

NAJCHĘTNIEJ KUPOWANY MAGAZYN DLA MELOMANÓW I NIE TYLKO

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 2 (139)
luty 2012
ROK XIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

**Marcin
Kopczyński**
kompozytor optymisty

Maurizio Pollini
powrót legendy

Danielle de Niese
z głębia Baroku

Misza Majski
hiszpański album

Aprile Millo
legendarna diva



RAFAŁ BLECHACZ
4 płyta: Szymanowski i Debussy

RAFAŁ BLECHACZ

DEBUSSY
SZYMANOWSKI

to kupisz
tylko w
empiku

NOWY ALBUM!



www.iTunes.com/RafalBlechacz



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

„Ciekawa harmonia, wspaniałe modulacje i piękne melodie

– myślę, że słuchaczom się spodoba” (Rafał Blechacz o *Sonacie* Szymanowskiego)

RMF
Classic

HIFI

twoja muza

fine LIFE.pl

muzodajnia.pl

empik.com

INTERIA.PL

W grudniu Zarząd Polskiego Radia postanowił przyznać Tadeuszowi Strugale diamentową batutę mającą na względzie wybitne zasługi laureata dla polskiej i światowej kultury muzycznej oraz uznanie dla jego działalności dyrygenckiej o szczególnym znaczeniu dla polskiego życia muzycznego. Maestro zrewanżował się poprowadzeniem podczas gali dwóch znakomitych utworów: *IV Symfonii Beethovena* i *Koncertu skrzypcowego Brahmsa*. Czy można wyobrazić sobie repertuar bardziej adekwatny do nagrody? Czy można marzyć o lepszym wprowadzeniu w muzykę polską dla Aleksandry Kulis, młodej skrzypaczki?

W rankingu krajów przyjaznych biznesowi Polska znajduje się w szóstej dziesiątce. Wyprzedzają nas m.in. Rwanda i Wyspy Zielonego Przylądka. A my się wciąż dziwimy, że są takie patologie w kulturze?

Donosiliśmy już o dymisji pana Stanisława Leszczyńskiego ze stanowiska w NIFC. Ta wstrząsająca wiadomość pobudziła środowisko do natychmiastowej reakcji. W internecie pojawiła się lista osób, które przeciwko decyzji pana Leszczyńskiego protestowały. Podobno sama Marta Argerich się na tę listę wpisała, co nie dziwi, ze względu na koncerty, jakie jej zapewnia współpraca z wyżej wymienionym. W tym samym czasie podano do wiadomości, że los Chóru Polskiego Radia w Krakowie jest zagrożony. Tym razem reakcja środowiska była co najmniej anemiczna. Nie dziwi to. Wspomniany Chór tego środowiska nie rozpieszczał etatami, zleceniami, zamówieniami etc. A że wartość tej szacownej instytucji dla kultury polskiej jest dużo większa...

Od dłuższego już czasu władza nie potrafi sobie poradzić z problemem abonamentu RTV. Jest to niemalże kwadratura koła. Ale cóż się dziwić, skoro władza ta wysłała do obywateli sprzeczne sygnały, w swoim przekazie podaje treści wzajemnie się wykluczające i zakłada, że nikt nad tym się nie zastanawia. Problem z płatnością abonamentu istnieje od momentu, gdy

Polska stała się wolnym krajem. Najpierw sposób jego opłaty był anachroniczny i zbiurokratyzowany tak, że nawet osoby mające dobre chęci rezygnowały z płacenia tej daniny. Następnie, kilka lat temu, premier poprzedniej kadencji nawoływał do niepłacenia abonamentu. Obecnie, choć premierem jest wciąż ta sama osoba, władze próbują zachęcić obywateli do płacenia abonamentu przy pomocy nieudolnych reklam.

Ktoś wpadł na pomysł, by do Polaków Francuzka, albo Niemiec, mówili jak to oni są zdyscyplinowani, i że Polacy są „numerem 1” w Europie (w niepłaceniu abonamentu), i że powinni poprawić swoją pozycję. Nie trzeba zbyt wiele intelektu, by wiedzieć, że zajmując pierwszą pozycję trudno ją poprawić. Poza tym, ci sami cudzoziemcy nie naśmiewają się z Polaków, że nie dorównują im np. w systemie ochrony zdrowia. 67 lat od czasów II wojny światowej tylko chyba w Polsce ustawiają się kolejki do aptek. Może więc zanim przekonamy obywateli do płacenia abonamentu, władza powinna się zabrać najpierw za ostateczne rozwiązanie istotnych problemów nieznanymi w Niemczech czy Francji?

W tym samym czasie, gdy reklamy namawiają do płacenia abonamentu – ciekawe kto i ile na tych reklamach zarobił – reklamuje się również naziemną telewizję cyfrową, już działającą, i która zastąpi przekaz analogowy w przyszłym roku. Otóż, zgodnie z reklamą, telewizja ta jest darmowa. Można więc sądzić, że każdy, kto odbiera już teraz telewizję cyfrową, abonamentu płacić nie musi.

Osoby związane mniej lub bardziej z „Radiokomitetem” twierdzą, że abonament jest przeznaczony tylko na działalność misyjną. Jednocześnie artyści, w szczególności filmowcy, namawiają do płacenia tej daniny, dzięki czemu będą mogli realizować swoje filmy. A pani dyrektor Joanna Wnuk-Nazarowa, szefowa NOSPR, nawołuje na antenie Dwójki, byśmy płacili abonament, gdyż dzięki temu będzie można nagrywać i wydawać więcej płyt z jej orkiestrą. Czy więc te dodatkowe działalności są opłacane z abonamentu, czy też nie? Kto tu kogo wprowadza w błąd?

Cała ta akcja pokazuje tylko jedno – władza jest całkowicie nieudolna. Polska

bez problemu poradziła sobie ze ściąganiem wszelkich podatków wprowadzonych w dużej mierze już w wolnej Polsce, a nie potrafi ściągnąć abonamentu! Toż to prawdziwa kompromitacja dla rządzących, bez względu na ich przynależność polityczną, którzy zamiast próbować ośmieszyć obywateli głupimi reklamami, powinni siedzieć cicho aż do momentu, gdy rozwiążą ten problem.

Pisaliśmy ostatnio o tym, jak to wyciekają nasze podatki za granicę, i że w tym procederze bierze udział instytucja finansowana przez MKiDN oraz MSZ – Instytut Adama Mickiewicza. Chodziło o płyty z muzyką Mieczysława Weinberga zrealizowane w Austrii (wciąż niedostępne w Polsce). To nie jedyny taki przypadek. Istniejąca od kilkudziesięciu lat brytyjska firma Chandos znalazła się również wśród beneficjentów naszych podatków za pośrednictwem IAM-y (na dotacje). Wydali już trzy woluminy dzieł Witolda Lutosławskiego. Sam pomysł świetny, tyle tylko, że nasze uczestnictwo w tym projekcie sprowadza się do finansowania cudzoziemców. Żaden artysta z Polski nie bierze w tym udziału. Poza tym muzyka Witolda Lutosławskiego jest bez przerwy sponsorowana przez państwo. Sądząc po tym, ile płyt z jego muzyką ukazało się w ostatnich czasach, można przypuszczać, że melomani nie marzą o niczym innym. Równoległe z płytami Chandosu w Polsce realizowane są nagrania dzieł Lutosławskiego we Wrocławiu, również za nasze podatki. Jakiś czas temu finansowaliśmy wydanie jego dzieł w firmie Naxos, a także w kilku polskich wydawnictwach. Przyszły rok będzie poświęcony Lutosławskiemu i będzie kolejną okazją do zwiększenia nakładów finansowych na jego promocję. Ile jeszcze razy mamy finansować jego „dzieła wszystkie”, które następnie sprzedają się w kilkudziesięciu egzemplarzach, skoro dziesiątki polskich kompozytorów nie doczekało się jeszcze ani jednego nagrania?

Wspomniany IAM podsumował niedawno swoje osiągnięcia za 2011 r. Ani płyty Weinberga, ani płyty Lutosławskiego nie zostały w tym podsumowaniu wymienione. 🎧

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Wrocław • Kraków • Warszawa
 12 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej: *Rodelinda* • *Córka pułku* • *Madama Butterfly*

CZŁOWIEK

- 18 Rafał Blechacz – Kolory muzyki Debussy'ego i Szymanowskiego – Łukasz Kaczmarek
 21 Mistrz i muzyka (2) – z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 25 Jestem optymistą – z kompozytorem Marcinem Kopczyńskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 27 Jestem ginącym gatunkiem starodawnej divy operowej
 wyznaje amerykańska śpiewaczka Aprile Millo w rozmowie z Kazikiem Jędrzejczakiem
 29 Maurizio Pollini – Powrót legendarnego pianisty – Stefan Banasiak
 30 Pieśni i tańce hiszpańskie
 o swojej nowej płycie nagranej wspólnie z córką opowiada wiolonczelista Misza Majski
 31 Danielle de Niese zgłębia Barok – Stefan Banasiak
 32 Roland Kayn – 1933 – 2011 – Dariusz Mazurowski

DZIEŁO

- 35 Tansmania (3)
 Twórczość organowa Aleksandra Tansmana – Witold Brzuchacz

PŁYTOTEKA

- 36 Palcem po płycie – Bartosz Patryk Rzyman i jego fenomenalne nagranie dzieł Sawy
 Marcin Łukaszewski
 37 Recenzje
 52 Krzyżówka nr 21 – Antoni Rojewski

KONKURSY

- 54 Universal Music Polska – Rafał Blechacz

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Muzyka21
 skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 93

tel. +48 609 849 342
 www.muzyka21.com
 muzyka21@interia.eu

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski, Lesław Czapiński,
 Adam Czopek, Małgorzata Gamrat, Kazik Jędrzejczak,
 Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha, Dariusz
 Mazurowski, Ewa Murawska, prof. Bogusław Schaeffer,
 Damian Sowa, Dorota Staszewicz, Mariusz Trojanowski,
 Maria Wilczek-Krupa

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
 Małgorzata Łoza-Lipszczyk



zdjęcie na okładce
 Rafał Blechacz
 fot. Felix Broedel/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

Roczna prenumerata Muzyka21 – 12 numerów

Kraj doręczenia: Polska – 108,00 zł, Europa – 194,00 zł, Ameryka Północna – 270,00 zł, reszta świata – 384,00 zł

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

Uwaga!

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

Prenumerata płatna kartą kredytową – patrz www.muzyka21.com

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 609 849 342, e-mailem: acteprealable@wp.pl lub pocztą: Wy-
 dawnictwo Muzyczne Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93

Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym; cena CD wraz z kosztami przesyłki: 40 zł.

Zamówienia zagraniczne: 10 Euro za CD + 10 Euro za wysyłkę (tylko przedpłata na konto).

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania,
 aduatacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora.
 Korespondencja i prace nie nadesłane w formie elektronicznej mogą
 nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie
 ponosi odpowiedzialności.

Reflektorem po scenach i estradach



oper • filharmonie • festiwale

WROCLAW **P**ułapka Krauzego według Różewicza, czyli minimalizm po polsku (prapremiera: 18 XII 2011). Z okazji przypadającego w tym roku jubileuszu dziewięćdziesięciolecia urodzin Tadeusza Różewicza doszło do długo oczekiwanej prapremiery opery Zygmunta Krauzego *Pułapka* według poświęconej postaci Franza Kafki sztuki wrocławskiego poety i dramaturga.

Przede wszystkim muzyka Zygmunta Krauzego jest ściśle związana z opracowanym przez Grzegorza Jarzynę literackim pierwowzorem oraz akcją sceniczną, bez których trudno sobie wyobrazić jej autonomiczny byt, chociażby w formie koncertowej. Zarazem jednak partie wokalne napisane są zgodnie z naturą głosów, często przeważają w nich kantyleny (np. w przypadku Maxa, przyjaciela), choć i pojawiają się czasem efektowne quasi-koloratury (w przypadku niedosłej jego narzeczonej – Felicji), a także dość często przybierają one formę dających się wyodrębnić ariosi, stwarzając artystom wiele możliwości do wyśpiewania się.

Jak już wspomniałem, przedmiotem fabuły jest osoba i życie Franza Kafki, ale ukształtowane nie tyle na podstawie danych biograficznych, co przefiltrowane przez pryzmat jego utworów i zobiektywizowanych w nich jego własnych lęków i urazów, wyniesionych z dzieciństwa. A więc zdemonizowanej postaci autorytarnego ojca, urastającego do wymiarów domowego satrapy i ciężącego nad jego życiem, upływającym ponadto w cieniu zagłady (powracający zza sceny śpiew bez słów niewidocznego chóru), która dotknie jego bliskich (ginące w Auschwitz siostry), a której prefigurację dostrzec można w jego prozie i dominującej w niej atmosferze nieokreślonego, zawieszonego nad postaciami zagrożenia, determinującego ich losy. Najbardziej uchwytne jest to w scenie, kiedy podczas na poły dziecięcych zabaw z siostrami na łące wokół drzewa, co

zdaje się przywoływać nieomal rajskie realia, wokół nich rozstawione są złowrogie sylwetki postaci w mundurach, a sielska zabawa niepostrzeżenie przechodzi w obozową selekcję i uśmiercanie.

Repetytywny charakter muzyki, wyznaczany przez ościnatą i obsesyjne powtarzanie określonych formuł melodycznych, doskonale koresponduje z neurotycznymi natręctwami bohatera. Poza tym w kompozycji Krauzego daje znać o sobie polistylistyczność, w której krzyżują się nawiązania a to do Prokofiewskiego walca w scenie zaręczyn, a to do Brittena czy Pendereckiego.

Jak postać Ojca ciążyła nad życiem Kafki, tak indywidualność jego operowego odtwórcy – Viktora Gorelikowa – sprawiła, iż zdecydowanie wysunął się on na pierwszy plan, stwarzając wybitną rolę, w równej mierze wokalną, co sceniczną.

O sukcesie może mówić odtwórca Franza – Łukasz Rosiak – zwracający uwagę w równej mierze urodą głosu, jak i tworzeniem wiarygodnego wizerunku wrażliwego, by nie powiedzieć przewrażliwionego i pełnego zahamowań bohatera, na przykład w scenie w hotelowym pokoju ze swoją niedosłą narzeczoną. Ciemna, wyparta strona jego osobowości i związanych z nią pragnień, dochodzi do głosu podczas spotkania z Szewcówną, kiedy kolejne fazy zbliżenia pojawiają się w następujących po sobie rozbłyskach światła i mroku. Na samym początku opery występuje on jednocześnie pod dwiema postaciami: jako dziecko i dorosły. Wstrząsające wrażenie wywiera scena, w której ojciec z okazji paschy (rzeźnikiem był dziadek), zamiast z baranka, składa ofiarę, niczym Abraham, ze swojego syna, przy czym jego dłoni w świętokradczym geście nie powstrzyma żaden anioł, podobnie jak ma to miejsce w wierszu Wilfrieda Owena: „Lecz starzec nieposłuszny zabił syna, / A z nim połowę europy plemienia”, a co staje się archetypem wojennego synobójstwa.

Tomasz Szreder pewną ręką poprowadził orkiestrę, w równej mierze zadbawszy o wyjątkowo istotną w przypadku tej muzyki precyzję rytmiczną, jak i jakość brzmieniową, kreując w ten sposób odpowiednią aurę dźwiękową, ściśle korespondującą ze sceniczną.

Ze swej strony Ewelina Pietrowiak, autorka inscenizacji, bezbłędnie poprowadziła śpiewaków, dzięki czemu skutecznie zapomina się, że wszystko rozgrywa się w operze, przy czym tak ustawiła zadania aktorskie, by w niczym nie przeszkadzały wokalnemu. W niektórych sekwencjach przedstawienia wprowadziła udziałem wykonawców, biorących udział w akcji scenicznej. Pod koniec ujęcia z Ojcem zastygają w bezruchu, a jego sylwetka góruje nad sceną i synem. A wszystko ostatecznie i tak zmierza do znaczącego przedmiotu wystroju scenicznego, a więc szafy, będącej w sztuce Różewicza równocześnie konkretnym miejscem ukrycia i schronienia oraz metonimią komory gazowej.

Wcześniej miał miejsce koncert utworów skomponowanych do wierszy Jubilata. W *Pięciu pieśniach na baryton i fortepian* Zygmunta Krauzego odnaleźć można cechy styyczne z muzyką opery. A więc skandujący i ościnatowy charakter posiadają druga i czwarta, podczas gdy piąta przybiera formę kantylenową. Wykonujący je Mariusz Godlewski być może przygotowywał się w ten sposób do partii Franza w drugiej obsadzie. Akompaniowała mu Justyna Skoczek, pamiętna z aktorstwa instrumentalnego w operze Cezarego Duchnowskiego *Ogród Marty*.

Kompozycje Udo Zimmermanna, zainspirowane poezją Różewicza: instrumentalna *Sieh, meinen Augen* (*Patrzcie, moje oczy*) oraz cykl pieśni *Ein Zeuge der Liebe, die besiegt den Tod* (*Świadek miłości, który zwyciężył śmierć*) na sopran i orkiestrę, to przede wszystkim studia fakturalne w warstwie instrumentalnej (przebiegi mikrointerwałowe przywodzą na

„uszy” aurę utworów Witolda Lutosławskiego i ich aleatorycznych ustępów), z preparowaną partią fortepianu, a wokalizujące w zakresie śpiewu. Doskonale odpowiada im natura instrumentalnego głosu Aleksandry Kubas, występującej po swych niedawnych sukcesach moskiewskich w roli Królowej Szemańskiej w *Złotym koguciku* Rimskiego-Korsakowa.

Prowadzący swoje utwory kompozytor sprawiał wrażenie nieco zagubionego, czyżby

za sprawą nastrojowego, ale skąpego oświetlenia służącej za estradę sceny, co mogło utrudniać swobodę orientacji w przestrzeni?

Program koncertu uzupełniły recytacje wierszy Jubilata w wykonaniu Macieja Tomaszewskiego, aktora miejscowego Teatru Współczesnego, oraz interpretacji Kingi Preis z Teatru Polskiego, która dysponując doskonałym warsztatem, poczynając od nieskazitelnej dykcji, nadała każdemu słowu jego ciężar

gatunkowy, którym obdarzył go poeta. A jednak po godzinie i kwadransie czułem pewien niedosyt. Szkoda może, iż nie sięgnięto po *Dies irae* Krzysztofa Pendereckiego, w którym wykorzystane zostały poezje Różewicza, co uświadomiły mi i przypomniały użyte tam, a wygłaszane przez Kingę Preis strofy.

Lesław Czapliński

KRAKÓW **Rozrzucone puzzle do Halki** (premiera: 16 XII 2011). Najnowsza inscenizacja *Halki* Stanisława Moniuszki w Operze Krakowskiej sprawia dość niejednorodnie, by nie powiedzieć pęknięte wrażenie. Z jednej strony nowoczesna, umowna dekoracja, na którą składają się zwisające ze sznurowni prostopadłością kolumn, przybierające następnie ukosne ustawienie, by w aktach podhalańskich została prawie całkowicie podciągnięta do góry, kiedy tło stanowią stylizowane na góralszczyznę witraże z zarysowanym konturem Giewontu. W końcowych scenach w ich miejsce pojawia się otwierany poliptyk ze *Zwiastowaniem* Simone Martiniego, zastępując drewniany kościółek, w którym odbywa się ślub. Wcześniej na pierwszym planie zwisa krucyfiks, towarzyszący arii Jontka. Boki proscenium z kolei zabudowane są prostokątnymi kwaterami. Wszystkie te elementy scenograficzne podświetlane są w różnych kolorach, w zależności od dominującej w danym momencie tonacji emocjonalnej. Klóca się z nimi ustawione po bokach srebrzyste meble w dawnym stylu, w których zasiadają po prawej rezydentki Stolnika, a po lewej duchowieństwo, wśród którego zwraca uwagę postać kardynała ludzako podobnego do miejscowego hierarchy, któremu, czyżby przyszło dorabiać statystowaniem? A może starofrancuskim obyczajem zajął najbardziej honorowe miejsce, a więc na scenie, pośród aktorów? Z drugiej, poza kilkoma wyjątkami, o czym dalej, kontuszowe i góralskie kostiumy, zdają się jakby z zupełnie innej bajki, a mianowicie Twardowskiego (Skalek, w których scenarii rozgrywało się plenerowe przedstawienie *Halki* sprzed siedmiu lat, z którego w większości pochodzą). Jedyne Halka występuje w nieokreślonym historycznie i regionalnie ciemnym stroju, zrazu okryta chustą, a później przywdziewająca załobny kir, czyżby po rzeczywiście zmarłym, a nie wymagowanym dziecku, o którym śpiewa w swojej kawatynie *O, mój maleńki*. Zmianym anachronizmem pozostaje też, iż otrzymuje ona na początku od Janusza korale (zawiesi je jako wotum na gwoździu przebijającym stopy Jezusa w ostatnim akcie), choć faktycznie pojawiły się one na Podhalu i w stroju góralskim dopiero po aneksji tych ziem przez Austrię, a nie w czasach Polski szlacheckiej, kiedy rozgrywa się akcja, przynajmniej według libretta.

