takie tempo, które wydaje mu się odpowiednie dla określonej okazji. Nie słyszałem wykonania Simona, ale z pewnością jest ekscytujące. Zastanawiam się, czy po blisko 30 latach wciąż wybrałby on te same tempo. Jestem przekonany, że ja z dekadą na dekadę odmiennie wykonuje utwory.

Dziękuję bardzo za rozmowę. ☺

Sir Simon Rattle i wielka symfonia

Łukasz Kaczmarek

Nazwisko Sir Simona Rattle'a znane jest chyba każdemu z melomanów. Dawniej kojarzony przede wszystkim jako szef City of Birmingham Symphony Orchestra (lata 1980–1998), dziś wspiał się na same szczyty Olimpu, sprawując kierownictwo nad Filharmonikami Berlińskimi. Jego pokonanym rywalem był sam Daniel Barenboim. Od kilku lat macierzysta wytwórnia Rattle'a, EMI wydaje boksy tematyczne z rejestracjami dokonanymi na przestrzeni trzech dekad. Zawsze niezwykle charyzmatyczny, czasem kontrowersyjny, szukający własnych ścieżek interpretacyjnych, już w tej chwili stworzył, pod wszelkimi względami, wielkie dzieło. Sam zaś komentuje swoje fonograficzne dokonania w taki sposób: „Prawdopodobnie nigdy nie usiądę i nie wysłucham wszystkim moich nagrań”.

Rattle preferuje zarówno wielki symfoniczny repertuar, czego najlepszym przykładem są symfonie Beethovena i Mahlera, jak również dzieła mniej znane. Przykładowo, na swoje wielkie tournée po Japonii, wybrał współczesną kompozycję *Aura* Magnusa Lindberga. W programie swojego inauguracyjnego koncertu z Berlińskimi Filharmonikami umieścił zaś obok mahlerowskiej *V Symfonii*, *Asylę* Thomasa Adésa, dając tym samym jej światowe prawykonywanie. Zresztą wkład Rattle'a w popularyzację nowej muzyki jest rzeczywiście istotny: Kaija Saariaho, Mark-Anthony Turnage, Johannes Maria Staud, Matthias Pintscher... – lista nazwisk jest znacznie dłuższa. Nazwany kiedyś przez jednego z krytyków „eklektycznym”, przeczytał to za komplement. W rozmowie z Adamem Sweetingiem, redaktorem miesięcznika Gramophone, wyznał przed laty: „Przekonałem się, że im bardziej zróżnicowaną muzyką się zajmuję, tym bardziej poszczególnie utwory zdają się pomagać sobie nawzajem. Dla przykładu, linia łącząca Rameau i Duke'a a Ellingtona'a wydaje się czymś kuriozalnym, ale jednak istnieje. Jest drogą rozwoju muzyki. »Notes inégales« u Rameau są niczym innym, jak swingiem Ellingtona. Muzyka Rameau płynie jak jazz, swinguje. Stanowi to niezwykle śmiały krok”.

Był cudownym dzieckiem, którego kolejnym muzycznym krokiem z uwagą przyglądał się Herbert von Karajan. Współpracował z Carlo Marią Giuliniem w Los Angeles. Takie były początki Simone Rattle'a. 19 stycznia artysta ukończy 57 lat...

Mahler. Nie będzie chyba wielką przesadą stwierdzić, że karierę Sir Simona Rattle'a wyznaczają symfonie Mahlera.

Prawdziwa przygoda dyrygencka Rattle'a rozpoczęła się właśnie od zetknięcia z muzyką Gustava Mahlera. W wieku 17 lat, będąc jeszcze studentem londyńskiej Royal Academy of Music, Simon poprowadził od dyrygenckiego pulpitu *II Symfonię c-moll „Zmartwychwstanie”*. Mówiąc dziś o tym dziele, Rattle, zaznacza że to właśnie ta symfonia sprawiła, że zdecydował się być dyrygentem. Po *II*, nadszedł czas na *VII*, a następnie *I*, którą to wybrał na swój debiut w South Bank z London Schools Symphony Orchestra. W roku 1987, stając po raz pierwszy na czele Berlińskich Filharmoników, Rattle wybrał również symfonię Mahlera: tym razem *VI*. Początkowo planował wykonanie *X*, jednak nie otrzymawszy zgody zespołu, przystał na *VI*. W roku 2002 zaś, przejmując po Claudio Abbado kierownictwo Berlińskich Filharmoników, w programie swego inauguracyjnego koncertu zamieścił m.in. Mahlerowską *V Symfonię*. Do dzieł Gustava Mahlera, Sir Simon Rattle ma stosunek szczególny: „Mahler (...) jest hiperrealistą. W jego muzyce nie tylko widzimy górę, ale każdy najdrobniejszy porost, najmniejszego motylka. Dla niego ważne jest, aby widzieć wszystkie te rzeczy równocześnie. (...) Dla Mahlera, podobnie jak dla Haydna, w symfonii wypowiada się najważniejsze prawdy”.

Sir Simon Rattle zarejestrował wszystkie symfonie Gustava Mahlera: niektóre z nich dwukrotnie, jak chociażby *II* czy *X*. Nagrania dzieła, rzecz jasna, lata, bo, jak mówi Rattle, „czasem odkładam jakieś dzieło na kilka lat, kiedy czuję, że wymaga ono lepszego traktowania”.

Pierwsze nagranie *X Symfonii* wyszło spod batuty młodziutkiego jeszcze, 25-letniego Simone'a Rattle'a. Było to zaledwie trzy lata po jego głośnym debiucie podczas Festiwalu w Glyndenbourne. Każda Mahlerowska płyta Rattle'a doczekała się często entuzjastycznego, a zawsze niezwykle pozytywnego przyjęcia przez krytykę. O pierwszym nagraniu *II Symfonii* (z Arleen Auger oraz Janet Baker) pisano w miesięczniku Gramophone: „Bez względu na to, jakie nagranie tego wielkiego dzieła posiadasz już w swoich zbiorach, musisz mieć także to. Samo w sobie stanowi ono klasę duchową”.

Beethoven. „Dla mnie esencją muzyki Beethovena jest śpiew i mowa, a nie krzyk i tupanie” – mówi Sir Simon Rattle. W dyskografii tak znakomitego dyrygenta nie mogły nie znaleźć się symfonie Ludwiga van Beethovena. Sam Rattle nie traktuje jednak tego nagrania jako kamienia milowego własnej dyskografii. W efekcie jest ono zapisem

publicznych koncertów, jakie miały miejsce na przełomie kwietnia i maja 2002 r. w wiedeńskiej Musikverein. „Wykonania nie były pomyślane jako nagrania. Muzyka ulatuje w przestrzeń, choć może także zamieszkać w czterech ścianach. Doceniam te płyty, ale nigdy nie nazwałbym ich czymś więcej niż aide memoire”.

Utrzymując przyjacielskie relacje z Sir Rogerem Norringtonem, Nikolausem Harnoncourtem, czy Johnem Eliotem Gardinerem, Rattle bardzo wysoko ceni sobie wykonawstwo historycznie poinformowane. „Czemuż by nie chciał dowiedzieć się czegoś nowego? Biermy to! Jest to przecież część podłoża, na którym stoimy”.

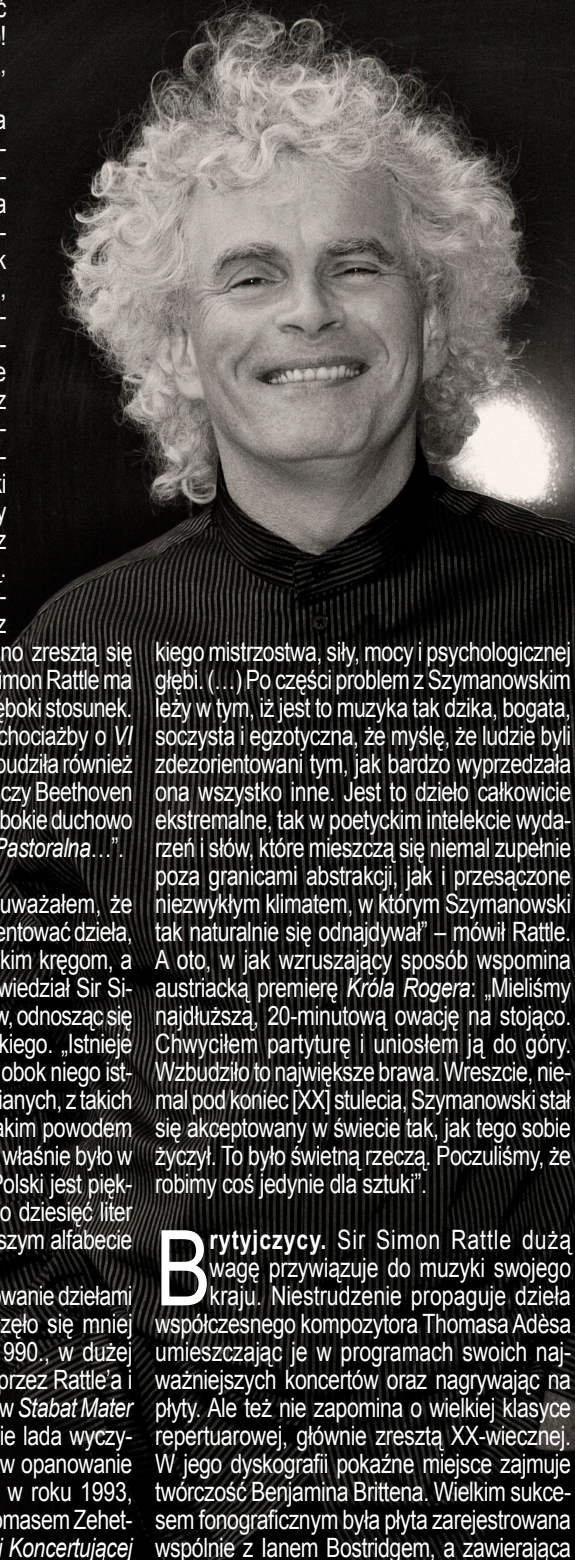
Taka postawa zaowocowała niezwykle wnikliwym spojrzeniem Rattle'a na muzykę Beethovena. Ona też zaowocowała bardzo udanymi płytami Haydnowskimi. Pozostając jednak przy wątku Beethovenowskim, wspomnieć należy o niecodziennej artystycznej współpracy dyrygenta i orkiestry. Mam oczywiście na myśli więź łączącą Rattle'a z Orkiestrą Filharmoników Wiedeńskich. Jej owocem jest nie tylko wspomniany Beethovenowski komplet symfonii, ale i koncerty fortepianowe zarejestrowane z Alfredem Brendlem jako solistą. Oba komplety zostały niezwykle pozytywnie przyjęte przez międzynarodową krytykę. Trudno zresztą się dziwić: do każdego z dzieł, Sir Simon Rattle ma swój własny, osobisty, bardzo głęboki stosunek. Oto jak artysta wypowiada się chociażby o *VI Symfonii*, której interpretacja wzbudziła również немало kontrowersji: „Nie wiem czy Beethoven kiedykolwiek napisał bardziej głębokie duchowo i religijnie dzieło, niż *Symfonia Pastoralna*...”.

Szymanowski. „Zawsze uważałem, że właściwą rzeczą jest prezentować dzieła, które nie są znane szerokim kręgom, a które powinny być znane” – powiedział Sir Simon Rattle w jednym z wywiadów, odnosząc się do muzyki Karola Szymanowskiego. „Istnieje kanon uznanych arcydzieł, lecz obok niego istnieje cała lista arcydzieł zapomnianych, z takich czy innych powodów. Często takim powodem był po prostu język – i chyba tak właśnie było w przypadku Szymanowskiego. Polski jest pięknym językiem, ale posiada tylko dziesięć liter brzmiących tak samo, jak w naszym alfabetcie [angielskim]”.

Istotnie, światowe zainteresowanie dziełami naszego mistrza, jakie rozpoczęło się mniej więcej od drugiej połowy lat 1990., w dużej mierze zostało spowodowane przez Rattle'a i jego znakomite nagrania najpierw *Stabat Mater* i *III Symfonii „Pieśń o nocy”* (nie lada wyczynem było dla brytyjskich solistów opanowanie prawidłowej polskiej wymowy) w roku 1993, *Koncertów skrzypcowych* (z Thomasem Zehetmairem) w roku 1995, *Symfonii Koncertującej*

(z Leifem Ove Andsnese) oraz *Króla Rogera*, gdzie artyści polscy (Szymtka, Minkiewicz etc.) stoją ramię w ramię ze śpiewakami brytyjskimi (Hampson, Langridge etc.), a potem już *Harnasiów* i *Pieśni*.

„Dzieło w olbrzymiej mierze przemawia poprzez język. Jest on wciąż problemem podczas wystawienia. Przez to wymaga olbrzymich sił wykonawczych. Wymaga znakomitego dziecięcego chóru chętnego, aby śpiewać w języku polskim, wymaga od śpiewaków wiel-



kiego mistrzostwa, siły, mocy i psychologicznej głębi. (...) Po części problem z Szymanowskim leży w tym, iż jest to muzyka tak dzika, bogata, soczysta i egzotyczna, że myślę, że ludzie byli zdezorientowani tym, jak bardzo wyprzedzała ona wszystko inne. Jest to dzieło całkowicie ekstremalne, tak w poetyckim intelekcie wydarzeń i słów, które mieszczą się niemal zupełnie poza granicami abstrakcji, jak i przesączone niezwykłym klimatem, w którym Szymanowski tak naturalnie się odnajdywał” – mówił Rattle. A oto, w jak wzruszający sposób wspomina austriacką premierę *Króla Rogera*: „Mieliśmy najdłuższą, 20-minutową owację na stojąco. Chwyciłem partyturę i uniosłem ją do góry. Wzbudziło to największe brawa. Wreszcie, niemal pod koniec [XX] stulecia, Szymanowski stał się akceptowany w świecie tak, jak tego sobie życzył. To było świetną rzeczą. Poczuliśmy, że robimy coś jedynie dla sztuki”.

Brytyjczycy. Sir Simon Rattle dużą wagę przywiązuje do muzyki swojego kraju. Niestrudzenie propaguje dzieła współczesnego kompozytora Thomasa Adésa umieszczając je w programach swoich najważniejszych koncertów oraz nagrywając na płyty. Ale też nie zapomina o wielkiej klasyce repertuarowej, głównie zresztą XX-wiecznej. W jego dyskografii pokaźne miejsce zajmuje twórczość Benjamina Brittena. Wielkim sukcesem fonograficznym była płyta zarejestrowana wspólnie z Ianem Bostridgem, a zawierająca

Les Illuminations op. 18, *Nokturn* op. 60 oraz słynną *Serenadę na tenor, róg i orkiestrę*. Dziś, cały 5-płytkowy boks z Brittenowskimi nagraniami Rattle'a dostępny jest w wydaniu EMI. Innym znakomitym, i przepięknym zarazem kompletem, jest 11 płyt poświęconych muzyce brytyjskiej. Znalazły się tutaj dzieła Sir Edwarda Elgara (znakomite nagrania oratorium *Sen Geroncjusza* oraz *Koncertu skrzypcowego* z Kennedym), Ralpa Vaughana Williama, Williama Waltona, Percy Graingera, kilku współczesnych mistrzów oraz oczywiście przesławne *Planety* Gustava Holsta. Rattle zarejestrował ten cykl dwukrotnie. Drugie nagranie (z Berlińczykami) zostało uzupełnione poematem symfonicznym *Pluton* autorstwa Colina Matthewsa. I właśnie oba te dzieła stanowią część omawianego albumu. Mówiąc o muzyce brytyjskiej, wspomnieć należy także o znakomitym komplecie symfonii fińskiego kompozytora Jeana Sibeliusa – tak bliskiego przecież w wyrazie angielskiej melancholii. Wiele z Sibeliusowskich nagrań Rattle'a doczekało się prestiżowych nagród fonograficznych.

Inni... Będąc jeszcze małym dzieckiem, Simon Rattle zwykł często słuchać płyty z poematami symfonicznymi Antonina Dwořaka. W powstałym wiele lat później nagraniu, da się wyczuć niezwykle nostalgiczny klimat... W ostatnim czasie natomiast dużym sukcesem cieszył się album z baletem *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego. Najdalszym wszak (stylizacyjnie) rejonem w jaki zapuścił się Sir Simon Rattle, były chyba płyty z muzyką amerykańską; znakomite, liczące już sobie przeszło 20 lat, nagrania opery *Porgy & Bess* George'a Gershwina, musicalu *Wonderful Town* Leonarda Bernsteina, czy muzyki Duke'a Ellingtona. Są to klasyki w dyskografii Rattle'a. Klasykiem jest również, podobnie jak *Porgy & Bess*, wydana w serii EMI prezentującej jej największe dokonania XX w., płyta z muzyką Leoša Janáčka: jego *Sinfonietta* oraz *Mszą Głagolicą*. Jeśli zaś chodzi o klasykę repertuarową, wspomnieć należy komplet symfonii (jakże celnie odnajduje Rattle w *II Symfonii* jeden i ten sam muzyczny temat) a także nagrodzone *Niemieckie Requiem* Johannes Brahmsa, *Symfonię Wielką* Schuberta, *Romantyczną* Brucknera, oraz niedawną *Fantastyczną* Berlioz. I oczywiście całą wielką muzykę rosyjską – z Igoem Strawińskim na czele, a także francuską – z Debussym i Ravelem, a także dalszą drogę: dzieła Béli Bartóka, czy *Mistrzów Drugiej Szkoły Wiedeńskiej*. A potem już tylko muzyczna współczesność, której Sir Simon Rattle jest wielkim ambasadorem. 🎧

W tekście wykorzystano materiały pochodzące z oficjalnej strony internetowej EMI Classics poświęconej postaci Sir Simone'a Rattle'a, a także teksty zamieszczone w miesięcznikach Gramophone w numerach: 10/1999, 10/2002, 4/2003, 4/2005 i 3/2008.

IAMa dotacji...

Jan A. Jarnicki

Wwielokrotnie pisaliśmy na łamach **Muzyka21**, że Polska jest zarządzana przez wybranych w demokratycznych wyborach przedstawicieli narodu tak, jakby to był jakiś Bantustan czy też kolonia bliżej niezidentyfikowanego kraju, ale na pewno nie Polski. Ostatnio coraz bardziej się w tym poglądzie utwierdzam.

W październiku znalazłem w Internecie serię 5 płyt z muzyką Mieczysława Weinberga. Jako entuzjasta takich inicjatyw natychmiast przyjrzałem się bliżej temu przedsięwzięciu. Płyty zostały wydane przez austriacką firmę Neos, o której istnieniu właśnie przy okazji odkrycia tych płyt dowiedziałem się po raz pierwszy. Przyglądając się im bliżej zauważyłem, że sponsorem tego przedsięwzięcia był Instytut Adama Mickiewicza (IAM) – instytucja założona i finansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwo Spraw Zagranicznych – natomiast austriacka firma Neos wybrana, by promować naszą kulturę w świecie, nie ma przedstawicielstwa u nas. Dlatego też napisałem do Instytutu Adama Mickiewicza z prośbą o nadesłanie nam egzemplarzy wspomnianych płyt, co też nastąpiło bardzo szybko.

W pierwszym odruchu chciałem od razu skomentować zauważony stan rzeczy. Ponieważ wcześniej zostałem skarcony przez pana prezesa PWM za wydawanie opinii bez kontaktowania się z samym zainteresowanym, postanowiłem tym razem dać szansę instytucji, którą zamierzałem skrytykować, na przekonanie mnie do swoich racji.

Najpierw wysłałem tylko jedno zapytanie: „dlaczego te płyty nie ukazały się w którejś z polskich wytwórni, czy to państwowych, czy też prywatnych?”. W krótkim czasie nadeszła odpowiedź od pani Magdaleny Mich, rzeczniczki prasowej Instytutu Adama Mickiewicza, o następującej treści: „Instytut Adama Mickiewicza ma za zadanie promocję polskiej kultury za granicą. Jednym z jej ważnych elementów jest wprowadzanie polskich kompozytorów do międzynarodowego obiegu, a to zapewnia jedynie współpraca z wytwórniami gwarantującymi szeroką, międzynarodową dystrybucję. W przypadku utworów Weinberga na wyborze wytwórni

W numerze listopadowym **Muzyka21** opublikowano mój tekst **O Powolnym Wykańczaniu Muzyki i IMITacjach w kulturze, stanowiący odpowiedź na listy, jakie napłynęły do redakcji miesięcznika Muzyka21 od Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i Instytutu Muzyki i Tańca. Bardzo dziękuję wszystkim, którzy po przeczytaniu mojego tekstu dotyczącego promocji polskiej muzyki i nieprawidłowościach w tym względzie, wyrazili swoje poparcie dla zawartych w tekście twierdzeń. Dziękuję za wszystkie listy, e-maile i telefony. Tym bardziej cieszy fakt, że słowa poparcia płynęły od melomanów, którzy mogli poznać ciemne strony i anomalie w funkcjonowaniu wspomnianych instytucji. Nie bez znaczenia były też wyrazy poparcia płynące od artystów, którzy na co dzień spotykają się z problemami przy promocji zarówno polskiej muzyki, jak i swojej własnej. Szczególnie ważne były opinie kompozytorów, również tych o uznanej już renomie i bogatym dorobku, którzy napotykają na ogromne trudności przy szukaniu dróg wsparcia i promocji dla swojej muzyki od instytucji, które zgodnie ze swoim statutem powinny to czynić. Trzeba jednoznacznie siły i wspólnie działać na rzecz promocji polskiej muzyki w Polsce i na świecie.**

Moje tezy stanowiły próbę pokazania fragmentu większej całości nieprawidłowości i braku przejrzystych zasad oraz równego dostępu do wsparcia dla przedsięwzięć związanych z kulturą. Stąd obecny tekst ukazujący kolejne patologie przy promocji naszej kultury.

zauważył również fakt, iż Neos Musik był partnerem Festiwalu Operowego w Bregenz i podczas Festiwalu zarejestrował wszystkie wykonania dzieł Mieczysława Weinberga. Jest jedyną wytwórnią płytową będącą w posiadaniu zapisu fonograficznego z tego wydarzenia, dodatkowo ceniony na rynku wydawca muzyczny specjalizujący się w promocji muzyki współczesnej. Przypominam jednocześnie, że Instytut organizował projekty wspierające promocję, rozwój i nawiązywanie kontaktów zagranicznych polskich wydawców, jak Pawilon Polski na MIDEM 2009 i 2010. Podczas ewaluacji obie jego edycje zostały wysoko ocenione przez wydawców”.