Ponadto, niczym w dramatach Czechowa, pojawia się wiele fuzji, czyli inscenizatorskich

pomysłów, które wszak nie zawsze wypalają, pozostając często bez kontynuacji. Po raz pierwszy Halka spotyka się z Januszem wśród załobnych kandelabrow, jakby chciała wciągnąć go w krąg swoich urojeń, czy też dawno już umarłej miłości, a on w trakcie duetu gasi kolejne lampy. Motyw labiryntu, tym razem ogrodowego, pojawia się w następnym akcie, ale rychło okazuje się jedynie elementem czysto dekoracyjnym, skoro bohaterka wychodzi poza niego, a także bląkają się w nim inne postacie, na przykład Jontek i weselnicy. W scenie tej opuszczony zostaje ponadto wielki motyl z trupa czaszką, czyżby symbolizujący nieubłaganą Nemezisz, która zaciążyła nad losem bohaterki, skoro naprzód sama porzuciła Jontka (śpiewa on o tym w swojej słynnej dumce „Szumią jodły na gór szczyt”), a następnie doświadczyła tego ze strony Janusza, na dodatek doznając odrzucenia ze strony wiejskiej gromady, dopatrującej się w jej romansie wywyższenia ponad własne środowisko. Na samym wstępie, pomiędzy parą narzeczonych zdaje się panować jakiś rozdzwięk, a po pojawieniu się Halki Zofia rzuca pod jego stopy zdobiący jej włosy stroik, a Stolnik zatrzymuje przyszłego zięcia, który, jakby chciał podążyć za głosem uwiedzionej dziewczyny. Czyżby zatem wszyscy byli świadomi jego romansu, a małżeństwo zostało jedynie ukartowane z racji politycznego czy finansowego interesu? Później wszak wszystko toczy się utartym torem, zgodnie z librettem.

W oczach na długo pozostaje też kilka obrazów niezwyklej urody: latawca, unoszącego się nad głowami wiejskiej gromady w III akcie, zastygłego w bezruchu orszaku weselnego, rysującego się na tle ekranu, oddzielającego go od wydarzeń rozgrywających się na pierwszym planie. W pamięć zapadają poza tym interesujące rozwiązania sceniczne w rodzaju postaci ślepego Dudarza, niczym Tyrezjusz prowadzonego przez chłopca, a pojawiającego się na długo przed swoim krótkim epizodem, stanowiącego więc jakby personifikację Przeznaczenia, czuwającego nad wypełnieniem się wypadków. Również scena śmierci Halki przedstawiona zostaje umownie: w trakcie modlitwy unosi się ona na platformie, podczas gdy pozostałe podesty zapadają się, a z rozwierającej się wyrwy dobywają się dymy.

W *Annie Kareninie* wspomina się o pewnym rosyjskim majorze, który lepiej tańczy Mazura niż niejeden Polak. Na pewno odnosi się to do tancerzy z krakowskiego baletu,

choć wielu w nim cudzoziemców. O wiele lepiej sprawdzili się oni w tańcach góralskich, których niebałany, wyzbyty znamion etnograficznych układ choreograficzny wzbudzał podziw swą żywiołowością i techniczną precyzją wykonania. Być może wynika to i z tego, że Moniuszko nigdy nie zetknął się z górami i ich folklorem, a więc i muzyka w tym ustępie posiada dość swobodny i umowny charakter.

Od strony muzycznej w premierowym spektaklu wyróżniała się przede wszystkim Ewa Vesin, która stworzyła prawdziwą kreację, dopracowaną zarówno w ogólnym zamyśle, jak i w najmniejszych szczegółach. Wyjątkowo przejmująco w jej ujęciu zabrzmiała kawatyna *O, mój maleńki*, w której, dzięki naturze swego Wagnerowskiego głosu (debiutowała jako Zyglinde we wrocławskiej *Walkirii*, a następnie śpiewała Gudrun w *Zmierzchu bogów* w teje samej inscenizacji *Pierścienia*) mogła w pełni odsłonić dramatyczny wymiar tej partii. Jednocześnie jej głos nawet w fortissimo nigdy nie przybierał znamion wysilenia, czy krzykliwości, zachowując wyrównaną emisję bez cienia vibrata. Bardzo często artykułowała dźwięki pianissimo, by następnie stopniowo rozszerzać je dynamicznie. Przede wszystkim jednak operowała rzadko spotykaną pod względem swego bogactwa i różnicowania paletą barw brzmieniowych, dostosowanych każdorazowo do sytuacji i zmieniających się przeżyć bohaterki. Skądinąd, w związku z doświadczeniami przez nią stanami psychicznego niezrównoważenia, Ludwik Prochaska, praski recenzent, po poprowadzonej przez Smetanę czeskiej premierze pisał, iż przypadek ten jest bardziej interesujący z medycznego punktu widzenia niż artystycznego.

Ewa Biegas z drugiej obsady wokalnie w niczym nie ustępowała swej poprzedniczce, a pod względem siły wyrazu dramatycznego może nawet przewyższała, dosięgając prawdziwie tragicznego rejestru, potwierdzając zarazem walory swej interpretacji sprzed siedmiu lat (nie darmo jest laureatką III Nagrody V Konkursu Moniuszkowskiego z roku 2004).

Chyba nad śpiewającymi w Krakowie solistami nowojorskiej MET ciąży jakieś fatum. Przed dwoma laty zaślubiła po pierwszym akcie *Carmen* Małgorzata Walewska, tym razem niedyspozycja głosowa dotknęła Mariusza Kwietnia, którego występ na początku zapowiadał się bardzo obiecująco, iż wreszcie popracował nad interpretacją i pogłębionym wokalnie wizerunkiem postaci,

na co wskazywało zwłaszcza wykonanie pieśni *Skąd przybyła tu mimo mej woli..* W pozostałych trzech aktach godnie zastąpił go Stanisław Kufluk, laureat ostatniego Konkursu im. Ady Sari, który dysponuje w pełni okrzepłym i głęboko nasyconym barytonem o bardziej dramatycznym tembrze, a i postaciowo bardziej odpowiada typowi sarmackiemu, a co za tym idzie dobrze rokuje na przyszłość jako kontynuator tradycji odtwórczej ról kontuszowych. Jontek w ujęciu Tomasza Kuka, nowotarzanina z urodzenia, wzruszał i odznaczał się niebywałą ekspresją, choć niekiedy śpiewany był nieco zmęczonym i nie najpewniej brzmiącym głosem, w przeciwieństwie do brawurowego wykonania, zapamiętanego przed siedmiu laty. Tenor Tadeusza Szlenkiera z drugiej obsady odznacza się świeższym brzmieniem i jest bardziej niezawodny intonacyjnie, choć może brakuje mu jeszcze odpowiedniego ciężaru gatunkowego, albowiem jest to partia z rodzaju wagnerowskiego „junge heldentenor” (młodego tenora bohaterskiego), pierwotnie zresztą przeznaczona była dla barytona.

Spośród odtwórców ról drugoplanowych dobre wrażenie pozostawiła Agnieszka Czastka jako Zofia, bez trudu wykonując drobne koloratury, które dla innej śpiewaczki stanowiły nie lada przeszkodę.

Dyrygent przywrócił niektóre, pomijane zazwyczaj, ustępy partytury. Zarazem jednak można było odnieść wrażenie, iż zwłaszcza on, a także orkiestra, zbyt dosłownie potraktowali zalecenie Dziemby: „Z mazowiecka, rznij kapela” i to nie tylko w odniesieniu do Mazura, albowiem przez cały spektakl operowali tym samym natężeniem dynamiki.

W sumie spektakl nierówny. Momentami frapujący, ale i niezdecydowany, w którą stronę ostatecznie podążyć: całkowitej reinterpretacji, czy też do pewnego stopnia poszanowania dla tradycji.

Lesław Czaplński

KRAKÓW **S**zostakowicz ponad wszystko! **S** albo o komponowaniu programów koncertowych. Koncerty Orkiestry im. Mahlera oraz Sinfonietty Cracovii z Maksimem Wengierowem poniekąd postawione zostały na głowie. Otwierają je wykonania *VIII Kwartetu smyczkowego c-moll* op. 110, w opracowaniu Rudolfa Barszaja na orkiestrę smyczkową, czyli jako *Symfonia kameralna* op. 110a za pierwszym razem, w wersji oryginalnej w drugim przypadku. Ale czy po utworze o takim ładunku emocjonalnym, wywołującym ogrom wzruszeń, wręcz rozdzierającym i ścisnąjącym za gardło, który powinien być zwieńczeniem programu, można słuchać cokolwiek innego, by na tym tle nie wydawało się ono banalnym? Zresztą, chyba z tego właśnie powodu Orkiestra im. Mahlera zagrała ten utwór przy prawie całkowitym wygaszeniu oświetlenia,

pozostawiając jedynie zapalone lampki przy pulpitych oraz świetlówki zaznaczające schody i wyjścia ewakuacyjne.

Teodor Currentzis, który dwa lata temu przygotował prapremierę *Pasażerki* Mieczysława Weinberga w Bregencji, a prowadzący koncert złożony z muzyków z czternastu krajów Orkiestry Kameralnej im. Mahlera, położył punkt ciężkości na wirtuozerii. Ale dysponował odpowiednim po temu instrumentem o głęboko osadzonym, nasyconym dźwięku, nawet wtedy, gdy pozostawał na granicy słyszalności. A operował skrajnymi kontrastami dynamicznymi (wyłaniając się z przejmującej, granej fortissimo melodii hebrajskiej, na jej tle banalny, ale przez to wywierający porażające wrażenie walczyk, zyskujący subtelność za sprawą pianissima) oraz brzmieniowymi (chropowate, dysonansowe akordy w przedostatnim *Largo*).

Może wbrew opinii Theodora Adorno, że po Auschwitz nie może już powstać żadna muzyka, tego rodzaju utwór, aby osiągnąć ten stopień kondensacji napięcia, musiał być napisany w cieniu krematoriów oraz w obliczu innych form represji tamtych czasów: wysiedleń i zsyłek? To prawda, że po piętnastu latach, ale wciąż żywych w pamięci Zresztą muzykę tworzone przeciwieństwo w Terezynie, o czym świadczą kompozycje Viktora Ullmana. A więc być może Sienkiewiczowska wizja rzekomego podpaleniu Rzymu przez Nerona w celu dostarczenia inspiracji, zdolnej wywołać odpowiedni efekt artystyczny, nie jest znów tak odległa od rzeczywistości?

Przyjacielem Szostakowicza, ceniącym jego twórczość, był Benjamin Britten. O ile na pierwszym konserwatywnym języka muzycznego wymusiły zewnętrzne okoliczności i ogólna presja, to zachowawczość środków drugiego była jego własnym, wolnym wyborem, choć zaprezentowany na omawianym koncercie utwór – *Kantata dramatyczna „Fedra”* op. 93 – odznaczał się pewną wyalaznością brzmieniową, zbliżając się niekiedy wręcz do poszukiwań sonorystycznych. Dyskretne opracowania pieśni ludowych z różnych stron świata przez Luciana Berio wymagają nie lada kunsztu wokalnemu, by nie były li tylko ciekawostkami etnograficznymi. Na miarę niezapomnianej Cathy Barberian, dla której kompozytor przeznaczył ten utwór. Najwyraźniej Maria Forsström nie sprostала temu wyzwaniu, pozostając jedynie poprawną wykonawczynią nut, co w tym przypadku jest dalece niewystarczające.

O ile Prokofiew był wybitnym kompozytorem o sprawnym warsztacie, zdolnym wznieść się na wyżyny indywidualnego stylu nawet w utworach pisanych poniekąd w złej wierze (bruitystyczna *Kantata na dwudziestolecie Października*, że nie wspomnę *Zdrawicy* na urodziny Stalina), ale nie potrafiącym nagiąć się do obcych sobie norm i kanonów i zarazem pozostać sobą, o tyle Szostakowicz okazał się geniuszem, nawet w obrębie narzuconej estetyki zdolnym odnaleźć sobie właściwy język i tworzyć arcydzieła, nato-

miast zupełnie bezosobową okazywała się muzyka, stanowiąca swego rodzaju daninę, a więc komponowana z nieszczerych pobudek (*Oratorium o lasach*).

I Symfonia D-dur „Klasyczna” op. 25 tego pierwszego w ujęciu Currentzisa, a zwłaszcza jej skrajne ogniwa, zabrzmiały nieco powierzchownie, w dużej mierze za sprawą instrumentów dętych, szczególnie fagotów. Zabrakło mi charakterystycznego dla muzyki klasycystycznej, której jest ona pastiszem, pulsu rytmicznego, który został odzyskany w miarowo przebiegającym *Andante* oraz w wyraziste zarysowanym *Gawocie* w roli *Scherza*, a w pełni doszedł do głosu w brawurowo zagranej na bis uwerturze do Mozartowskiego *Wesela Figara*.

Warto zapamiętać to nazwisko, gdyż będzie jednym z tych, do których na podium dyrygenckim należeć będzie ten wiek, gdyby jedynie zechciał jeszcze stonować nadmierną ekspresję manualną, to mielibyśmy do czynienia z rasowym kapelmistrzem na miarę niegdysiejszych tytanów batuty.

Symfonię kameralną Szostakowicza wielokrotnie wykonywała Sinfonietta Cracovia, zwłaszcza pod batutą Pendereckiego wznosząc się w tym dziele na wyżyny interpretacji, których, sądziłem, że nikt nie będzie w stanie przebić. Za pulpitem pierwszych skrzypiec zasiadał wtedy Robert Kabara. Tym razem zamienił je jednak na altówkę, a prymariuszem w oryginalnej wersji dzieła Szostakowicza, czyli *VIII Kwartecie smyczkowym c-moll* op. 110 był tego wieczora Maksim Wengierow. Ponadto dołączyli do nich: Jerzan Kulibajew jako drugi skrzypek i Rafał Kwiatkowski, grający na wiolonczeli. Zabrakło mi jednak odpowiedniej siły koncentracji oraz wyrazistego brzmienia, nie cofającego się przed szorstkością. Ze zbyt wielką kulturą i znaczną dozą powściągliwości podeszli do tej partytury wykonawcy, albowiem nie jest ona wytworem dobrego smaku, wydającego się czymś niestosownym wobec ogromu cierpień, których dotyczy ta wręcz krzycząca muzyka, choć w znacznej mierze utrzymana w dynamice pianissimo i w bardzo wolnych tempach.

Gdy zwracałem uwagę organizatorów na chybiony dramaturgicznie układ programu, Robert Kabara bronił go, odwołując się do kategorii piękna w odniesieniu do następującej po przerwie *Symfonii koncertującej Es-dur* KV 364, zagranej wspólnie z Maksimem Wengierowem, dyrygującym tym razem od skrzypiec. No właśnie, niewątpliwie mamy w tym dziele do czynienia wyłącznie z pięknem, wobec doświadczeń naszych czasów wydającym się już czymś nie do końca wystarczającym, zwłaszcza we wspomnianym zestawieniu, choć samemu wykonaniu nie sposób odmówić urody muzykowania solowych instrumentów, przybierającego zarówno formę dialogu, szczególnie w pisanej po śmierci matki części środkowej, jak i agonu w skrajnych ogniwach. Nie przypadkiem Wengierow ustanowił to dzieło jako obowiązkowe w trzecim etapie

ostatniego Konkursu im. Wieniawskiego, na którym przewodniczył jury.

Zamiast progresji napięcia mieliśmy do czynienia z jego spadkiem. Umieszczone na zakończenie: *Cyganka* Maurice'a Ravela, acz zagrana błyskotliwie, i nastrojowa *Medytacja* z „*Tais*” Julesa Masseneta, urzekająca szlachetnością dźwięku, tego wieczora

zdały się pozycjami nieomal z repertuaru koncertu zdrojowego. Zachwianą równowagę przywróciło dopiero sięgnięcie na bis po niezawodnego Johanna Sebastiana Bacha i jego *Largo ma non tanto* z *Koncertu podwójnego d-moll BWV 1043*, w którym oddano estradę młodym: Jerżanowi Kulibajewowi i Marii Włoszczowskiej, najlepszej polskiej

uczestniczce Konkursu im. Wieniawskiego. W ten sposób zatoczony został okrąg, jeśli zważy się, że i Szostakowicz napisał swój cykl preludium i fug jako hołd dla lipskiego kantora i jego sztuki tworzenia dźwiękowego uniwersum.

Lesław Czaplński



KRAKÓW **K**raków, 24 XI 2011 – Koncert polskiej muzyki elektroakustycznej. 24 listopada ubiegłego roku, w Sali Kameralnej Akademii Muzycznej w Krakowie, miał miejsce koncert polskiej muzyki elektroakustycznej, będący zresztą integralnym składnikiem festiwalu Audio Art – imprezy o prawdziwie międzynarodowym wymiarze i ustalonej renomie. Na repertuar tego, ponad dwugodzinnego wydarzenia, złożyły się przede wszystkim utwory Piotra Czernego (*Symfonia II*), Krzysztofa Gawlasa (*Spherical Voices I*), Edwarda Sielickiego (*Soundcruncher*), Lidii Zielińskiej (*Tańce polskie wg księdza Baki*) oraz autora niniejszego tekstu, Dariusza Mazurowskiego (*Stringed II*, *The Most Historic Telephone Call* i fragment suitu *Pseudaria : Distant Twinkle*). Najstarsza z zaprezentowanych kompozycji pochodzi z połowy lat 80., najnowsze z ostatnich dwóch lat. Powstawały w różnych miejscach – zarówno w słynnym Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, jak i w prywatnych studiach kompozytorów, reprezentując różne style i kierunki, materię dźwiękową i sposoby jej organizacji.

Ponadto odbyło się prawykonanie krótkiej kompozycji zbiorowej, swoistego patchworku zbudowanego z miniaturowych fragmentów przygotowanych przez 20 polskich twórców.

Ten utwór (a w zasadzie także cały koncert) dedykowany był pamięci Hectora Fiore, mocno związanego z Polską argentyńskiego kompozytora i muzyka, który zmarł 17 sierpnia 2011 r. I choć w jego dorobku nie brak dzieł elektroakustycznych, organizatorzy postanowili – niejako dla uzyskania pewnego kontrastu – zaprezentować dwa utwory na instrumenty solowe – *Sinestesia* na fortepian i *Musica para piccolo* na flet.

Sam koncert poprzedziła premierowa prezentacja multimedialnej instalacji *Iter/Eter*, której sterowanie odbywa się za pomocą specjalnego urządzenia, ISA Harp, pomysłu i autorstwa Petera Sycha. Ideą przewodnią wspomnianej instalacji jest prezentacja dorobku polskiej muzyki elektroakustycznej (choć w najnowszej odsłonie poszerzonej już o repertuar międzynarodowy) – w tym celu pojawiła się już m.in. na Warszawskiej Jesieni w 2009 r., czy ostatniej edycji *Musica Electronica Nova* we Wrocławiu. *Iter/Eter* jest przy tym rozwiązaniem nie tylko oryginalnym, ale także w dużym stopniu interaktywnym, pozwalając publiczności na kształtowanie generowanych przez nią zdarzeń.

Omawiany koncert, prezentujący muzykę elektroniczną w swojej najbardziej klasycznej postaci (określanej także jako muzyka na taśmę), był w 2011 r. jedną z okazji, by usłyszeć

dokonania polskich przedstawicieli gatunku. Wydarzenie zorganizowało Polskie Stowarzyszenie Muzyki Elektroakustycznej (PSeME), konsolidujące rodzime środowisko i od swego powstania (co nastąpiło 7 maja 2005 r.) starające się popularyzować tę dziedzinę – nie tylko w Polsce, ale też na całym świecie. Warto przy tym pamiętać, że muzykę elektroakustyczną (czy jak kto woli – elektroniczną) zaczęto u nas realizować już w drugiej połowie lat 50. i wielu kompozytorów zyskało międzynarodowe uznanie, tworząc dzieła zaliczane dziś do arcydzieł gatunku. W tym kontekście wydaje się więc, że istnienie takiej organizacji było potrzebne już od dawna. Stowarzyszenie od września 2005 r. jest członkiem Międzynarodowej Konfederacji Muzyki Elektroakustycznej, zrzeszającej poszczególne organizacje krajowe. I mimo stosunkowo krótkiego okresu funkcjonowania, PSeME podjęło szereg cennych inicjatyw i wykazało się sporą prężnością. W jakimś stopniu jej odbiciem jest także liczna reprezentacja – Stowarzyszenie ma więcej członków (117) niż inne, podobne organizacje zagraniczne. Dodajmy jeszcze, że prezes zarządu PSeME, Marek Chołoniewski, na ostatnim walnym zgromadzeniu Międzynarodowej Konfederacji Muzyki Elektroakustycznej (które odbyło się w Rethymnon na Krecie) został wybrany przewodniczącym jej zarządu.

A skoro już o tym mowa – zanim doszło do wieczornego koncertu, przedpołudnie (także w gmachu Akademii Muzycznej) wypełniło właśnie walne zebranie PSeME, będące okazją do podsumowania ostatnich trzech lat działalności (poprzednie takie spotkanie miało miejsce w 2008 r.), dokonania wyboru nowych władz, a przede wszystkim omówienia planów na przyszłość. Te są dość ambitne, choć realia nie zawsze nastrajają optymistycznie, a niezbędne do wszelkich działań środki finansowe należy uznać za bardzo ograniczone. Stowarzyszenie chciałoby kontynuować dotychczasowy kierunek, ale także poszerzać zakres zainteresowań i coraz lepiej promować polską muzykę elektroakustyczną. Nie jest to co prawda – i nigdy nie będzie – gatunek popularny, adresowany do masowego odbiorcy, ale też nie musi ograniczać się do wybranej i z założenia nielicznej publiczności. Innymi słowy – pozostawać dyscypliną zdecydowanie nisową. Na razie z wcześnie, by mówić o konkretach, ale przynajmniej niektóre ze wspomnianych zamierzeń z pewnością w przyszłości zaowocują w postaci interesujących wydarzeń, czy publikacji.

Dariusz Mazurowski

Wciąż jestem Caballé. Tak zdawała się mówić polskiej publiczności jedna z największych Primadonn wszystkich czasów, gdy w drugiej połowie ubiegłego roku pojawiły się pierwsze informacje na temat grudniowych występów sławnej sopranistki w Poznaniu i Warszawie. Jednak dla melomanów, wielbicieli talentu artystki oraz dla piszących o muzyce – a muszę zaznaczyć, iż w poniższym tekście wypowiadam się przede wszystkim z tej drugiej pozycji – głos śpiewaczki z obecnymi jego możliwościami jest tym, czym dla znawcy malarstwa renesansowego może być *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci; wbrew olbrzymiej pracy artystki – podobnej wysiłkom konserwatora fresków – pozostaje nieubłagane nienakładającym odbłaskiem dawnej świetności. Z niejakim trudem można dopatrywać się w nim nie tylko jednego z trzech – obok głosów Marii Callas i Joan Sutherland – najwspanialszych sopranów w XX-wiecznej historii opery, ale także głosu rejestrowanego na ostatnich płytach studyjnych śpiewaczki (z końca lat 90.). W pragnieniu obcowania z osławioną Primadonną na żywo musi być dziś wpisana więc zgoda na nieodwracalne przemijanie i świadomość, iż tak jak obecne, tak i każde następne zetknięcie z nadzwyczajnym niegdyś instrumentem oznaczać będzie obcowanie naznaczone stratą. Potwierdzi to – jak sądzę – każdy, kto na obecnie organizowane w różnych miejscach Europy koncerty śpiewaczki przybywa z doświadczeniem głosu Montserrat Caballé (czy to jako świadek jej wcześniejszych występów, czy znając któreś z licznych nagrań). O ile zatem okazywanie zaskoczenia obecnym stanem głosu śpiewaczki byłoby wyrazem niekompetencji (o ile nie ignorancji), to czwarty w karierze operowej sławy występ w Polsce, niezależnie od spodziewanej wartości artystycznej, miał szansę stać się również wzruszającym spotkaniem publiczności z uwielbianym artystą. Niestety tak się nie stało, a pretensje o to należy mieć tylko do śpiewaczki i jej impresariatu, ale może przede wszystkim do organizatora występu – polskiego oddziału litewskiej agencji koncertowej Makroconcert (która, specjalizując się w aranżacji imprez masowych wszelkiego typu, pokusiła się również o organizację koncertu wielkiej Divy).

Ponieważ zaplanowany na 21 grudnia 2011 r. koncert katalońskiej śpiewaczki w poznańskiej Hali Arena został odwołany, owym czwartym występem Montserrat Caballé w naszym kraju stał się koncert w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie w dniu 22 grudnia. Niestety, zarówno formuła – a więc koncert z orkiestrą, po części repertuar (z pierwszej połowy wieczoru), miejsce występu śpiewaczki oraz realizacja przedsięwzięcia pozostawiały wiele do życzenia. Po pierwsze – uwzględniając obecną formę wokalną i fizyczną Montserrat Caballé – nie trudno wysnuć wnioski, iż bardziej na miejscu w przypadku 78-letniej artystki byłby z pewnością recital z towarzyszeniem fortepianu w sali koncertowej (!), a w programie wieczoru

(którego publiczności nie udostępnił, co zakrawa na grzech ciężki!) kameralistyka, którą artystka chętnie przecież wykonuje. Po drugie; nawet przyjęta formuła występu – jak się okazało po części okolicznościowego – nie skłoniła organizatora do zapewnienia wydarzenia jakiegokolwiek oprawy estetycznej, gdyż koncert odbył się w warunkach – łagodnie rzecz ujmując – zastanych, tj. w ciemnym, ponurym i przytłaczającym gmachu, którego w żaden sposób nie przygotowano na przybycie Gwiazdy. Można było za to odnieść wrażenie uczestnictwa w jakimś absurdalnym żarcie, polegającym na tym, iż celowo prezentuje się artystę z wielką przeszłością, którą ma już niestety za sobą, w anachronicznym magazynie nie zawsze sławnych dziejów – a wszystko to w samym sercu europejskiej metropolii ku rozrywek publiczności. Co za szczęście, że jesteśmy krajem ludzi kulturalnych i – jak udało mi się

nie pokrytymi logotypami sponsorów – rozpoczął się jeden z najsmutniejszych koncertów, jakiego dane mi było wysłuchać.

W pierwszej części wieczoru śpiewaczka wykonała arie i pieśni z operowego repertuaru włoskiego i francuskiego, wokalny program części drugiej wypełniły natomiast zakorzenione w tradycji niemieckiej pieśni bożonarodzeniowe oraz muzyka hiszpańska. Artystce towarzyszyła orkiestra kameralna L'Autunno, której szefuje Adam Banaszak, a zza pulpitu dyrygenckiego solistkę wspierał José Collado. Z pierwszej części koncertu wspomnieć można teatralny recytatyw *Del sultano Amuratte m'arrendo all'imperi* i słynną arię Adriany Lecouvreur *Io son l'umile ancella del Genio creator* z opery Francesco Cilei, która otwierała występ śpiewaczki, a w której w latach 70. Primadonna święciła wielkie tryumfy. W wykonaniu tego utworu, ponad tęsknym spojrzeniem w przeszłość, należy



Montserrat Caballé

zobserwować – narzucony przez organizatora scenariusz wyrażnie publiczności nie uszczęśliwił. Zastrzeżenia te sprowadzają się do stwierdzenia, iż owszem, można akceptować fakt, że oto dożyliśmy czasów bezwzględnej komercjalizacji życia kulturalnego w Polsce, trudno jednak pogodzić się z ostrymi jej przejawami, w których przemijanie jednostek wielkich pokazywane jest z wyraźną arogancją, a imię artysty traktowane w sposób, dla którego trudno znaleźć porównanie inne niż do maksymalnego wykorzystania błyskotki pomocnej w zwabieniu publiczności i osiągnięciu finansowego celu.

Tak więc w przynębiającym wnętrzu Sali Kongresowej, wybudzającej się z ciężkiego snu PRL-u – w specyficznie polskich dekoracjach z początku lat 90., a więc w audytorium błagającym zarządcę o renowację i z wywieszonymi bezceremonialnie na łożach makatami szczel-

dopatrywać się również manifestacji – bliskiej śpiewaczce przez cały okres długiej kariery – postawy artystycznej. Wyznanie: „Jestem pokorną służebnicą ducha twórczego”, nawet przy ograniczonych możliwościach wokalnych, jest w istocie deklaracją artysty bez reszty oddanego dziełu i jego twórcy, choć oczywiście nie może zmienić faktu, iż przez większość wieczoru (w tym przez całą część pierwszą koncertu) Montserrat Caballé śpiewała źle, a miejscami nawet bardzo źle. Przede wszystkim wspaniała niegdyś sopranistka wydaje się nie do końca panować nad własnym instrumentem, którego sprawność wokalna koncentruje się dziś w wąskim paśmie średnicy. Wysokie dźwięki siłą rzeczy są bądź nieprzyjemnie ostre, bądź muszą zostać wręcz wykrzyżane, a osławiona umiejętność śpiewania piano funkcjonuje w fazie zaniku; dla przykładu finał arii Adriany na

skutek interwencji maestro nie musiał zostać przez śpiewaczkę do końca dośpiewany, za co artystka wyraźnie dyrygentowi podziękowała. Głos ponadto traci nie tylko głębię, miękkość i zjawiskowe barwy, ale także swe możliwości we wszystkich rejestrach wyrazowych, gdyż kryształową niegdyś czystość pokrywa patyna nawarstwiających się kłopotów z emisją, artykulacją, a nawet dykcją, które to problemy tej doskonałej artystce przez znakomity okres kariery – także tej późniejszej – pozostawały niemal obce. Wymienione trudności nie ominęły nawet wykonania stosunkowo łatwej dla wokalisty pieśni *Ave Maria* Pietro Mascagniego, której muzyczna myśl przewodnia, ulegając łagodnej transformacji, łączy się z intermezzem z opery *Rycerskość wieśniacza*. Niestety instrumentowi artystki nie przysłużyło się również agresywne nagłośnienie, wzmagające bezlitosną ekspozycję wszystkich niedostatków głosu sopranistki. Pierwsza część koncertu potwierdziła więc ponad wszelką wątpliwość, iż sztuka operowa dla śpiewaków w późnym wieku – w przeciwieństwie do dyrygentów czy instrumentalistów – jest bezlitosna, a próby przeciwstawiania się tej prawidłowości mogą przynieść opłakane skutki.

Druga, lżejsza repertuarowo część koncertu, miała jednak szansę nieco złagodzić niekorzystne wrażenie. Niemieckie pieśni bożonarodzeniowe *Alle Jahre wieder, Süßer die Glocken nie klingen, Still, still, still* oraz *White Christmas* Irwinga Berlina, a także arie z hiszpańskich zarzueli: *Canción de la Paloma* z *El Barberillo de lavapies* Asenjo Barbieriego, *Marinela*, *Marinela* z *La Canción del olvido* José Serrano (i Federico Romero oraz Guillermo Fernández-Shawa), *La tarántula é un bicho mío malo* z opery *La Tempranica* Jerónimo Giméneza (którą śpiewaczka powtórzyła także jako jedyny bis wieczoru, swobodnie modulując komiczne frazy), poza problemami wokalnymi solistki obciążone zostały jednak także brakiem przygotowania orkiestry. Dodać należy, iż także utwory instrumentalne – otwierającą pierwszą część koncertu uwerturę do opery *Włoszka w Algierze* Gioacchina Rossiniego oraz dwa intermezza; wspomniany fragment opery Mascagniego oraz wyjątek z zarzueli Jerónimo Giméneza *La boda de Luis Alonso* – muzycy wykonali bez wdzięku, hałaśliwie i niemal mechanicznie. Doprawdy trudno uwierzyć w zapewnienia szefa formacji wypowiedziane na kilka dni przed koncertem na antenie poznańskiego Radia Merkury o intensywnych pracach nad repertuarem koncertu. Dość powiedzieć, iż niezależnie od własnych błędów, za muzykami śpiewaczkę zdarzyło się pomylić tekst i nuty wykonywanych przez dekady utworów, co niebezpiecznie zbliżało jakość występu raczej ku średnio udanej próbie niż rzeczywistemu koncertowi.

Montserrat Caballé nie pozostałaby jednak sobą gdyby nie udało jej się obrócić kryzysowej sytuacji w zgrabnie sformułowany żart: „My też nie mamy programu!” – oświadczyła w pewnym momencie ze śmiechem Diva. Nawet tak drobne zdarzenie potwierdza, iż śpiewaczka formatu Montserrat Caballé to jednak nie tylko głos, ale może przede wszystkim nadzwyczajna osobo-

wość, która kształtuje artystę kompletnego. A w tym wypadku mamy przecież do czynienia nie tylko z doskonałym muzykiem, osobowością sceniczną oraz talentem aktorskim, ale także z kobietą tytanicznie pracowitą, która o wszystko to, do czego wytrwale dążyła, musiała ciężko walczyć, zdobywając światowe uznanie po 9 latach prakaryery w teatrach Szwajcarii, Niemiec i Hiszpanii. Zachowała przy tym fantastyczne poczucie humoru, dystans do własnej osoby oraz potrzebę niesienia pomocy innym. Pod tym względem niedościgną *La Superba* – za jaką uznali ją nowojorscy krytycy po legendarnym debiucie partią Lukrecji Borgii w koncertowym wykonaniu opery Gaetano Donizettiego w Carnegie Hall (w roku 1965) – jest dziś spadkobierczynią słynnej maksy sformułowanej przez inną legendarną gwiazdę opery – Luisę Tetrazzini, która z rozbrajającą szczerością powiedziała kiedyś: „I am old, I am fat, but I am still Tetrazzini.”

Jakkolwiek można więc żałować, iż było się na warszawskim koncercie Montserrat Caballé, tak – paradoksalnie – nie można było na nim nie być.

Damian Sowa

KRAKÓW **Pasticcio, czyli barokowy kolaż operowy** (Opera rara: Antonio Vivaldi *L'Oracolo di Messina*; Soliści oraz Europa Galante pod kierunkiem Fabia Biondiego, Kraków, 8 XII 2011). Przede wszystkim mam pewne wątpliwości co do zasadności tego całego przedsięwzięcia, polegającego na zrekonstruowaniu *Wyroczeni mesteńskiej*, ostatniego dzieła operowego

Antonia Vivaldiego, wyłączenie w oparciu o jego zachowane libretto Apostola Zena (z pośmiertnej premiery wersji wiedeńskiej w 1742 r.), będące daleką reminiscencją mitologicznych wydarzeń opisanych niegdyś przez Eurypidesa. Czyżby jego wartość literacka uzasadniała tak karkołomne postępowanie jak skomponowanie recytatywów przez inicjatora przedsięwzięcia – Fabia Biondiego – a pod tekst arii podłożenie gotowych numerów, zaczerpniętych z pozostałych dzieł tego kompozytora, czy zgoła innych autorów (Johanna Adolfa Hassego, Riccarda Broschiego, brata Farinello), a zwłaszcza wcześniejszej *Meropy* Geminiano Giacomillego, poświęconej tej samej tematyce? Sięgnięto zatem do wypróbowanej i rozpowszechnionej w tamtych czasach praktyki tzw. „pasticcio”, czyli zestawiania większych całości z gotowych fragmentów różnego pochodzenia, nie zawsze składających się na trzymającą w napięciu dramaturgię, nie mówiąc już o stylistycznej spójności, stąd moje odniesienie w tytule do współczesnego kolażu. Zresztą źródłosłowem włoskiego „pasticcio” jest pasztet, a więc potrawa złożona z różnych ingrediencji, wskazując zarazem na uchwytnie jeszcze w tamtej epoce powinowactwo sztuk pięknych i kulinarnej, dziś odczuwanej jako bardziej przyziemna. A może lepiej było pójść za ciosem i poważić się na jeszcze radykalniejsze rozwiązanie, by powierzyć jakiemuś współczesnemu kompozytorowi

stworzenie pastiszu w stylu Vivaldiego, co mogłoby się okazać doświadczeniem?

Początkowo wydawało mi się, iż o szczególnym szczęściu mogli mówić ci soliści – zwłaszcza norweski tenor Magnus Staveland – których arie pochodziły z Vivaldiowskich arcydzieł (*Farnace* czy *Griselda*), tym bardziej obnażających muzyczną miękkość tych Giacomillego, które trafiły się pozostałym. Ale w III akcie – nie wiem, na ile było to wynikiem oswojenia się ze stylistyką tego autora – również ustępy z Giacomillego zaczęły odsłaniać swoje muzyczne wyrafinowanie (spuentowana pizzicatem aria Elmiry *Spera quest'alma amante*) i niekiedy wręcz sonorystyczną pomysłowość, wynikająca także z bogactwa środków artykulacji, różnicowania brzmienia, frazowania i stosowania kontrastów dynamicznych w grze zespołu Europa Galante, prowadzonego od skrzypiec przez Fabia Biondiego, tak że pod koniec zacząłem nawet żałować, iż nie zdecydowano się na przedstawienie opery Giacomillego w wersji integralnej.

Szczególne wrażenie wywarła na mnie Julija Leżkowa i wirtuozowskie wykonanie przez nią melizmatycznych ozdobników we wspomnianej arii Broschiego *Son quel nave che agitata*, które dzięki bezbłędnej i pozbawionej wysiłku artykulacji spełniały swoją dekoracyjną rolę, a nie wydawały się być jedynie „złośliwością” ze strony kompozytora wobec śpiewaka, przed którym piętny najeżone trudnościami technicznymi zadania wokalne, jak to bywa w przypadku mniej biegłych w swej sztuce artystów. Co prawda kilkakrotnie przy przechodzeniu do wyższego rejestru w brzmienie głosu wkrađało się przebarwienie, charakterystyczne dla dawnego sposobu ustawiania sopranów w szkole rosyjskiej, ale pomimo tego drobnego zastrzeżenia żałować należy, iż partia tej artystki obejmowała zaledwie jeden numer solowy, choć za to najbardziej brawurowy.

W roli Meropy wystąpiła Ann Hallenberg, która zapisała się we wdzięcznej pamięci przy okazji poprzedniej prezentacji z cyklu „Opera rara” Haendlowskiej *Alcyny*. Tym razem w swoim śpiewie łączyła techniczną biegłość ze zdolnościami retorycznymi (m.in. w przejmujących recytatywach akompaniowanych), tworząc przekonujący wizerunek dumnej, a zarazem uwikłanej w tragiczny konflikt władczyń.

Romina Basso, jako księżniczka Elmira, dysponująca typowo altowym głosem o ciemnym zabarwieniu, bardziej odpowiednim dla postaci męskich herosów niż młodej księżniczki, głównej postaci intrygi miłosnej, której nie dodawała raczej wiarygodności, urzekając wszakże biegłością w pokonywaniu efektywnych koloratur i szeroko rozpiętych pasaży.

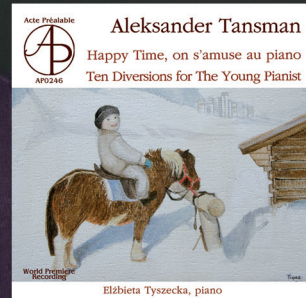
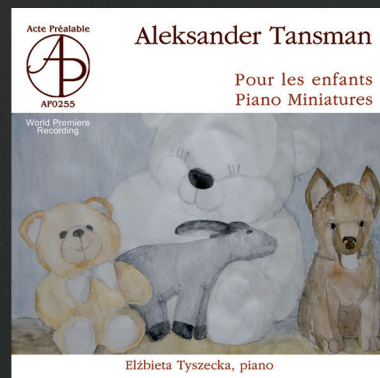
Jak zawsze niezawodna Europa Galante, tym razem poszerzona o rogi, swym szlachetnie kształtowanym brzmieniem dodawała splendoru zwłaszcza ustępom instrumentalnym: otwierającej sinfonii i epizodom baletowym.

Lesław Czaplński

Acte Préalable



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



Aleksander Tansman – kolejne utwory dla dzieci
w znakomitym wykonaniu niestrudzonej propagatorki
jego twórczości, Elżbiety Tyszeckiej

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

J. F. Haendla – *Rodelinda*
Moritz Linn (Flawo), Renée Fleming
fot.: Ken Howard/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

RODELINDA

Rodelinda, regina de'Longobardi Haendla. Opera ta zawitała w MET na prośbę Renée Fleming w 2004 r. (relacja z prapremiery w MET – **Muzyka21**, 4/57, IV 2005). W rozmowie z Mattem Dobkinem zamieszczonej w listopadowych programach bieżącego sezonu na pytanie dlaczego wybrała tę operę, Fleming odpowiedziała, że kocha Haendla, a ta barokowa opera wydaje się jej być współczesna. No i zawiera jej zdaniem jedną z najbardziej interesujących dla niej ról – postać matki, oraz silny kobiecy charakter. Wspomniała też, że gdy zapytała jedną ze swych córek, którą operę poleciliby jako pierwszą do obejrzenia innemu dziecku, w odpowiedzi usłyszała: *Rodelindę*. Najtrudniejszym zadaniem wokalnym według Fleming jest dla niej w tej operze koloratura, w śpiewaniu której, jak przyznała, nie jest specjalistką. Lubi jednak podejmować wyzwania, śpiewać to, co sprawia jej przyjemność i wychodzić poza „utarte szlaki standardowego repertuaru”. Wspomniała również o śpiewającym w tym sezonie partię Garibalda chińskim bas-barytonie Shenyangu. Spotkała go podczas udzielania kilka lat temu klas mistrzowskich w Szanghaju. Był to według niej już w pełni uformowany śpiewak, który wywarł na niej wielkie wrażenie. Spektakle *Rodelindy* w tym sezonie będą ich pierwszym wspólnym występem. Mówiła też, że miały ze Stephanie Blythe, Eduige w *Rodelindzie*, tego samego pierwszego nauczyciela wokalnego.

To już po raz trzeci Fleming śpiewa *Rodelindę* w MET. Poprzednio wznowiono ją w 2006 r. W bieżącym sezonie pokazano ją w 8 spektaklach (premiera sezonu 14 XI), z których widziałam 2 (14, 23 XI) oraz słyszałam transmisję radiową 3 XII, przekazywaną również na żywo do kin.