Ponieważ otrzymana odpowiedź w żaden sposób nie usatysfakcjonowała mnie, 17 X br. zadałem kolejne pytania. Oto one:

„1. Jakimi kryteriami kierował się Instytut Adama Mickiewicza by ocenić, że wytwórnia

Neos jest właściwym partnerem o szerokiej, międzynarodowej dystrybucji?

2. Jestem melomanem i kolekcjonerem płyt od ponad 40 lat. Z tego powodu, a także dlatego, że prowadzę działalność wydawniczą (14 lat), wydaję pismo o muzyce poważnej (12 lat), a także byłem jurorem MIDEM Classical Award (3 lata), przez moje ręce przeszły dziesiątki tysięcy płyt. Niestety, z firmą Neos spotkałem się dopiero kilka tygodni temu znajdując w Internecie nagranie *Pasażerki* Weinberga. Czy rzeczywiście można mówić o tej firmie mającej w katalogu dopiero około 150 płyt i istniejącej od 2 lat jako o renomowanej? Tym bardziej, że polski podatnik dofinansował te płyty, a nie może ich kupić w Polsce, bo firma Neos jest nieobecna na polskim rynku.

3. Jakimi kryteriami kierował się Instytut Adama Mickiewicza decydując, o promocji właśnie Weinberga, kompozytora zupełnie nie uosobianego z Polską? Jestem ostatnią osobą, którą można podejrzewać o niechęć do polskiego repertuaru, ale czy rzeczywiście Weinberg wymaga promocji poza Polską? 90% twórczości Weinberga zostało w przeciągu ostatnich 20 lat wydanych na Zachodzie w formie nagrań płytowych, do czego polski podatnik się nie przyczynił. Również prawie cała spuścizna po Weinbergu została wydana w zachodnich wydawnictwach nutowych. Są setki polskich kompozytorów wymagających promocji i w Polsce, i na świecie. To raczej w ojczyźnie trzeba przybliżyć sylwetkę tego twórcy!

4. W większości znanych mi krajów państwo przeznacza podatki na pomoc dla rodzimych podmiotów. W Polsce, jak widzimy na przykładzie Instytutu Adama Mickiewicza, nasze podatki idą na wsparcie podmiotów i artystów zagranicznych (na nadesłanych 5 płytach nie ma żadnego artysty Polaka!). Dlaczego polskie wydawnictwa płytowe takie jak: Dux – katalog wieluset płyt, 18 lat istnienia, ilość dystrybutorów zagranicznych nie mniejsza niż Neos-u, CD Accord, 15 lat istnienia, ponad 150 płyt w katalogu, dostępność na całym świecie, państwowe firmy takie jak Polskie Radio czy Polskie Nagrania,

a nawet moje własne wydawnictwo – Acte Préalable: 14 lat istnienia, ponad 250 płyt w katalogu, zasięg nie mniejszy niż Neos-u, specjalizujące się w muzyce polskiej (ponad 80% katalogu, większość to premiery światowe) nie mogły zrealizować tego przedsięwzięcia? Jeśli nawet renoma tych wszystkich wydawnictw nie jest tak wysoka jak Neosu, to jak ona ma wzrosnąć, skoro nasze podatki dofinansowują zagraniczną konkurencję funkcjonującą na dodatek w dużo lepszych warunkach niż polscy przedsiębiorcy?

5. Jako argument przemawiający za firmą Neos podaje Pani to, że byli współorganizatorem Festiwalu, na którym wykonano utwory Weinberga, oraz że posiadali nagrania. Nasze wydawnictwo jest w posiadaniu nagrań studyjnych muzyki kameralnej Władysława Żeleńskiego. Czy w związku z trwającym właśnie rokiem Żeleńskiego – 90 rocznica śmierci – możemy liczyć na wsparcie Instytutu Adama Mickiewicza przy ich wydaniu?

6. Proszę o podanie budżetu, jakim została dofinansowana każda z płyt Neosu z muzyką Weinberga.

7. Jaka jest możliwość zainteresowania Instytutu Adama Mickiewicza projektami związanymi z promocją muzyki polskiej? Trzykrotnie próbowałem swoich sił, ale nigdy nie dostałem żadnej odpowiedzi, że o rezultatach nie wspomnę. Chodziło o promocję muzyki Noskowskiego w 2009 r., kiedy obchodzone 100. rocznicę jego śmierci, promocję muzyki Żeleńskiego w tym roku z okazji 90. rocznicy śmierci, oraz muzyki Joanny Bruzdowicz w Anglii w 2008 r. Wysłałem propozycję do Instytutu Adama Mickiewicza i do wszystkich Instytutów Polskich mu podległych. W przypadku Noskowskiego tylko Instytut z Nowego Jorku odpowiedział, że się postara, w przypadku Żeleńskiego ten sam instytut odpowiedział, że nie ma możliwości organizowania koncertów, a berliński, że ma własne plany i nie jest zainteresowany żadnymi sugestiami ani teraz, ani nigdy. Pozostałe kilkanaście instytutów a także centrala, Instytut Adama Mickiewicza, nigdy na moje listy nie odpowiedziały.

Choć minął miesiąc, odpowiedzi od pani rzecznik Magdaleny Mich nie otrzymałem (ale czy powinienem się dziwić, skoro jej szef nie uważa za stosowne odpowiadać na listy?). Dlatego też postanowiłem upublicznić całą tę sprawę. W ten sposób każdy wyrobi sobie opinię na temat, czy naprawdę MKiDN oraz podległe mu jednostki prawidłowo zarządzają naszymi podatkami i promocją naszego kraju?

Od siebie dodam, że na jedno z zadanych pytań znalazłem odpowiedź. Oto zalety Unii Europejskiej. Choćby nie wiem jak się starali nasi wóldarze, część dyrektyw unijnych jest w naszym „dzikim” kraju wdrażana – na przykład dotycząca jawności życia publicznego – i choć pani rzecznik starała się jak mogła, by zignorować moje pytania, udało mi się dotrzeć do odpowiedzi na 6 pytanie dotyczące finansów.

Wydanie 5 wspomnianych albumów zostało dofinansowane sumą 20.000,00 Euro. Jest to suma co najmniej 2 razy za duża w stosunku do realnych kosztów. Z tego wniosek, że Instytut Adama Mickiewicza pośrednio dofinansował nie tylko wydanie płyt, ale ich nagranie, a może nawet i gáže artystów. Oczywiście istnieje druga opcja – ten nadmiar funduszy to tzw. rozkurz.

Ostatnia istotna sprawa: nakłady wspomnianych płyt wyniosły między 2000 i 3000 egz. Warto wiedzieć, że minimalny nakład z przyczyn technicznych wynosi 500 egz. Tyle też mniej więcej można sprzedać płyt w przeciągu 5 lat na całym świecie, w szczególności z tak trudnym repertuarem. Jeśli jednak myślę się i płyty idą jak świeże bułeczki, to wydawca powinien chyba pieniądze zainkasowane z pierwszych 500 płyt zainwestować w produkcję kolejnego nakładu (co zajmuje maksymalnie 7 dni).

I ostatnie już pytanie, retoryczne, którego wcześniej nie zadałem: czy polski podatnik będzie beneficjentem ewentualnych zysków?

Sposób działania Instytutu Adama Mickiewicza nie jest niczym nowym w Polsce. Wyciekanie publicznych funduszy do zagranicznych wydawnictw trwa od lat. Ostatnio się jednak nasiliło. Po Naxosie, Chandosie (Instytut Adama Mickiewicza i inni decydenci nie dokończy-

li serii poświęconej symfoniom Weinberga rozpoczętej przez NOSPR w tym wydawnictwie), a jednocześnie dofinansowuje zagranicznych artystów z Bregenzer Festspiele – kolejne coraz mniej znaczące firmy korzystają z naszych podatków za pośrednictwem Polskiego Radia czy Wratislavi Cantans. Największym kuriozum jest nowa firma upadającej gwiazdy Paula McCreasha, otwarta dzięki funduszom wyasygnowanym przez miasto Wrocław. I wszyscy się cieszą, że artysta zaczął Berliozem, kontynuować będzie Mendelssohnem i kolejnymi gwiazdami muzyki poważnej niemającymi nic wspólnego nie tylko z Polską, Wrocławiem, ale nawet i z miastem Breslau. Jednocześnie MKiDN zaostrza kryteria przyznawania dotacji i coraz więcej polskich podmiotów zostaje „na lodzie”.



**Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki**

dla tych, którzy kochają muzykę

Drugi wolumin dzieł fortepianowych Władysława Żeleńskiego w znakomitej interpretacji Joanny Lawrynowicz

najnowsza płyta Jacka Smoczyńskiego i jego zespołu Quartetto da caccia

www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

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.

Po raz kolejny należy wyciągnąć na światło dzienne działania władzy, która potrzebuje nas, podatników, tylko w dniu wyborów, a poza tym uważa, że naszymi pieniędzmi może w dowolny sposób dysponować i się z tego nie rozliczać, a nasze interpelacje zbywać milczeniem. Niestety, sytuacja taka trwać będzie tak długo, jak my wszyscy nie uświadomimy sobie wreszcie, że to z naszych pieniędzy wszyscy wóldarze, wciąż ci sami, organizują „igrzyska”.

Na zakończenie pozostawiam bez komentarza następującą informację wierząc, że każdy czytelnik aluzję pojmie. Otóż w ciągu najbliższych 10 lat armia rosyjska zamierza wydać ponad 600 mld dolarów na zbrojenia. W większości planuje zakup zagranicznych sprzętu. Wiadomo nie od dziś, że Rosja ma ogromny przemysł zbrojeniowy i wiele osiągnięć w tej materii. Zdziwionemu taką sytuacją dziennikarzowi pewien generał odpowiedział, nieoficjalnie: „przy transakcjach zagranicznych łatwiej ukryć wszelkie nieprawidłowości...”¹⁰

PALCEM PO PŁYCI

ZNAKOMITY DEBIUT MARIUSZA KWIETNIA!



MARIUSZ KWIECIEŃ
Slavic Heroes

Arie z oper kompozytorów słowiańskich: Moniuszko – Halka; Straszny Dwór, Verbum Nobile; Szymanowski – Król Roger; Czajkowski Eugeniusz Oniegin, Jolanta, Mazepa; Rachmaninow – Aleko; Smetana – Čertova stěna; Dvořák – Šelma sedlák; Rimski-Korsakow – Sadko; Borodin – Książ Igor

Mariusz Kwiecień, baryton • Polska Orkiestra Radiowa

Harmonia Mundi HMW 906101 • w. 2011; n. 2009/2011 • 55'18"

Muzyka21
płyta miesiąca

Pod koniec listopada pojawiła się długo wyczekiwana debiutanka płyta *Słowiańscy bohaterowie* znakomitego Mariusza Kwietnia. Wydana przez brytyjski oddział Harmonii Mundi. Polski baryton poszedł w swojej płycie tropem wyznaczonym kilka lat temu przez tenora Piotra Beczałę, który też nagrał słowiańską płytę.

Album *Slavic Heroes* fascynuje prostotą i głębią wykonawczą oraz znakomitą wyczuciem stylu nagranych arii. Ta płyta powinna być hitem! Śpiew Mariusza Kwietnia uwodzi nas uczuciami sięgającymi najgłębszych zakamarków serca. Śpiewak ma imponujące wycucie stylu i poczucie smaku. Pięknie potrafi zgrać się z brzmieniem orkiestry. Jego głos kapitalnie nawiązuje do polskich tradycji wokalnych, które znamy choćby z kreacji Andrzeja Hiolskiego. Śpiewak jest więc bezpośrednim spadkobiercą i kontynuatorem tej znakomitej wokalne tradycji. W sposób perfekcyjny przedstawia znane i mniej znane polskie, czeskie i rosyjskie arie. Wykonuje je z wyjątko-

wą lekkością i spontanicznością, bryluje we wszystkich rejestrach rozległej skali głosu.

Mariusz Kwiecień całkowicie panuje nad repertuarem na płaszczyźnie tematycznej, muzycznej i wokalne. Każde słowo i każda nuta brzmi pewnie. Różnicuje mistrzowsko dynamikę oraz barwę głosu, dostosowując do tekstu. Jego głos brzmi bogato, soczyście i pięknie, szczególnie w długich liniach melodycznych i w górnych dźwiękach. Perełkami są arie Moniuszki i finałowa scena z *Króla Rogera*. Jednak prawdziwym klejnotem jest aria *Kto z mych dziewczek serce której*. Zachwyca od strony muzycznej i wokalne ekspresji, ma w sobie trudny do zwerbalizowania ładunek emocji i muzycznego piękna.

Naszego artystę cechuje ciekawa umiejętność kształtowania barwy głosu we wszystkich rejestrach, stosowanie szerokiej gamy odcieni dynamicznych. Głos ujmuje miękkością i ciepłem oraz siłą emocjonalnego oddziaływania. Oczywiście Mariusz Kwiecień wiele zawdzięcza Polskiej Orkiestrze

Radiowej nadającej całości niezwyklej barwy i zręcznie operującej zmianami muzycznych klimatów poszczególnych arii. Choć trudno wybaczyć orkiestrze i dyrygentowi – Łukaszowi Borowiczowi – fatalny akompaniament w Szymanowskim, gdzie wszystko, co najpiękniejsze w tej muzyce, musiało ustąpić tempu i przeszczarowaniu wolumenu w forte orkiestry w finałowej scenie z *Króla Rogera*. Najwycyżniej w świecie głos został przykryty masą dźwięku orkiestry. A szkoda! To jedyny mankament tej płyty. Akompaniament w całym recitalu brzmi dobrze, z niezwyklej finezją i klarownością. Miękkość brzmienia kwintetu smyczkowego idzie w parze z fantastycznym brzmieniem blachy oraz płynnością i lekkością frazy.

Polski baryton to jeden z najlepszych i na pewno fascynujących współczesnych głosów. Głębokie, soczyste i dźwięczne brzmienie w dolnym rejestrze godne najwyższego podziwu,

bezbłędny w intonacji, technicznie – szalenie precyzyjny. Wzorcowe jest jego odczytywanie tekstu, wrażliwość na każde słowo, co doskonale ilustruje interpretacyjna strona jego wykonań. Poza tym: świetna kontrola oddechu, która pozwala mu na wręcz idealne prowadzenie długich fraz.

Mariusz Kwiecień w ariach słowiańskich bohaterów dał nam przykład fenomenalnej analizy tekstu, charakteru prezentowanych postaci i ponadprzeciętnej muzykalności! Każda postać to mini studium wokalne-aktorskie, dopracowane w najdrobniejszych szczegółach. Polak potrafi różnicować barwę i artykulację z każdą frazą, jeśli uwiarygodnia to portret psychologiczny postaci.

Ta płyta potwierdza wielką klasę Mariusza Kwietnia. Śpiewając w trzech językach: polskim, rosyjskim i czeskim słyszymy jak artysta szanuje słowo i melodię. Nigdy nie brzmi matowo, czy zdrewniale.

Ten głos świetnie dopasowuje się do klimatu muzyki, do roli. Gdy trzeba jest lekki, prawdziwy, gdzie indziej jest nieskazitelny i aksamitny. Potrafi idealnie powściągać bogaty aparat wykonawczy, jakim obdarzyła go natura. To śpiewak bardzo subtelny, skupiony, elegancki. Doskonale wczuwa się w każdy nastrój i charakter postaci. Unika monotonii interpretacji i sentymentalizmu. Dawno nie słyszałem głosu o tak dobrze dobranej mocy i pięknym, miękkim, miejscami tkliwym i czarującym brzmieniu. W całym recitalu Mariusz Kwiecień wznosi się na wyżyny wokalne kunsztu.

Album doskonały.

Arkadiusz Jędrasik



harmonia mundi

MARIUSZ KWIECIEŃ

Slavic Heroes

POLISH RADIO
SYMPHONY ORCHESTRA
ŁUKASZ BOROWICZ

PRODUCTION UK

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH

Oratorium na Boże Narodzenie BWV 248

Stuttgarter Hymnus-Chorknaben • Gerhard Wilhelm, dyrygent

Hänssler Classic 98.622 • w. 2010, n. 1982/3 • 156'51"

☆☆

Jan Sebastian Bach swoje *Oratorium na Boże Narodzenie* zaplanował na okres Narodzenia Pańskiego w roku 1734–1735 (na cały okres Bożego Narodzenia, czyli od 25 grudnia do 6 stycznia). Jest to potężne, sześcioczęściowe dzieło. Każda z części stanowi swoistą autonomiczną całość, co zrodziło dyskusje na temat klasyfikacji gatunkowej dzieła – czy jest to oratorium (jak wynika z notatki samego Bacha), czy cykl kantat. Nie ma natomiast wątpliwości co do tego, że niemal wszystkie partie solowe, a także duety i tercety są parodiami – tzn. wcześniej już istniejąca muzyka (w głównej mierze pochodząca ze skomponowanych niewiele wcześniej kantat) została zaopatrzona w nowe teksty.

Bez względu na to, czy dany fragment bachowskiego bożonarodzeniowego oratorium jest parodią, czy zupełnie nowym pomysłem, jest to dzieło stawiające ogromne wymagania wykonawcze, a co za tym idzie – dla zespołów podejmujących się jego interpretacji – nie lada wyzwanie, swoisty test umiejętności zarówno czysto technicznych, jak i wrażliwości, wiedzy i kultury muzycznej. Niestety, żadnej części tego testu jaki dzieło niesie samo w sobie nie zaliczyli prezentowani wykonawcy.

Nagranie wznowione przez Hänssler Classic pochodzi z początku lat 80. ubiegłego stulecia. Dla dzisiejszego słuchacza propozycja Gerharda Wilhelma jest trudna do przyjęcia. Przede wszystkim wykonawcy i to niestety wszyscy – orkiestra, chór i soliści – borykają się z problemami czysto technicznymi; od pierwszych dźwięków czuje się walkę z materia. Jest to niemal zawsze przegrana walka. Orkiestra jest bardzo nieporadna – nawet w tak podstawowych elementach jak po prostu równy puls, nie mówiąc o koncertujących numerach, w których ani wirtuozerii, ani blasku (dopiero w 5 części pojawiają się przebliski fanfaro-

wego, błyskotliwego brzmienia trąbek). W instrumentalnej *Sinfonii* rozpoczynającej 3 część, pomijając rozwekłe tempo, w którym muzycy nie zawsze spotykali się razem, brakuje obojów da caccia, kluczowych przecież dla tego fragmentu! Niczym dowcip brzmi także dramatyczny, emocjonalny chór z 5 części *Wo ist der neugebome König* – bo emocji w nim żadnych nie słychać. Soliści (co trzeba przyznać, dysponujący bardzo ciekawymi głosami) zarówno recytatywy, jak i arie interpretują bardziej jak wagnerowskie opery niż bachowską muzykę. Chór – którego brzmienie często pozostawia wiele do życzenia – w ogóle nie przejmuje się słowem, jego przesłaniem i akcentami; brak choćby odrobiny swobody.

Nie bardzo rozumiem sens wznawiania tego rodzaju produkcji, chyba że dla wartości dokumentacyjnej, bądź ćwiczenia w cierpliwości słuchacza, bowiem wytrwanie do końca w słuchaniu tego wykonania było wielkim wyzwaniem.

Emilia Dudkiewicz



HECTOR BERLIOZ

Grande Messe de Morts, 1837

Robert Murray, tenor • Ensemble Wroclaw: Gabrieli Players, Wroclaw Philharmonic Orchestra, Chetham's School Of Music Symphonic Brass Ensemble, Gabrieli Consort, Wroclaw Philharmonic Choir • Paul McCreesh, dyrygent

Winged Lion/Signum SIGCD 280 • w. 2011, n. 2010 • 98'00"

☆☆

Prezentowany na naszych łamach album z najnowszą produkcją polsko-brytyjską sygnowana przez znanego dyrygenta Paula McCreasha oraz miasto Wrocław stanowi swoiste kuriozum fonograficzne. Trafia do naszych rąk najnowsze nagranie monumentalnego *Requiem* Berlioza, którego edycja, jak na obecny

stan fonografii w kryzysie, jest ekskluzywna. Ten album ma pieścić nasze oko i ucho. Zaczniemy od nagrania, potem przejdźmy do opisanego edycji albumu.

Album zarejestrowano w polskokatolickiej katedrze Marii Magdaleny we Wrocławiu. Artyści biorący w nim udział to muzycy zespołów Paula McCreasha Gabrieli Consort & Players oraz Chór i Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej połączone w zespół o dumnej nazwie „Wrocław Ensemble”, solistą jest brytyjski tenor Robert Murray. Jak przystało na tak monumentalne i okazałe dzieło, jego realizacja stoi na wysokim poziomie. Wszystko brzmi pięknie, elegancko i stanowi przykład muzykowania na światowym poziomie. Szczegóły tego nagrania omawiane są w interesującym eseju o dziele i w rozmowie z dyrygentem. Realizacja tej produkcji stanowi początek większej serii, która ma swoje logo WrocławMcCreesh. Paul McCreesh został się z Archiv Produktion i postanowił wzorem innych artystów założyć swoją wytwórnię płytową Winged Lion Records, której płyty dystrybuować będzie Signum.

Biorąc do ręki album wydany w postaci dwupłytywowej książki w twardej oprawie, uderza jego kolorystyka. Okładka jest połyskująca, odbłaskowa w kolorach różowo-fioletowych, niczym książka zawierająca informacje o najnowszych modelach lalki Barbie lub katalog wakacyjnych szaleństw Paris Hilton. Wygląda niczym prowincjonalna jarmarczna książeczka. W środku pokuszono się o nowatorską edycję, w zależności z której strony otworzymy album, mamy polską lub angielską treść. Sama edycja pozostawia całe mnóstwo uwag. Litery są bardzo małe, co sprawia trudność przy czytaniu. Album nie ma numeru katalogowego, nadał mu takowy dystrybutor w swoim wewnętrznym katalogu. Logo projektu WrocławMcCreesh jest tak pisane, że można nie wiedzieć o co chodzi, bo raz nazwisko, a raz miasto pisane jest do góry nogami i od końca. Album nie posiada tzw. tracklisty, czyli spisu ścieżek poszczególnych płyt, ani czasu ich trwania. Zatem trudno cokolwiek na płytach znaleźć, gdybyśmy

ponownie chcieli posłuchać jakąś część *Requiem*.