Wszystkimi spektaklami dyrygował Harry Bicket (debiut w MET w *Rodelindzie* w 2005 r., później Giulio Cesare), który również grał na klawesynie akompaniament do recytatywów. Poza akompaniamentem do recytatywów w wykonaniu Bicketa, na klawesynie grał Bradley Brookshore, na wiolonczeli David Hess, a na teorbii, lutni i barokowej gitarze – Daniel Swenberg. Doskonale muzycznie spektakle, po których widzownia bardzo gorąco oklaskiwała Bicketa.

Autorem wznowionej produkcji jest Stephen Wadsworth, dekoracje opracował Thomas Lynch, kostiumy zaprojektował Martin Pakledinaz, a światło w tym roku nadzorował Peter Kaczorowski.

W tym sezonie w *Rodelindzie* wystąpili: Renée Fleming (*Rodelinda*), Stephanie Blythe (*Eduige*), Andreas Scholl (*Bertarido*), niemiecki kontratenor, który debiutował w MET też jako *Bertarido* w 2006 r., Iestyn Davies (*Unulfo*, debiut w MET), brytyjski kontratenor, który ma też zaplanowany w tym sezonie debiut w Lyric Opera of Chicago w *Rinaldzie* i pierwszy recital w Nowym Jorku w Carnegie Hall. Śpiewał już w Zurychu, podczas festiwalu w Glyndebourne, w New York City Opera, w English National Opera, w La Scali i Covent Garden. Regularnie występuje w londyńskim Wigmore Hall i jest zwycięzcą nagrody Royal Philharmonic's Young Artist roku 2010. 7 XII debiutujący w MET amerykański kontratenor Anthony Roth Costanzo wcielił się w postać Unulfa. Jest finalistą National Council Auditions w MET z 2009 r. i ma również zaśpiewać w MET w tym sezonie rolę Ferdinanda w prapremierze barokowego pastiszu *The Enchanted Island* (*Zaczarowana wyspa*). Kanadyjski tenor Joseph Kaiser zaprezentował nam tym razem partię Grimoalda. Po raz pierwszy usłyszeliśmy go

w MET jako *Romeo* w *Romeo i Julii* w 2007 r. Później śpiewał Tamina w *Czarodziejskim flecie*, Narrabotha w *Salome*, a w ubiegłym sezonie wystąpił jako *Flamand* w *Capriccio*. Shenyang (*Garibaldo*) debiutował w MET w *Don Giovannim* w roli *Masetta* w 2009 r., a później śpiewał *Colline'a* w *Cyganerii*. W niemej roli *Flavia*, synka *Rodelindy* wystąpił Moritz Linn. Z obsady prapremiery w MET z 2004 r. na scenie pojawiły się tylko Renée Fleming i Stephanie Blythe, których nie trzeba chyba Państwu przedstawiać.

Pierwszy spektakl *Rodelindy* w bieżącym sezonie nie okazał się najlepszy i to niestety ze względu na odtwórczynię tytułowej roli, Renée Fleming. W Haendlu konieczna jest dyscyplina wykonawcza. W orkiestrze postarał się o nią Harry Bicket, który w znakomitej współpracy z muzykami osiągnął efekt dźwiękowy zbliżony do brzmienia zespołów barokowych. Wypełniona ogromną ilością arii da capo *Rodelinda* zezwała wszystkim solistom na prezentowanie indywidualnego kunsztu wokalnego w modulacjach głosu w kolejnych powtórzeniach. Nie znaczy to, że mogą sobie dowolnie obierać tempa. Fleming wypadła w akcie I wręcz żenująco. Zignorowała kompletnie dyrygenta i obrane przez niego tempa. Zawodziła i jęcząco płacząco lamentowała w ritardandach wedle własnych upodobań z ciągłym podbieraniem dźwięków od dołu i portamento. Rozbieżności pomiędzy nią a tempami orkiestry były wręcz szokujące, choć Bicket starał się jak mógł ratować sytuację. Wydłużona przerwa pomiędzy aktem I i II mogła sugerować jakąś „akcję zakulisową”, na której wynik czekaliśmy niecierpliwie. W akcie II i III było nieco lepiej w koordynacji pomiędzy Fleming i orkiestrą. O „koloraturze” Fleming nie będę pisać, bo sama przyznała, że nie jest specjalistką, a więc było jak było.

Jej ogromna manieryczność wykonawcza nie zezwoliła jej też tego wieczoru na czysty przekaz śpiewanego tekstu czy wyrazistość dykcji. Był to popis diwy śpiewającej wedle własnego uznania i pomysłu wariacje na temat linii wokalnych Haendla w totalnie dowolnych tempach. W duetach wypadła natomiast doskonale. Tu dyscyplinę narzucał udział drugiego głosu, którego nie można było zlekceważyć. A więc Renée Fleming może brzmieć pięknie i stylowo, i dla wielu jest to niezrozumiałe, dlaczego nie chce, czy dlaczego upiera się przy popisowych zawodzeniach w solowych ariach. Ale nie były to jedyne „grzechy” wykonawcze Fleming. Zdarzała się siłowa góra i brak precyzji intonacyjnej. Nie jestem jedyną osobą o coraz mniejszej tolerancji na dźwięki produkowane przez Fleming, jej irytujące afektacje i manieryczność. Widocznie już też mężczy widownię MET, czego odzwierciedleniem były grzecznościowe w mocy oklaski po premierze sezonu, które kontrastowały jak dzień z nocą ze stojącą owacją zgotowaną dla Stephanie Blythe.

Blythe nie rozpoczęła stabilnie, ale było to chwilowe „zachwianie” w kontroli głosu i już po chwili zachwycała nas do końca opery doskonałym i stylowym Haendlem śpiewanym wspaniałym w mocy i giętkości głosem. Podziwiałam jej kunszt wykonywania recytatywów, czystość dykcji, wyrazistość emocjonalną w przekazie słów. To jedna z najlepszych współczesnych śpiewaczek o niezwykle rozległym repertuarze, muzykalności i wierności stylistycznej wykonywanych ról tak w Wagnerze jak i Haendlu, wszystkim co „pośrodku” lub skomponowanym później. Wspaniałe występy.

Andreas Scholl (Bertarido) nie brzmiał najlepiej w tym sezonie w MET. To jego repertuar, w którym specjalizuje się od lat, i z którego znany jest na całym świecie. Jest znakomity lirycznie, w modulacjach głosu, w długich liniach wokalnych i dopieszczoną w detalach interpretacji różnicowań przekazu emocjonalnego w kolejnych powtórzeniach arii da capo. Aksamitnie delikatny liryzm oferował przepiękne „malarstwo” wokalne, ale był to głos o wyraźnie zmniejszonej mocy. Scholl dość ostrożnie nim operował koncentrując uwagę na pięknie jego barw i poprawności intonacyjnej. Nie było więc podczas premiery sezonu wyraźnej lekkości, spontaniczności w wykonaniu roli ani też wyrazistej aktorskiej prezentacji postaci.

Liryczny tenor Josepha Kaisera zupełnie dobrze poradził sobie z rolą Grimoalda. Godna podziwu giętkość głosu, tu i ówdzie było trochę zachwiania czy nawet lekkiej siłowości, ale ogólnie brzmiał stylowo.

Debiutujący w MET brytyjski kontratenor, Iestyn Davies znakomicie zaprezentował się jako Unulfo. Bardzo atrakcyjna barwa dość silnego głosu o ładnych, ciemnych barwach, technicznie bezbłędny i dobry w przekazie emocji roli.

Wiele braw zebrał też od publiczności Shenyang za świetną kreację Garibalda. Przed spektaklami *Rodelindy* wielu nie po-

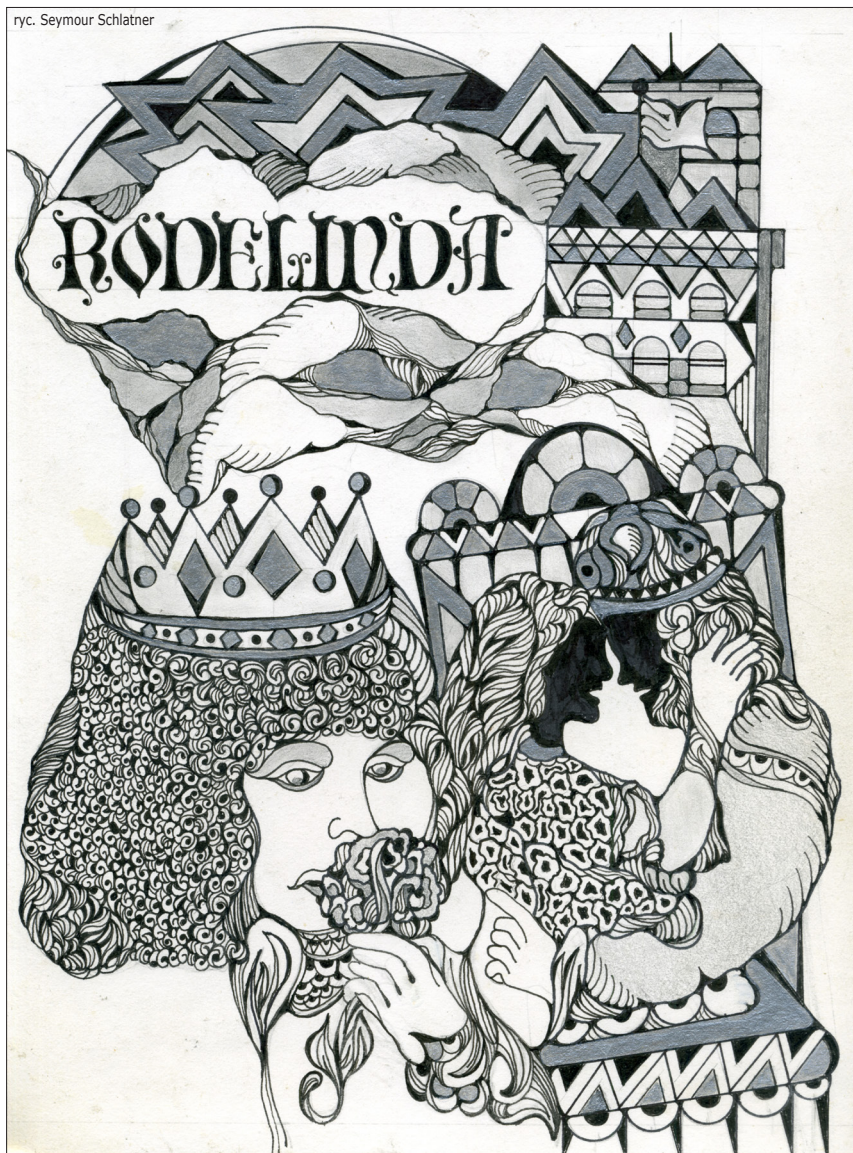
dejrzało go o tak stylowe wykonanie roli w operze Haendla. Okazał się doskonałym wyborem. Ładna barwa, spora moc głosu i muzyczna wierność w spełnieniu wymagań wokalnych opery barokowej. Był jednym z najlepszych wykonawców *Rodelindy* w tym sezonie.

Spektakl, który zapamiętam na długo to przedstawienie z 23 XI. Od początku wszyscy bez wyjątku byli w znakomitej formie i szalenie zdyscyplinowani. Fleming udowodniła, że może poddać się zaleceniom temp dyrygenta. Co prawda niekiedy wypadła z rytmu w akcie

Zresztą wszyscy tego wieczoru wypadli wyśmienicie. Brawa zebrał też Moritz Linn za niemałą rolę synka Rodelindy i Bertarida.

Transmisja radiowa 3 XII, która była jednocześnie przekazem na żywo do kin, była mieszana w jakości wokalne. Fleming znów nie zawsze była zdyscyplinowana w tempach i precyzji i często oferowała wokalizy o nieczytelnych słowach w 8 solowych ariach Rodelindy. Pojawiała się też niekiedy w jej głosie nie tyle siłowość ile brak lekkości, swobody wykonawczej i wystarczającej giętkości głosu w górnym rejestrze. Ale znów doskonale wypadł w harmonii

ryc. Seymour Schlatner



II i III, ale ogólnie brzmiała pięknie. Stonowała też ruch sceniczny. Był to jeden z najlepszych od wielu lat widziany i słyszany przeze mnie spektakl Renée Fleming w MET.

Joseph Kaiser też miał doskonały wieczór. Niemal bezbłędny pod każdym względem zaoferował bogactwo detali ornamentacyjnych oraz wiarygodne aktorstwo.

Andreas Scholl tym razem brzmiał znakomicie z wyraźnie zwiększoną siłą głosu, więc po zakończeniu tego spektaklu powitała go przed kurtyną burzliwa stojąca owacja.

głosów jej duet z Schollem na koniec aktu II. W głosie Josepha Kaisera usłyszałam wiele pięknych modulacji w lirycznych fragmentach roli, ale było też trochę lekkich rozbieżności w tempach z orkiestrą, a głos nie zawsze okazywał się tak giętki jak tego wymagała wykonywana partia. Stephanie Blythe, Davies i Shenyang byli wyśmienici, a Scholl tym razem znów ostrożnie operował dość wyciszonym głosem.

Zapamiętam spektakl z 23 XI, którego akt I był prawdziwie wspaniałym muzycznie i wokalnie. ☺

Najnowsze opracowanie sceniczne tej opery (produkcja: Laurent Pelly, dekoracje: Chantal Thomas, kostiumy: Laurent Pelly, światło: Joel Adam, choreografia: Laura Scozzi) miało prapremierę w MET 21 IV 2008 r. W rolach głównych wystąpili wtedy pod batutą Marca Armiliata Natalie Dessay (Marie) i Juan Diego Flórez (Tonio). Opisałam to Państwu dokładnie w **Muzyka21** (10/99, 2008). Produkcję wznowiono 6 razy w sezonie 2009/10 z Dianą Damrau (Marie), Flórezem w roli Tonia oraz Kiri Te Kanawa w partii Księżnej Krakenthorp. W bieżącym sezonie *Córkę pułku* pokazano w 7 przedstawieniach, z których widziałam dwa (12 XII premiera sezonu i 15 XII) i słyszałam transmisję radiową 24 XII.

Pod batutą kanadyjskiego dyrygenta, Yvesa Abela (debiut w MET w *Cyruliku sewilskim* w 2002 r., a potem *Trawiata* i *Carmen*) usłyszeliśmy w tym sezonie w głównych rolach: Nino Machaidze (Marie), Lawrence'a Bronwlee (Tonio), Maurizia Murary (Sulpice), Ann Murray (Markiza Berkenfield) i Kiri Te Kanawa (Księżna Krakenthorp).

Gruziński sopran Nino Machaidze śpiewała już w MET w debiucie z 2011 r. Gildę. Amerykańskiego tenora Lawrence'a Bronwlee słyszeliśmy już w MET jako Hrabiego Almavivę (*Cyrulik sewilski*, debiut w 2007 r.) oraz w partiach Don Ramira i Rinalda w *Armidzie*. Ann Murray (irlandzki mezzosopran) debiutowała w MET w 1984 r. jako Sesto i od tego czasu pojawiła się tu jako Marcelina, Rosina (*Cyrulik sewilski*), Dorabella i Annio w *Łaskawości Tytusa*. Kiri Te Kanawa po raz pierwszy przedstawiła Księżną Krakenthorp w tej produkcji *Córkę pułku* w sezonie 2009/10. Był to więc jej powrót w tej roli, podobnie jak w przypadku Maurizia Murary, włoskiego basa, który w sezonie 2009/10 przejął rolę Sulpice'a od Alessandra Corbelliego, który wykreował ją w tej produkcji w 2008 r. Na obsadę wokalną trudno więc było narzekać.

Problem tej produkcji polega na tym, że choreografia stanowi podstawowy element komizmu scenicznego. Jest też zamknięta, czy bardzo ograniczona we wprowadzaniu zmian, ponieważ wszelkie odstępstwa czynią ją mniej zabawną. Tak więc kolejni występujący w niej śpiewacy skazani są na możliwie jak najdokładniejsze kopiowanie oryginału, czyli ruchu scenicznego Dessay i Flóreza.

A o to trudno. I nie chodzi mi tu o aktorskie umiejętności wykonywania tych samych gestów, upadków etc., ale o wykreowanie wiarygodnej spontaniczności. To co w wykonaniu Dessay wyglądało naturalnie, w przypadku jej następczyni w tej produkcji może dać poczucie wypracowanego i pozbowionego indywidualnego podejścia do partii. Nino Machaidze musiała więc zapewne obejrzeć ogromną ilość razy DVD tej produkcji z Natalie Dessay by tak dokładnie nauczyć się kopiowania każdego jej kroku i gagu. Wyszła z tego zwycięsko, ale była to właśnie wypracowana replika, a nie indywidualna prezentacja sceniczna roli. Lawrence Bronwlee miał również trudne zadanie, ale choreografia ruchu Tonio nie jest aż tak ściśle zaprogramowana, więc kierując się wytycznymi miał nieco więcej możliwości na indywidualne choć niewielkie dodatki. Wypadł więc bardziej naturalnie, bardziej wiarygodnie w spontaniczności niż Machaidze. I być może też ze względu na tak konkretnie przeznaczoną dla Dessay i Floreza produkcję, widownia MET podczas

językiem oryginału – francuskim – a stylowo najbliższa była w kształtowaniu fraz muzycznych Verdiemu. Można więc było podziwiać precyzję wysokich tonów, ładną lirykę i piana, ale nie było w jej wykonaniu wycucia francuskiej opery.

Francuszczyzna Lawrence'a Bronwlee była natomiast bardzo amerykańska, z silnym akcentem, ale w roli ogólnie był znacznie bardziej stylowy. Duża elegancja i muzykalność, słodka i miękka gładkość linii wokalnych w krągłych, ładnie wykończonych frazach. Podczas premiery sezonu 9 „C” nie zabrzmiało z lekkością wykonawczą, ale nie było problemów z ich zaistnieniem. 15 i 24 XII był już w znakomitej formie, wzmocnił siłę głosu i pięknie zintegrował owe wysokie tony w linię melodyczną arii. W akcie II zachwycił nas natomiast znakomitym wysokim „Cis”.

Najlepszy francuski zaprezentował nam irlandzki mezzosopran Ann Murray. Brzmiała najnaturalniej choć głos na tym etapie jej kariery zdradza już jej wiek (ur. w Dublinie 27 VIII 1949 r.). Nie miała jednak wiele do śpiewania poza arią z aktu I, a w dialogach wypadła wyśmienicie.

Ogromne brawa zebrała oczywiście Kiri Te Kanawa za fantastycznie stylową, aktorsko mówioną komediową rolę Księżnej Krakenthorp. Świetnie nuciła melodię menueta granego przez orkiestrę, a później przypomniała nam glorię swego głosu w rzadko wykonywanej arii z *Edgara Pucciniego*.

Maurizio Muraro zupełnie dobrze wcielił się w partię Sierżanta Sulpice, ale nie okazał się aż tak swobodny w przekazie wokalno-aktorskim komizmu jak jego poprzednik z prapremiery, Alessandro Corbelli.

Yves Abel najlepiej wypadł 24 XII. Nadal jednak miałam zastrzeżenia do zbyt pospiesznych temp w uwerturze. Było sprężystość i militarnie jak trzeba, dobrze zabrzmiały dęte, ale marsz był zbyt szybki, a w

wolniejszych fragmentach nie zezwolił muzykom orkiestry na zagranie wysmakowanych w wybrzmieniu i eleganckim wykończeniu linii melodycznych Donizettiego. W trackie spektaklu były też momenty narzucania chórowi zbyt szybkiego tempa co powodowało rozbieżności w synchronizacji pomiędzy sceną i orkiestrą.

I tak we wznowieniach bieżącego sezonu nie było ani jednego wokalisty francuskiego, a całość była dość udana kopią, ale właśnie tylko kopią przedstawień z Dessay i Flórezem. ☹

G. Donizetti – *Córka pułku*
Lawrence Bronwlee (Tonio) i Nino Machaidze (Marie)
fot. Marty Sohl/MET



oglądanych przeze mnie spektakli nie była wypełniona w około 1/3.

Machaidze ma dobrze wyszkolony technicznie, atrakcyjny sopran. Nie było więc problemów z zaśpiewaniem nut roli Marie. Jasny i giętki głos miał jednak lekką ostrość tonu. Wolniejsze, bardziej liryczne fragmenty były lepsze, a podczas premiery sezonu zdarzały się jej fluktuacje w mocy głosu – od zbyt cichego, zanikającego wręcz, po niemal dramatyczne wybuchy. 15 XII brzmiała w bardziej wyrównany sposób. Problem był z

Wbieżącym sezonie MET wznowiła doskonałą produkcję tej opery (2006/7) autorstwa Anthony'ego Mighelli 12 razy (scenografia: Michael Levine, kostiumy: Han Feng, światło: Peter Mumford). Pierwszy spektakl, który był jednocześnie premierą sezonu obejrzałam 5 XII. Ostatni jest zaplanowany na 8 III 2012 r. Poza tym obejrzałam przedstawienie 22 XII i słyszałam transmisję radiową 17 XII. W planach mam jeszcze jedną *Madama Butterfly* 22 II 2012 r., kiedy to pod batutą Plácida Dominga tytułową rolę śpiewać będzie Patricia Racette.

Jako dyrygenci *Butterfly* w tym sezonie wystąpią: Plácido Domingo, Yves Abel i Marco Armiliato. W obsadzie wokalne najważniejszych ról usłyszymy: Liping Zhang i Patricia Racette (Cio Cio San), Maria Zifchak (Suzuki), Robert Dean Smith, Robert De Biasio i Marcello Giordani (Pinkerton), Luca Salsi i Laurent Naouri oraz Vladimir Chmelo (Shar-

Relację z widzianych i słyszanych przeze mnie przedstawień zacznę od „drugiej damy” tej opery Pucciniego czyli od Suzuki. Amerykański mezzosopran Maria Zifchak wystąpiła w MET w ponad 250 spektaklach od debiutu (rok 2000) jako Kate Pinkerton właśnie w *Madama Butterfly*. Suzuki śpiewała już w MET około 50 razy i była tą, która wykreowała tę partię w produkcji Anthony'ego Minghelli'ego. Zachwycała jak zwykle. Suzuki doskonała, prawdziwa partnerka wokalna i życiowa Cio Cio San. Współczująca i dramatycznie zrozpaczona, gdy dowiaduje się o zdradzie Pinkertona i chwytająca za serce w pełnej tragedii obietnicy powiadomienia Butterfly o żądaniu oddania syna ojcu i o jego „nowej” żonie. Jest to znakomity mezzosopran, który doskonale w harmonii współbrzmiał z sopranem Cio Cio San w kwietnym duecie, jednym z najpiękniejszych wokalnie fragmentów tych spektakli. No i trzeba było doprawdy usłyszeć rozpacz w jej głosie w „piangere tanto”, „wybuchu” dramatycznego współczucia w akcie ostatnim.

pasji czy wzlotów uniesień miłosnych, a w *Addio fiorito asil* z aktu ostatniego było zbyt wiele lamentu. Podczas transmisji radiowej na początku opery głos zdradzał chwiejną niestabilność, splaszczoną dźwięczność i lekkie napięcia w górze. Znów najlepiej zabrzmiał w *Addio fiorito asil*, nadal jednak moim zdaniem zbyt melodramatycznym, ale tym razem nie miałam zastrzeżeń do górnych tonów.

Sharpless (Luca Salsi) miał lepsze i gorsze występy. Włoski baryton z Parmy w swym pierwszym występie w MET (2007) również śpiewał partię Sharplessa. To zupełnie dobry głos o atrakcyjnej barwie, ale zbyt „drewniany” interpretacyjnie Sharpless. Ogólnie – „generyczny” baryton. Jedynie po prezentacji przez Cio Cio San dziecka głos nieco miękł, wyrażał współczucie i ciepło. Najczęściej jednak był zbyt gromko paternalistyczny.

Znakomite wrażenie wywarł na wszystkich debiutujący w MET w niewielkiej roli Yamadori południowoafrykański baryton Luthando Quave. Bardzo piękna barwa, dobra moc głosu, ujmująca liryczna śpiewność w modulacjach

G. Puccini - *Madama Butterfly*
scene z I aktu
fot. Marty Sohl/MET



pless), Joel Sorenson i Tony Stevenson (Goro), Daniel Sumegi i Stefan Szkarafowski (Bonze), Jennifer Johnson Cano i Edyta Kulczak (Kate Pinkerton), Luthando Quave i John Moore (Yamadori), David Crawford i Jeremy Galyon (Komisarz). W solach baletowych wystąpią: Hsin Ping Chang i James Graber.

W bieżącym sezonie, od strony reżyserskiej, wszystkie spektakle nadzoruje wdowa po Anthonym Minghelli, Carolyn Choa, która jest współreżyserem i choreografem tej produkcji.

Niewiernego Pinkertona w tym sezonie śpiewał podczas tej serii spektakli, urodzony w Pittsburgu tenor Robert Dean Smith, który debiutował w MET w 2008 r. w roli Tristana, a potem podjął się roli Bacchusa. Nie zabrzmiał najlepiej podczas wieczoru premiery. To wystarczający w mocy głos, ale jego barwa jest kwestią indywidualnych gustów. Interpretacyjnie pozostawiał nieco do życzenia. *Dovunque al mondo* wypadło na średnim poziomie. Podczas pięknego duetu kończącego akt I nie usłyszałam w jego głosie emocjonalnej

głosu i kształtowaniu fraz Pucciniego. Mam nadzieję usłyszeć go w większej roli.

Joel Sorenson (Goro) był wokalnie atrakcyjny, a interpretacyjnie wystarczająco odpychającą postacią. Grzmiał gromko – jak trzeba – zabrzmiał Bonzo (Daniel Sumegi) wyklinający Cio Cio San. Chór MET brzmiał bajecznie, a sola taneczne wywarły ogromne wrażenie.

W roli dyrygenta Plácida Dominga usłyszałam podczas premiery sezonu i podczas transmisji radiowej, a Yvesa Abela 22 XII.

Ostanio prasa doniosła o przykrym dla Plácida Dominga incydencie. Otóż Anne Midgette, która od 2001 r. niestety pisała recenzje muzyczne dla New York Timesa, została w 2008 r. jednym z krytyków w The Washington Post. Nie oceniam opinii innych krytyków, o ile mają uzasadnienie w rzetelnej argumentacji poglądów. Z jakiegoś powodu Anne Midgette w swych recenzjach w New York Timesie miała bardzo wiele za złe Leviene'owi i Domingowi. I to też jest OK pod warunkiem, że recenzje nie są złośliwie „ociekające witriolem”, a taka właśnie była jedna z jej ocen dyrygowania przez Dominga *Balem maskowym* w MET. Dostało się jednak nie tylko Domingowi, ale i innym, i to w bardzo napastliwie pretensjonalnym tonie.

Tym razem w relacji do The Washington Post Anne Midgette znów przesadziła w

otwartą animozją”. Zaprotestował też przeciwko użytemu przez nią określeniu „sabotaż”, podając w swym liście, jak się wydaje, dość dobrą definicję tego określenia jako „czynionych z rozmysłem działań destrukcyjnych”.

Oczywiście po tej wymianie korespondencji rozgorzała dyskusja w kręgach krytyków. Jedni twierdzili, że Domingo powinien być z godnością zignorować owe napady. Inni przywoływali na pamięć spektakle, w których nie okazywał się ich zdaniem mistrzem batuty. Jakkolwiekby nie oceniać sztuki dyrygenckiej Dominga, bo przecież jak każdy człowiek ma lepsze i gorsze wieczory, jednego z pewnością nie mogłabym mu zarzucić, a przynajmniej ja nigdy nie byłam świadkiem przedstawienia, w którym Domingo jako dyrygent nie byłby wrażliwy na potrzeby

dobyt wszelkie japońskie smaczki orkiestracji. Swe kompetencje dyrygenckie udowodnił podczas orkiestrowych interludium i w znakomitym poprowadzeniu orkiestry podczas chóru towarzyszącego oczekiwaniom Butterfly na Pinkertona, a przed kurtyną powitała go burzliwa owacja.

22 XII Yves Abel mnie rozczarował. Mniej płynne prowadzenie orkiestry, zbyt wiele zrywów dynamicznych. Partytura Pucciniego była bardziej akompaniamentem niż współuczestnikiem dramatu. Wszystko brzmiało tego wieczoru dość nijako, momentami za szybko, a na samym początku było nieco chaosu w koordynacji.

Sensacją wszystkich widzianych przeze mnie jak dotąd spektakli *Butterfly* była jej tytułowa heroina. Liping Zhang, chiński sopran, debiutowała w MET w 2004 r. właśnie jako Butterfly. Niestety nie słyszałam wtedy jej występu, ale widziałam ją już w drugiej roli w MET, Liu w *Turandot* w 2007 r. Wywarła na mnie dobre wrażenie, ale wtedy królowała w tej partii Hei-Kyung Hong.

Liping Zhng urodziła się w 1969 r. w Wuhan około 330 km na południowy zachód od Pekinu. Jej ojcem jest wyszkolony klasycznie muzyk, a matka – tancerką. Przez 5 lat uczyła się baletu, ale wstąpiła do konserwatorium w Wuhan by studiować śpiew. Zdobyła stypendium do szkoły wokalne w Pekinie, a potem, jako młoda studentka została wybrana do śpiewania wraz z Plácidem Domingo na placu Tian An Men. Przeniósła się potem do Kanady, gdzie w Akademii Muzycznej w Vancouver skoliła głos z Phylis Mailing w ramach programu młodych artystów. Wiele śpiewała w Kanadzie, m.in.: Mimi, Leilę w *Poławiaczach pereł*, Liu, Małgorzatę w *Fauście* i Łucję z *Lammermoor*. W 1997 r. wyjechała do Londynu. Jej debiutową partią w Covent Garden (2002) była Liu, a rok później zaprezentowała tam swą sensacyjną Cio Cio San. Trzy miesiące potem usłyszano ją jako Łucję, w 2005 r. jako Mimi, a w 2007 r. w partiach Micaeli w *Carmen* i ponownie jako Butterfly. Liping Zhang mieszka na stałe w Londynie, ale wystąpiła już w wielu operach poza Wielką Brytanią (Berlin, Den Norske Opera, Teatro Regio di Parma, Szanghaj, Hong Kongu, Paryż, Barcelona, New York City Opera, Baltimore, Los Angeles). Poza wyżej wymienionymi rolami śpiewała też Gildę w *Rigoletcie*, Traviatę, Donnę Annę w *Don Giovannim*, Hrabinę w *Weselu Figara* i Luizę w *Luizie Miller*. W Pekinie usłyszano ją jako Toskę, Leonorę w *Trubadurze* i Violetkę. Liping Zhang uczy też śpiewu w Chinach. Swą piękną Butterfly zaprezentowała też w Valencji i podczas festiwalu Pucciniego w Torre del Lago.

Najwspanialszym wokalnie spektaklem *Madama Butterfly* było jak dotąd przedstawienie z 22 XII. Wszyscy się bardzo ładnie

G. Puccini – *Madama Butterfly*
Liping Zhang (Cio Cio San) i Luca Salsi (Sharpless)
fot. Marty Sohl/MET



swych złośliwie wrogich ocenach. Pisząc o otwierającym w Waszyngtonie sezon operowy spektaklu *Toski* z Particią Racette w tytułowej roli, określiła dyrygowanie Dominga mianem „sabotażu” spektaklu. A dalej można było przeczytać, że „zamiast wspomaganie śpiewaków, jego dyrygowanie, albo topiło ich głosy lub powodowało niepewne ich wejścia. Zebrał ciepły aplauz, ale nie jestem pewna czy jego obecność sprzedaje wystarczającą ilość biletów by wyrównać [takie] zepsucie wieczoru”. Tym razem nawet Domingo nie zignorował tego złośliwego napadu i wysłał do niej list, który ukazał się na łamach The Washington Post. Napisał m.in. że „przekroczyła granicę dzielącą racjonalnie obiektywną oceną krytyczną, a czymś co wydaje się być

występujących solistów i nie wspomagał ich na wszelkie możliwe sposoby. A wracając do Anne Midgette, „zasłynęła” ona w kręgach krytyków kiedy to na początku swej kariery podczas jednego z wywiadów z jednym z renomowanych wokalistów operowych w Europie, nie dostrzegła różnicy pomiędzy „si” i wysokim „C”.

A więc jak brzmiał Maestro Plácido Domingo w słyszanych przeze mnie spektaklach *Madama Butterfly* tego sezonu w MET? Moim zdaniem dobrze. Po pierwsze nadał partyturze płynność. Nie można też było mieć zastrzeżeń do temp czy dynamiki. Było i lirycznie, i dramatycznie. Wypunktował kulminacyjne momenty, wyciszał orkiestrę w bardziej delikatnych fragmentach opery i wy-

rozśpiewali – i Pinkerton, i Sharpless. Lepiej wypadło czytanie listu Sharplessa, a Pinkerton nie miał siłowych napięć w głosie.

Podobnie jednak jak podczas poprzednich widzianych przeze mnie wieczorów, był to niekwestionowany triumf Liping Zhang. Jest to głos i lirycznie miękki, i dramatycznie efektywny. Zhang potrafi bowiem nadać mu ogromną ilość barw i ich odcieni. Techniczne zaś jego opanowanie pozwala jej na całkowitą koncentrację na interpretacyjnej stronie roli. Słyszałam ją na płycie CD, podczas transmisji radiowej i na żywo i okazało się, że właśnie w sali MET i jej akustyce wywiera największe wrażenie.

Wielokrotnie pisałam Państwu o trudnościach dobrego wykonania partii Cio Cio San. Potrzebne są bowiem do niej jakby trzy głosy i rzadko której śpiewaczce udaje się to uchwycić. Podczas dwóch pierwszych słyszanych przeze mnie przedstawień Zhang miała lekkie zachwiania w głosie podczas tzw. „wejścia Butterfly” na początku opery (5 i 17 XII). Akt I sprawia wielu sopranom sporo trudności nie tyle przez wymogi techniczne zaśpiewania linii muzycznych Pucciniego, ile interpretacyjnie. Jest to co prawda najdłuższy skomponowany przez Pucciniego duet miłosny kończący ten akt, ale to tzw. *vocce infantile* czyni Butterfly mniej lub bardziej wiarygodną. W akcie I ma przecież wedle libretta 15 lat, a więc nie można w pełni zaakceptować tu matronowatego w brzmieniu głosu.

Liping Zhang całkowicie wciela się w rolę – i wokalnie, i w ruchu scenicznym. Jest więc Butterfly doskonałą. Brzmi dziewczęcą w akcie I, a jej głos różni się, choć dość delikatnie od tego używanego przez nią na początku aktu II. Tu jest już 3 lata starsza i doświadczyła też macierzyństwa. Naiwna lirycznie w romantycznych wzlotach serca, dźwięczna w uniesieniach emocji, wzruszająca w tragedii złamanego serca i dramatyczna w ostatniej scenie transformacji w dumną córkę samuraja, która poświęca życie z miłości. Liping Zhang przez wiele lat studiowała tę rolę, żyła i utożsamiała się z nią kompletnie. Nie słuchamy więc i nie oglądamy na scenie wykonania roli Cio Cio San. Widzimy i słyszymy Butterfly! No i jest to niesłychanie rzadkie, by po zakończeniu spektaklu widownia w stojącej szaleńczej owacji wykrzykiwała m.in. „Brava Butterfly!”. Modułacje jej głosu i nuanse jakie nadawała każdej frazie uczyniły z niej bowiem Cio Cio San absolutnie i naturalnie wiarygodną.

Podczas sceny kończącej akt I, doskonale uchwyciła ból w „*rinegata*” i miękko liryczne, jakby wypełnione uśmiechem miłości w głosie „*e felice*”. Środkowy rejestr Zhang brzmi nieco głębiej i ciemniej co znakomicie zdaje egzamin w dramatycznej transformacji heroiny w dalszej części opery. Ale dała nam już tego przedsmak w pełnym ekstazy wybuchu wyznania miłości *Amore mio* w akcie I. *Un bel di* było jakby mieszanką lekkiego *parlando* i lirycznie płynnych melodii, pięknych *piano* i szalenie bogatej palety emocji. W scenie czytania listu Zhang jest radosna w odnowionej nadziei, potem pełna smutku niedowierzania i tragiczna w poczuciu bólu jej odebrania. W interpretacji Zhang bardzo też dokładnie słychać ów moment, w którym Cio Cio San przekształca się w porzuconą, choć nadal kochającą kobietę i matkę. Ból złamanego serca i desperacja w „*tanto*”, „*niente*” i w *Ah! M'ha scordata* są doskonale w ładunku emocjonalnym. Dlatego też jej późniejsze *E questo* i aria *Che tua madre* są tak rozdierające serce w dramatycznym tragizmie nie tylko w snuciu wizji losów porzuconej matki z dzieckiem tańczącej za marne grosze, ale w kończącej tę arie determinacji „*Ah, no!*” i „*Morta!*”.

Po tej scenie w doskonałym kontraście barw wokalnych brzmi entuzjastyczny wybuch ponownie wzbudzonych nadziei po odczytaniu nazwy statku, który właśnie zawinął do portu: Abraham Lincoln! Znow pojawia się w jej głosie wiara w zwycięstwo miłości, która towarzyszy jej do końca przygotowań na przybycie Pinkertona. Liryczna miękkość kołysanki *Dorme amor mio* z przepięknym *diminuendo* na końcowej nucie przechodzącej w *pianissimo* zachwycało natomiast perfekcyjnym w smutku liryzmem.

Trudne jest też dobre wykonanie fraz w ostatniej scenie tej opery kiedy to zniecierpliwiona jak by się zdawało Butterfly z bijącą jeszcze w sercu nadzieją wymusza na Suzuki odpowiedź na pytanie czy to prawda, że Pinkerton do niej nie powróci. Mam na myśli modulację w *Vespa! Rospo maledetto!*. Często wypada to jędzowato krzykliwe, wręcz ze złością. U Zhang była to dramatyczna desperacja rozpaczonego serca, rezygnacja w przeczuciu odpowiedzi.

Zamrozenia głosu w kluczowych momentach jej tragedii życiowej zasługiwałyby wręcz na esej i tak np. zawieszenie głosu w *Tutto e finito*, czy rewelacyjne zróżnicowania w modulacjach pomiędzy powtórzeniami frazy *Triste madre*, które brzmi przeszywająco dramatycznie za pierwszym razem i z bolesnym, cichym smutkiem w jej powtórzeniu.

Doskonale też uchwyciła transformację w determinacji tuż przed samobójstwem, kiedy to jawi się nam jak wydająca komedy córka samuraja: „*Lassa lo giocare*” czy „*Commando!*”. Śpiewno-deklamacyjne odczytanie napisu na sztylcie zawieszonym na jednym poziomie



ryc. Seymour Schlatner

tonu głose i jakby bezbarwnym w emocjach, nie pozostawia natomiast nikomu wątpliwości co ma za chwilę nastąpić.

Przed śmiercią jednak słyszymy jej rozdierający w potęgę dramatycznej wybuch emocjonalny w *Tu! Tu! Piccolo Iddio* na widok synka. Doskonale wyważony patos, a na sam koniec, ostatnie słowa Butterfly wypowiedane na scenie: „*Va gioca*” – są pełnej matczynej miłości zachętą dla dziecka, z lekkim uśmiechem przez łzy.

Ruch sceniczny Zhang też należałoby zaliczyć do tych najlepszych w historii wykonania tej roli. Grała nawet w bezruchu. Drobne, ale wypełnione wielkim znaczeniem gesty, lekkie zwróty ciała, głowy czy tylko rąk. Liping Zhang jest również bardzo piękną kobietą, a jej drobna, krucha sylwetka, dodatkowo jeszcze upodobniała ją do Motyla.

Był to więc spektakl, którego nie da się zapomnieć, i wedle którego przyjdzie nam współcześnie oceniać kolejne śpiewaczki podejmujące się tytułowej roli. Od czasów Freni pewnie nie było doskonalszej wokalnie i aktorsko Butterfly! 🎭

Rafał Blechacz Kolory muzyki Debussy'ego i Szymanowskiego

Łukasz Kaczmarek

Ukazała się właśnie kolejna płyta Rafała Blechacza. Jej program wypełniły, tym razem, utwory solowe Debussy'ego i Szymanowskiego. Impresjonizm i ekspresjonizm: zestawienie tych dwóch jakże odrębnych stylów muzycznych decyduje o charakterze całego albumu. Ukazanie ostrego kontrastu stanowiło jeden z celów artystycznych pianisty. Większość utworów Debussy'ego, które znalazły się w programie najnowszej płyty, figuruje w repertuarze Blechacza od około dziesięciu lat. A przy tym, zarówno muzyka Debussy'ego, jak i Szymanowskiego, pojawiła się już w jego dyskografii. Mam tu na myśli pierwszą płytę artysty, zarejestrowaną jeszcze przed pamiętnym Konkursie Chopinowskim w roku 2005. Pytaniem o tamten debiutancki album rozpocząłem moją rozmowę z pianistą: „To była zupełnie pierwsza moja płyta. Pamiętam, że chyba nagrywałem wówczas *Suite bergamasque* Debussy'ego i *Wariacje b-moll* Szymanowskiego. To było sześć lat temu... Przez ten czas na pewno w jakiś sposób zmieniło się moje podejście do tych kompozytorów. Tym razem nagrywałem inne utwory, a mianowicie *Pour le piano*, *Estampes* oraz *Radosną wyspę* Debussy'ego i wielkie dzieło: *I Sonatę c-moll* Szymanowskiego. Samo to, zatem, wymagało już odmiennego podejścia w stosunku do tamtego – sprzed sześciu laty, do tamtych utworów. Nie jest mi łatwo powiedzieć, jak dużą stanowi to zmianę w interpretacji dzieł Szymanowskiego czy Debussy'ego ponieważ

właściwie cały czas tkwię w tym procesie. To jest raczej pytanie do słuchaczy, którzy może nie słyszą moich interpretacji tak często, nie obcuje z moją sztuką pianistyczną na co dzień i może, kiedy na przykład porównują nagranie sprzed sześciu lat z nagraniem obecnym, dokonanym już po tych, znaczących przecież doświadczeniach estradowych, jak również fonograficznych, na pewno w jakimś stopniu mogą pewne zmiany zaobserwować. Myślę, że nie są to jakieś kontrowersyjne zmiany, nigdy zresztą kontrowersja w interpretacji, czy szerzej – w muzyce, nie była moją domeną i czymś za czym chciałbym podążać. Na pewno jednak prezentowanie określonych utworów, zwłaszcza tych, które zdecyduję się zarejestrować, w różnych miejscach, w różnych salach koncertowych, w różnych akustykach, na różnych instrumentach, sprawia, że nabiera się w nich doświadczenia i wypracowuje jakiś styl. Oczywiście, mam tu na myśli styl kompozytorski, ale także, przy zachowaniu całej stylowości określonego twórcy, prezentowanie w ramach tego stylu własnych pomysłów, muzycznych interpretacji”.