Na osobne słowa zdziwienia zasługuje sam pomysł wydawania po raz kolejny nagranych już wielokrotnie dzieł. W tym absurdalnym dla mnie posunięciu połączono dwie smutne rzeczywistości. Znany i ceniony dyrygent ze strasznie rozbudzoną ambicją traci kontrakt z macierzystą wytwórnią, która wydawała jego dotychczasowe świetne albumy, które jednak nie miały idącej w tysiące sprzedaży. Zaczęto podliczać i wyszło, że nie ma już pieniędzy, by zaspokajać bez końca rosnący apetyt na nowe nagrania wciąż tego samego repertuaru oraz na niezaspokojone ambicje muzyka. Pojawiła się szansa przy okazji zatrudnienia przy Festiwalu Wroclavia Cantans Paula McCreasha, by miejscowe władze z dużymi pieniędzmi, a wąskimi horyzontami mogły ograniczyć się przy blasku brytyjskiej gwiazdy. Pozwolono zatem, by przy trafnym powrocie do korzeni oratoryjnych tego zacnego festiwalu, robić wielką promocję muzyki brytyjskiej, francuskiej i niemieckiej. I rozpoczęto teraz ekskluzywnie wydawanie muzyki powielekroć nagranej i powszechnie dostępnej na płytach za małe pieniądze. Po co nowe nagranie *Requiem* Berlioza? Czy władze Wroclavii Cantans mając u siebie na pensji brytyjskiego dyrygenta nie powinny skorzystać z wielkiej szansy, by na świętowanie we Wrocławiu Europejskiego Miasta Kultury, wydawać w ekskluzywnej edycji polskie oratoria, których przecież nie brakuje!!! Czy naprawdę stać nas, by spełniać zachcianki Brytyjczyka, a nasz dorobek lekceważyć i trzymać w zamknięciu oraz zapomnieniu? Czy na tym polega promocja kultury polskiej? Czy ambicją naszą jest fundowanie Paulowi McCreeshowi nowych nagrań *Requiem* Berlioza, *Eliasza* Mendelssohna, *War Requiem* Brittena, *Stworzenia Świata* Haydna, *Niemieckiego Requiem* Brahmsa...

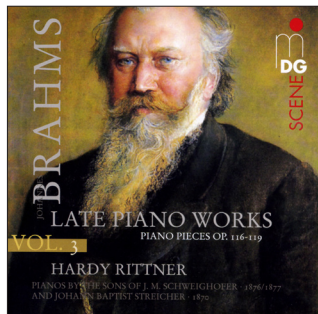
Władzom Wrocławia należy ku opamiętaniu przytoczyć słowa poezji Słowackiego, jakże w tym wypadku trafnie: „O! Polsko! [tu o włodarze Wrocławia] póki ty duszę anielską, będziesz więziła w czerpie rubasznym, Poty kat będzie rąbał twoje cielsko, Poty nie będzie

twój miecz zemsty straszny, Poty mieć będziesz hygienę na sobie, I grób – i oczy otworzone w grobie. (...) Polsko! lecz ciebie błyskotkami ludzka; Pawiem narodów byłaś i papuga; A teraz jesteś służebnicą cudzą. – Choć wiem, że słowa te nie zadrzą długo, W sercu – gdzie nie trwa myśl nawet godziny: Mówię – bom smutny...”

Kiedy będziemy mieli ambicję, szczególnie nasi włodarze, dysponenci naszych pieniędzy, by wydawać z artystami przez nas słono opłacanymi polskie dzieła w ekskluzywnej formie. Oto są marzenia na kolejne lata... Skoro album zdobi i ma zdobyć dalsze woluminy logo „Narodowego Forum Muzyki”, to rodzi się pytanie, czy „narodowe” odnosi się do polskiego narodu, czy może tylko do polskiego utrzymania decydentów, a nie promowania naszej narodowej kultury!

Czy naprawdę nie stać panów Andrzeja Kosendiaka, dyrektora Wratislavi Cantans i Rafała Dutkiewicza, prezydenta Wrocławia na wynalezienie lepszego sposobu na promocję polskiej kultury i wydawanie naszych podatków?

Stefan Banasiak



JOHANNES BRAHMS

Utwory fortepianowe op. 116, 117, 118, 119

Hardy Rittner, fortepian

MDG 904 1680-6 • w. 2011 • SACD, 74'32"

★★★★★

Trzecia odsłona fortepianowego Brahmsa na instrumentach z epoki – w interpretacji Hardy'ego Rittnera – to ostatnie dzieła kompozytora, przez niego samego określane mianem „kołysanek swego bólu”. Te późne utwory stanowią najprawdziwszą, duchową spuściznę wielkiego melancholika i jednocześnie człowieka o trudnej życiowej drodze, jakim był Brahms. I choć fakturalnie trzymają się brahmsowskiego kanonu (rozbudowana technika akordowa, wielopłaszczyznowość

fakturalna i kolorystyczna, kontrasty rejestrów), to jednak daleko im do symfonicznego typu brzmienia, jaki słyszymy w kompozycjach z wczesnego i środkowego okresu twórczości.

Brahms był pianistą; utwory fortepianowe pisał – z niewielką przerwą – przez cały okres aktywności twórczej. Sednem jego pianistyki była symfoniczność brzmienia, zaczerpnięta jeszcze z sonat i koncertów Beethovena, istotą stylu kompozytorskiego – swoisty typ ekspresji, melancholijnej i lirycznej, ale także burzliwej i pełnej dramatu. Ta specyficzna atmosfera, ta aura, tak trudna do wytworzenia pod palcami, determinuje charakter ostatnich miniatur Brahmsa z opusów 116, 117, 118 i 119. Być może właśnie dlatego wybór instrumentów z epoki, rodzajem i ostrością brzmienia odpowiadających brahmsowskiej ekspresji, okazał się w tym przypadku wyjątkowo trafny.

Tym razem Rittner wziął na warsztat dwa wiedeńskie fortepiany z czasów Johanna Brahmsa: Schweighofera i Streichera. Dobór tych rówieśniczych instrumentów (lata 70. XIX w.) pianista skorelował z typem emocji, rodzajem brzmienia i nastrojem poszczególnych utworów. I tak Schweighofer posłużył mistrzowskiej interpretacji siedmiu miniatur op. 116 i końcowej *Rapsodii* op. 119, zaś na Streicherze wykonane zostały wszystkie *Intermezza* op. 117, *Klavierstücke* op. 118 oraz trzy *Intermezza* z op. 119. Efekty tych działań okazały się wręcz znakomite. Już inicjujące płytę *Capriccio* z *Fantasien* op. 116 zaskakuje szorstkim, niemal agresywnym brzmieniem, tak odpowiednim dla tego utworu i niespotykanym dla instrumentów z epoki. Wybrany przez Rittnera fortepian z przełomu 1876 i 1877 r. to największy model skonstruowany przez Schweighofera, wyjątkowo nośny i niezwykle precyzyjny, jak na tamten czas. W zamykającej krążek *Rapsodii* z op. 119 pianista osiąga miejscami większy rozmach i bardziej zdecydowany charakter brzmienia, niż byłoby to możliwe na współczesnym instrumencie. Z pewnością nie bez znaczenia jest tutaj nowatorska konstrukcja Schweighofera, wykorzystująca rewolucyjne wówczas rozwiązania techniczne, opatentowane chwilę wcześniej przez Steinway'a, m.in. podwójny naciąg i krzyżowy układ

strun. Wykonanie strun basowych z miedzi sprzyja z kolei wzmocnieniu brzmienia niskich rejestrów instrumentu, tak chętnie wykorzystywanych przez Brahmsa w późnych utworach fortepianowych. Pomimo tej szorstkości i nośności brzmienia miniaturom z op. 116 nie brak swoistej jedwabistości, miękkości i śpiewności dźwięku, i to jest już wyłączną zasługą pianisty. *Intermezzo* nr 2 z op. 116 przenosi nas w melancholijny, pełen intymnej zadumy świat brahmsowskich fantazji, podobnie akordowy temat *Intermezza* nr 6 z tego samego zbioru koi emocje, nadaje ton pogodny, niemal optymistyczny, niezwykle rzadki i tak trudno osiągalny w tych kompozycjach.

Środkowa część płyty – op. 117, 118 oraz *Intermezza* z op. 119 – przynosi wyciszenie, tłum emocje rozedrgane w *Fantazjach*. Dla tych utworów – tak osobistych dla samego Brahmsa – Rittner wybrał tradycyjnie wykonany instrument Streichera. Konstrukcja wybranego modelu nie odbiega od ówczesnej technologii wiedeńskich firm fortepianowych; struny (w prostym układzie) zrobione są z żelaza, w rejestrach basowych – z mosiądzu. Nieco przytłumiona barwa sprzyja melancholijnej aurze „muzycznych pamiętników” Brahmsa; do tego dochodzi poetycki typ ekspresji i niezwykła delikatność brzmienia. Tak zinterpretowane pierwsze *Intermezzo* op. 117 czyni z tego utworu absolutną perłę, niekwestionowany majstersztyk, prawdziwy ideał brahmsowskiej interpretacji. Podobnie kolejne *Intermezza* z tego zbioru płyną swobodnie, miękko i subtelnie, a gdy w toku narracji pojawia się wzburzenie, jest ono wyważone, delikatne, nieinwazyjne. Z kolei *Klavierstücke* op. 118 rozpoczynają się z prawdziwym ogniem, wręcz dramatycznie, by po chwili powrócić do stłumionej melancholii, podkreślonej jedwabistym brzmieniem instrumentu. W *Baladzie* pochodzącej z tego zbioru udaje się Rittnerowi wydobyć ze Streichera brzmienie nie mniej nośne, niż w przypadku Schweighofera, jednak z zachowaniem owej poetyckiej nuty i matowego brzmienia, charakterystycznego dla tego instrumentu i adekwatnego do nastroju kompozycji Brahmsa.

Tak przemyślana interpretacja przekonuje, co więcej – zachwyca. Trzeba dodać, że instrumenty

XIX-wieczne mają to do siebie, że nie posiadają standardowego brzmienia; każdy z nich prezentuje odmienny rodzaj dźwięku, inną nośność, zmienną barwę. Dobór historycznego fortepianu do konkretnego utworu jest zatem kwestią kluczową i może stanowić o sukcesie bądź klęsce przedsięwzięcia. W przypadku Rittnera była to decyzja poprzedzona wnikliwą analizą i starannym badaniem specyfiki utworów fortepianowych Johanna Brahmsa, choć z pewnością swoją rolę odegrała tutaj także muzyczna intuicja znakomitego interpretatora.

Maria Wilczek-Krupa



FRYDERYK CHOPIN

Koncerty fortepianowe

Gianluca Luisi, fortepian • Ensemble Concertant Frankfurt

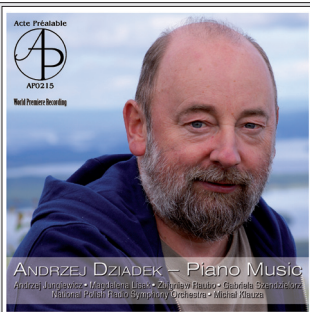
MDG 903 1632-6 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 72'52"

★★★★★

Włosko-niemieckie wykonanie koncertów Chopina – w aranżacji na fortepian i kwintet smyczkowy – budzi mieszane uczucia. Włoski pianista Gianluca Luisi, do tej pory kojarzony przede wszystkim z mistrzowskimi interpretacjami fortepianowego Bacha, teraz sięgnął po Chopina w wersji kameralnej, z towarzyszeniem niemieckich muzyków z Ensemble Concertant Frankfurt.

Luisi jako pianista nie zawodzi. Jego dźwięk – jak zawsze delikatny, filigranowy, miękki i subtelny – przekonuje także u Chopina. Niemiecki kwintet, złożony z muzyków Radiowej Orkiestry Symfonicznej z Frankfurtu (który za rok obchodzić będzie 25-lecie swojego istnienia), towarzyszy umiejętnie i z wyczuciem, podejmując dialog z solistą wyłącznie tam, gdzie wymaga tego partytura.

W czym zatem tkwi problem? Moim zdaniem – w aranżacji. W koncepcji (już wcześniej przecież wykorzystywanej przez innych twórców z podobnym, moim zda-



ANDRZEJ DZIADEK

Koncert fortepianowy i utwory fortepianowe

Andrzej Jungiewicz, Magdalena Lisak, Zbigniew Raubo, Gabriela Szendzielorz, fortepian • NOSPR • Michał Klauza, dyrygent

Acte Préalable AP0215 • w. 2011, n. 2009/2010 • 66'28"

☆☆☆☆☆

W kompozytorskim dorobku Andrzeja Dziadka (ur. 1957, Jasionica koło Bielska-Białej) utwory fortepianowe zajmują ważną po-

zycję. Nie może być inaczej, skoro początkiem „przygody z muzyką” były lekcje gry na fortepianie w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Cieszynie, a pierwszymi kompozycjami, jakie wyszły spod ręki tego twórcy, są dzieła przeznaczone do wykonania przez ten instrument – *Aforyzmy* (1979) i *Preludium i Toccata* (1983).

Na płycie wydanej nakładem Acte Préalable znalazły się utwory fortepianowe powstałe po 1990 r.. Data ta ma znaczenie symboliczne, bowiem na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia dał się zauważyć u Dziadka przełom stylistyczny. Dokonał się on pod wpływem wyjazdu do Wiednia i zainteresowania się koncepcją strukturalizmu, a skutkowało zmianami w zakresie techniki kompozytorskiej (Klanggestalt) i wyrazu muzycznego (dystans i skupienie). Na krążku znalazły się więc *Dwie bagatele* (1991),

Nokturn (2001), *Dzwony* (2004), *Trzy utwory na fortepian na 4 ręce* (2008/09), *Wariacje na temat „Preludium A-dur” Fryderyka Chopina* (2010) i druga wersja *Koncertu na fortepian i orkiestrę* (2010).

Gdyby na ich podstawie typować o charakterze twórczości Andrzeja Dziadka to uwagę zwraca szacunek, jaki żywi artysta dla muzycznej tradycji, nastrojowość oraz przywiązanie do kategorii piękna (eufonia). Twórca nie bombarduje słuchacza gęstą fakturą, nasyceniymi wielodźwiękami, lecz często posługuje się pojedynczą linią melodyczną wyraźnie odznaczającą się od tła subtelnie wybrzmiewających struktur dźwiękowych. Wydaje się, że występujące w jego muzyce repetycje np. motywów służą pełniejszej ich prezentacji, tak jakby kompozytor chciał dać szansę słuchaczowi, by nie przeoczył niczego.

Od wykonawców swoich utworów wymaga Dziadek wrażliwości,

delikatności, umiejętności różnicowania dźwięku w obrębie niewielkich zmian dynamicznych i budowania formy poprzez następstwa napięć i odprężeń. Wydaje się, że w osobach Andrzeja Jungiewicza, Magdaleny Lisak, Zbigniewa Raubo, Gabrieli Szendzielorz, instrumentalistów NOSPR pod dyrekcją Michała Klauzy znalazł kompozytor godnych interpretatorów swej muzyki. Grę artystów cechuje dbałość o brzmienie i wybrzmianie oraz spokój i umiar, a więc to, co w utworach Pana Andrzeja kluczowe.

Premierę nagraniem muzyki fortepianowej Dziadka należy uznać za udaną, tak od strony wykonawczej, jak i zgromadzonego na niej materiału. Ponadto nie sposób nie docenić pracy i odwagi, jakiej wymaga popularyzacja polskiej muzyki współczesnej.

Romana Zaitz

niem, skutkiem) zakładającej kameralne brzmienie koncertów Chopina, które jednak – choć partia orkiestry z pewnością do monumentalnych nie należy – swój rozmach mają. Nie wykluczam, że istotną rolę w tej ocenie gra przyzwyczajenie – podświadomie ciągle czekam na muzyczną dyskusję smyczków z drzewem, na cudowną, matową melodię fagotu kontrpunktującą partię solową w ostatnich taktach drugiej części *Koncertu f-moll*, na słynny sygnał rogów w finale tego utworu. Wszystkie te charakterystyczne motywy wykonuje kwintet i – choć Chopin pisał muzykę salonową, a nie symfoniczną – mnie ten kameralny kaliber koncertów słabo przekonuje.

Rozczarowanie przynosi już sam „orkiestrowy” wstęp do pierwszej części *Koncertu e-moll* op. 11. Nie chcę powiedzieć, że brzmi „improwizacyjnie” czy weselnie, by nie obrazić frankfurckich muzyków, zwłaszcza zaś Petera Agostona, któremu zawdzięczamy przepiękną kantylenę skrzypiec w tej i w wielu innych częściach utworu. Nie potrafię jednak pozbyć się wrażenia swoistej groteski, pastiszu, może nawet karykatury Chopina. W skrajnych częściach *Koncertu* bardzo brakuje nośności dźwięku, brakuje rozmachu, szerokiego wolumenu brzmienia. Ma to także swoje plusy – kameralne tło kwintetu powoduje, że słyszymy linie melodyczne chowające się w

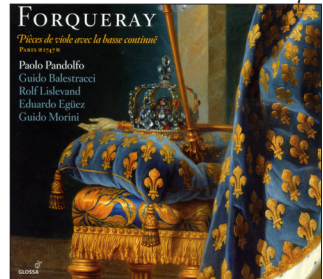
klasycznym składzie orkiestrowym. To z pewnością nadaje kompozycji nowy kształt, to zaciekawia i frapuje. Podobnie rzecz się ma w przypadku *Koncertu f-moll* op. 21, gdzie obsada samych smyczków razi jakby mniej. Kameralna koncepcja utworu wydaje się tu spójna i przekonująca do momentu, w którym w partyturze drugiej części fagot dyskutuje z fortepianem. Wyręczająca go w tej roli wiolonczela oferuje piękną kantylenę, ale pozostawia wrażenie niedosytu, przekłamania, osiągającego apogeum w finałowym solo rogów, których smyczkami zastąpić już nie sposób.

A co w partii fortepianu? Przede wszystkim jedwabisty dźwięk, subtelność brzmienia, delikatna, ażurowa ornamentyka. Prostota melodii rodem z Bacha, perlistość figuracji oraz intymny typ ekspresji razem z kameralną, salonową interpretacją tworzą jednolitą całość, pobudzającą intelekt i miłą dla ucha. Prawdziwą perełką jest *Romanca z Koncertu e-moll* – pomyślana niemal polifonicznie, pełna spokoju, intymności, ciepła, ale nie nudna, nie jednostajna, nie powstrzymująca narracji utworu. Nieco słabsze jest *Larghetto z Koncertu f-moll*, gdzie melodia traci czasem spójność, *rubato* wydaje się przesadzone a rytmika i metrum przestają istnieć. Jedno Luisi pozostawia tu bez zmian – piękny dźwięk. Alabastrowy, tajemniczy, tchnący ciepłem i miękkością,

jak na chopinowskie koncerty przystało.

Czy zatem polecam tę płytę? W ostatecznym rozrachunku – tak. Przede wszystkim ze względu na urzekającą interpretację partii solowej i pomimo niezbyt udanej – w mojej ocenie – konfrontacji z kwintetem smyczkowym. Z pewnością nie jest to nagranie, które utonie w morzu podobnych sobie wykonań. Choćby z tego powodu warto go posłuchać.

Maria Wilczek-Krupa



ANTOINE & JEAN-BAPTISTE FORQUERAY
Piece de viole avec la basse continue

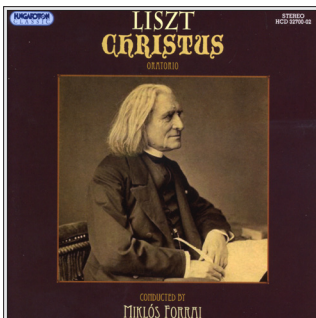
Paolo Pandolfo, viola da gamba; Guido Balestracci, viola da gamba; Rolf Lislevand, teorbán i gitara barokowa; Eduardo Egüez, teorbán i gitara barokowa; Guido Morini, klawesyn

Klossa GCD 920412 • w. 2011, n. 1994/5 • 146'36"

☆☆☆☆☆

Antoine Forqueray (1672–1745) jest postacią niezwykle barwną. Jego awanturny ży-

wot, problemy z żoną i alkoholem zyskały mu złą sławę. W swoim czasie Forqueray w grze na violi da gamba uchodził za niedoścignionego. Miał w zasadzie tylko jednego rywala: 16 lat starszego od siebie Marina Maraisa. Współczesny im Pierre Louis Daquin tak oto wyraził się na temat obu mistrzów: „Możemy powiedzieć, że nikt nie prześcignął Maraisa; jeden tylko człowiek dorównał mu: słynny Forqueray”. Hubert Le Blanc natomiast stwierdził, że o ile grę Maraisa porównać można do gry anioła, o tyle Forqueraya – do diabła. Nie będzie chyba przesadą nazwać Forqueraya Paganinim violi, tym bardziej że jego zamiarem było wykorzystanie całej techniki skrzypcowej na rzecz violi da gamba. Stąd możemy wnioskować, że styl gry Forqueraya był niezwykle wirtuozowski. Takie są też jego kompozycje. Przy tym Forqueray pozostaje bardzo bliski muzyce włoskiej: w jego utworach wyraźnie słychać wpływ szkoły bolońskiej. Jest to muzyka niezwykle emocjonalna i dramatyczna, czasem nieco przerysowana, ale zawsze pełna fantazji i artystycznej wielkości (polecam zwłaszcza *Uroczą III* i bogatą, pełną głębi *V Suite*). Spośród trzydziestu i kilku zachowanych do dziś utworów Forqueraya, 29 zostało zebranych i opublikowanych w roku 1747 w formie pięciu suit. Zadania tego podjął się syn Antoine'a, Jean-Baptiste, opracowując basso con-



FRANCISZEK LISZT
Chrystus

Sandor Solyo-Nagy, baryton; Eva Andor, sopran; Zsuzsa Nemeth, mezzosopran; Jozsef Reti, tenor • Budapest Kodaly Zoltan Girls' Choir; Budapest Chorus; Hungarian State Orchestra • Milos Forrai, dyrygent
Hungaroton HCD 32700-02 • w. 2011, n. 1970 • 157'52"

Muzyka21
plyta miesiaca

W Roku Lisztowskim 2011 muzyka węgierskiego twórcy nie tylko częściej niż zwykle gości w filharmoniach, ale także intensywniej pojawia się na płytach; i są to nagrania nowe oraz wznowienia rejestracji archiwalnych. Warto zwrócić uwagę na reedycję wy-

twórni Hungaroton z legendarnym wykonaniem oratorium *Chrystus*, które oryginalnie ukazało się na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Wszystkie trzy krążki mają odnowiony cyfrowo dwukanałowy dźwięk, a do albumu dołączona została broszurka z esejem o latach spędzonych przez Liszta w Rzymie (1861–1869) oraz z pełnym tekstem libretta oratorium w języku łacińskim i tłumaczeniach na angielski i węgierski. Nagrań dokonano w gotyckim kościele św. Macieja w Budapeszcie.