Mówiąc o stylu, własnej wizji muzyki Debussy'ego i Szymanowskiego, Rafał Blechacz wskazuje na swoje wielkie muzyczne inspiracje. W przypadku Szymanowskiego – jest to Jerzy Godziszewski, artysta który przed kilkunastoma laty dokonał rejestracji kompletu muzyki fortepianowej polskiego twórcy, ale

którego też młodziutki Blechacz miał przed laty sposobność słyszeć we wspomnianym repertuarze. Jeśli natomiast chodzi o Debussy'ego, artysta wskazuje na trzy wielkie wzorce: kreacje Michelangelo, Alfreda Cortota i Waltera Giesekinga. Zapytałem Rafała Blechacza o sam początek jego muzycznej przygody z dziełami Szymanowskiego i Debussy'ego, a także o inne artystyczne inspiracje: „Jeżeli chodzi o profesora Godziszewskiego, to rzeczywiście, jego recital był moim pierwszym zetknięciem z muzyką Szymanowskiego. Pamiętam tamten koncert, w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, podczas którego wykonywał *Metopy*, *Maski* i chyba jeszcze *II Sonatę fortepianową*. To było wielkie wydarzenie! To był też chyba ten okres, kiedy ukazał się album z wszystkimi utworami fortepianowymi Szymanowskiego w wykonaniu Jerzego Godziszewskiego. Ja z tymi interpretacjami obcowiałem wówczas i w taki sposób poznawałem dzieła Szymanowskiego. Od samego początku byłem bardzo zafascynowany tą muzyką, jej harmonią przede wszystkim, dużymi kontrastami emocjonalnymi, kulminacjami. Oczywiście, chciałem też sam sięgnąć po utwory Szymanowskiego, próbowałem wówczas niektóre *Preludia* i *Wariacje* op. 3. Później ten ostatni utwór włączyłem do swojego repertuaru i w taki oto sposób moja przygoda z Szymanowskim się rozpoczęła. Jeśli natomiast chodzi o Debussy'ego, mam w pamięci recital Dominique'a Merleta, miałem wtedy

chyba około trzynastu-czternastu lat, podczas którego wykonywał *Estampes* Debussy'ego, cykl który bardzo mnie zafascynował. Znałem go już wcześniej, z nagrań, m.in. Świątosława Richtera. Jest taka płyta, wydana swego czasu przez Deutsche Grammophon, gdzie Richter gra kilka wybranych *Preludiów* Debussy'ego, właśnie *Estampes*, chyba *Sonatę* Skriabina i coś jeszcze Prokofiewa. To są nagrania live. Już wówczas przyszła mi myśl, aby ten nurt Debussy'ego poszerzać coraz bardziej. Wtedy też zacząłem ćwiczyć *Estampes* i *Suite bergamasque*, a nieco później – *Pour le piano*. Muszę powiedzieć, że jest bardzo wiele takich nagrań, które mnie inspirują. Jednym z przykładów jest wspaniały *Kącik dziecięcy* Debussy'ego w wykonaniu Alfreda Cortota. Rzeczą ważną dla mnie jest posiadanie inspiracji, jakiego punktu odniesienia. Ale jeszcze ważniejszą kwestią jest wejście w głąb odczytywanego utworu i pozostanie z nim już sam na sam. Jest to, jak gdyby odkrywanie go na nowo i poszukiwanie w nim tych rzeczy, które może nie zostały jeszcze odkryte, może nie zostały tak silnie zaakcentowane. Moim celem jest właśnie podążanie tym nurtem, podążanie za muzyką w taki sposób, aby stworzyć interpretację, która w jakimś sensie odznacza się, czy też różni od tych, które już znamy, którymi dysponujemy”.

Chcąc jeszcze bardziej pogłębić wątek inspiracji, spytałem Rafała Blechacza również o jego inspiracje pozamuzyczne: „Ostatnią taką inspiracją jest dla mnie filozofia muzyki. Zagadnienie to bardzo mnie fascynuje już od kilku lat, mniej więcej od czasu szkoły średniej. Nie miałem wówczas, oczywiście z wiadomych powodów – konkursy i inne obowiązki koncertowe – tak wiele czasu, żeby wgłębić się w to intensywnie. Od trzech lat uczestniczę jednak w seminariach doktoranckich na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, koncentrując się przede wszystkim na tych tematach, które w jakiś sposób stykają się z muzyką, a więc na filozofii muzyki. Jeśli chodzi o konkretne inspiracje, wskażę tutaj na teksty chociażby Romana Ingardena o tożsamości dzieła muzycznego, czy też Zofii Lissy, dotyczące już w bliższym sensie interpretacji. Bardzo ważną rolę odegrał w moim życiu również tekst o przeżyciu artystycznym Ingardena. Czuję, że otwierają one przede mną nowe horyzonty i pozwalają spojrzeć w nieco inny sposób, z większą świadomością, z większym rozumieniem, z większym zapleczem teoretycznym i intelektualnym, na sztukę pianistyczną i na to, czym jest koncert publiczny. To wszystko, w jakimś sensie znajduje później swe odzwierciedlenie już w samych interpretacjach”.

Jakie są zatem te interpretacje? Jaki jest Debussy i Szymanowski Rafała Blechacza, dzisiaj? O to zapytałem artystę w dalszej części naszej rozmowy: „Podczas pracy nad utworami Debussy'ego i Szymanowskiego dużo uwagi poświęcałem na jak najpełniejsze oddanie (odzwierciedlenie) właściwego nastroju, charakteru danego utworu. Bardzo ważną rzeczą było znalezienie tego »idealnego« tempa, w którym

wszelkie różnice dynamiczno-kolorystyczne będą brzmiały naturalnie. Niezwykle istotną częścią mojej pracy było szukanie adekwatnych barw dźwięku oraz jego natężenia. W utworach Debussy'ego bardzo często pojawiają się wielowarstwowe struktury, które domagają się właściwego zinterpretowania kolorystycznego. Wiele jest fragmentów, gdzie nad charakterystycznym akompaniamentem polegającym na szybkim i naprzemiennym powtarzaniu dwóch dźwięków, pojawiają się pojedyncze nuty, które kojarzą mi się ze spadającymi kroplami rosy. Bardzo pracowałem nad tym, aby poprzez odpowiednią artykulację i pedalizację, uzyskać miękką, ale jednocześnie »owianą« srebrzystą aurą, barwę dźwięku. Mam tutaj na myśli przede wszystkim środkową część *Preludium z Pour le piano*, jak również *Ogrody w deszczu*, w których po kilku stronach pojawia się podobny fragment. Zostaje on jednak nieco wzbogacony poprzez wprowadzenie trzeciego głosu (w lewej ręce), który pięknie podkreśla harmonię i wprowadza kolejny, tym razem ciemniejszy, koloryt. Niesamowity jest dla mnie finał *Ogrody w deszczu*. Słyszę i widzę tam bardzo jasne kolory. W tej części jest już zdecydowanie mniej deszczu a więcej słońca. Takie skojarzenia motywują do szukania kolejnych, nowych barw, odcieni. Chciałem całą fakturę w tym fragmencie ożywić dużą ilością alikwotów, rozświetlając wszystkie dźwięki umiejętną pedalizacją i nadając im złocistą aurę. W muzyce Szymanowskiego wrażliwość na kolory jest równie ważna. Tutaj jednak »zachwyt chwilą« trwa nieco krócej. W konsekwencji słyszymy bardzo dużo różnych nastrojów, silnie skonstrastowanych fragmentów, jak na przykład pierwszy i drugi temat w *Allegro*. Przede wszystkim są to kontrasty emocjonalne. Różnice te jednak domagają się i motywują zarazem do poszukiwania i tutaj ciekawych kolorytów. Dlatego tak ważną rzeczą był wybór do nagrania takiego instrumentu, który będzie inspirował kolorystycznie i jednocześnie pozwoli uzyskać wielki wolumen z potężnym basem i szlachetnie brzmiącym górnym rejestrem. Taki walor fortepianu jest nieoceniony w przypadku rozbudowanych kulminacji, czego przykładem może być finałowa *Fuga* w pierwszej *Sonacie c-moll* op. 8”.

Znamy Rafała Blechacza przede wszystkim jako artystę. Nie zapominajmy jednak, że jest on przecież także słuchaczem, z własnymi muzycznymi upodobaniami. W kolejnym moim pytaniu do artysty chciałem zatem dowiedzieć się, jaką muzykę, poza fortepianową, lubi najbardziej, jakie płyty najczęściej goszczą w jego własnym odtwarzaczu: „Bardzo fascynowała mnie swego czasu muzyka organowa. Do dziś, kiedy tylko mam wolną chwilę, bardzo chętnie grywam na organach, zwłaszcza utwory Bacha. Lubię też muzykę symfoniczną oczywiście, symfonie Mahlera chociażby; także muzykę operową. Te wszystkie inne gatunki mają, rzecz jasna, swe odniesienia do muzyki fortepianowej. W przypadku Mozarta muzyka operowa jest nieoceniona; w przypadku sonat fortepianowych Beethovena – symfonia.

Wszystko jednak, w moim przypadku, obraca się w kręgu muzyki poważnej”.

Być może uda nam się kiedyś usłyszeć Rafała Blechacza grającego na organach. Artysta nie wyklucza także sięgnięcia po batutę: „Myślałem o tym też i wcześniej, nie wykluczam takiej możliwości, choć może nie w tej najbliższej przyszłości. Takie doświadczenie byłoby bardzo pomocne, ale też szalenie inspirujące i ciekawe. W dzisiejszych czasach coraz częściej pianiści dyrygują od klawiatury, zwłaszcza takimi dziełami, jak koncerty Mozarta, czy nawet jeszcze *I i II Koncert* Beethovena. Ukazuje się coraz więcej płyt z orkiestrami kameralnymi i bez dyrygentów, czyli prowadzonymi przez solistę”.

Jeśli zaś chodzi o prowadzenie orkiestry z dyrygenckiego podium, Rafał Blechacz wypowiada się bardziej ostrożnie. Nie kryje jednak wielkiej fascynacji dyrygenturą: „Na pewno jest to odpowiedzialne zadanie. Mnie to zawsze fascynowało, że dyrygent ma pewną »władzę« nad tyloma wykonawcami. Na przykład prowadząc wielkie symfonie, takie dzieła, gdzie obok orkiestry symfonicznej jest jeszcze chór, on wskazuje jednym ruchem ręki i nagle sopran, czy alt wchodzi. To na pewno też w dużym stopniu daje sporo satysfakcji, radości, możliwości swego rodzaju panowania nad całym dziełem. Na pewno jest to niezwykle fascynujące”.

W całej swojej dotychczasowej karierze artystycznej, Blechacz miał okazję współpracować z wieloma dyrygentami. Były wśród nich wielkie nazwiska... Zapytałem pianistę o tych kapelmistrzów, z którymi praca przebiegała w sposób najbardziej dlań satysfakcjonujący: „Myślę, że w dużej części zależy to od repertuaru. Na przykład byłem ostatnio bardzo zadowolony z pracy nad *IV Koncertem G-dur* Beethovena z Paavo Järvi i Orkiestrą Paryską. Graliśmy w Paryżu dwa koncerty, wykonując *IV Koncert*. Współpraca przebiegała bezproblemowo i wszelkie jakieś, nieważny to, pomysły interpretacyjne z mojej strony, były od razu podejmowane przez muzyków orkiestry, a przede wszystkim przez dyrygenta. I właśnie praca z takimi muzykami, dyrygentami odbywa się bez jakichkolwiek problemów i osiągane jest natychmiastowe porozumienie. Tak też było w przypadku Gergiewa, kiedy miałem okazję, po Konkursie Chopinowskim, zagrać z nim i jego Orkiestrą Teatru Maryjskiego. Wykonywaliśmy wtedy *Koncert e-moll* Chopina w Moskwie w Sali Konserwatorium Czajkowskiego i, mimo że mieliśmy tylko jedną króciutką próbę w dzień koncertu, wszystko później przebiegło bezproblemowo i wszelkie rubata, które w muzyce Chopina stosuje, były też od razu podejmowane przez Maestro Gergiewa i muzyków jego Orkiestry. Tak więc, po tym poznaje się wielkość dyrygenta, że mimo krótkiej próby, wszystko jest na koncercie, tak jakby artysta sobie wymarzył. Pięknym przeżyciem i doświadczeniem była również współpraca z Maestro Semkowem, z którym przed dwoma laty nagrałem płytę z

koncertami Chopina. Bardzo istotny był fakt, że spotkaliśmy się przed dokonaniem nagrania, mogliśmy zatem szczegółowo omówić naszą interpretację. Później te pomysły, zwłaszcza w trzecich częściach Koncertów, mam tu na myśli przede wszystkim pomysły agogiczne, czy podkreślenie tej ludowości zawartej w *Koncertcie f-moll*, czy w *Koncertcie e-moll*, były też bardzo szybko zrozumiane przez muzyków Orkiestry Concertgebouw. Szczególnie ważne jest również to brzmienie, którym dysponuje Orkiestra, a które Maestro Semkow tak pięknie wydobyl, co szczególnie słyszalne jest w drugich częściach *Koncertów*, gdzie oni wręcz stapiają się z fortepianem i stanowią taką ciepłą, aksamitną aurę. Podobne doświadczenie i przeżycia zaistniały niedawno podczas mojej współpracy z London Philharmonic prowadzonej przez holenderskiego dyrygenta Jaapa van Zwedena”.

Przeważającą część koncertów publicznych Blechacza stanowią jednak recitale solowe. Artysta wspomina te, które najsilniej zapisały się w jego pamięci: „Było kilka takich momentów. Jest to przede wszystkim uwarunkowane tym, gdzie dany koncert się odbywa. Mam kilka ulubionych sal w Europie, są to m.in. Concertgebouw w Amsterdamie, Tonhalle w Zurychu i Herkulesaal w Monachium. I muszę powiedzieć, że kiedy prezentuję w tych miejscach określony repertuar, niezależnie czy jest to Chopin, Bach czy muzyka impresjonistyczna, wszystko w tych akustykach inspiruje mnie do szukania coraz to nowych kolorów, odcieni i, co również jest bardzo ważne, instrumenty w tychże salach są perfekcyjnie przygotowane. Z reguły mam ten komfort, że mogę spośród dwóch, trzech bardzo dobrych Steinwayów wybrać taki, który najbardziej mi odpowiada i jest adekwatny do repertuaru. Mam w pamięci koncert chyba z 7 października 2007 r.. To był mój recitalowy debiut w Concertgebouw. Pamiętam, że grałem *Sonatę Es-dur* Haydna, chyba także *Wariacje* Szymanowskiego i *Preludia* Chopina. Tamten koncert mocno utkwil mi w pamięci, między innymi dlatego, że byłem zafascynowany akustyką tej sali. Wówczas też postanowiłem sobie, że właśnie tam muszę dokonać nagrania z orkiestrą *Koncertów* Chopina. Do dziś często wracam pamięcią do tego wydarzenia”.

Różni artyści z różnym upodobaniem występują przed szeroką publicznością, bądź też zatapiają się w zaciszech studiów nagrańowych. Rumuński dyrygent, Sergiu Celibidache, wykluczał wszelką pracę w studiu. Pianisci Claudio Arrau i Glenn Gould natomiast, sceptycznie odnosili się do rejestracji koncertów (ten pierwszy), a nawet koncertów jako takich w ogóle (Gould). W przypadku Rafała Blechacza, taka dychotomia zdaje się nie istnieć: „Bardzo trudno porównywać koncert z pracą w studiu, bo są to dwie kompletnie różne sytuacje. Na pewno kiedy prezentuje się utwory publiczności, a więc podczas koncertu, wówczas stan naturalnej eksycytacji i chęci zaprezentowania interpretacji jest już obecny. Sama atmosfera koncertowa, samo to, że wchodzi się na scenę, widzi się ludzi,

którzy oczekują moich interpretacji, jest takim momentem mobilizującym. Natomiast, będąc w studiu i widząc jedynie mikrofony i fortepian, muszę sam w sobie wykreować tę atmosferę, która na koncercie pojawia się już naturalnie. Przyznam jednak, że lubię pracę w studiu i w jakimś sensie rozumiem Glenna Goulda, że mógł się tym tak bardzo zafascynować, że później już zupełnie zrezygnował z grania koncertów i zajął się tylko nagrywaniem płyt. Kiedy wchodzi do studia, mam już określoną wizję interpretacyjną, wiem, że chcę to, to i to zrealizować. Jest to zupełnie inna sytuacja niż podczas koncertu, ale również fascynująca i inspirująca. Weźmy na przykład sytuację, kiedy mam cztery wersje określonego utworu i przesłuchując je dostrzegam, że dwie pierwsze są podobne ale trzecia i czwarta w wielu miejscach różnią się: czy to dynamicznie, czy to kolorystycznie, czy to energetycznie. Wówczas pojawia się pytanie: czy robić kolejną wersję, podążając w tym kierunku, w którym została zrealizowana wersja trzecia i czwarta, czy pozostać przy wersji pierwszej i drugiej. To są później takie dylematy, nad którymi trzeba się poważnie zastanowić, bo to, na co się zdecyduje, będzie już obecne na rynku muzycznym na świecie przez długie lata”.

W dalszej części rozmowy, zapytałem Rafała Blechacza o jego sposób pracy nad nowymi utworami: „To bardzo różnie. Zależy to od dzieła: czy jest to utwór, który bardzo dobrze znam, czy jest to takie arcydzieło, które, można powiedzieć, wszyscy znają, czy też jest to utwór mniej popularny, jak choćby niektóre dzieła Szymanowskiego, czy muzyki współczesnej. Wówczas, oczywiście, najpierw przeglądam nuty, by przyjrzeć się ogólnemu zarysowi i rozplanować pracę nad tym utworem. Ale na przykład, wspomniany już *Koncert G-dur* Beethovena, jest oczywiście arcydziełem, które znałem z wielu nagrań, obcując z nim już jako dziecko, uczestnicząc w różnym koncertach, podczas których był wykonywany. Zatem zależy to przede wszystkim od dzieła, ale najpierw jest proces zapoznawania się z utworem, odczytania tekstu i dopiero później, na tej bazie, kształtuje się już w jakimś małym zarysie interpretacja, może nawet jakaś artystyczna wizja, do której następnie dopasowuję tę techniczną stronę. I w ten sposób rodzi się interpretacja, właściwa przygoda z utworem. Z reguły w tym czasie raczej nie słucham innych nagrań, skupiam się na tym, żeby dopracować swoje szczegóły. Proces konfrontacji mojej interpretacji z pozostałymi to już troszkę późniejszy etap, kiedy ja właściwie jestem w dużym stopniu przekonany co do własnego pomysłu, wizji interpretacyjnej. Chociaż w przypadku tak wielkich arcydzieł, jak *Koncert G-dur* Beethovena, te wszystkie interpretacje z którymi się w ciągu życia obcowano, przez cały czas są w naszej pamięci. Takie całkowite oderwanie się od nich jest niemożliwe, a zresztą może i niepotrzebne”.

Prezentując się jako artysta, nieoderwany od tradycji, Rafał Blechacz wskazuje również na te wykonania, które pozornie mogłyby się wydawać całkowicie odmienne

wobec jego własnej wizji: „Będąc na różnych koncertach, stykam się z różnymi interpretacjami, ale nawet jeśli w określonym momencie pomysłu sobie, że ja zagrałbym to inaczej, często bywa tak, że w trakcie obcowania z daną interpretacją, coraz bardziej mnie ona pochłaniała, by wreszcie, po skończonym koncercie, przyznać, że mnie ta interpretacja wręcz poruszyła i zafascynowała. Na tym chyba polega wielkość kompozytora, wielkość dzieła muzycznego, że dopuszcza tak wiele stosownych interpretacji, a przy tym odmiennych, różniących się znacznie między sobą. I nie ma tej jednej określonej, właściwej. To by było chyba straszne dla publiczności i artystów”.