Monumentalne dzieło *Chrystus* powstało w latach 1862–1866 i, podobnie jak *Mesjasz* Haendla, opowiada historię życia Jezusa z Nazaretu od narodzenia aż do Zmartwychwstania. Teksty śpiewane są po łacinie. Liszt odwołuje się w nich do *Biblij*, do katolickiej liturgii oraz do dawnych łacińskich hymnów. Jego oratorium podzielone jest na trzy części: *Oratorium na Boże Narodzenie*, *Po Epifanii* oraz *Pasja i Zmartwychwstanie*. Pierwsza i druga składają się z pięciu odsłon, a trzecia z czterech. Ich łączna liczba nie jest przypadkowa, każe nam bowiem myśleć o czteremstach stacjach drogi krzyżowej.

Ważnym elementem Lisztowskiego opus magnum jest pojawiający się dwukrotnie hymn *Stabat Mater*. Najpierw w części *Boże Narodzenie* jako *Stabat Mater speciosa* (czyli *Stała Matka urodziwa*), potem zaś w *Pasji i Zmartwychwstaniu* jako *Stabat Mater dolorosa* (*Stała Matka bolejąca*), z czego wynika, że Liszt wykorzystał teksty średniowieczne. Autorem pierwszego jest franciszkanin Jacopone da Todi (ok. 1230–1306), a co do drugiego nie ma pewności, czy napisał go Todi czy papież Innocenty III (1160 lub 1161–1216). Nie ulega natomiast wątpliwości, iż oba teksty są arcydziełami, które przedstawiają portrety psychologiczne Matki Bożej w chwilach, kiedy Jezus rodził się lub umierał na krzyżu. W ujęciu węgierskiego kompozytora, hymn o narodzinach Pana przeznaczony jest na chór a cappella, a hymn o Jego krzyżowej śmierci – na chór, solistów i orkiestrę. Dodajmy jeszcze, że *Stabat Mater dolorosa* stanowi najdłuższe ogniwo całego oratorium, trwając na omawianej płycie blisko dwadzieścia dziewięć minut.

Na szczególną uwagę zasługują też przepiękne *Pater noster* na chór i organy z części *Po Epifanii*.

Z początku polifoniczna i pełna liryzmu narracja jest nieśmiała, przyciszona, nieco przesłodzona; wkrótce jednak śpiew chóru zaczyna nabierać ekspresji i dramatyzmu, aby osiągnąć kulminację w sentencji *I odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom*.

Jeśli chodzi o warstwę interpretacyjną, ciekawie zaprezentowali się wszyscy wykonawcy. Wśród solistów wyróżnia się tenor József Réti, operujący głosem głębokim i rezonującym. Podobą mi się również baryton Sándor Solyom-Nagy, który ujmuje ciemną, aksamitną barwą i względnie oszczędnym vibrato. Majestatyczny Chór Miasta Budapeszt z kolei to potęża brzmienia pełnego kontrastów – wyrazowych i w zakresie dynamiki – ale i wyrafinowania, elegancji, a nawet poezji. Chór dziewczęcy odznacza się miękkością i subtelnością, a Węgierska Orkiestra Narodowa pod batutą Miklosa Forraia okazuje się być godnym ich partnerem, uwypuklając w Lisztowskiej partyturze liczne niuanse brzmieniowe i dynamiczne. Płytę polecam wszystkim melomanom.

Maciej Chizyński

tinuo, palcowanie i smyczkowanie, a także dodając do *Ill Suity* trzy kompozycje własnego autorstwa. Stąd czasem dzieła Antoine'a Forqueraya mylnie przypisywane są Jean-Baptiste'owi. Wątek ten pojawia się w drugim komentarzu w załączonej do albumu książeczce.

Powiedzmy jeszcze kilka słów na temat wykonania. Głównym bohaterem jest tutaj znakomity Paolo Pandolfo, który bez trudu radzi sobie z wszelkimi trudnościami technicznymi, jakimi najeżone są partytury Forqueraya. Jakże pięknie brzmi przy tym jego instrument! Poza tym, Pandolfo jest genialnym retorykiem (zjawiskowa interpretacja *V Suity*). Interpretacja jest bardzo emocjonalna i żywiołowa, a przy tym logiczna i przemyślana. Przejawia się to zwłaszcza w doskonałej współpracy Pandolfo z pozostałymi znakomitymi muzykami. Brzmienie poszczególnych instrumentów jest doskonale wyważone, choć słychać wyraźnie, że tworzą one dla koncertującej wioli „jedynie” basso continuo. Świetna, porównująca interpretacja!

Dziś muzyka Antoine'a Forqueraya jest nieco zapomniana. Płyta ta, mimo że nie będąca stricte

nowością fonograficzną (reedycja nagrań z połowy lat 1990.), stanowi zatem niezwykle cenną pozycję. Zainteresowanym muzyką Forqueraya polecam również nagrodzoną niedawno przez miesięcznik Diapason, płytę wytwórni Brilliant Classics zawierającą klawesynowe transkrypcje *Suit* Antoine'a, dokonane przez Jean-Baptiste'a.

Łukasz Kaczmarek



JOSEPH HAYDN
Tria fortepianowe nr 24, 25, 26

Kungsbacka Piano Trio
Naxos 8.572040 • w. 2011, n. 2008 • 52'35"
★★★★★

Mam niewątpliwą przyjemność zaanonsować na tych łamach kolejny cykl nagrań w barwach

wytwórni Naxos, tym razem poświęcony *Triom fortepianowym* Józefa Haydna. Wśród różnego rodzaju formacji kameralnych cieszą się dość znacznym powodzeniem, co sprawia, że na rynku nie brakuje wartościowych rejestracji tych dzieł, zarówno pojedynczo, jak i w komplecie, by wspomnieć chociażby klasyczne interpretacje Beax Arts Trio (Philips).

Rozpoczęta właśnie seria Naxosu ma moim zdaniem szansę trafić do grona najlepszych z nich. Przedstawiam kolejny zrealizowany dla tej wytwórni album Tria Kungsbacka. Tworzą je młodzi artyści rodem co prawda z Wielkiej Brytanii, lecz debiutujący w jednym ze szwedzkich miast, którego nazwę przejęli na pamiątkę tamtego ważnego wydarzenia. Międzynarodowa krytyka z dużym uznaniem powitała już ich dotychczasowe płytowe produkcje z utworami W. A. Mozarta. Sądzę, że z najnowszym haydnowskim projektem będzie podobnie, albowiem pierwsza część, jaka właśnie została wydana, zapowiada bardzo satysfakcjonującą całość.

Słuchanie recenzowanego krążka sprawiło mi wiele radości.

Znalazły się na nim *Tria nr 24-26* oraz *31*, powstałe w latach 1794–1795, należące do bardzo wartościowych i interesujących dzieł Haydna w tym gatunku. Imponują inwencją, zgrabną formą, uroczą melodyką (przepiękna wolna część *Tria G-dur nr 25*), obecnością elementów ludowych czy tanecznych („cygańskie” rondo ujmujące tę samą kompozycję); ujmują niedużymi rozmiarami, wdzięcznymi, spójnymi jako brzmieniowa całość dialogami skrzypiec, wiolonczeli i fortepianu, oryginalnymi rozwiązaniami kompozytorskimi. Haydn z właściwą sobie swobodą sięga w nich po rzadko używane wówczas tonacje, takie jak es-moll czy fis-moll, nie waha się też osadzać ich w ramach dwu, a nie standardowych trzech ogniw.

Nie byłoby owej radości ze słuchania czterech niedługich dzieł, będących wspaniałymi przykładami dojrzałej, mistrzowskiej twórczości Józefa Haydna i klasycznej kameralistyki w pełnym rozkwicie, bez świetnej interpretacji Tria Kungsbacka. Rzadko kiedy słyzy się tak świetne wyczucie stylu i oddanie go odpowiednimi środkami muzycznymi, tak lekkimi

czytelny dźwięk, przejrzystą fakturę, wyborne tempa, wyważone proporcje między poszczególnymi instrumentami. Kreacja brytyjskich artystów budzi moje uznanie pod każdym względem.

Jeśli do tych imponujących repertuarowych i wykonawczych walorów płyty dodać jeszcze jej wzorową realizację techniczną, otrzymujemy bardzo wartościowy album, pozycję obowiązkową w kolekcjach wszystkich wielbicieli muzyki kameralnej.

Paweł Chmielowski



FELIKS MENDELSSOHN

Koncert na fortepian i smyczki a-moll; Koncert podwójny na skrzypce i fortepian d-moll

Kristian Bezuidenhout, fortepian; Gottfried von der Goltz, skrzypce i dyrygent • Freiburger Barockorchester
Harmonia Mundi HMC 902082 • w. 2011 • 71'40"
★★★★★

Omawiana płyta stanowi dowód błyskotliwego geniuszu młodzieńczego Mendelssohna. Znalazły się na niej dwa koncerty datowane na lata 1822–1823, a więc będące dziełem 13- i 14-letniego twórcy. O ile *Koncert podwójny d-moll* na fortepian i skrzypce jest utworem stosunkowo często grywanym (omawiane nagranie jest czwartą jego interpretacją w mojej kolekcji), o tyle nagranie *Koncertu a-moll* na fortepian i smyczki stanowi istną rzadkość. Powstał on z inicjatywy Carla Friedricha Zeltera, profesora Mendelssohna i dedykowany został siostrze Fanny, znakomitej pianistce. Jest to utwór zdradzający wpływy Hummła, Webera, Mozarta i Jana Ladislava Duska. Można też odnaleźć pewne nawiązania do *Koncertu c-moll Wq 31* Carla Philippa Emanuela Bacha, choć nie do końca wiadomo, czy Mendelssohn znał wówczas to dzieło; podobieństwo może okazać się zatem jedynie przypadkowe. Niemniej jednak, *Koncert a-moll* należy uznać za utwór dojrzały, w którym warsztat harmoniczny

i tonalność, wyraźnie wskazują, że mamy do czynienia z dziełem romantycznym. *Koncert podwójny d-moll*, z kolei, nawiązuje do muzyki Jana Sebastiana Bacha, swoistą nowością jest zaś, między innymi, jego orkiestracja, z instrumentami dętymi i perkusyjnymi. Dotyczy to wszak jedynie poprawionej wersji dzieła, jaką słyszymy w omawianym nagraniu. Freiburger Barockorchester prowadzona przez Gottfrieda von der Goltza jak zwykle zachwywa pięknym brzmieniem instrumentów z epoki. Zespół ten doskonale sprawdził się w utworach Haydna i Mozarta, a całkiem niedawno – w recenzowanych przeze mnie koncertach klawesynowych C. Ph. E. Bacha. W muzyce młodego Mendelssohna Freiburgczycy odkrywają niecodzienny dramatyzm. Raz krótkie, innym razem dłuższe i niezwykle napięte pociągnięcia smyczków, głębia i dramatyzm instrumentów dętych, doskonały puls perkusji, to wszystko czyni z *Koncertu d-moll* fascynującą i pełną napięcia opowieść. Utwór ten chyba w żadnym innym wykonaniu nie brzmiał bardziej młodzieńczo! Przy tym soliści: skrzypek Gottfried von der Goltz i pianista Kristian Bezuidenhout zachwycają delikatnością. Główny temat wolnej części *Koncertu d-moll* brzmi niczym Mozart. Majstersztykiem pod palcami Bezuidenhouta jest początek trzeciej części dzieła: co za rytm, jaki impet! Ż nie mniejszą fascynacją słucha się *Koncertu a-moll*: niezwykle ekspresyjna gra zespołu w otwierającej utwór orkiestrowej ekspozycji przywodzi na myśl najbardziej porywające takt Haydnowskiego *Stworzenia Świata*. Znakomity jest także pianista: porywający w części pierwszej, imponujący mądrością w drugiej i wirtuozem w trzeciej. Pora zatem na kolejne młodzieńcze koncerty Mendelssohna!

Łukasz Kaczmarek

PAWEŁ MYKIETYN

Pasja wg św. Marka

Urszula Kryger, mezzosopran; Katarzyna Moś, biały głos; Maciej Stuhr, recytator; Warszawski Chór Chłopców UMFC; Cantores Minores Wratislavienses; Aukso Orkiestra Kameralna; Marek Moś, dyrygent
Narodowy Instytut Audiowizualny • bez nr kat.
• w. 2011, n. 2010 • 92'10"

★

Dzięki staraniom i dużym pieniądzą z Narodowego Instytutu Audiowizualnego, Festiwalu Wratislavia Cantans i Polskiego Radia wyszła na dwóch płytach długo oczekiwana (oczywiście przez nielicznych!) *Pasja wg św. Marka* Pawła Mykiety, namaszczonego już na najwybitniejszego z żyjących polskich twórców swego pokolenia. Otrzymał album z dziełem, które można śmiało nazwać gniołem roku 2008 wydanym dopiero teraz, po trzech latach. Miało to wydawnictwo swoją premierę i promocję podczas Europejskiego Kongresu Kultury, jaki odbywał się we Wrocławiu tegorocznej jesieni. Ze smutkiem trzeba napisać, że jest to jedno z pustych/fatalnych/miałych/byłe jakich/nudnych* (*niepotrzebne skreślić) współczesnych utworów ostatnich lat.

W książeczce czytamy: „rejestracja *Pasji* Mykiety na nośniku Super Audio CD pozwala w pełni docenić walory utworu jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów współczesnych”. I dalej: „Paweł Mykiety wciąż wprowadza nas w zakłopotanie, wytrąca z nawyków. Cierpiący Chrystus i Jego męka są tylko pretekstem do opowieści o losie człowieka, nie Boga-Zbawcy, lecz człowieka na ziemi” – tyle Ewa Szczecińska, znana propagatorka muzyki współczesnej. Rzeczywiście jest to muzyczna opowieść, której temat pokazuje, jak niewiele ciekawych rzeczy ma nam do zaoferowania jej kompozytor. I trudno tej promotorce muzyki nie do słuchania, ale do wysiedzenia – nie przyznać racji, gdyż Mykiety udało się już na premierze wprowadzić większość odbiorców w zakłopotanie. Wytrąciła nas ta *Pasja* z nawyków obcowania z muzyką piękną, elegancką, ciekawą, intrygującą, pasjonującą, wciągającą w swoją akcję i treść. Aż przykro słuchać muzyki o niczym, gdzie jej autor ginie w gęstwinie nudnych i mdłych pomysłów.

Niewątpliwie autorytety, wrocnie i państwo protektorzy muzyki współczesnej, promotorzy „talentu” Mykietyna szykują się do odwetu za te słowa dezaprobaty dla „znakomitego” i „wiekopomnego dzieła”. Pojawi się pytanie, kto dał nam prawo do takich sądów? Staramy się pisać o muzyce to, co w niej słyszymy, tym bardziej, gdy jest ona wydawana przez Narodowy Instytut Audiowizualny utrzymywany z naszych pieniędzy.

W książeczce są wielkie zachwyty i peany o *Pasji* Mykiety, niezrozumiałe dla słuchacza. No cóż, każdy swoje chwali. Promotorom talentu Mykietyna trudno będzie zrozumieć, że „w tej gonitwie po zwycięstwo, postawili na złego konia”.

W tym miejscu przywołam słowa wielkiego autorytetu muzyki współczesnej, ubóstwianego Witolda Lutosławskiego, który wiele mądrych i trafnych słów o muzyce współczesnej i jej twórcach napisał w swoich *Zapiskach*. „Słabe są dzieła sztuki, których główną zaletą jest ich nowość. Cecha ta bowiem jest tą właśnie, która najszybciej się starzeje” (7 XII 1959), a w innym miejscu czytamy: „O wiele łatwiej jest skomponować coś zaskakującego, szokującego, przerażającego, zaskakującego niż – coś pięknego. Dlatego mało kto tyka się czegoś w tym rodzaju” (22 VIII 1965).

Teraz czas na młodego gniewnego, Jana Topolskiego, który swego czasu odważnie podsumował premierę *Koncertu fortepianowego* Pendereckiego, dopuszczonego do Warszawskiej Jesieni przez komisję, której jeden z członków po premierze na łamach Gazety Wyborczej wylewał kubły pomoy na Pendereckiego. Wspomniany Jan Topolski zaczynający na łamach **Muzyka21** karierę krytyka muzycznego i muzykologa w tekście *Love Me Pender!* dostępnym w sieci (<http://magiel.com/lovemepe.html>) też ostro rozprawił się z dziełem i samym Pendereckim. Warto odwołać się do tekstu Topolskiego, gdyż bardzo on pasuje do *Pasji* Mykietyna. Wystarczy podmienić nazwisko kompozytora, reszta pasuje jak ulał. Mykiety też czerpie z samego siebie, wzoruje się na współczesnych kompozytorach i dał się porwać twórcom awangardy II połowy XX w., których dzieła w przeważającej większości trafiły już na śmietnik historii muzyki. Jest to przykre, szkoda młodego, ambitnego twórcy świetnie czującego muzykę filmową i teatralną, bo w *Pasji* poniósł fiasko. Podobnie jak Topolski: „Nie piszę tych słów powodowany zazdrością, zawiścią czy nienawiścią i nie chcę nikogo osądzać ani piętnować. Piszę je jako miłośnik muzyki współczesnej znajdujący się poza jakimikolwiek układami, którego szczerze martwi fakt, iż jeden z niewątpliwie najzdolniejszych polskich kompozytorów, Paweł Mykiety,



Acte Préalable
AP0214
YOSHINAO 中
NAKADA 田
喜直
Songs 歌
Waleria Przelaskowska-Rokita
Witold Wołoszyński

YOSHINAO NAKADA

Pieśni

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

★★★★

Polski rynek płytowy muzyki poważnej jest bardzo ubogi w nagrania muzyki orientalnej, w tym japońskiej. Dobrze się więc stało, iż prężna firma fonograficzna Acte Préalable opublikowała krążek z pieśniami japońskiego kompozytora Yoshinao Nakady (1923–2000). Nakada należy do znanych i uznawanych przedstawicieli muzyki swego kraju. Wszechstronnie przygotowany muzycznie (pianista, kompozytor, teoretyk i pedagog) pozostawił ponad 1000 utworów (głównie pieśni, utworów chóralnych i fortepianowych). Wykonawczynie utwalonych na omawianym krążku pieśni, a zarazem autorka

staranie zredagowanej książeczki (także współuczestniczka polskiego przekładu pieśni) śpiewaczka Waleria Przelaskowska-Rokita, pisze: „Yoshinao Nakada uważał, że najważniejszym jest, aby muzyka była piękna i sprawiała przyjemność zarówno słuchaczom jak i wykonawcom. Jego kompozycje w naturalny sposób przekazują emocje zawarte w poezji, będącej tekstem pieśni. Przepelnione są unikalnym, ale zrozumiałym dla każdego liryzmem. Zapewne odzwierciedla się w nich łagodny, wrażliwe usposobienie kompozytora”.

Na płycie nagrano 7 luźnych pieśni oraz trzy miniaturowe (po około 13 minut każdy!) cykle: *Pieśni japońskich zabawek* (to jedyny zarejestrowany cykl do wierszy tego samego autora – Eriko Kishidy), *Sześć pieśni dziecięcych* i *Ośiem pieśni dziecięcych*. Wszystkie cykle powstawały w latach 1947–1966. I wszystkie, niewątpliwie zabarwione „kolorytem orientalnym”, naznaczone są wyraźnie wpływami niemieckiego romantyzmu i francuskiego impresjonizmu. Pełne indywidualnego uroku, emocjonalne, a te adresowane do dzieci ilustracyjnie oddające przeżycia dziecięcego barwnego świata. Najbardziej „japoński” wydaje się w odbiorze cykl ostatni.

Wykonawczynią wszystkich pieśni jest warszawska mezzosopranistka, Waleria Przelaskowska-Rokita, absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie (fortepian i klasa śpiewu solowego Janiny Skalik). Swoją sztuką wokalną doskonaliła w Londynie, a w Stanach Zjednoczonych została laureatką nagrody im. Marceliny Sembrich-Kochańskiej. Przez pewien czas była solistką Estrady Kameralnej Filharmonii Narodowej. Aktualnie jest także pedagogiem wokalistą. Artystka dysponuje bardzo ciepłym, pełnym i wyrównanym w brzmieniu głosem. Śpiewa niezwykle subtelnie i muzykalnie ulegając jednak emocjom zawartym w pieśniach. Doskonale potrafi wczuć się w ten specyficzny klimat muzyki, szczególnie tej towarzyszącej pieśniom dla dzieci. Śpiewa oczywiście w języku oryginału i doskonale zna treść wykonywanych utworów. Przy fortepianie towarzyszy jej, z wielkim powodzeniem, Witold Wołoszyński – pianista wirtuoz, kameralista i akompaniator.

Płyta godna polecenia nie tylko jako poświęcona mało znanej, a przecież ciekawej i wartościowej muzyce, ale także jako być może zwiastun podobnych odkryć artystycznych.

Jacek Chodorowski

monii Narodowej, że źle grała, że nie zdołała się dobrze przygotować do prapremiery... Opera *Ignorant i szaleniec* wystawiana swego czasu w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej okazała się niewypałem. Weszła dumnie na scenę, jako objawienie geniusza, a potem czmychnęła z niej przy pustawej widowni, jako dramaturgiczne i muzyczne fiasko. Nie pomogły jej nawet cytaty z genialnego Mozarta, bo przy nim to dopiero widać grafomaństwo i ignorancję, szaleństwo współczesnego twórcy. Jubileusz powstania Solidarności też nie miał szczęścia do pięknego dzieła. A szkoda, bo tyle zachodu, tyle promocji, tyle pieniędzy państwowych na fundowanie tych artystycznych pyrrusowych sukcesów!

Ostatnio mieliśmy świętą zabawę przy oglądaniu *Boskiej*. Krystyna Janda gra Amerykankę Florence Foster Jenkins, uznaną za najgorszą śpiewaczkę operową świata. Amerykanka była osobą pozbawioną talentu, czego nie przyjmowała do wiadomości, była bardzo uparta i na tyle bogata, by nagrywać sobie płyty i organizować recitale. I tu jest istota problemu. Ona robiła to za swoje pieniądze!

Warto na koniec napisać kilka słów o sposobie wydania albumu. Mimo nieatrakcyjnej muzyki, edycja płyt powinna być wzorcowa. Narodowy Instytut Audiowizualny ma przeogromny budżet na najlepszych fachowców, ma obowiązek wyznaczać wzorce wydawnicze. Ma pokazywać, jak wydawać płyty na światowym poziomie. Niestety, NIA pokazał, że nie ma elementarnego pojęcia o wydaniu albumu płytowego. Takie wydanie *Pasji* Mykietyna ma posmak skandalu, ośmiesza i kompromituje tę instytucję, a wszystko z okazji Europejskiego Kongresu Kultury.

Album epatuje bylejąkością i niedbałością o podstawowe informacje i standardy. Okładka – mimo względności gustów – zadziwia brzydota szarości. Co przedstawia? Na świecie panuje od lat tendencja, że im gorsza muzyka, tym ładniejsza, przyciągająca kolorami okładka. Tu zrobiono odwrotnie, szkaradna okładka ma informować: muzyka jest jeszcze gorsza! Literactwo na okładce jest małe, prawie niewidoczne, znikające, mimo srebrnego wytłoczenia. Album nie ma numeru katalogowego co jest normą od początków fonografii. Rejestracja w systemie SACD powstała chyba z myślą, by więcej wydać pieniędzy;

mający uznanie i wielkie pieniądze państwowych instytucji, nachalną promocję pisze dzieło, którym chyba chce już do końca obrzydzić muzykę współczesną i od niej odepchnąć. Czyżby młody kompozytor był już wypalony, pusty... Czyżby artystycznie był już...”.

Mam mnóstwo płyt ze współczesną muzyką, zarówno tą piękną, efektowną, atrakcyjną, emocjonującą, pobudzającą do myślenia, jak i z tą paskudną, brzydą, która nie daje możliwości obcowania z wielkim dziełem, a jedynie szokuje formą muzycznych rozwiązań i pokazuje pustkę i miślność twórcy. Do takich dzieł dołączam *Pasję* Mykietyna.

Ta *Pasja* jest przesiąknięta nudą, stanowi zbiór dźwięków bez żadnej głębszej dramaturgii i głębszych emocji. Nawet użyte słowa świętych tekstów muzyce niczego nie przydają, no może tylko trudności wykonawczych. Jest muzyką, w której królują wszechogarniające znużenie, uprzykrzenie powodujące przemęczenie odbiorcy! Nie bardzo wiadomo, dlaczego kom-

pozytor powołuje się na Ewangelię św. Marka, skoro jej jest akurat najmniej w dziele. Są teksty świętych: Mateusza, Jana, Łukasza i proroka Ezechiela. Czyżby zabieg czysto marketingowy, *Pasje* Janowa i *Mateuszowa* genialnie wyszły spod ręki J. S. Bacha, Gubajduliny, Łukasza nad wyraz udała się Pendereckiemu, pozostała więc do wzięcia *Pasja* Markowa. Ale i ona ma świętą muzykę napisaną przez Osvaldo Golijova.

Trudno w tej *Pasji* uznać za szczyt ekspresji recytacje Macieja Stuhra przypominające sceny ze *Świata według Kiepskich*, czy pokrzykiwania stadionowe do kiboli przez policyjną tubę. Trudno też zrozumieć pojękiwania wybitnej śpiewaczki Urszuli Kryger. Przypominają one ścieżkę dźwiękową z filmu porno. Czy taka artystka powinna marnować swój wielki talent w tak prymitywnych współczesnych chwytach twórczych? To są niektóre muzyczne „smaczki” *Pasji*! Choć libretto jest do tekstów hebrajskich, to błazeńskie popisy narratora są w

czystej polszczyźnie pojawiającej się na tle ostrej rockowej nawałnicy. Prognozuję *Pasji* Mykietyna poczesne miejsce w pełnym już katalogu dzieł pierwszego i ostatniego wykonania/nagrania.

Jest to bulwersujące, gdyż inwestuje się ogromne państwowe pieniądze w wybranych tylko twórców, a nie ma żadnego programu stwarzającego równy dostęp współczesnym kompozytorom do takiego wsparcia. Wszystko odbywa się po znajomości i dzięki układom. Kto promuje Mykietyna, kto kreuje go na najlepszego? Przecież nie osiągnięcia twórcze...

Ta nachalna promocja powoduje uczucie zażenowania. *Pasja* nie przyniosła nic wartościowego polskiej muzyce współczesnej, z czym chciałoby się na stałe obcować, czy po raz kolejny jej słuchać. To samo dotyczy kłapy *III Symfonii* powstałej na rozpoczęcie polskiej prezydentury w UE. Nie pomogła jej nawet rapująca (kiedyś pięknie śpiewająca) Jadwiga Rappé. Nie pomogła krytyka Orkiestry Filhar-

ten system odszedł już do lamusa historii. Wycofały się z niego prawie wszystkie firmy. Na rynku brakuje już sprzętu do odsłuchu takich płyt. To tylko niektóre, te najbardziej istotne braki wydawnicze...

Czy stać nas, obywateli i podatników, by NIA tak marnował nasze pieniądze? Bo jak nazwać to, co otrzymaliśmy, w tej zawstydzającej formie!

Rozmawiający z kompozytorem Tomasz Cyz nadmienia o genialnych momentach w muzyce *Pasji*. Czy(ż)by? Jakoś ich nie słyhać! Da się takowe słyszeć u Bacha, Telemana, Pendereckiego, Myslivečka, Rihma, Gubajduliny, Golijova, Pärta, MacMillana, Nymana. A swoją drogą Mysliveček napisał *La passione di Gesù Cristo* do tekstów Metastasia w odwróconej dramaturgii wydarzeń, czyli od Ukrzyżowania do Ogrójca.

„Czy – ta *Pasja* – to naprawdę postmodernizm, w którym ponoć żyjemy, który oznacza, że wystarczy zasiąść w bibliotece nad partyturami i wyciąć z awangardy II połowy XX w., to i owo wzmocnić swoimi mikrotonami? Jest to postmodernizm żenująco lichy, tani oraz bez polotu”.

Lutosławski i Górecki już nie żyją. Kilar i Penderecki są aktywni, choć już leciwi. A namaszczeni na następców Szymański i Mykietyń jakoś mało płodni i muzycznie mało efektywni i mistrzowscy. Nie powalają sukcesami i osiągnięciami. Nie pomagają im zachwyty „grupy trzymającej się mocno na stołkach”, wieszczów, autorytetów etc. Nie pomaga wsparcie najrozmaitszych dotacji i państwowych zamówień, radiowych emisji w dobrej porze. Ta muzyka w żaden sposób nie potrafi oddać tych wielkich wysiłków i mocnych protekcji, rekomendacji i czego tam jeszcze potrzeba, by ją określać genialną (z namaszczenia, polecenia i rekomendacji)!

Zapewniam, że dla mnie idealną współczesną muzyką nie jest ta dla inżyniera Mamonia z *Rejsu*, który mawiał: „Ja jestem umysł ścisły i lubię tylko takie piosenki, które już raz słyzałem”. Bo dla mnie *Pasja* Mykietyna to przykład, jak kompozytor wpadł w objęcia banału i bełkotu, z którego nic nie wynikało... I bardzo szkoda, że Delfin podobnie, jak Król i ich dwory są nadszy... To aż nadto widać i słyhać...

Stefan Banasiak

Różne



ERNŐ DOHNÁNYI • KRZYSZTOF
PENDERECKI

Sekstety

Ensemble Kheops

Fuga Libera FUG585 • w. 2011, n. 2010
• 58'55"

★★★★★

Wczesną jesienią tego roku pojawiła się świetna płyta wydana przez belgijską firmę Fuga Libera, zawierająca dwa piękne dzieła kameralne. *Sekstet C-Dur* op. 37 węgierskiego kompozytora Ernő Dohnányia i *Sekstet* Krzysztofa Pendereckiego. Nagrania obu dzieł podjął się międzynarodowy zespół kameralny o nazwie Kheops Ensemble, rezydujący w Brukseli.

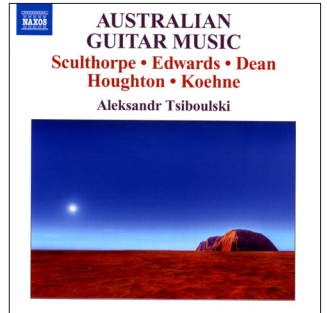
Ernő Dohnányi, węgierski pianista i kompozytor urodzony w Bratysławie, zmarły w Nowym Jorku, zajmuje szczególne miejsce w kulturze muzycznej Węgier. Wyrósł na jej giganta, mimo, że jego muzyka stanowi piękną kontynuację dokonań Brahmsa, a on sam jest współczesny Bartókowi. A zarazem jest jednym z największych zapomnianych w swej ojczyźnie i mocno doświadczony przez życie. Na płycie zarejestrowano jego piękny i efektowny *Sekstet C-Dur* op. 37. Dzieło to świetnie oddaje jego kompozytorską wysoką jakość, kreatywność i witalność, które stanowią istotę jego twórczości.

Sekstet na klarnet, róg, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian Pendereckiego prawykonano 6 czerwca 2000 r. w Wiedniu, polska premiera miała miejsce wiosną 2002 r. *Sekstet* polskiego kompozytora składa się z dwóch skonstrastowanych części: *Allegro moderato* i *Larghetto*. Jest – jak mówi sam kompozytor – jego najistotniejszym utworem kameralnym. Pierwsza część rozpoczyna się z lekka dwuznacznie, partia fortepianu jest motoryczna, zaś pozostałe

instrumenty wprowadzają kilka motywów zabarwionych ironią, groteską znaną nam np. z dzieł Szostakowicza. Muzyka pierwszej części *Sekstetu* jest pełna rytmicznego rozmachu (częste staccato), który przerywany bywa przez bardziej ekspresyjne motywy wiolonczeli, rogu, a zwłaszcza klarnetu. Finał tej części utworu jest bardzo intensywny, a muzyka zmierza do pełnego mocy *Larghetto*. Rozpoczyna się ono dźwięcznym, elegijnym fragmentem na skrzypce i towarzyszącym mu fortepianem. Klarnet wchodzi z rozwijającą się linią melodyczną, a muzyka popada w nastrój zadumy i melancholii; klarnet i róg są nośnikami siły melodycznego myślenia kompozytora. Dramatyczne natężenie podkreślają typowe dla Pendereckiego wznoszące chromatyczne „kroki”. Sama muzyka staje się bardziej ekspresyjna, stopniowo ożywa i przez to staje się bardziej ironiczna. Całości dopełnia pełna namiętności melodia wiolonczeli, podjęta następnie przez altówkę i klarnet – to niemal płynące z głębi serca piękno. Od tego momentu muzyka zmierza jednak do posępnej, pełnej mocy konkluzji. Tak w wielkim skrócie można opisać muzykę *Sekstetu*, w której zapewne każdy odkryje coś dla siebie.

Wykonanie obu *Sekstetów* stoi na wysokim, światowym poziomie. Każdy z muzyków jest solistą o bogatym dorobku i dużym potencjale artystycznym. Warto podkreślić fakt, iż mimo różnych kultur i krajów z jakich pochodzą muzycy, każdy z nich świetnie czuje muzykę węgierskiego i polskiego kompozytora. Znajdują w tych utworach niewyczerpane złoża emocji splecione nicią niezwykle piękna. Brzmienie zespołu jest jednolite, żaden z instrumentów nie dominuje (chyba, że taki jest zamysł kompozytorów), dzięki czemu zachowany jest idealny balans. Każde z dzieł utrzymane jest w bardzo dobrych tempach przez co muzyka jest bardzo żywa i bogata w emocje. Elegancja w prowadzeniu melodii, prostota i intensywność prezentowanej muzyki istota tego nagrania. Warto po nie sięgnąć, gdyż wydawcy udało się zgrabnie połączyć dwa nietuzinkowe i rzadkie dzieła na bardzo dobrej płycie. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



AUSTRALIAN GUITAR MUSIC
Sculthorpe, Edwards, Dean,
Houghton, Koehne

Aleksandr Tsiboulski, gitara

Naxos 8.570949 • w. 2010, n. 1008 • 65'11"

★★★★★

O ile w przypadku słynnej Ayer's Rock nie ma wątpliwości, że jest jednym z symboli Australii, o tyle odpowiedź na pytanie o muzyczny identyfikator Wielkiej Wyspy nie jest łatwa. Dziwić może fakt, że zorientowani w tamtejszym życiu kulturalnym bez wahania wskazaliby... gitarę. Cieszy się ona dużą popularnością, a obecność wielu wirtuozów tego instrumentu, ze słynnym Johnem Williamsem na czele, jest ważnym impulsem dla kompozytorów australijskich.

Może właśnie dlatego zamieszkał właśnie tam Aleksander Cybulski, rodem z Ukrainy, laureat wielu znaczących konkursów, który na swoim debiutanckim albumie dla wytwórni Naxos przedstawia wybór z bogatej gitarowej twórczości Australii. Znalazło się na nim kilkanaście kompozycji o charakterze tanecznym, nastrojowym i programowym; wyróżniają się przystępnością i zrozumiałością języka oraz harmonii (zrodynie *Trzy kaprysy wg Goi* Brett Deana są bardziej urozmaicone pod tym względem), melodyką, intrygującym brzmieniem. Dla odbiorcy stykającego się po raz pierwszy z australijską muzyką poważną słuchanie tej płyty będzie z pewnością ciekawym doświadczeniem, zaś miłośnicy gitary i adepci gry na niej docenią nieznaną repertuar oraz wysoki poziom wykonania, gwarantowany przez sztukę wykonawczą Cybulskiego. Słyhać w jego występie przymioty, za które jest chwalony przez krytyków, a mianowicie nadzwyczajną technikę i piękny, bogaty dźwięk.

Myślę, że każdy z nabywców omawianej płyty mógłby w niej znaleźć inne zalety, toteż zachęcam do zapoznania się z nią samemu.

Nikt nie powinien być rozczarowany, zwłaszcza melomani ceniący stonowane, nastrojowe brzmienia gitary.

Paweł Chmielowski



Anton Bruckner – Symfonia nr 9
• Jean Sibelius – Symfonia nr 2
• Carl Nielsen – Symfonia nr 4 & 5
Gothenburg Symphony Orchestra • Gustavo Dudamel, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9449 • w. 2011

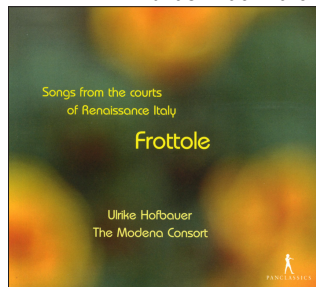
• 179'24"

★★★★★

Ze sztuką Gustavo Dudamela zetknąłem się pierwszy raz przed ponad pięcioma laty, a to za sprawą jego płyty z dwoma symfoniami Ludwiga van Beethovena. Co za temperament, pasja, żar! Od tamtej pory z wielkim zaciekawieniem przyglądam się dalszym losom tego młodego i, w moim przekonaniu, genialnego, dyrygenta. Po kilkuletnim okresie współpracy z Orkiestrą Simóna Bolívara, przejął on, w roku 2007, kierownictwo Orkiestry Symfonicznej z Gothenburga. Owocem tej współpracy jest omawiany trzyplutowy album zawierający cztery wielkie symfonie końca XIX i początku XX w.: IX Brucknera, II Sibeliusa oraz IV i V Nielsena. Każda z tych interpretacji jest bardzo wartościowa i każda posiada swoje mocne strony. W *Symfonii* Brucknera uwagę zwraca doskonałe brzmienie Orkiestry (wspaniała głębia blachy!). Wykonanie jest niezwykle skontrastowane. Znakomicie wypadła pełna polotu *Scherzo*, w którym udało się zachować spójność poprzez doskonałe wyważenie poszczególnych sekcji instrumentalnych: lekkość pizzicata smyczków znakomicie współgra z głębią instrumentów dętych. *Adagio* brzmi szlachetnie mahlerowsko. W całości jednak, interpretacji brakuje nieco głębi; niezastąpione pod tym względem jest nagranie Sergiu Celibidache. Pod batutą Dudamela w głębię obfituje jednak wykonanie *II Symfonii*

Sibeliusa, które jest przy tym pełne blasku. Dyrygent zawsze dąży do jasnego przekazu, każda linia melodyczna jest wyraźnie zarysowana, a interpretacja jest niezwykle przejrzysta. Cechy te posiadają również wykonania dwóch symfonii Carla Nielsena, co do których mam wszak pewne zastrzeżenia. V, najsłynniejsza spośród sześciu dzieł tego gatunku jakie wyszły spod pióra duńskiego kompozytora, została zagrana z niezwykle energią i impetem (pierwsza część). W części drugiej jednak dyrygent jakby nieco zwolnił, wprawiając słuchacza, spodziewającego się jeszcze większych fajerwerków, w pewne zakłopotanie. Podobnie rzecz się ma w przypadku wykonania *IV Symfonii, Nieugaszonej*, w którym pierwsza część wyraża prawdziwy żywioł, a dalej napięcie zdaje się opadać. Ciekawa w interpretacji Dudamela, IV część dzieła nie brzmi tak ciekawie, gdy zestawimy ją z nagraniem Leonarda Bernsteina (Sony), który wykazał się tutaj większą fantazją niż młody Wenezuelczyk. W całości jednak – bardzo dobre wykonanie i wartościowy album godny polecenia zarówno wielbicielom Gustavo Dudamela, jak i miłośnikom symfoniki przełomu XIX i XX w. A Dudamel to artysta dziś dopiero 31-letni, co stanowi bardzo młody, jak na dyrygenta, wiek. Rejestracje pochodzą zaś z lat 2008–2010. Przed muzykiem zatem jeszcze długa, miejmy nadzieję, droga. Że jest przy tym artystą stale rozwijającym się, niech świadczy chociażby fakt, iż niedawno został wybrany Artystą Roku czasopisma muzycznego Gramophone.

Łukasz Kaczmarek



FROTTOLE
Songs from the courts of Renaissance Italy
The Modena Consort

Pan Classics PC 10246 • w. 2011, n. 2011

• 65'52"

★★★★★

Frottola – ów włoski termin w swobodnym tłumaczeniu oznaczał początkowo „asortyment” lub „bukiet”, ewentualnie „konglomerat swobodnych myśli” albo „rzeczy sprawających radość, przyjemność”, lecz potem w przerośniętym znaczeniu opisywano tym mianem najróżniejsze muzyczne opracowania świeckich wierszy. W końcu zaś taką nazwę nosiła pieśń z doby renesansu, zwykle czterogłosowa lub na głos solo z akompaniamentem, przeważnie lutni, oparta na formach poetyckich, której okres największego rozkwitu przypadł na lata 1450–1530, a szczególnym powodzeniem ciesząca się na szlacheckich dworach północnej Italii. Frottola nie miała kunsztownej i skomplikowanej budowy, wręcz przeciwnie, jej prosta forma oparta była na powtórzeniach fraz czy całych odcinków, zbliżając się pod tym względem do pieśni ludowej. Nie oznacza to jednak, że po ów gatunek nie sięgali „poważni” i utalentowani kompozytorzy.

Z ich dorobkiem w tej dziedzinie mamy do czynienia na nowo wydanym albumie Pan Classics. Oprócz pieśni znalazły się tam także drobne kompozycje instrumentalne, co sprawia, że całość jest bardzo plastyczna i przekonująca, niezwykle autentycznie oddaje klimat dworskiej muzyki włoskiego renesansu. Wielka w tym zasługa formacji The Modena Consort, w skład której wchodzi muzyki z różnych krajów. Zgromadzone na krążku frottole wykonuje sopranistka Ulrike Hofbauer, obdarzona głosem subtelnym i przyjemnym w odbiorze. Z dużą swobodą, a przy tym naturalnością, szczerością i właściwą ekspresją odnajduje się w tych uroczych wokalnych miniaturach. Towarzyszy jej kwartet historycznych fletów, lutnia i perkusja. Tworzą one wdzięczny dźwiękowy akompaniament i sprawdzają się też wybornie w licznych kompozycjach instrumentalnych, przedzielając poszczególne pieśni. Melancholijne, spokojne, to znów radosne, o charakterze tanecznym, z wyrazistą rytmiką, wpadają łatwo w ucho i budują odpowiedni nastrój.

Niniejszy album wytwórni Pan Classics poza interesującym repertuarem, doskonałym przygotowaniem merytorycznym grupy The Modena Consort i jej wartościową, przekonującą artystyczną kreacją, budzi uznanie również pod względem dobrej jakości dźwięku

i starannej edycji. Z pewnością powinni się nim zainteresować miłośnicy muzyki dawnej.

Paweł Chmielowski

ELISABETH GRÜMMER

pieśni i arie: Mozarta, Schuberta, Brahmsa, Wolfa

Hänssler Classic CD 94.209 • w. 2009, n. 1956/8 • 67'58"

Muzyka21

plyta miesiąca

HEINRICH SCHÜTZ

Utwory wokalne

Dietrich Fisher-Dieskau, baryton

Hänssler Classic CD 94.206 • w. 2009, n. 1953/7/9 • 65'55"

Muzyka21

plyta miesiąca

Nie po raz pierwszy na łamach **Muzyka21** zauważam, iż bardzo dobrze się dzieje, że technologia cyfrowa służy nie tylko rejestracji nowych, pełnych perfekcyjnie wyidealizowanego dźwięku nagrań, lecz także pozwala na nowo odkrywać zapomniane już często, lecz wciąż pełne sentymentalnego uroku zapisy fonograficzne sprzed kilkudziesięciu lat. Chciałbym Państwu dzisiaj zaprezentować dwa takie właśnie odrestaurowane krążki sprzed niemal dokładnie pół wieku. Obydwa albumy pojawiły się w serii „historic” wytwórni Hänssler, która to wytwórnia od czasu do czasu przypomina kolejne nagrania dokonywane dla SWR Media Services GmbH.

Na pierwszą z omawianych płyt złożyły się pieśni Wolfganga Amadeusza Mozarta, Franciszka Schuberta, Johannes Brahmsa i Hugo Wolfa, uzupełnione o dwie arie Mozartowskie. Wszystko to zaś w znakomitej interpretacji dziś już trochę zapomnianej śpiewaczki – Elisabeth Grümmer. Nagrania pochodzą z koncertów, jakie ta wybitna śpiewaczka dawała w latach 1956 i 1958.

Już pierwsze dwie arie koncertowe Wolfganga Amadeusza Mozarta w wykonaniu Elisabeth Grümmer, której towarzyszy Stutgarcka Orkiestra Kameralna pod dyrekcją Karla Münchingera pokazują znakomite możliwości głosowe artystki, jak również wielką kulturę wokalną i doskonałe wręcz wycucie stylu. Warto w tym miejscu zauważyć, że Elisabeth Grümmer prowadzi głos niemal

doskonałą włoską kantyleną, przy jednoczesnym zachowaniu charakterystycznej dla niemieckiej szkoły wokalne bardzo specyficznej spójności barwy głosu i walorów dźwiękowych prezentowanego tekstu, nawet jeżeli ten tekst jest w innym niż niemiecki języku.

Kolejne pieśni tego kompozytora to wzorowy popis kameralistyki przedromantycznej (a może właśnie już niemal na wskroś romantycznej) w wykonaniu Elisabeth Grümmer i towarzyszącego jej przy fortepianie Hugo Dieza. Ukoronowaniem tej części płyty jest wykonanie jednej z najbardziej znanych pieśni Mozarta – *Das Veilchen*, która w interpretacji wspomnianego duetu wokalnie-instrumentalnego, staje się prawdziwie porywającą miniaturą muzyczną.