Zapytałem pianistę o jego najbliższe plany, o dzieła, nad którymi zamierza pracować, a także o te... po które nigdy nie zamierza sięgnąć: „Mam gotowe dwa projekty, gotowy repertuar na dwie następne płyty. Teraz tylko się zastanawiam, czy wydać następną płytę solową, czy nagrać już dwa koncerty fortepianowe. Powiem szczerze, że na razie nie chcę zdradzać co to będą za utwory. Natomiast jeśli chodzi o repertuar koncertowy, cały czas poszerzam Szymanowskiego, Debussy'ego jak również Beethovena i na tym się przede wszystkim koncentruję. Poza tym, oczywiście nurt chopinowski. Czeka mnie w 2013 r. tournée po Japonii, powoli już o tym myślę. Z agencji artystycznej organizującej to tournée napłynęła prośba, aby chociażby pierwszą albo drugą część recitalu wypełnić muzyką Chopina. I także pod tym kątem planuję mój najbliższy repertuar. A zatem: Debussy, Szymanowski, Chopin, również Bach, ale więcej już nic nie powiem. Natomiast, nawet jeżeli są takie utwory, nad którymi nie chcę w tym czasie pracować, nie mógłbym powiedzieć, że nigdy po nie sięgnę. Artystyczny rozwój trwa całe życie i przez ten czas bardzo zmienia się podejście do utworów, które gra się stale. Cóż więc można powiedzieć, o dziełach których nigdy się nie grało! Pewne utwory, pewne style kompozytorskie mogą być na danym etapie rozwoju bliższe, inne nie, ale myślę, że nie warto mówić, że tego nigdy nie będę grał. Przecież za dziesięć lat może być zupełnie inna sytuacja, a moje spojrzenie na stylowość Chopina, czy innego kompozytora, o którym na razie jeszcze w ogóle nie myślę, może być całkowicie odmienna. Wydaje mi się bardzo ryzykowne mówić, że nigdy nie będę pracował nad danym utworem”.

Na koniec naszej rozmowy, Rafał Blechacz powiedział o swoich marzeniach: „Moje życie jest mocno związane i wypełnione muzyką i chciałbym, aby tak już pozostało. Dla mnie zawsze największym marzeniem było, żeby grać dla ludzi na całym świecie, dla szerokiej publiczności w różnych miejscach, w bardzo dobrych salach koncertowych. Na razie mogę to kontynuować i jeśli taki stan rzeczy utrzyma się w przyszłości, wówczas będę szczęśliwy”.

Na podstawie rozmowy telefonicznej przeprowadzonej z Rafałem Blechaczem 2 XII 2011 r., który autoryzował swoje wypowiedzi.

Mistrz i muzyka (2)

z wybitnym kompozytorem Juliuszem Łuciukiem rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Ma pan na swoich koncie prestiżowe wyróżnienia i nagrody. Jak Pan odbiera otrzymywane wyróżnienia?

Nagrody i wyróżnienia są zaszczytem dla mnie, wpływają korzystnie na mój stan emocjonalny i uaktywniają działania twórcze.

Spoglądając na zdobyte przeze mnie nagrody i korzyści z nich wypływające, zachęcam do udziału w konkursach, zwłaszcza młodych twórców, dla których droga do sukcesu jest nieraz bardzo trudna. Sukces w konkursie, zdobycie prestiżowej nagrody, może otworzyć młodemu kompozytorowi możliwości dobrego startu i decydować o jego dalszym rozwoju.

Taką rolę spełniło w moim debiucie kompozytorskim zdobycie głównej nagrody na Konkursie Absolwentów Kompozycji (1958), którą stanowiło stypendium rządu francuskiego na studia kompozytorskie w Paryżu.

Korzyści ze zdobycia nagrody są wielorakie, zwłaszcza na konkursach międzynarodowych. Stwarzają możliwość wyjazdu za granicę po odbiór nagrody, udział w wykonaniu nagrodzonej kompozycji, nawiązanie kontaktów osobistych z wykonawcami, niejednokrotnie z perspektywą dalszej współpracy i zamówień kompozytorskich. Nagrodzone kompozycje mają szansę na publikację i nagranie.

Oto lista niektórych nagród, jakie otrzymałem. Nagroda Radia Niderlandzkiego (1962) na międzynarodowym konkursie kompozytorskim w Bilthoven w Holandii, za *Pour un ensemble*, przyniosła mi następujące korzyści: obecność na prawykonaniu utworu w Utrechcie, propozycja stypendium na pobyt w Hilversum i skomponowanie utworu na organy o konstrukcji skali dźwiękowej ćwierćtonowej, nagranie utworu przez orkiestrę radia w Hilversum.

Grand Prix (1974) za *Portrety liryczne* odebrałem razem z żoną Domicelą z rąk księcia Rainiera III i jego małżonki na zamku w Monako. Była to podniosła uroczystość, na której poznałem wiele osobistości ze środowiska twórczego Monako i Francji, jak również całą trójkę księżących dzieci.

Medal *Pro Ecclesia et Pontifice*, przyznany mi przez Papieża Jana Pawła II (2001) za twórczość sakralną, wręczał mi Jego Eminencja Ksiądz Kardynał Franciszek Macharski w Krakowskiej Kurii Metropolitalnej. Na tej niezwykle uroczystości była cała moja liczna rodzina i znakomitości z krakowskiego świata muzycznego. Wielka to radość, uznanie i zaszczyt.

Namawiam do udziału w konkursach kompozytorskich, bo stwarzają szansę szerszego kontaktu ze światem artystycznym w kraju i zagranicą.



Juliusz Łuciuk 28 marca 2007 r.
fot. Maria Dziątko

Dla kogo pisze Pan swoją muzykę? Bogusław Schaeffer powiedział kiedyś, że „pisze dla siebie, bo trzeba pisać dla odbiorcy wymagającego”; Lutosławski zaś pisał muzykę, „jaką sam chciałby usłyszeć”, a Bacewicz natomiast mawiała – „pisać trzeba tak, aby muzycy chcieli to grać”...

Piszę muzykę, by wypowiedzieć siebie, swoją jaźń artystyczną środkami, które mnie fascynują, ale z nadzieją, że rezultat tego procesu twórczego – dzieło – będzie zrozumiane i percypowane przez szeroki krąg odbiorców.

To największa satysfakcja dla mnie jako twórcy.

W tytułach Pana dzieł znajdujemy często odwołanie w dedykacji do osób, którym Pan dany utwór poświęca. Czy zatem osoby i dedykacje Pana dzieł determinują formę i treść kompozycji?

W działalności kompozytorskiej napisałem dużo partytur, ale tylko niektóre z nich posiadają dedykację. Jedną z tych pierwszych dedykowałem mojej mamie, drugą żonie. Po okresie studiów paryskich dedykowałem partyturę

profesorowi Nadii Boulanger. Były również inne dedykacje. W tych wszystkich kompozycjach dedykacje umieściłem nad tytułem dzieła.

Ten rodzaj dedykacji może być wyrazem szacunku, uznania dla osoby dedykowanej z różnych powodów, np. jej wybitnej działalności społecznej, państwowej, artystycznej, kompozytorskiej, naukowej. Może też być wyrazem wdzięczności za uzyskane dobra, np. w zakresie odbywanych studiów, współpracy artystycznej, pomocy finansowej...

Kompozycje posiadające taką dedykację nie muszą wyrażać bliżej określonych odniesień. Są wyrazem luźnych powiązań autora dzieła z osobą dedykowaną, objawiają się w ogólniejszych znakach wyrazowych utworu. Np. *Litanie Polską* do tekstu ks. Jana Twardowskiego dedykowałem Ojcu św. Janowi Pawłowi II, ponieważ szczególną czcią obdarzał Maryję, Matkę Bożą. A treścią tej kompozycji są wiersze, inwokacje do wizerunków maryjnych z różnych stron Polski.

W drugim rodzaju dedykacji umieszczam imię i nazwisko w tytule kompozycji. Jest to wyrazem ściślejszego powiązania dzieła

z osobą, której utwór jest dedykowany, np. *Lamentazioni Grażyna Bacewicz in memoriam*. Utwór ten dedykowałem znanej polskiej kompozytorce i skrzypaczce z okazji rocznicy jej śmierci. Nazwisko i imię dedykowanej stanowiło dla mnie inspirację zasadniczą. Decydowało o tytule kompozycji, jego formie, materii, motywice kolorystycznej, brzmieniowości tajemniczo-żałobnej.

Kompozycja jest wyrazem emocjonalnej brzmieniowości wspomnienia śmierci.

Jak Pan dziś ocenia atmosferę wokół muzyki współczesnej, czy łatwo być w naszych czasach twórcą muzyki?

Możliwości wykonań dzieł współczesnych kompozytorów polskich na estradach filharmonicznych w Polsce są zróżnicowane. Za interesowanie polskich dyrygentów aktualnie powstającą twórczością jest zmienne, uzależnione od różnych czynników. Współczesne kompozycje mogą liczyć głównie na wykonanie „w skansenach muzycznych” jakimi są festiwale. Ale by i tam być wykonanym trzeba dokonać dużo starań.

W obecnym czasie, gdy kompozytor spenetrował wszelkie perspektywy materii muzycznej, wykorzystał w swoich dokonaniach twórczych również obszary elektronicznego poszerzenia brzmieniowości, wydaje się, że stanął już na granicy swoich innowacyjnych możliwości.

W takiej sytuacji komponowanie nowatorskie staje się trudne. Ale sztuka jest nieśmiertelna! Natchniona myśl kompozytorska objawia się w nowatorskich formach.

Obecnie wielu kompozytorów komponuje utwory sakralne, niemalże do dobrego tonu należy pokazanie własnej wizji sacrum w muzyce. Czy wobec tego potrzeba wiary, by dobrze napisać utwór o tematyce religijnej, czy można pozostać na poziomie estetyki?

Jan Paweł II w działalności apostołskiej poruszał również tematykę religijną w sztuce. Spotykał się z twórcami – słynne spotkanie z artystami w kościele św. Krzyża w Warszawie. Mówił o pięknie w sztuce, o znaczeniu sztuki w życiu człowieka, w życiu narodu, o pielęgnowaniu sztuki o wartościach etycznych, które budują i pozwalają przetrwać wszelkie zawieruchy dziejowe.

Z pewnością miały te słowa papieża wpływ na myślenie twórców i wywołały zarzewie tematyki sakralnej w świadomości kompozytorskiej. Rozkwitła więc obficie twórczość sakralna. Powstawała z potrzeby wewnętrznej kompozytora lub z aktualnie rozwijającej się tendencji pisania muzyki o tematyce religijnej.

Oczywiście twórca potrafi komponować na każdy temat i potrzeba estetyczna wyda obfity plon dzieł o tematyce religijnej. Ale żarliwa wiara, głębokie przeżycie tematyki bożej z pewnością objawi się pełniej w procesie twórczym i stworzy więcej mistyki kontemplacyjnej w samym dziele, jego odtwarzaniu i przeżywaniu.

Analizując i poznając Pana dorobek kompozytorski zauważamy, że pisze Pan muzykę solową, kameralną, są i większe składy, czy duża orkiestra. Które rozwiązania kompozytorskie należą do ulubionych?

Forma poetycko-muzyczna przeważa w mojej twórczości. Upodobanie od młodszych lat czytania poezji liryczno-epickiej uwarściło mi na piękno estetyczne wierszy i narrację prozy poetyckiej. To zamilowanie zgłębiania treści, formy oraz idei wiersza zrodziło w czasach studiów kompozytorskich potrzebę twórczego ucieśnienia poezji. I już w czasie studiów komponuję pierwszy cykl poetycko-wokalny – *3 Pieśni do słów Leopolda Staffa* na sopran i fortepian (1954), które zdobywają II nagrodę na Konkursie Koła Młodych. To był dla mnie znak poświęcenia większej uwagi w mojej twórczości tej formie poetycko-muzycznej. I stanowi ona główną drogę rozwoju mojej twórczości kompozytorskiej. Prowadzi ona poprzez cykle pieśni kameralne i symfoniczne, dwie opery do monumentalnych oratoriów o tematyce religijno-patriotycznej, uwieńczonych trylogią muzyczną *Tryptyk Rzymski* do poematu Jana Pawła II. Kompozycje chóralskie kultywują formę poetycko-muzyczną.

Twórczość poetycko-muzyczna stanowi ważny dział w mojej działalności kompozytorskiej.

Czy jest dzisiaj w muzyce współczesnej coś, co może być nowatorstwem? Czy jesteśmy już skazani tylko na zapożyczenia, wtórność, przemiał. Czy jak ktoś powiedział na „belkot albo banał”...

Ideał komponowania to – w moim przekonaniu – synteza działania twórczego trzech władz ludzkiego ducha: rozumu, uczucia i intuicji. One decydują o rozwoju historycznym sztuki i jej zmiennym, ewolucyjnym wyrazie. W tej twórczości nowatorskiej wzajemnie się dopełniają tworząc nowe obszary estetycznych doznań człowieka. Jeżeli jeden z tych czynników zostanie pominięty w akcie twórczym może pomniejszyć znaczenie odkrywcze dzieła.

Niekiedy w okresie przełomowym w rozwoju sztuki symbioza twórcza tych trzech elementów może być zakłócona i wtedy pojawiają się negatywne objawy w estetycznym jej rozwoju... Czy nasze czasy mogłyby świadczyć o tym?

Muzyce współczesnej z różnych powodów trudno się przebić do melomanów. Jak Pan zachęciłby czytelników naszego miesięcznika do swojej muzyki i do zapoznania się z nią na wydawanych płytach?

Nawy utwór często zawiera nowe, radykalne wartości w zakresie środków i wyrazu. Dla słuchacza jest zaskakującą nowością, trudną do percypowania. Niezrozumienie utworu powoduje pewne niezachęcenie do nowej twórczości, która wydaje się jemu hermetyczna.

Jako kompozytor zajmuję miejsce w kręgu awangardy. Nie tworzę jednak muzyki skrajnie skomplikowanej technicznymi konstrukcjami. Zależy mi bardzo na tym, by moja muzyka docierała do szerokiego kręgu odbiorców i była

akceptowana. Może być ona niejednokrotnie trudna do przyjęcia, ale proszę o cierpliwość w poznawaniu nowych kompozycji. Proponuję, by dany utwór nagrany na płycie przesłuchać powtórnie, a może wcześniej przeczytać informację o nim zawartą w książeczce.

Chciałbym jeszcze wyrazić następującą refleksję o mojej twórczości dla słuchaczy, by chętniej sięgali po płyty z moją muzyką, które są w pewnym aspekcie kroniką mojego życia.

Przejawiają się w niej refleksy artystyczne ze spotkania z pięknem życia duchowego człowieka.

To również refleksy muzyczne z zachwytu nad urokami przyrody naszej ziemi ojczystej.

To głębokie refleksje oratoryjne z wydarzeń historycznych dziejów Polski i Kościoła.

Piękno naszej ziemi i wiara ojców – to prawdziwe impulsy natchnień kompozytorskich.

Na zakończenie tych refleksji dołączę jeszcze moje spojrzenie ogólne na to, co komponowałem, wspomnienie liryczne tego, co pisałem, które pobudzi wyobraźnię państwa, poruszy emocje i zachęci do poznania...

Miło wspominam pierwsze prace kompozytorskie, załóżki siły tworzenia; niecodzienne barwne emocje, kaskady szmerów, tryskających iskier brzmieniowych, wydobywanych z wnętrza, z pudła pocziwego, wielce zasłużonego fortepianu; lirycznymi emocjami kołyszą mnie poematy wokalne; burzliwy, groteskowo-operowy Demiurgos chce walczyć o nową muzykę na fundamentach szlachetnej tradycji; twórczość religijna – antyfony, psalmy, magnificat, nieszpory – śpiewają chwałę Najwyższemu; nieliczne utwory symfoniczne albo płaczą w estetyce żałobnej albo radują uwznioślającymi hymnami o orokach przyrody; liczne oratoria wieńczą moją twórczość i uspokajają wyobraźnię...

Znany kompozytor, teoretyk i filozof muzyki Roman Berger pisał w swoich pracach „totalitarianizm niszczył kulturę ducha i rozumu, a »demokracja« kontynuuje to dzieło, choć innymi metodami”. Można z tego wywnioskować, iż trwa walka o kulturę ducha i rozumu, która jest walką o przetrwanie. Jak zatem normalnie funkcjonować w takim świecie?

Walka o nowe widzenie świata trwa od wieków i przejawiać się będzie dalej w nowych formach. Raz jest tylko delikatniejsza, innym razem przybiera formę ostrzejszą.

Sztuka też ulega rozwojowi poprzez płynne przejście od jednego systemu do drugiego, lub w sposób radykalny, czego byliśmy świadkiem przy narodzinach nowej awangardy po II wojnie światowej.

Należy troszczyć się, by nie zapanował ani „totalitaryzm totalny” ani „demokracja niszcząca”. Trzeba walczyć ustawicznie o zasadę zgodności w naszym świecie etyki i estetyki.

Swoją twórczością kompozytor może oddziaływać na świadomość ludzką, by ją kształtować i budzić pozytywne działania w walce „o kulturę ducha i rozumu”.

Co zaliczyłby Pan do swoich największych sukcesów artystycznych? Które z Pana utworów są dla Pana najważniejsze, najbardziej istotne?

Nagrody kompozytorskie zdobyte na konkursach krajowych i zagranicznych, to ważne wydarzenia w mojej działalności kompozytorskiej. To sukcesy, które przyniosły mi dużo konsekwencji artystycznych, a mianowicie: wpłynęły na częstotliwość wykonań kompozycji, zamówień kompozytorskich i bogaty dorobek edytorski partytur w PWM oraz wydawanych płyt głównie w Acte Préalable.

Za najważniejsze i istotne utwory z mojej obszernej i różnorodnej twórczości wyróżnię trzy: oratorium *Święty Franciszek z Asyżu*, opera kameralna *Demiurgos* oraz trylogia muzyczna *Tryptyk Rzymski*.

Święty Franciszek z Asyżu (1976) do tekstu Marka Skwamnickiego, to moje pierwsze oratorium o bogatych kształtach architektury muzycznej. Zadziwiał on swoją odmiennością wypowiedzi artystycznej wobec panujących wówczas norm estetycznych, materiałowych, wyrazowych (lata 70. i 80.). Zainicjował i wytyczył ważną drogę w rozwoju formy oratoryjnej w mojej twórczości.

Opera kameralna *Demiurgos* (1976) wykorzystująca w librecie fragmenty prozy Bruno Schulza, jest traktatem muzyczno-filozoficznym o twórczości i prawach nią rządzących. Poprzez symbole słowno-muzycznej narracji o nowatorskich zarysach formalnych, materiałowych, wyrazowych, kształtuję autorską refleksję, że prawda artystyczna jest zjawiskiem twórczym ewoluującym. Nowa prawda artystyczna nie powstaje w oderwaniu od swojego bogatego w rozwoju doświadczenia historycznego lecz na fundamentach jego niezniszczalnej wartości ewolucyjnego piękna estetycznego.

Za bardzo ważne i istotne dla mojej twórczości uważam ostatnie dzieło *Tryptyk Rzymski* do poematu Jana Pawła II (2004-2010). Więńczy on mój kompozytorski dorobek swoją monumentalną formą i wagą natchnionego słowa poetycko-religijnego w kształtowaniu dramaturgii muzycznej dzieła.

Czy jakiś kompozytor jest Panu szczególnie bliski?

By przeżywanie tradycyjnego piękna estetycznego – cudowność wzruszeń fonicznych – przekazywanego nam przez pokolenia twórcze, nie zostało zakwestionowane przez ekstremalne ośrodki współczesnej twórczości, skłania myśl ludzką do szanowania i pielęgnowania tożsamości historycznej. Na tej płaszczyźnie myślenia nawiązywałem do osiągnięć twórczych kompozytorów przeszłości, by ich wartości nowatorskie dostrzec i je rozwijać.

Twórczość Bacha uwarściła mi w sztuce kształtowania polifonicznej emocjonalności oraz traktowanie intelektu i uczucia jako równoprawnych elementów w budowaniu materii muzycznej dzieła.

Utwory Aleksandra Skriabina oddziaływały na mnie urodą brzmieniowości kolorystycznej i traktowaniem barwy – koloru jako podstawowego czynnika materii muzycznej w kształtowaniu dzieła.

Fryderyk Chopin zauroczył mnie duchem polskości. Emanuje on z jego utworów nutą ludowych i religijnych pieśni, rytmem tańców ojczystych, nastrojem nostalgicznej tęsknoty za ziemią rodzinną. Patriotyzm polski i uniwersalizm światowy jego dzieł mnie fascynowały.

Jak powstają Pana kompozycje, jak przebiega proces twórczy? Czy więcej jest weny twórczej czy ciężkiej pracy?

Pracę twórczą poprzedzam medytacją modlitewną, inwokacją do Boga – powierzam w modlitwie intencję komponowania Najwyższemu i proszę o łaskę skupienia w pracy.

Następnie intensywnie myślę nad ideą komponowanego przeze mnie utworu. Jest to mozolna i długa praca umysłowa. Niejednokrotnie rozwiązywanie problemu twórczego pojawia się nagle, jak gdyby „spływa z nieba”. Nazywam to natchnieniem, Łaską Bożą.