Kolejne odsłony koncertu pozwalają artystom przechodzić od mozartowskiej frywolności do pełni romantycznych uniesień w twórczości Brahmsa i Wolfa. Elisabeth Grümmer ukazuje coraz to większy wachlarz środków wyrazowych, których swobodą i kulminacją możemy odnaleźć chociażby w pieśni *Von waldbekrönter Höhe* Brahmsa czy w *In dem Schatten meiner Locken* Wolfa (notabene warto zauważyć, że dzięki znakomitej współpracy pianisty i śpiewaczki nie mamy odczucia, że mógłby te pieśni wykonać nieco większy głos...).

Drugi krążek, który chciałbym Państwu dzisiaj zarekomendować, zawiera natomiast kompozycje wokalne mało obecnie znanego kompozytora niemieckiego baroku – Heinricha Schütza w wykonaniu Dietricha Fischer-Dieskau'a. O wyjątkowym kunszcie artystycznym tego śpiewaka, szczególnie na gruncie interpretacji niemieckiej liryki wokalne, nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Wśród dziesiątek, jeżeli nie setek jego albumów cieszących się nieślabnącym powodzeniem, warto jednakże zwrócić uwagę także i na ten wspomniany powyżej. Powody zaś, dla których warto to uczynić mogą wskazać co najmniej dwa. Pierwszym jest bez wątpienia prezentowany repertuar.

Heinrich Schütz to kompozytor i organista, uważany za najwybitniejszego niemieckiego twórcę przed J. S. Bachem i jednego z najwybitniejszych kompozytorów XVII w., porównywany często z Claudio Monteverdim. Schütz tworzył m.in. liczne arcydzieła

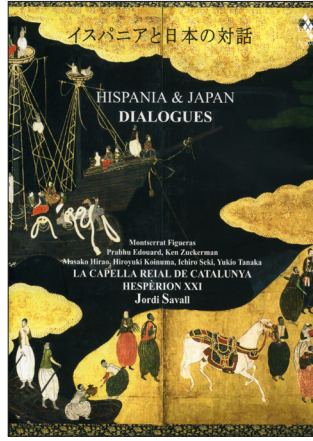
luteranckiej muzyki kościelnej. Na omawianej płycie zamieszczono jego 9 kompozycji, w tym też takie, które oryginalnie przeznaczone były m.in. na głos tenorowy, czy nawet sopranowy. Wśród nich odnajdziemy także swoiste mini-oratorium *Die sieben Worte Jesu Christ am Kreuz*, będące prawdziwym arcydziełem epoki przedbachowskiej.

Drugim argumentem przemawiającym do mnie bardzo mocno za kupnem omawianej płyty jest niewątpliwie okazja do posłuchania głosu Fischer-Dieskau'a z okresu, kiedy brzmiał on bardzo świeżo, młodzieńczo, kiedy nie był jeszcze – odważę się użyć takiego określenia – na swój sposób „pieśniarsko zmanierowany”. Bardzo piękne prowadzenie głosu w całej skali może zadowolić nawet ko bardziej wybrednych miłośników belcanta.

O samym wykonaniu od strony artystycznej można najkrócej powiedzieć, że nienaganna dykcja (czasami tylko dla mnie może zbyt przerysowana kosztem legata i „włoskiego” wyrównania głosu jak np. w utworze *Eile, mich, Gott, zu erretten*, co nawet prowadzi do zachwiania intonacji) w połączeniu ze znakomitą formą wokalną (bardzo pełnie brzmiący głos w całej skali choćby w *Fili mi, Absalom!*) wraz z doskonałym wyczuciem stylu, stanowią o niezaprzeczalnej wartości tego nagrania. Nie można też mieć zastrzeżeń do gry muzyków towarzyszących soliście. Skład obsady instrumentalnej zmienia się w zależności od potrzeb danego utworu, w każdym zestawieniu gwarantując bardzo wysoką jakość wykonania.

Podsumowując niniejszą recenzję można tylko dodać, że choć od strony technicznej nagrania, pomimo starannego remasteringu dokonanego z oryginalnych taśm, pozostają oczywiście w estetyce zapisu z lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, to o ich prawdziwej wartości stanowi nie jakość techniczna, lecz zaprezentowana na niezwykle wysokim poziomie kultura wokalna. Kultura, której tak często brakuje we współczesnych, „doskonałych” dźwiękowo i przesyconych marketingowymi zabiegami rejestracjach.

Ziemiowi Wojtczak



HISPANIA & JAPAN

Dialogues

La Capella Real de Catalunya; Hesperion XXI • Jordi Savall, dyrygent
Alia Vox AVSA9883 • w. 2011, n. 2006 • 60'00" ★★★★★

Czy znają Państwo japoński film *Lalki* w reżyserii Takeshi Kitano? To przepiękna i poetycka opowieść o różnych obliczach miłości, za każdym jednak razem – miłości niespełnionej. Słuchając omawianej płyty skojarzenia ze wspomnianym filmem nasuwają się same. Ona również opowiada o miłości – miłości Boga i człowieka. Najbardziej wyraziste skojarzenia wywołuje jednak przede wszystkim mistyczny śpiew i gra Yukio Tanaki. Artysta dzierży w swoich dłoniach biwę, rodzaj lutni chińskiej, zwanej też w Polsce p'i-b'ą czy p'i-p'a'. Prócz niego, bohaterami nagrania jest troje innych muzyków japońskich i dwoje europejskich grających na tradycyjnych instrumentach, a także artyści wchodzący w skład zespołów La Capella Reial de Catalunya oraz Hesperion XXI pod wodzą Jordiiego Savalla i oczywiście boska Montserrat Figueras. Płyta wydana została jako rodzaj hołdu złożonego Japonii i Japończykom w związku z tragedią tsunami. Jej pomysł narodził się wszak dużo wcześniej. W roku 1996 Jordi Savall wraz ze swoimi zespołami i kilkoma japońskimi muzykami został zaproszony na Festiwal Saint Florent-le-Vieil by dać koncert upamiętniający wyprawę misyjną Świętego Franciszka Xawiera do Japonii. Z tym samym programem muzycy wystąpili także w japońskich miastach. 10 lat później, z racji 500. rocznicy urodzin Świętego Franciszka Xawiera, koncerty zostały powtórzone i wówczas też powstało omawiane nagranie. Płyta pomyślana została jako muzyczno-kulturowa wędrów-

ka, swoisty „dialog pomiędzy Starą Europą a Krainą Wschodzącego Słońca”, jak pisze w swoim komentarzu Jordi Savall. Święty Franciszek Xavier pozostawił bowiem po sobie w Japonii nie tylko owoce duchowe, ale i kulturowe. Pieśni religijne jakie przywiózł z Europy, wzbudzały wśród japońskiej ludności szczerzy zachwyt. Było to pierwsze zetknięcie Japonii z muzyką zachodnią. Kolejnym krokiem było wydanie drukiem w Nagasaki 19 spośród przywiezionych utworów. 19 utworów znalazło się także na omawianej płycie. Są to głównie improwizacje oparte na muzyce tradycyjnej: japońskiej, ale i europejskiej, a także utwory w oryginalnie zachowanej wersji. Istny melanz kulturowy! Dla przykładu, słuchając anonimowej Rotundellus (ścieżka 14), czy nie przychodzi Państwu na myśl staroangielska *The wraggle taggle gypsies, o!?* Warto jeszcze powiedzieć kilka słów o wykonaniu: jest po prostu niewiarygodne! Mistyczne, bogate i pełne głębi; to coś więcej niż tylko sztuka. Obydwa zespoły Savalla są znakomite, tak jak i zaproszeni do nagrania artyści. A dojrzały głos Montserrat Figueras urzeka ciemną barwą, stając się zarazem środkiem stworzenia interpretacji pełnej mądrości i artystycznej doskonałości.

Płyta została wydana w formie książeczki formatu A5, a dochody ze sprzedaży przeznaczone zostaną na rzecz pomocy Japończykom, których dotknęła niedawna tragedia. Jeśli zatem są wśród Państwa tacy, którzy lubią sztukę Jordiiego Savalla, muzykę dawną czy też interesują się kulturą muzyczną Wschodu, proszę nie wahać się przed zakupem omawianej płyty!

Łukasz Kaczmarek

S. Prokofiew – Sonata skrzypcowa nr 1 op. 80 f-moll • F. Schubert – Rondo na skrzypce i fortepian h-moll D 895 • A. Webern – 4 utwory na skrzypce i fortepian op. 7 • L. van Beethoven – Sonata skrzypcowa nr 10 G-dur op. 96 • F. Kreisler – Allegro grazioso

Gidon Kremer, skrzypce; Oleg Maissenberg, fortepian
Hänssler Classic CD 93.702 • w. 2009, n. 1977 • ADD, 51'18" ★★★★★

Zacznę od osobistego wspomnienia. Przed czterdziestu laty



Wolfgang Rihm – Lichtes Spiel na skrzypce i orkiestrę kameralną, Dyade na skrzypce i kontrabas • Krzysztof Penderecki – Duo concertante na skrzypce i kontrabas • Sebastian Currier – Time Machines na skrzypce i orkiestrę
Anne-Sophie Mutter, skrzypce; Roman Patkoló, kontrabas • New York Philharmonic • Michael Francis i Alan Gilbert, dyrygenci

Deutsche Grammophon 477 9359 • w. 2011, n. 2010/11 • 64'13"

Muzyka21
plyta miesiąca

Tej jesieni Anne-Sophie Mutter hucznie obchodziła swój jubileusz życia koncertowego i współpracy

z DG. Jak przystało na „boginię skrzypiec” wydano z tych okazji 40-płytowe pudło z jej wszystkimi płytami nagranych dla DG i dodano kilka bonusów, a także pojawiła się płyta z czterema światowymi premierami nagrań. Mowa tu o płycie z dwoma dziełami Rihma i po jednym Curriera i Pendereckiego.

Anne-Sophie Mutter jest artystką, która bodaj najwięcej w swojej dziedzinie uczyniła dla promocji muzyki naszych czasów. Ten album łączy w sobie to co dla niej najważniejsze, czyli promocje nowej muzyki, a także promocję młodych zdolnych artystów, których fundacja jej imienia ma pod swoją opieką, a mowa tu o kontrabasiście Romanie Patkoló. To z myślą o duecie Mutter-Patkoló Rihm i Penderecki napisali swoje utwory kameralne na skrzypce i kontrabas. A oprócz tych dzieł na płycie znajdują się dwa dzieła prawykonane w Nowym Jorku, gdzie skrzypaczka była artystką-rezydentką New York Philharmonic.

Anne-Sophie Mutter uwielbia, jak mówi, prowadzić dialog z żyjącymi kompozytorami. Bo jej

największym pragnieniem i siłą poruszającą jest odkrywać na nowo swój instrument. To właśnie dlatego poszukuje kompozytorów, którzy wymagają od skrzypiec czegoś nowego, którzy wyobrażają sobie inne języki brzmieniowe, sprawiają, że instrument wyraża nową, niesłychaną wrażliwość zmysłową.

O muzyce ze swojej nowej płyty tak mówi: „Chętnie powracam do kompozytorów, których już znam. W życiu solisty istnieje więcej niż jedna płaszczyzna. Po koncercie solowym, najczęściej mam ochotę na utwór kameralny. Tak było w przypadku *Metamorfoz* Krzysztofa Pendereckiego i byłoby tak zapewne z Witoldem Lutosławskim, gdyby nie zmarł”.

Jeśli chodzi o Wolfganga Rihma, po koncercie skrzypcowym *Gesungene Zeit* z 1991 r. pojawiło się inne dzieło – *Lichtes Spiel* (*Świećna gra*) – stworzone w Nowym Jorku w 2010 r. Jednak muzyka kameralna bardzo szybko poszła krok w krok za nim, chodzi tu o *Dyade*. Różnice między tymi dwoma dziełami są zresztą oczywiście. Dla utworu *Lichtes Spiel*

Anne-Sophie Mutter potrzebowała orkiestry mozartowskiej. „Od dawna już dyryguję skrzypcami koncertami Mozarta. Chciałam zestawzić przeciwagę z tymi cudownymi dziełami, z taką samą orkiestracją, ale jeśli chodzi o skrzypce, z nowym sposobem ich prowadzenia”. Właśnie to znajduje się w samym sercu dzieła Rihma, którego podtytuł brzmi „utwór letni”, Anne-Sophie Mutter kojarzy tę „świetlną grę” z letnią nocą, ze snem o letniej nocy. „Migotliwe światła nieustannie rozświetlają niemalże romantyczny stan nieważkości. Jest to być może fundament idei *Lichtes Spiel*. W moim rozumieniu, te akcenty oślepiającego migotania są typowe dla Rihma. W *Lichtes Spiel* temat widoczny jest już od pierwszych taktów i ma budowę niemalże klasyczną z przetworzeniem i ponowną ekspozycją, czy też regularnym powrotem tematu. Natomiast *Dyade* jest utworem o charakterze rapsodycznym, poddaje się tempu, które ciągnie się w nieskończoność. Partytura nie zna żadnej pauzy. W liście skierowanym do Anne-Sophie Mutter, Rihm opisuje *Dyade* jako „związek

było mi danym uczestniczyć niejako w pożegnalnym koncercie Gidona Kremera i Tatiany Grindienko, kiedy po raz ostatni występował jeszcze jako artysta radziecki. Urodzony w Rydze, w rodzinie o tradycjach muzycznych (skrzypkami byli również ojciec i dziadek), uczeń Dawida Ojstracha, przede wszystkim jednak pozostał w mojej pamięci jako niezrównany, ale i beznamiętny interpretator utworów, w których główną rolę odgrywa pierwiastek architektoniczny, a więc głównie Johanna Sebastiana Bacha, Johannes Brahmsa, Alfreda Sznitkego czy Edisona Denisowa, albowiem reprezentuje nie tyle tradycję słowiańskiego i romantycznego rozwichrzenia, co szkołę klasycystycznego obiektywizmu. Odpowiadał temu krystalicznie czysty, ale zarazem zimny dźwięk skrzypiec. Utrwalony na omawianej płycie recital pochodzi z jeszcze wcześniejszego okresu jego kariery, a mianowicie odbył się 23 maja 1977 r. w Teatrze rokokowym na Zamku w nadreńskim Schwetzingen, w ramach organizowanego tam od roku 1952 festiwalu muzycznego. Kremer, wówczas już trzydziestoletni i w pełni ukształtowany artystycznie, w *I Sonacie f-moll* op. 80 Siergieja Prokofiewa wydobywa

pierwiastek motoryczny z szybkiej części *Allegro brusco*, jak to u tego kompozytora bywa, usytuowanej nietypowo po otwierającej, wolnej *Andante assai* z wyszukanyimi efektami brzmieniowymi w formie obiegników. W trzeciej, *Andante*, w partii fortepianu daje znać o sobie zgoła impresjonistyczna faktura, wskutek czego pianista Oleg Maisenberg jest nie tyle akompaniátorem, co równoprawnym partnerem skrzypka, a utrzymany w tempie *Allegro* finał wykorzystuje quasi-gitarową artykulację. Wspomniane obiegniki z pierwszej części ulegają przetworzeniu w trzeciej w motyw swoistego perpetuum mobile, powracający także w zakończeniu. Jest coś w tych wielkich Rosjanach z czasów radzieckich, iż mimo wymuszonej konieczności wyrzeczenia się nowoczesnego języka muzycznego i zwrotu ku tradycji, ani przez moment nie popadali w epigonizm. Samo wykonanie nie posiada tej witalności, jaką odznaczać się będzie późniejsze nagranie tego samego dzieła przez Gidona Kremera z Martha Argerich. *Introdukcja i rondo brilliant h-moll* D 895 Franza Schuberta, są na tyle rozbudowane, iż stanowią rodzaj prawie fantazji. Zwięzłe, minutowe *Cztery utwory* op. 7 Antona We-

berna w pełni wychodzą naprzeciw dyspozycjom tego artysty, ceniącogo nade wszystko powściągliwość wyrazu i przejrzystość formy. Najbardziej dojrzała interpretacyjnie w tym zestawie jest *X Sonata G-dur* op. 96 Beethovena, której wykonanie odznacza się wyjątkową muzykalnością, przed którą schodzi na dalszy plan strona techniczna. Uzupełnia płytę typowy drobiazg z rodzaju „encores”, a więc repertuaru dostarczającego bisów – miniatura *Allegro grazioso*, autorstwa koncertującego skrzypka-wirtuoza Fritza Kreislera.

Lesław Czaplński

HOHES LIED

Jean-Yves Daniel-Lesur – Le Cantique des Cantiques • Maurice Ravel – Soupir • Claude Debussy – Des pas sur la neige, Les Angelus • Carl Friedrich Christian Fasch – Missa a 16 voci • Robert Schumann – Vier Gesänge

Kammerchor Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent
 Carus 83.222 • w. 2009, n. 2004/7 • 65'34"
 ★★★★★

Utwory wokalne, śpiewane na kilka czy kilkanaście głosów

w pojedynczej obsadzie zawsze robiły na słuchaczach spore wrażenie. Podobnie jest w przypadku prezentowanego krążka, na którym Kammerchor Stuttgart kierowany przez Friedera Berniusa ma okazję wykazać się znakomitym warszta-tem wokalnym w utworach na 5, 6, 10, 12 i 16 głosów kompozytorów XVIII, XIX i XX w. Kilka z nich (*Soupir* Ravela, *Des pas sur la neige* i *Les Angelus* Debussy'ego oraz *Vier Gesänge* Schumann), to legendarne aranżacje jednego z wielkich chórmistrzów stuttgarczych, Clytusa Gottwalda.

Dążenie do wierności każdego stylu w wykonywaniu muzyki europejskiej oraz troska o piękne brzmienie zespołu, to dwie główne cechy wyróżniające chóralsną pracę Friedera Berniusa, a jednocześnie dwie cechy charakteryzujące prezentowany krążek. Wirtuozeria (szczególnie koronkowe przebiegi, w partii sopranowej wielokrotnie osiagające c trzykreślne), kontrastowość, cała gama różnorakich odcieni brzmienia i nastrojów – to elementy, jakie słyszymy w późnobarokowej, wyszukanej stylistycznie *Missa a 16 voci* berlińskiego kompozytora Carla Friedricha Christiana Fascha. Tu Kammerchor Stuttgart szczególnie zachwyca

dwojga, ze wszystkim tym, co z tego wynika". Dzieło rezygnuje z prawdziwego dialogu koncertującego na korzyść tego, co można by nazwać jednym głosem zbudowanym dialogowo. Muzyka ma coś natychmiast namacalnego, błyskawicznie słyszalnego. Dostojeństwo i wdzięk są tu ze sobą pomieszane w sposób nie do rozwikłania. Całość tworzy formę organiczną, ruchomą, rozwijającą się, która zdaje się być zaimprovizowana właśnie w tej chwili.

W *Duo concertante* Krzysztofa Pendereckiego mamy klasyczny układ, w którym przeplatają się skrzypce i kontrabas, jeden instrument milknie, gdy drugi tworzy muzyczną ideę o wyraźnie zarysowanych konturach. „Rzucamy do siebie piłkę czy też zostawiamy sobie wzajemnie wolne pole. W tym samym czasie, utwór posiada niewyczerpaną siłę rytmiczną, wykorzystuje niewiarygodne niebezpieczeństwo ataku kontrabas. Bardzo się cieszę z interakcji tych dwóch instrumentów strunowych jako koncertowego. Zamówiliśmy ją z powodu Romana Patkolo. Jako instrument solowy, kontrabas

czeka ciągle na swój renesans. Osobowość Romana, jego niewyczerpana wirtuozeria dają carte blanche każdemu kompozytorowi”.

Związki Mutter i Curriera sięgają ubiegłego wieku. To dla niej powstało *Clockwork*, które obraca się wokół tematu czasu. Skrzypaczka poznała Curriera za pośrednictwem pianisty Lamberta Orkisa, jej wieloletniego partnera w muzyce kameralnej. Dla nich kompozytor napisał *After song*, dzieło na skrzypce i fortepian, zadedykowane Anne-Sophie Mutter, które skrzypaczka prezentowała wraz z Orkistem w połowie lat 90. Jeszcze przed *Times Machines*, Currier skomponował dla skrzypaczki koncert skrzypcowy, którego wielki skład orkiestrowy sprawiał, że było to prawie niewykonalne. „Poprosiłam więc Sebastiana, żeby je zmienił. Tak więc, po długim procesie tworzenia, światło dzienne ujrzało *Times Machines*, dzieło absolutnie pasjonujące na płaszczyźnie rytmicznej, ale o konwencjonalnej orkiestracji, co stanowi koncert skrzypcowy w klasycznym słowa tego znaczeniu. Currier tworzy kalejdoskop naszego doświadcze-

nia czasu, dzieli go na fragmenty, rozróżnia go, skraca, ogranicza, wydłuża, pozwala mu płynąć naprzód za pomocą wyprzedzeń tematycznych, cofa go za pomocą retrospekcji. Razem, wszystkie te części stanowią rodzaj wehikułu czasu, który nas katapultuje naprzód lub zatrzymuje nas, żebyśmy mogli spojrzeć wstecz”.

Wykonanie każdego z czterech utworów, jak zawsze w przypadku Anne-Sophie Mutter stoi na najwyższym poziomie. W utworach kameralnych Mutter i Patkolo mistrzowsko demonstrują ich melodyczne i rytmiczne bogactwo, unikając emfazy. W grze artystów zachwyca piękny, selektywny dźwięk, delikatność tonu, bogactwo barw, lekkość i finezja artykulacji.

Osobne słowa uznania kieruje dla orkiestry i dyrygentów prowadzących prawykonania *Gier świętych* Rihma i *Wehikułu czasu* Curriera, które wydano z rejestracji koncertu prawykonania. Wielkie uznanie dla orkiestry i dyrygenta, którzy wspaniale wydobywają z partytury piękne melodie, a wszystko zachwyca wspaniałą

finezją techniczną, wyborań dawką emocji odkrywanych w tej nowej muzyce. Dialogi instrumentów brzmią, jak natchnione rozmowy, zmieniają się tematy, pojawiają się nowe wątki, a całość dramaturgii interpretacji niesamowicie wiąca. Dźwięk Nowojorkyków jest bogaty w kolory, ciepły, delikatny, ale i zdecydowany, gdy trzeba mocny. Wiele fraz granych jest dźwiękiem nośnym, subtelnym, lekko z polem. Orkiestra i dyrygenci są elastyczni w kontakcie z solistką. A nad wszystkim króluje wspaniale prowadzone cudownie pięknym dźwiękiem skrzypce Anne-Sophie Mutter. Myślę, że oba dzieła warte są prezentacji w Polsce np. na Warszawskiej Jesieni, czy Festiwalu Beethovenowskim.

Polecam ten bardzo dobry album ze współczesną muzyką, który firmuje najlepsza skrzypaczka naszych czasów. Warto go poznać i posiadać!

Arkadiusz Jędrasik

sprawnością, a wysokie soprano- we dźwięki, nierzadko wplecione w karkołomne wygibasy, uderzają swobodą i pełnią brzmienia. Z kolei zamiana fortepianowej faktury na 16-głosowy zespół w genialnych, wyrafinowanych aranżacjach Gotwald, zdumiewa ilością barw oraz klarownością, dając poczucie swobody i spokoju. Otwierający płytę, napisany w 1952 r. cykl *Pieśni nad Pieśniami* Daniela-Lesura to połączenie quasi gregoriańskich motywów ze skomplikowanym, dysonansowym językiem harmonicznym, który dzięki nieskazitelności technicznej i muzycznej zespołu ciekawi i urzeka. I wreszcie na koniec *Vier Gesänge* Schumanna, to ciepła, poruszająca muzyka, zaśpiewana z rozmachem i pełnią romantycznych nastrojów i tęsknot.

Nieco ponad godzinna próbka możliwości zespołu pozwala na śmiało stwierdzenie, że Kammerchor Stuttgart zasługują na miano mistrzów sztuki wokalne. Rzadko spotykana na tak wysokim poziomie kultura wokalna, nieskazitelność techniczna i emocjonalna funduje słuchaczom niezwykłą, duchową ucztę. Zachwycająca płyta.

Emilia Dudkiewicz



**ALEKSANDRA KURZAK
Gioia!**

Aleksandra Kurzak, sopran; Francesco Demuro, tenor • Orquesta de la Comunitat Valenciana • Omer Meir Wellber, dyrygent

Decca 277 9295 • w. 2011, n. 2011 • 60'51"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

20 października 2011 r. w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie odbyła się konferencja prasowa połączona z wręczeniem Aleksandrze Kurzak „Złotej Płyty” za album *Gioia!*. Skoro tak wielu z państwa zdecydowało się sięgnąć po to nagranie, nie pozostaje mi nic innego jak uporządkować argumenty, które zapewne o tym przesądziły i być może ostatecznie zachęcić do po-

znania *Gioia!* niezdecydowanych.

Bezspornie największym atutem płyty jest sopran, którym dysponuje pani Aleksandra. Głos śpiewaczki jest mocny, pełny lecz nie pozbawiony ciepła, a interpretacje – przemyślane i przekonujące. Z dużym wyczuciem wokalistce towarzyszą na nagraniu muzycy Orquestra de la Comunitat Valenciana. Instrumentaliści prowadzeni od pulpitu dyrygenckiego przez Omera Meir Wellbera sugestywnie kreują atmosferę kolejnych numerów. Repertuar zebrany na płycie stanowią m.in. wybrane fragmenty oper Rossiniego, Donizettiego, Verdiego i Pucciniego. Materiał został tak dobrany, by ukazać pełną skalę możliwości technicznych i wyrazowych sopranistki: od urzekających, lirycznych kantylen po karkołomne koloratury. Polskim akcentem na nagraniu jest aria Hanny ze *Strasznego dworu* Moniuszki (*Do grobu trwać w bezżennym stanie*) i oparta na rytmie mazura aria Elwiry z *Purytanów* Belliniego (*Son vergin vezzosa*). Na płycie *Gioia!* (z wł. radość) nie zabrakło również miejsca dla roześmianej arii *Mein Herr Marquis* z *Zemsty nietoperza* Straussa.

Wielu poznało się już na nieprzeciętnych umiejętnościach i

możliwościach wokalnych Aleksandry Kurzak. Album *Gioia!* jest doskonałą okazją, by dołączyć do tego grona i na własne uszy, w domowym zaciszu docenić to, czym delectują się melomani niemal na całym świecie.

Romana Zaitz

MARIE-JOSÉ LORD

arie z oper: Gershwin, Pucciniego, Leoncavallo, Bizeta etc.
Orchestre Métropolitain • Giuseppe Pietrarroia, dyrygent

Atma Classique ACD2 2649 • w. 2010, n. 2010 • 57'20"

★★★★

To bodaj pierwsza recitalowa płyta młodej kanadyjskiej śpiewaczki, Marie-José Lord. Ta ciemnoskóra artystka zadebiutowała w 2003 r. śpiewając partię Liu w *Turandot* Pucciniego na scenie opery w Quebecu. Rok później oczarowała miłośników muzyki w Montrealu znakomicie interpretując rolę Mimi w *Cyganerii* tegoż kompozytora. A we wrześniu 2006 r. potwierdziła swój talent aktorski i głęboką muzykalność śpiewając partię siostry Angeliki z *Tryptyku* Pucciniego. Ostatnio (Quebec, maj 2008 r. i Montreal, marzec 2009 r.)

artystka wzięła udział w światowej premierze operowej wersji głośnego musicalu *Starmania* spółki autorskiej Bergera i Plamondona. Arię Marie-Jeanne z owej opery nagrała na omawianą płytę CD (w poz. 2). W roku 2009, w operze w Montrealu olśniewająco zaśpiewała też Neddę w *Pajacach* Leoncavalla.

Prezentowana płyta zawiera 14 utworów (w tym dwa instrumentalne preludia z *Adriany Lecouvreur* Cilei i *Carmen* Bizeta). Śpiewaczka wykonuje na niej arie głównie werystów: Pucciniego, Cilei, Catalaniego, Giordana, Leoncavalla, Mascagniego, a także Gounoda (*Faust*), Bizeta (*Carmen*), Gershwi-
na (*Porgy and Bess*) i wspomnianego już Michela Bergera.

Lord dysponuje głosem sopranowym lirico-spinto. Może więc śpiewać bardzo liryczną Liu (pierwsza, błagalna i pełna tklivosti aria *Signore, ascolta – Panie, posłuchaj*), wzruszającą i radosną „arię z klejnotami” z *Fausta*, habanerę z *Carmen* i przejmującą w wyrazie *La mamma morta m'hanno* (*Matkę mi zabili*) z *Andrea Chénier*. Głos artystki jest bogaty w barwy, starannie dostosowywane do treści i nastroju arii, z kontrolowanym, lekkim vibrato, nadającym mu owo niepowtarzalne, zmysłowe brzmienie. Szczególnie słyhać to w obu ariach Gershwi-
na (Clary i Sereny) oraz w pieśni Neddę o ptakach *Stridono lassù* (*Krzyczą tam w górze*). Bardzo pięknie i swobodnie brzmi ten głos na całej szerokości skali, a zwłaszcza w niższym rejestrze. W większości oper, z których Lord nagrała arie na płycie, zapewne nie zdążyła ich wykonać na scenie. Sądząc jednak po ich interpretacji, przemyślanej, różnicowanej i trafnej, podjęcie całych tych ról przez tę utalentowaną śpiewaczkę będzie uwierzone sukcesem. Krytyka już dzisiaj wysoko ocenia wykonania artystki, podkreślając jej kulturę muzyczną, emocjonalność i ciepło głosu. A także wyjątkową aparycję sceniczną. Postrzegana jest jako czarująca i charyzmatyczna osobowość artystyczna. Warto śledzić rozwój jej kariery.

Artystce w recitalu towarzyszy Métropolitain Orchestre pod dyrykcją znanego i popularnego nie tylko w Kanadzie dyrygenta Giuseppe Pietraroi.

Jacek Chodorowski

**PETER ANDERS SINGT
ARIEN UND LIEDER**

Hänssler Classic CD 94.214 • w. 2011, n. 1946/49/51/52 • 143'25"
★★★★

Tragiczny wypadek samochodowy przerwał życie i karierę tego znakomitego niemieckiego tenora, którego nazwisko działało jak przysłowiowy magnes i ścigało tłumy melomanów na występy z jego udziałem. Peter Anders (1908–1954) pozostawił, na szczęście, szereg nagranych płytowych, na których utrwalił swój nieprzeciętny talent wokalny i interpretacyjny. Doskonale wykształcony głos, piękny już z natury, wypolerowała Lula Mysz-Gmeiner (jej córka, Suzanne, została żoną artysty i matką jego dwojga dzieci). Anders zadebiutował w Heidelbergu jako Joaquin w operze Beethovena *Fidelio* w 1932 r. Początkowo występował w operetkach, sukcesywnie przejmując coraz większe i wymagające partie. Gdy w 1940 r. został zaangażowany do berlińskiej Staatsoper unter den Linden był już znanym i cenionym śpiewakiem. W jego repertuarze dominowały wciąż partie liryczne. Nad rozwojem głosu pracował jednak bardzo starannie i ekonomicznie. Pozwoliło mu to na przestawienie głosu i podjęcie mocniejszych partii dramatycznych. Momentem zwrotnym dla artysty stał się występ w partii beethovnowskiego Florestana w Teatro San Carlo w Neapolu w 1951 r. Tę i inne arie z owego okresu występów artysty (*Lohengrin*, *Carmen*, *Cyganeria*, *Otello*, *Wolny strzelec*) słuchamy na jednej z płyt omawianego albumu. Głos Petera Andersa można określić jako „jugendliche Heldentenor” (czyli młodzieńczy tenor bohaterski). Głos ten, zachowując liryzm i szlachetność brzmienia, jest metaliczny, dzwięczny w brzmieniu (zwłaszcza w średnicy) i dostatecznie mocny w górze skali. Jego barwa jest indywidualna. A interpretacje postaci operowych (zawsze zresztą dobiegane tak, by odpowiadały jego naturalnemu temperamentowi) mają blask i czar, potrafią wciągnąć i wzruszyć słuchacza.

Druga płyta omawianego albumu przynosi w sumie 25 pieśni Schuberta, Schumanna, Beethovena (cykl *Do dalekiej ukochanej* z op. 98) i Czajkowskiego. Wykonanie ich jest tak różne, jak różnicowane są te pieśni, a interpretacja przy tym bardzo osobista. Nie ma w nich

„przeoperyzowania”, teatralności. A przecież nie są one wykonywane powierzchownie. Można zaryzykować twierdzenie, iż „stanowią wybitny produkt sztuki wokalne”. W dodatku podane z pełną kulturą, subtelnie i emocjonalnie. Warto dodać, iż pieśniami, szczególnie niemieckimi Lieder zainteresował śpiewaka wybitny wówczas pianista akompaniator, Michael Raucheisen (którego żoną była bardzo znana i ceniona śpiewaczka, Maria Ivogün). W pieśniach nagranych w omawianym albumie akompaniują śpiewakowi Heinz Mende (pieśni Schuberta) i Hubert Giesen (pozostałych kompozytorów).

Jacek Chodorowski

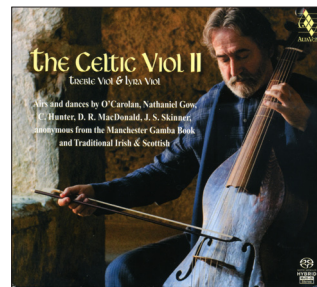
**THE ALBERT SCHWEITZER ORGAN
utwory: Widora, Mendelssohna,
Franka, J. S. Bacha**

Bella Musica BM 31.2429 • w. 2010, n. 2010 • 55'06"
★★★★

Nie zrobię chyba wielkiego błędu, jeśli nazwę Alberta Schweit-
zera jednym z najznamienitszych geniuszy w całej historii ludzkości. Słynny filozof, teolog oraz doktor medycyny, laureat Pokojowej Nagrody Nobla, na polu muzyki wstąpił się jako genialny muzykolog (niedocięgnięta monografia Bachowska) oraz znakomity organista, a także konserwator i budowniczy organów. I właśnie w tej roli jest on bohaterem omawianej płyty. Na organach zaprojektowanych przez Alberta Schweit-
zera dla Kościoła Świętego Zbawiciela (Saint Sauveur) w Strasburgu-Kronenberg, dzieła czworga mistrzów tego instrumentu wykonuje Winfried Enz. Są to utwory często goszczące w repertuarze samego Schweit-
zera, który żywił do Bacha niemal nabożny szacunek, był uczniem i przyjacielem Widora, oraz niezwykle cenil muzykę organową Mendelssohna i Francka. O ile nazwisko Widora zrosło się niemal z muzyką organową, zaś Bach i Franck byli rasowymi organistami, o tyle w dorobku kompozytorskim Felixa Mendelssohna, organy nie zajmowały najprzedniejszego miejsca. Posłuchajmy jednak, ileż uroku kryje się chociażby w *Preludium G-dur* op. 37, czy finale *Sonaty d-moll* op. 65. A przy tym, znać tu dobrą Bachowską szkołę (*Fuga* z *Sonaty c-moll* op. 65). O ile Mendelssohn czerpie w swych utworach organowych z twórczości Bacha, o tyle Widora może-

my określić mianem duchowego ucznia Césara Francka, którego był zresztą następcą. Mamy tu więc przedstawicieli dwóch szkół organowych: niemieckiej oraz francuskiej (frankofońskiej). Przez większą część swego życia Schweit-
zter dążył bowiem do wzbogacenia każdej z nich o zdobycze tej drugiej, a wreszcie syntezy koncepcji obu szkół. Swe postulaty wprowadził w czyn poprzez Alzacką Reformę Organową. Instrument, który słyszemy w omawianym nagraniu, jest pierwszym jej owocem. Powstał w roku 1907, spełniając oczekiwania Schweit-
zera. Są to wspaniałe bachowskie, niemiecko-francuskie organy z fabryki Dalstein-Haerper, o pięknym, dojrzałym, pełnym dźwięku. Zgodnie z preferencjami Schweit-
zera, są one raczej średnich rozmiarów: trój-manualowe, z niespełna 50 rejestrami. Wykonawca zamieszczonych na płycie utworów, Winfried Enz, artysta średniego pokolenia, potrafi ukazać piękno i bogactwo brzmienia instrumentu, do którego zasiada. Gra z rozmachem i energią. Przy tym, jest muzykiem doświadczonym; w jego grze słyhać pewność i opanowanie. Bardzo dobre wykonanie, pozwalające docenić walory niezwykłego instrumentu! Wielkim atutem płyty jest także, co w tym przypadku niebagatelne, znakomita jakość nagrania. Całości dopełnia zaś niezwykle fachowa książeczka. Dla miłośników muzyki organowej – pozycja obowiązkowa, choć zdobyć ją (wytwórnia Bella Musica) pewnie nie będzie tak łatwo...

Łukasz Kaczmarek



THE CELTIC VIOL II

Jordi Savall; Andrew Lawrence-King;
Frank McGuire
Alia Vox AVSA 9878 • w. 2010, n. 2010 • SACD, 74'11"
★★★★

The Celtic Viol II to świetna płyta będąca hołdem złożonym Irlandzkiemu i Szkockim tradycjom muzycznym. Genialny Katalończyk Jordi Savall postanowił kontynu-



SOLAR ECLIPSE

Gary Gutman, trąbka; Filip Wojciechowski, fortepiano; Paweł Pańta, kontrabas; Cezary Konrad, perkusja
Polskie Radio LEMCD010 • w. 2011, n. 2010/11 • 61'12"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Rzadko się zdarza, by światowej sławy artysta nagrywał w Polsce swoje albumy. Jeśli dodać do tego fakt, iż od kilku lat mieszka u nas na stałe i powiązany jest z naszym krajem rodzinnie i zawodowo, jest to powód do radości. O kim mowa?

Gary Guthman, znakomity trębacz jazzowy i kompozytor o międzynarodowej renomie, wslawiony świetnymi koncertami na całym świecie, ale ceniony zwłaszcza w USA i Kanadzie, zaliczany do elity w swojej dziedzinie. Pretekstem do zapoznania Czytelników Muzyka21 z jego osobą, jest wydana najnowsza płyta artysty, zatytułowana *Solar Eclipse*.

Guthman do współpracy na nim zaprosił polskich muzyków, projekt zaś został nagrany również u nas, a ukazał się przy współpracy Polskiego Radia i Empiku. Na krążku znalazło się w sumie 10 kompozycji, które zostały zainspirowane wrażeniami wyniesionymi podczas podróży koncertowych po całym świecie. Sam tytuł płyty i ostatniego na niej numeru, wiąże się z obserwacją całkowitego zaćmienia Słońca, czego muzyk doświadczył w Turcji. Myślę, że zarejestrowane utwory z pewnością usatysfakcjonują nawet wymagających miłośników jazzu, a to za sprawą nie tylko samego bohatera

mojej recenzji i jego sztuce trębacza, kompozytora i improwizatora, ale i pozostałych wykonawców. Wszyscy tworzą świetnie brzmiący i dobrze rozumiejący się kwartet, a jego słuchanie sprawia prawdziwą przyjemność. Dodam, że Amerykanin współpracował już wcześniej z polskimi artystami, by wspomnieć jego udział na ścieżce dźwiękowej filmu *Rewers* Włodka Pawlika czy w projektach nagraniowych Filipa Wojciechowskiego.

O samej muzyce tu zaprezentowanej na niniejszym albumie nie będę się rozwodził – zachęcam gorąco do poznania jej samemu i wyrobienia sobie własnej opinii. Jestem przekonany, że ta będzie wyłącznie pozytywna, a nawet entuzjastyczna. Oddajmy głos autorowi: „To, co gram teraz, nazywam »happy jazz« – radosny jazz. To kompilacja popularnych rytmów, nazywamy je »Groove«, jazzowych akordów, jazzowego podejścia do melodii i improwizacji. Chcę, by moje koncerty sprawiały słucha-

czom przyjemność, zachęcały do tańca, kołysania się i klaskania do rytmu. Taki będzie nasz występ, taką muzykę można znaleźć na moich płytach”.

Wielbiciele jazzu i talentu Gary'ego Guthmana będą owym dźwiękowym zaćmieniem Słońca bardzo usatysfakcjonowani, ale spodoba się ono także słuchaczom, którzy dopiero zaczynają swoją przygodę z tym gatunkiem muzyki. Zyczyłbym sobie więcej podobnych i niezwykle wartościowych projektów, albowiem są świetnym sposobem na zainteresowanie i zdobycie nowych rzesz odbiorców. Szkoda jedynie, że w warstwie edytorskiej wydawca, Polskie Radio, nie za bardzo się popisał – brak tu książeczki czy jakichkolwiek informacji na temat wykonawców i idei albumu, co w przypadku tak udanej produkcji i uczestniczących w niej renomowanych artystów jest dużym nieporozumieniem.

Paweł Chmielowski

ować pomysł zrealizowany na *The Celtic Viol* i wspólnie z harfistą Andrew Lawrence-Kingiem, zaprosił do nagrania płyty – kontynuacji, Franka McGuire'a grającego na bodhranie (irlandzkim bębnie obręczowym). Wykonywane na płycie kompozycje zostały pogrupowane pod względem tematycznym oraz historycznym. Mamy więc siedem „zestawów” utworów. Jeśli chodzi o warsztat wykonawczy płyta jest perfekcyjna. Również brzmienie nie pozostawia złudzeń, już od pierwszych taktów mamy pewność, że słuchamy wyjątkowych muzyków, efekt potęguje system SACD, w którym płyta została nagrana. O ile doskonale znany i sprawdzony w przypadku większych składów wykonawczych to w przypadku trzyosobowego zespołu...?! Jednak po przyciśnięciu „play” na odtwarzaczu wszelkie moje obawy okazały się zupełnie bezpodstawne! Jedynymi istotnymi rzeczami, na które można spojrzeć krytycznie są interpretacja oraz brzmienie i to nie linii melodycznych, a akompaniującego bębna... Otóż McGuire gra wspaniale lecz rytmy przez niego wybijane wyraźnie kojarzą mi się z muzyką... rockową. Można zarzucić, że się czepiam, jednak ja po prostu nie wierzę, że w ten sposób grało się dziesiątki czy setki lat temu. Linia perkusji brzmi dla mnie nazbyt współcześnie. Oczywiście wziąć trzeba pod uwagę fakt, iż z

pewnością materiały nutowe nie zawierają zapisanego akompaniamentu perkusyjnego, jest po prostu oczywiste, że grywało się tą muzyką przy akompaniamencie bębna i fakt niezapisania partii perkusyjnej daje „pole do popisu” improwizatorskiemu talentowi perkusisty oraz, że współcześni muzycy, nawet gdyby bardzo się starali nie są muzykami „z epoki”. Są niestety skażeni współczesnością i tym co ona niesie również w dziedzinie muzyki rozrywkowej. Każdy z nas choć nawet nie dobrowolnie i nie świadomie to jednak jest „narażony” na oddziaływanie rozgłośni radiowych, telewizyjnych i tego co się tam „grywa”. I nawet gdybyśmy nie wiem jak się starali to nie wyzbędziemy się tego „osadzenia” we współczesności. Sprawa ma się podobnie w przypadku całego jakże modnego obecnie wykonawstwa muzyki barokowej – tzw. „z epoki” czyli gry na instrumentach pochodzących z dawnych czasów lub na ich kopiach z jelitowymi strunami, którego nurtu jednym z najwybitniejszych przedstawicieli jest właśnie Jordi Savall. Wiem, że ci ludzie to bardzo często wybitni eksperci w dziedzinie wykonawstwa muzyki dawnej. Wiem, że spędzili oni niejednokrotnie wiele godzin na studiowaniu pochodzących z epoki traktatów o sposobach wykonywania poszczególnych elementów dzieła muzycznego. Jednak ci najwybitniejsi, zbyt często

ulegają pokusom naszych czasów, chcąc zrobić przeciwko własnie nas współczesnych wrażenie, grają w taki sposób i w takich szybkich tempach, że nie mieści mi się w głowie by trzysta lat temu przemawiało to do słuchaczy i czy technika instrumentalistów była na tyle rozwinięta aby uzyskać takie efekty... Tylko ciężko ten sposób wykonywania muzyki dawnej nazywać „wiernie odpowiadającym stylowi epoki z której pochodzą”! Lecz nie wiem czy jest się o co spierać, bo ten swoisty „mix” przemawia do współczesnych słuchaczy i o to przecież chodzi. Omawiana płyta – choć świetnie zagrana i dobrze nagrana – jest dla koneserów, bo z muzyką celtycką już tak jest, że choćby i pochodziła z różnych epok, a czas, w którym kompozycje powstały byłby oddalony od siebie nawet i o dwieście lat to niestety jest ona tak charakterystyczna i bazująca na utrwalonych schematach rytmiczno-melodycznych, że utwory są po prostu do siebie podobne. Wysłuchanie nagranych pod rząd i na podobnym zestawie instrumentów 28 melodii rodem z Irish Pubu jest wyzwaniem dla wytrwałych... Chyba, że jest się w rzeźonym Pubie z grupą przyjaciół i ze szklaneczką Guinnessa w ręce dyskutuje się na jakiś ciekawy temat, a w tle poprzez gwar słycać muzykę...

Tadeusz Marcinkowski



LES PRÊTRES – SPIRITUS DEI

Universal Music Group/Magic Records
2767756 • w. 2011, n. 2010 • 62'00"

★★★★★

Pojawił się na polskim rynku płytowym bardzo ciekawy, by nie powiedzieć, niezwykle album płytowy. We Francji jest on od wielu miesięcy bardzo popularny, nie schodzi z różnych list najlepiej sprzedających się albumów. Jego nakład to już prawie milion egzemplarzy sprzedanych płyt, co jest wynikiem imponującym. Mowa tu o płycie *Spiritus Dei*, którą nagrali biskup, dwóch księży i kleryk tworzący zespół Les Prêtres. Ich pomysł zmaterializował się, bo kochają muzykę, uwielbiają wspólnie śpiewać i swoją sztukę poświęcili na szczytny cel. Jest nim wybudowanie szkoły na Madagaskarze i zbudowanie kościoła dla ich diecezji.

Zespół Les Prêtres zaczynał skromnie, choć z wielką pasją, od koncertów charytatywnych po różnych kościołach. Z biegiem czasu pojawiła się myśl, by nagrać z tego

plytę, z której dochód pójdzie na szczytny cel. Los padł na wsparcie budowy szkoły katolickiej na Madagaskarze i wybudowanie bardzo potrzebnego kościoła w ich diecezji. Do pomysłu bardzo dobrze podszedł znany francuski biskup Jean-Michel di Falco Léandri, który też wziął udział w tej realizacji płytowej. Nikt nie przypuszczał, że to przedsięwzięcie przerodzi się w niecodzienne zjawisko kulturowo-medialne i porwie niemal całą Francję. Zaczęło o nich pisać wszędzie, pojawiali się w radiu i w telewizji. Na początku zdobyli dla swojej płyty wsparcie stacji telewizyjnej TF1, najczęściej oglądanego francuskiego programu. Miało to choć trochę pomóc w tym przedsięwzięciu, któremu nikt nie wróżył sukcesu. Jednak to, co się stało po ukazaniu się płyty do dziś powoduje duże zdziwienie w laickiej Francji. Z wydawało się małej sprawy zrobił się mega sukces o zasięgu wychodzącym już poza granice francuskie, czego dowodem jest pojawienie się płyty w Polsce.

Dobra muzyka połączona ze świetnym wykonawstwem oraz wsparcie popularnej stacji telewizyjnej i dobra intencja dla wydania płyty zapewniły albumowi *Spiritus Dei* wielki sukces i powodzenie. A wszystko zaczęło się zwyczajną, prostą akcją charytatywną, która miała mieć zasięg lokalny, której nie wrócono wielkiego sukcesu. Jednak stało się inaczej: koncerty Les Prêtres i ich album *Spiritus Dei* przerodziły się w absolutny fenomen ogarniający całą Francję, a co za tym idzie, wielki sukces artystyczny i finansowy!

Patron i inicjator albumu *Spiritus Dei* to biskup diecezjalny Jean-Michel di Falco Léandri diecezji Gap i Embrun leżącej na południu Francji. Był biskupem pomocniczym Paryża i bliskim współpracownikiem kardynała Jean-Marie Lustigera. Przez wiele lat był też zastępcą sekretarza Episkopatu Francji i rzecznikiem prasowym, a także pracował w Rzymie, gdzie był rektorem Seminarium Francuskiego.

W marcu 2010 r. zespół Les Prêtres wydał prezentowany tu swój pierwszy album *Spiritus Dei*. Znalazły się na nim różne piosenki i pieśni, zarówno religijne, jak i świeckie. Mamy tu więc zbiór religijnych utworów oraz pieśni, takich jak *Ave Maria*, *Ave Verum Corpus* i tradycyjnych francuskich piosenek bożonarodzeniowych, np. *Il est né le divin enfant*. Oprócz nich są na omawianym albumie także nowe

wersje hitów, takich jak *Quand on n'a que l'amour*, *Amazing Grace* i *Hallelujah* Leonarda Cohena oraz dołączona jako jeden z bonusów, przepiękna ballada *Heal the World* Michaela Jacksona.

Album *Spiritus Dei* w krótkim czasie osiągnął we Francji status platynowej płyty, zapewniając grupie Les Prêtres sławę nie tylko w kościołach, bo tam przeważnie koncertują, ale też w całej Francji.

Les Prêtres mówią w wielu wywiadach, że ich album to połączenie „ich talentów z duchowością”. Razem tworzą niezwykłą muzykę, która przepelniona jest poświęceniem i wiarą. Wykonują muzykę, która zachwycała widzów różnych wyznań świata.

Album *Spiritus Dei* jest niecodzienny z kilku powodów. Jest odskocznią od muzyki lansowanej obecnie w rozgłośniach radiowych czy telewizjach muzycznych. Nie ma w muzyce z tego albumu ostrych, grzmiących rytmów, które zagłuszają przeciętny wokół. Po prostu jest tu muzyka podana w formie, która może spodobać się każdemu, kto kocha dobrą muzykę. Ta muzyka przy słuchaniu po prostu uspokaja, zaciekawia, daje przyjemność i odpoczynek. Stąd może jej wielki sukces.

Les Prêtres postarali się, by śpiewane przez nich hity miały efektowne i bardzo bogate aranżacje, a wszystko oparte na pięknym brzmieniu ładnych głosów, które świetnie z sobą współgrają, a gdy trzeba są uzupełniane przez kwartet smyczkowy i chór.

W jednej z prezentacji tego albumu można wyczytać, że Les Prêtres chociaż nie są tak ekscentryczni, jak Lady Gaga, ani tak popularni jak najnowsze gwiazdy muzyki pop, ale są na pewno zdolni do zdobycia w Polsce równie dużej rzeszy fanów jak we Francji, którą po prostu podbili swoim albumem *Spiritus Dei*.

Omawianą płytę wydano w ładnej plastycznie i eleganckiej formie. Polski wydawca postarał się by płyta nie była za droga, w polskiej cenie można ją już kupić za niecałe 40 złotych. Jest dostępna w dobrych sklepach muzycznych i internetowych.

Warto się nią zainteresować, gdyż zawiera mnóstwo pięknej i ciekawej muzyki podanej w bardzo atrakcyjnej formie, która jest świetną odskocznią od zgiełku i kłopotów codzienności. A oprócz tego dochód z albumu idzie na szczytny cel, jakim jest pomoc katolikom

na Madagaskarze i we Francji. Polecam tę wyjątkową płytę, która powstała z myślą o każdym z nas.

Arkadiusz Jędrasik

LEOPOLD STOKOWSKI CONDUCT
Blacher, Prokofiew, Milhaud, Egk, Wagner, Musorgski, Czajkowski
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR • Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Hänssler Classic CD 94.204 • w. 2009, n. 1954/5 • ADD, 70'52"
★★★★★

Prezentowany album zawiera nagrania Orkiestry Radia Południowo-zachodniemieckiego oraz z publicznego koncertu z Orkiestrą Radiową w Stuttgarcie 20 maja 1955 r. *Wariacje na temat Paganiniego* op. 26 zapomnianego dziś kompozytora niemieckiego Borisa Blachera otwiera zaintonowany przez skrzypce solo początek *24 Kaprysu a-moll* op. 1, wykorzystanego również w parafrazach, tworzonych przez Liszta, Brahmsa, Rachmaninowa i Lutosławskiego. Ulegając rozlicznym przeobrażeniom i przybierając zróżnicowaną szatę instrumentalną, w finale ulega rumunizacji, przybierając rytmy spopularyzowanej za sprawą *Hory staccato* Grigorasa Dinicu melodii ludowej *Skowronek (Ciocărlia)*. Kompozycja ta łączy orkiestrą błyskotliwość z przejrzystością instrumentacji, a wszystko to ujęte w neoklasyczną dyscyplinę. W przeciwieństwie do *Nagrobka Couperina*, suitę Ravela stanowiącej orkiestrowe opracowanie klawesynowych miniatur François Couperina, *Suita francuska według Rameau* Wenera Egka jest bardziej cyklem parafraz pięciu utworów klawesynowych Jean-Philippe'a Rameau. Szkoda że w tym kontekście zabrakło próbek transkrypcyjnych talentów samego Stokowskiego, autora licznych orkiestracji organowych dzieł Bacha. Jedynie *Intermezzo z Chowańszczyzny* Musorgskiego zaprezentowane zostało w jego instrumentacji. *Koncert*, a właściwie ze względu na swoje rozmiary *Concertino na perkusję i orkiestrę* Dariusa Milhauda, z rozbudowaną, wolną częścią środkową i szybkimi ogniwami skrajnymi, stanowi przykład jego wyniesionych z pobytu w Brazylii fascynacji rytmicznych muzyką murzyńską. Baterię instrumentów perkusyjnych obsługuje Walter Grabinger. W orkiestrowych ustępach z *Tristana i Izoldy* Ri-

charda Wagnera, otwierającym i końcowym, zabrakło mi, zwłaszcza we wstępie, ekstatycznych wzlotów, znanych z wzorcowej interpretacji Furtwänglera. Nagranie *V Symfonii e-moll* op. 64 Czajkowskiego pochodzi z publicznego koncertu frankfurckiej orkiestry radiowej. Podobnie jak *Piątą* Beethovena, kompozycję tę obdarza się mianem „symfonii losu”, natomiast Czajkowski jako motto wykorzystał aforyzm „per aspera ad astra” i od podstawowej tonacji e-moll dochodzi ostatecznie do zwycięskiej E-dur. Dla mnie wszakże utwór ten nosi znamiona „sowieckie” ante litteram, gdzie zewnętrzna okazałość formy (rozbudowane przetworzenie, szata instrumentacyjna) bierze górę nad wewnętrznym przekazem. Skądinąd tonacja e-moll łączy się zazwyczaj z dostojnością, patosem i emfazą. Wzorem wielkich kapelmistrzów dziewiętnastowiecznych Stokowski przedkładał względy interpretacyjne i wyrazowe nad wierność zapisowi nutowemu. W tym przypadku stosuje śmiało kontrasty agogiczne, rzadziej dynamiczne. Pod koniec introdukcji sięga do ritardanda w celu tym większego spotęgowania wrażenia szybkiego tempa następującej po niej ekspozycji, z tym że do efektu tego powróci także w zakończeniach pierwszej i drugiej części, natomiast *accelerando* wykorzysta w finale. Umiejętnie buduje także dramaturgię poszczególnych ogniw, zwłaszcza dwóch pierwszych, eksponując w ich przebiegu efektowne, również instrumentacyjnie, kulminacje. Spośród trzech suit z baletu *Romeo i Julia* Prokofiewa do nagrania wybrał Stokowski *Trzecią* op. 101, najbardziej wartościową muzycznie, ale i najtrudniejszą, bo złożoną wyłącznie z powolnych ogniw lirycznych i żałobnych, a co za tym idzie wymagającą wyjątkowego wewnętrznego skupienia, wynagradzającego brak popisu w wykonawczych fajerwerków. Obcowanie ze sztuką dyrygencką Stokowskiego, zwłaszcza w repertuarze późnoromantycznym, pozwala uzmysłwić sobie znaczenie wielkich indywidualności artystycznych minionych czasów, wyznaczających tradycję wykonawczą, na długą zrastającą się z odtwarzanymi przez nich utworami, stając się ich kanonem interpretacyjnym.


Lesław Czaplinski

Acte Préalable




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

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




Acte Préalable



AP0252
World Premiere Recording

IRENEUSZ ŁUKASZEŃSKI – CHORAL WORKS
POLSKI CHÓR KAMERALNY – JAN ŁUKASZEŃSKI



www.acteprealable.com • acteprealable@wp.pl

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.

Wilhelm Taubert – I Koncert fortepianowy E-dur op. 18; II Koncert fortepianowy A-dur op. 189 • Jacob Rosenhain – Koncert fortepianowy d-moll op. 73

Howard Shelley, fortepian, dyrygent • Tasmania Symphony Orchestra
Hyperion CDA 67765 • w. 2010, n. 2010 • 71'36"
★★★★★

Howard Shelley jest pianistą, który nieustannie zadziwia ilością nagrań wypuszczanych na rynek, a ilości tej towarzyszy dobra, bardzo dobra lub znakomita jakość, a znaczna część rejestrowanych utworów to premiery fonograficzne. Produkcji tej nie jest najwyraźniej w stanie „strawić” jedna firma, tak więc artysta rozdziela swój „urobek” pomiędzy Hyperion i Chandos. Od pewnego czasu w utworach koncertowych w większości przypadków sam dyryguje od fortepianu, coraz częściej też daje się poznać jako dyrygent w „czystym” repertuarze symfonicznym. Omawiany krążek to pięćdziesiąta pierwsza część serii romantycznych koncertów fortepianowych, jednego z flagowych

produktów Hyperionu i zarazem dziesiąta już płyta w tym cyklu zarejestrowana przez Shelleya. Do tego w 100 % premiera fonograficzna i dla większości melomanów niespodzianka – nawet wytrawni miłośnicy romantycznej pianistyki nazwisk Tauberta (1811–1891) i Rosenhaina (1813–1894) mogli do tej pory nie znać. To jednak potwierdza tylko, jak wiele jeszcze pięknych i wartościowych utworów wciąż czeka na odkrycie. Wilhelm Taubert przynależał do kręgu Mendelssohna (obaj byli uczniami Ludwiga Bergera) i pod wieloma względami pozostawał epigonem starszego o dwa lata kolegi. Już Schumann, w pochlebnej skądinąd recenzji, zauważył, iż *I Koncert fortepianowy* Tauberta pod wieloma względami przypomina nieco tylko wcześniejszy *Koncert g-moll* Mendelssohna. W istocie, oba utwory mają niemal antologiczny plan formalny, zwłaszcza w motorycznych finałach podobieństwa wydają się niekiedy uderzające. Nie zmienia to jednak faktu, że ta błyskawiczna recepcja nie pozbawiła dzieła Tauberta świeżości, a pod względem

szlachetności materii muzycznej, urody tematów i jakości rzemiosła nie odbiega ono zbytnio od pierwowzoru. Inna sprawa, że również *II Koncert fortepianowy* Tauberta, powstały po ponad czterdziestu latach, niewiele od tej stylistyki odbiega, tak, jakby w międzyczasie nie powstały reprezentujące ten gatunek dzieła Liszta, Brahmsa czy Czajkowskiego. Ale z drugiej strony sześćdziesięcioletni wówczas kompozytor-konserwatysta nie stracił nic z młodzieńczego wdzięku, w muzyce tej może w większym stopniu niż w *I Koncercie* manifestuje się owa swoista świeżość i szlachetna naiwność, można by rzec jest to w istocie typowy produkt dziewiętnastowiecznego „wieku niewinności”. Do tego utwór ma dość nietypową budowę, np. pierwsza część składa się z powolnej introdukcji w typie mendelssohnowskiej pieśni bez słów, po czym następuje rodzaj niezwykle efektownego, wirtuozowskiego ronda w fis-moll. Zapada też w pamięć optymistyczny i błyskotliwy finał.

Koncert fortepianowy d-moll Jacoba Rosenheina stanowi bardzo

logiczne uzupełnienie płyty. Powstał ok. 1840 r. i również wyraźnie mieści się w nurcie dość konserwatywnego romantyzmu, podobnie w znacznej mierze czerpie z Mendelssohna, choć – na moje ucho – są też w nim czytelne wpływy Beethovena, Riesa i Moschelesa. Oczywiście nie jest to żadne arcydzieło, jednak 25 minut solidnie skomponowanej, choć nieco konwencjonalnej muzyki, z kilkoma niebanalnymi tematami, efektownie ułożoną partią solową i w kilku momentach oryginalnymi pomysłami instrumentacyjnymi. Wykonanie Shelleya, który od klawiatury dyryguje orkiestrą z tasmańskiego Hobart nie jest zaskakujące – to już w końcu kolejna płyta nagrana w tej konfiguracji, zalety poprzednich wypunktowałem już w kilku recenzjach na tych łamach. Należałoby sobie życzyć, by inne zapomniane utwory doczekały się premier fonograficznych na tak wysokim poziomie, nie tylko zresztą pod względem wykonania, ale również jakości nagrania oraz opracowania not w książeczce.

Marcin Zgliński

TRZY KONKURSY PŁYTOWE



GDZIE OBECNIE MIESZKA GARY GUTHMAN?



JAKIEGO PAŃSTWA OBYWATELEM JEST MILOŠ KARADAGLIĆ?



JAKĄ ROLĄ DEBIUTOWAŁ W MET MARIUSZ KWIECIEŃ?





FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM

ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

1000^{PLN}

NETTO

WYSOKIEJ JAKOŚCI STRONY I SKLEPY INTERNETOWE

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Bis	5	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



21. Mikołajki Folkowe

8–11 grudnia 2011

MIĘDZYNARODOWY KONKURS UMCS Chatka Żaka Lublin

www.mikolajki.folk.pl

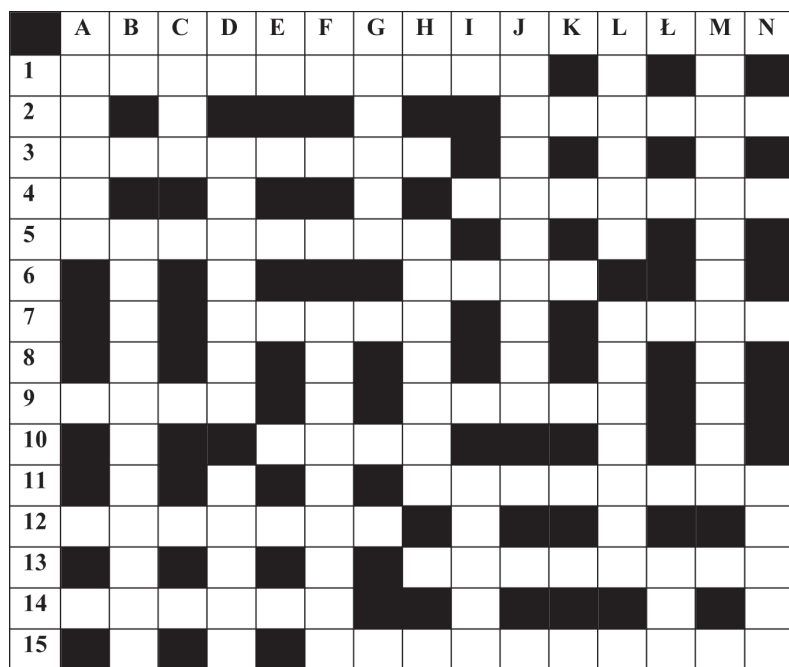
**Rozstrzygnięcie konkursu – październik 2011 r.
UNIVERSAL – TORI AMOS**

Andrzej Bykowski, Białystok; **Szymon Dobrowolski**, Poznań; **Anna Fijałkowska**, Warszawa; **Zugmunt Grabowski**, Katowice; **Mateusz Nowaczyk**, Szczecin; **Ryszard Pacześny**, Łódź; **Kazimierz Pawłowski**, Lublin; **Józef Rawski**, Warszawa; **Maria Tarkowska**, Poznań; **Jan Wypych**, Rzeszów

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

Krzyżówka nr 19/grudzień 2011

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) Janusz..., współczesny pianista polski; 2-J) miasto we Włoszech gdzie działał i zmarł A. Scarlatti; 3-A) opera Verdiego; 4-I) indonezyjska orkiestra ludowa; 5-A) uwertura D. Christowa; 6-H) opera P. Mascagniego; 7-D) opera Méhula; 7-L) węgierski kompozytor i pianista (1897–1984), uczeń B. Bartóka; 9-A) twórca opery *Wozzeck*; 9-H) osoba z opery *Konsul* Menottiego; 10-E) miasto, gdzie E. Grieg założył Towarzystwo Muzyczne; 11-H) Albert..., amerykański klawirzysta jazzowy; 12-A) Bazylik, polski kompozytor z XVIIw.; 13-H) opera J. Iberta; 14-A) Henryk ..., polski dyrygent, kompozytor; 15-F) twórca baletu *Ognisty ptak*.
Pionowo: A-1) zespół ośmiu muzyków, B-5) imienia F. Chopina w Warszawie; C-1) jedno z imion Podleś, śpiewaczki operowej; D-3) Sebastian ..., niemiecki kompozytor z XV-XVIIw.; D-11) Anna ..., współczesna polska skrzypaczka; F-7) opera Lortzinga (dwa wyrazy); G-1) strunowy instrument muzyczny; H-5) Bo ..., szwedzki kompozytor awangardowy; I-11) opera P. Ryty; J-1) opera Borodina (dwa wyrazy); L-1) *Pan Twardowski* L. Różyckiego; L-7) utwór K. Kurpińskiego; Ł-13) dźwięk „g” obniżony o półton; M-1) kierunek w akademii muzycznej; N-11) Cesare ..., włoski śpiewak operowy (wybitny bas).

Rozwiązanie krzyżówki nr 18 z listopada 2011 r.

Bogna Sokorska

płyty otrzymują:

Jan Domaradzki, Warszawa; **Józef Polakiewicz**, Lublin; **Tadeusz Zaręba**, Kraków

Litery z pół o współrzędnych: A-F, 13-D, 1-C, 15-M, 8-H, 5-E, 13-J, 14-A, 3-B, 4-M (5-F, 13-M, 9-C, 13-K, 2-L, 10-M) utworzą rozwiązanie.

MARIUSZ KWIECIEN

PIERWSZA SOLOWA PŁYTA ARTYSTY

Arie z oper kompozytorów słowiańskich:
Moniuszko: *Halka, Straszny Dwór, Verbum Nobile*
Czajkowski: *Eugeniusz Oniegin, Jolanta, Mazepa*
Szymanowski: *Król Roger*
Rimski-Korsakow: *Sadko*
Smetana: *Čertova stěna*
Dvořák: *Šelma sedlák*
Rachmaninow: *Aleko*
Borodin: *Kniaz Igor*

Polska Orkiestra Radiowa
Łukasz Borowicz





Lider polskiej fonografii • Mecenaz polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę

Jarosław Adamus,
wybitny skrzypek,
specjalista od muzyki dawnej,
prezentuje własne kompozycje



Bartosz Patryk Rzyman

Acte Préalable



AP0250

Marian Sawa
Organ Works – V

Entrada festiva · 3 Elegies · Polish preludes
Preludes on Polish church's songs
Sonata Hafis · Toccata & Fugue

World Premiere Recording



Bartosz Patryk Rzyman

Kolejny wolumin dzieł organowych
Mariana Sawy

Guðrún Birgisdóttir
Martial Nardeau
dwójka znakomitych flicistów
z Islandi w mało znanym
repertuarze najstarszego
syna Bacha

Acte Préalable



AP0251



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

Nowości - grudzień 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.