Dziękuję za nią Najwyższemu. Zaczyna się teraz praca nad szczegółami dzieła i zapisu nutowego. Jeśli tę myśl można zapisać notacją tradycyjną, prace postępują szybko. Ale jeżeli to jest kompozycja o założeniach bardziej złożonych, wielopłaszczyznowych, wymaga większych przemyśleń, by znaleźć adekwatną formę zapisu. W każdej partyturze obowiązuje ta sama techniczna zasada – przejrzystość i funkcjonalność zapisu.

Uważam, że ideałem w pracy twórczej byłaby „idealna zgodność sytuacyjna” – szybkie objawienie się natchnienia – weny i szybka realizacja dzieła. W praktyce kompozytorskiej bywa różnie. Czasem na natchnienie trzeba „pracować” długo, a realizacja dzieła następuje szybko. Lub sytuacja jest odwrotna. Natchnienie przychodzi szybko, a jego realizacja jest „ciężką pracą”. Nie ma tutaj reguły.

Czy przeżywanie polskości, jako pewnego fenomenu, ma jakiś wpływ na Pana twórczość?

Tak, ma wpływ duży i wielostronny.

W moich utworach słowno-muzycznych wykorzystuję głównie teksty polskie. Nie dlatego, że to najłatwiej do nich komponować, ale dlatego, że miłuję mowę polską i dostrzegam liczne jej walory foniczne, które mnie fascynują i obligują do realizacji kompozytorskiej.

Mowa polska ma swoją śpiewność, swój rytm, swój nastrój, swój wyraz, miękkość, liryczność.

Przy pracy kompozytorskiej te wszystkie odcięcia rytmiczno-foniczne mowy polskiej mają wpływ na odcinienie wyrazowe melodyki. Stapia się ona wtedy dobrze z fonią słowa, tworząc idealny stop słowno-muzyczny. Ma on również pewien wpływ na brzmieniowość utworu.

Polskość przejawia się wyraziście w doborze tematyki tekstów, kiedy wyrażają wydarzenia jednostkowe lub zbiorowe, patrio-

tyczne i religijne. Tematyka ta rozbrzmiewa w cyklach pieśniowych i oratoriach, w formach litanijnych i mszalnych.

Również utwory instrumentalne niosą polskość poprzez wyraz rytmiczno-melodyczny, kolorystykę brzmieniową.

„Przeżywanie polskości” to przesłanie twórcze, które inspiruje wiele moich kompozycji i liryzm duszy polskiej z niej emanuje.

„Powołaniem twórcy jest tworzenie piękna” – tak, za Janem Pawłem II, określił pan kiedyś swą misję w jednym z wywiadów. Proszę ją teraz rozwinąć...

Pojęcie piękna jest kategorią estetyczną, ewoluującą. W każdej epoce ma swój odmienny wyraz, odmiennie jest przyjmowane i przeżywane. Piękno jest pojęciem abstrakcyjnym i wielowymiarowym. Trudno więc określić precyzyjnie jego istotę. Pięknem może być – mówiąc prosto – zwykle to, co wywołuje zachwyt, przekazując radość szlachetną człowiekowi.

Sztuka jest pięknem estetyczno-etycznym, gdy odzwierciedla doskonałość człowieka i niezwykłą urodę przyrody otaczającej i urzekającej go, gdy opiewa mądrość praw Boskich rządzących światem.

Kamil Cyprian Norwid w swoim dziele *Promethidion* mówił: „Piękno jest po to, by zachwycało do pracy, a praca, by się zmartwychwstało”. Mówił również, że sztuka (piękno) powinna przenikać życie człowieka i prowadzić do Boga. A więc znaczenie piękna metafizycznego w sztuce, piękna prowadzącego do Boga.

O potrzebie człowieka przeżywania piękna mówił często Jan Paweł II w swoich homiliach. Kiedy mówił o pięknie, przenikał całą jego postać majestat. Słowa, które wypowiadał w homiliach, tchnęły walorami piękna recytacji natchnionej. Poezja jego, ta zwłaszcza w *Tryptyku Rzymskim*, była wyrazem piękna słowa pisanego o największych prawdach wiary chrześcijańskiej. Było to piękno przejawiające się w dramaturgii doskonałej, formie dojrzałej symetrią emocji metafizycznej.

To wszystko przekazał ludziom, by dojrzało w nich dostrzeżenie piękna we wszelkich objawach Bożej Dobroci i Miłości.

Na twórcach spoczywa szczególna odpowiedzialność przekazywania swoimi dziełami piękna estetycznego.

Obowiązuje również mnie. Dążę, by komponować w natchnieniu Bożym, przekazywać w konstelacjach dźwięków, brzmień, kantylen, form, emocji, kształt foniczny Pramiłości, Pradobroci, Prapiękną Wiekuistego.

Największa radość tworzenia, gdy ono wywołuje w słuchaczu estetyczny oddźwięk piękna.

Proszę coś powiedzieć o swojej ostatniej działalności twórczej...

W roku 2003 ukazał się drukiem poemat papieski *Tryptyk Rzymski* i stał się wydarzeniem edytorskim. Wzbudził również i moje zainteresowanie. Natychmiast po przeczytaniu odczu-

łem potrzebę umuzyczenia tej – o niezwyklej treści i formie – poezji.

Przeniknęło mnie jednak zarazem dogłębnie poczucie odpowiedzialności i pokory w realizacji kompozytorskiej tej wizji poetycko-teologicznego przekazu, w której Jan Paweł II mówi o człowieku i jego odwiecznej tęsknocie poznania i dążenia do Boga (cz. I), o człowieku, którego „Bóg stworzył na obraz i podobieństwo Boże” w akcie twórczym Prasadamentu Miłości (cz. II), o człowieku, który stracił wiarę w moc przekazania życia i o odrodzeniu tej wiary, wiary bezgranicznej w zaufaniu Bogu (cz. III).

Podjąłem wysiłek twórczy i z pomocą Bożą skomponowałem trylogię muzyczną – *Tryptyk Rzymski* – o następujących tytułach jak w poemacie papieskim: I. *Strumień Boży* (2004); II. *Medytacja nad Księgą Rodzaju na progu kaplicy Sykstyńskiej* (2006); III. *Wzgórze w krainie Moria* (2010).

W oratoriach tych realizowałem muzycznie papieskie wizje poetyckie o treści i emocjonalności mistycznej. Starłem się skomponować wymiar muzyczny Piękna Teologicznego, które przenika Jego poezję, a w *Tryptyku Rzymskim* osiąga swoje wyrazowe apogeum.

Jak Pan przewiduje jaka będzie muzyka i jej percepcja w tym nowym wieku?

Pięć wizji.

1. Wizja emocjonalno-poetycka.

W naszych czasach często działalnością społeczną i indywidualną rządzi chaos ideowy i zatracenie poczucia hierarchii wartości duchowych. Irracjonalizm ideowy nadaje piętno przejawom życia ludzkiego. Te zjawiska przejawiają się również w sztuce.

Gdzie więc szukać busoli artystycznej dla kierunku rozwoju sztuki?

Trudno jednoznacznie na to odpowiedzieć. Pewnym krokiem uzdrowienia byłoby wyciszenie, uspokojenie duchowe, spojrzenie w głąb siebie, w głąb swojego jestestwa.

Korzystnie byłoby zanurzyć się w fali strumienia prawdy metafizycznej, obmyć się jego ożywczyimi falami, oplukać z różnych wpływów ideowych, oczyścić się i odrodzić.

Wówczas natchnieniem objawi twórcy nową prawdę artystyczną w kategoriach niezniszczalnych wartości – dobra, piękna i miłości. I nie będzie trudności w percepcji takiej muzyki.

Strumieniu, leśny strumieniu...

Pozwól mi wargi umoczyć

w źródlanej wodzie,

odczuć świeżość,

ożywcza świeżość...

(Jan Paweł II, fragment z I części *Tryptyku Rzymskiego*)

2. Wizja racjonalistyczna.

Trudno jest przewidzieć, jaka będzie muzyka w nowym wieku, jakie będą formy piękna.

– Być może symbioza muzyki elektronicznej z muzyką tworzoną „na żywo” będzie się dalej rozwijać.

– Może nowo skonstruowane instrumenty o niezwykłych barwach stworzą nowe perspektywy brzmieniowe i nowe formy wypowiedzi.

– Może młode pokolenie wykreuje krańco-

wo radykalne wizje kompozytorskie i zerwie wszelkie więzy z tradycją albo będzie twórczo ją rozwijać. Najbardziej fantastyczne odkrycie twórcze możliwe!

Tę nową muzykę może potrafią percypować melomani, względnie tylko wytrawni „fachowcy” o wysublimowanych gustach estetycznych.

A może narodzi się muzyka o prostej formie wyrazowej piękna i łatwej percepcyjności?

Duch twórczy jest niewyczerpany w odkryciach nowatorskiego piękna estetycznego!

3. Wizja surrealistyczna.

W epoce przejściowej, w której żyjemy, muzyka będzie rozwijać się dwutorowo. Na obrzeżach twórczości awangardowej będzie powstawać muzyka skłaniająca Cię ku tendencjom tradycyjnym, klasycznym źródłom estetycznym.

Nowa muzyka awangardowa będzie „płynąć” przez wyselekcjonowane programowo festiwale, przez centra fonicznych wartości „ekscytrycznych”. W tym poszukiwaniu krańcowo-awangardowych nowości, twórca może zatracić poczucie tożsamości kompozytorskiej i ograniczyć pierwszoplanową rolę muzyki w dziełach artystycznych. Powstaną nowe formy artystyczne preferujące symbiozę twórczą różnych sztuk. Muzyka zsyntetyzuje się na równych prawach twórczych z malarstwem, tworzywem pantomiczno-choreograficznym, teatralnym, formami radiowo-telewizyjnymi, elektronicznymi, komputerowymi. Kompozytor awangardowy będzie szukać również innych form kreacyjnych, m.in. „rozszerzonej płaszczyzny twórczej” np. z udziałem publiczności; będzie eksperymentować w zakresie instalacji muzycznych i tworzyć jej różne formy – komnatowe, uliczne, sferyczne, „kosmiczne”. W ekspansji przestrzennej może on objąć teren twórczości pedagogicznej dla dzieci i młodzieży...

Wytworzy się istna „Wieża Babel” pomysłów estetyczno-technicznych kompozytorów naszych czasów.

4. Wizja apokaliptyczna.

W wyobraźni twórczej mogą ulec zatarciu kontury ideowe sztuki. Może zaniknąć duchowe przesłanie i powołanie artystów do tworzenia piękna. Świadomość twórcy zogniskuje się tylko i wyłącznie na odkryciach czysto technicznych jako walorach najistotniejszych materii muzycznej. Pojawiają się oszalamiające umysł odkrycia materiałowo-wyrazowe, ale, być może, okażą się złudną innowacją twórczą.

Twórca, intelektualista, będzie badał za pomocą nowoczesnych maszyn elektroniczno-komputerowych istotę dźwięku, dogłębnie docierał do jego jądra jakości brzmieniowej i kreował innowacyjne formy twórcze, rozumiałe, być może, tylko dla nowej generacji słuchaczy. A może nawet dotrze w swoich nieograniczonych, fantazyjnych dociekaniach kompozytorskich, do historycznego praźródła życia człowieka. I w pierwotnej, prymitywnej prakulturze człowieka jaskiniowego znajdzie oszalamiające impulsy inspiracji?

Powstała na tej bazie materiałowej twórczość może stanowić szok percepcyjny dla odbiorcy!?

A może twórca w dalszych pomysłach innowacyjnych, odkrywczych pójdzie inną jeszcze drogą i przewidzi nowatorski rozwój sztuki w wykorzystaniu i odrodzeniu tradycyjnych, uświęconych form mistycznych, liturgicznych? Ale podda je zabiegom kompozytorskim szczególnie, destrukcyjnym, poprzez poszerzenie tekstowe – obce semantycznie tym formom, czy wprowadzenie „przerywników” muzycznych – obcych estetycznie tej nastrojowości mistycznej.

Wszystkie innowacje sztuka może wyrazić, a odbiorca może pograć się w rozterce „ducha i rozumu”.

Czy nastąpi zmierzch estetyczny sztuki? Tej, która przez wieki istnienia i rozwoju, stworzyła wspaniałą kształt estetyczny kulturalnej działalności człowieka? Czy stanie się znakiem dehumanizacji? Znakiem naszej – czy przyszłej ery ludzkości?

A może ta sztuka będzie jednak znakiem artystycznym szczególnie, krzykiem dramatycznym, znakiem ostrzegawczym wobec ekstremalnych destrukcji form życia ludzkiego?

Będzie wcieleniem artystycznym, tragicznego w materii muzycznej, apelu kompozytorskiego o doskonałość duchową człowieka?

5. Wizja nadziei.

Wśród tych licznych, współczesnych tendencji twórczo-kompozytorskich, ucieleśnionych w formach fonicznych niespotykanych, może pojawić się nagle, niespodziewanie na niwie kompozytorskiej jakieś światło przedziwne, jasność wzniosła, perspektywa radosna, ucieleśnienie wielkości, po prostu geniusz twórczy, który objawi w swoich dziełach odrodzenie tchnienia mistyki estetycznej muzyki, odnowienie niezniszczalnych prawd artystycznych tętniących emocjami głębokich, ludzkich doznań, tych radosnych i tych smutnych, wzniosłych i małych!

Nastąpi nurt odrodzenia sztuki głębi doskonałej i percepcji wielkiej, wzniosłej jako wyraz uniwersalnego odnowienia „kultury ducha i rozumu” człowieka, w pełni świadomego swojego celu istnienia i działania ludzkiego.

W 2012 r. przypada 85. rocznica Pana urodzin, jednocześnie będzie to 58-lecie działalności kompozytorskiej. Jak Pan widzi swoją pozycję – jako kompozytora – we współczesnym świecie?

Jestem przekonany, że nie roztrwonilem Darów Bożych jakimi zostałem obdarzony, ale przyjąłem w pokorze i wielką pracą kompozytorską wzbogaciłem, pomnożyłem.

Twórczość to pasja mojego życia. Stała dyspozycja do intensywnej pracy. Dążenie do tworzenia piękna artystycznego. Wielki wysiłek w szukaniu doskonałego kształtu dla myśli twórczych.

Trudna moja praca i mozolna...

Twórczość indywidualna w wyrazie...

Subiektywna w wizjach estetycznych...

Jestem spokojny...!

Wielka dla mnie radość i satysfakcja z działalności kompozytorskiej.☺

Jestem optymistą

z kompozytorem Marcinem Kopczyńskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Spotykamy się, gdyż ukazała się pana druga autorska płyta *Jeden człowiek, kilka cieni* (Acte Préalable AP0216). Skąd taki tytuł?

Jest to wieloznaczna metafora – z jednej strony może ona odzwierciedlać różne bieguny twórczości, z drugiej strony różne oblicza, odcienie osobowości ludzkiej. Może także oznaczać charakterystyczne dla natury człowieka odmienne postrzeganie danej osoby przez różnych ludzi. Tytuł ten zapowiada zróżnicowanie utworów na płycie – utwory wokalne, przeznaczone do wykonywania w kościele, reprezentują nurt mojej twórczości odwołujący się do harmoniki tonalnej i modalnej, sonaty – to kolejny „cień”, muzyka dramatyczna, bardziej dysonująca, brzmiąca nowszym językiem, a pośrodku tych skrajnych tendencji mógłbym umiejscowić *Koncert gitarowy*.

Według jakiego klucza wybierał pan muzykę na płytę?

Po ukazaniu się mojej pierwszej płyty *Strumień myśli* trzy lata temu (Acte Préalable AP0186) wydawało mi się, że trudno będzie zgromadzić nagrania na następną. Kompozytorzy mają zwykle dużo trudności ze znalezieniem chętnych, a jednocześnie dobrych wykonawców. Pozytywne recenzje w prasie i w Internecie oraz zainteresowanie pierwszym albumem, zwłaszcza w moim lokalnym środowisku, skłoniły mnie do podjęcia działań, zmierzających do przygotowania kolejnego wydawnictwa. O wyborze utworów zdecydowali moi wspaniali wykonawcy, którzy po prostu podjęli się przygotowania. Było w tym sporo przypadku, a może raczej szczęśliwego losu – na przykład sopranistkę Ingridę Gapovą, która obecnie odnosi sukcesy na wielu scenach, poznałem jako studentkę bydgoskiej uczelni, na której wykładam, a pianistę Radka Sobczaka spotkałem na festiwalu na Węgrzech, na którym obaj graliśmy i tam zaczęła się nasza muzyczna znajomość, która zaowocowała nagraniem przez niego *II Sonaty fortepianowej*. Marta Osowska-Utryso i Krzysztof Meisinger nagrywali już moje utwory na pierwszą płytę, tym bardziej cieszę się z ich kolejnych kreacji. Nagranie *Koncertu gitarowego* przez Krzysztofa współtworzył pianista Bartek Wezner, kolega z uczelni. Nagranie *Sonaty skrzypcowej* z Karoliną Wróbel-Krzysztoforską powstało nieco wcześniej na jednym z koncertów i dopełniło zbiór jedenastu utworów na płycie.

To proszę nam opowiedzieć szerzej o utworach z płyty...

Przede wszystkim można je podzielić na trzy nurty (tytułowe „cienie” rzucane przez człowieka), wspomniane już w odpowiedzi na pierwsze pytanie. Utwory wokalne do tekstów sakralnych to moje bardzo osobiste kompozycje. Staralem się zawrzeć w nich piękne



Marcin Kopczyński, 2009 r.

melodie, kunsztowną harmonię. Są to utwory liryczne, ale nie brak w nich niepokoju czy dramatyzmu. Mam nadzieję, że dzięki wspaniałemu wykonaniu Ingridy trafią do serc słuchaczy. Z kolei sonaty (dwie fortepianowe i skrzypcowa) to przeciwległy biegun moich muzycznych zainteresowań - utwory większych rozmiarów, o zróżnicowanej dramaturgii i silnych kontrastach. Ich muzyczna materia jest syntezą nowatorskich i tradycyjnych elementów formy, harmoniki, melodyki i rytmiki. Moi wykonawcy znakomicie oddali ich charakter – *II Sonata* w wykonaniu Radka Sobczaka jest niespokojna, mroczna, pełna mocy i obfituje w potężne kontrasty, z kolei Marta Osowska z wielką wirtuozerią zagrała szybkie i dynamiczne skrajne ogniwa w *IV Sonata*

cie, a jednocześnie z niezwykłą wrażliwością wykonała środkowe, impresjonistyczne jej części. Skrzypaczka Karolina Wróbel w swojej interpretacji podkreśliła surowość i energię skrajnych części *II Sonata skrzypcowej*, a środkowe ogniwo zagrała z wielkim liryzmem. Na płycie pomiędzy utworami wokalnymi, a sonatami umieściłem nagranie *Koncertu gitarowego* w wersji z fortepianem, a jego wykonawcy Krzysztof Meisinger i Bartłomiej Wezner świetnie oddali kontrastujące nastroje trzech części, które są jakby odmiennymi obrazami, impresjami.

A dla kogo pisze pan swoją muzykę?

To bardzo trudne pytanie, ale postaram się odpowiedzieć. Jestem kompozytorem działającym głównie w moim lokalnym środowisku, dlatego muszę choć trochę uwzględnić konkretne sytuacje, w których moje kompozycje są wykonywane (np. koncert w kościele, jubileusz szkoły, wykonanie przez ucznia lub studenta na konkursie czy festiwalu). Dlatego myślę o tym, żeby utwór mógł się spodobać nie tylko znawcom muzyki nowej (bo jest ich niewiele), ale także zwykłym melomanom. Oczywiście piszę muzykę, „jaką sam chciałbym usłyszeć” i jednocześnie staram się komponować rzeczy możliwie przystępne dla potencjalnych wykonawców. Ale mam też potrzebę wykorzystania w swojej muzyce nowszych technik, pomysłów harmonicznym czy rytmicznymi. Jestem „bardziej nowoczesny” w utworach orkiestrowych, kameralnych i fortepianowych. Podsumowując – myślę, że moja muzyka ma charakter syntetyczny, „stapia” w sobie różne, tradycyjne i nowatorskie elementy. Nie jest chyba szczególnie trudna w odbiorze.

Łatwo jest być w naszych czasach kompozytorem?

Myślę, że trzeba być idealistą, komponować dla przyjemności, nie liczyć na jakieś większe sukcesy, ale cieszyć się z każdego wykonania. Pamiętam takie miłe chwile, kiedy czułem, że wykonawcy-soliści podoba się mój utwór, jest nawet wzruszony (myślę zwłaszcza o wykonaniach wokalnych). Nie raz także publiczność nagrodziła mnie długimi, gorącymi brawami. Jeśli chodzi o atmosferę wokół muzyki współczesnej, to jest to

tak niezwykle niszowa działalność, że nie ma prawie oddźwięku w społeczeństwie. Nawet sami muzycy, uczniowie szkół muzycznych, studenci akademii często nie mają siły, czasu, chęci, żeby śledzić, choćby w radiu, najnowsze tendencje kompozytorskie, wykonania nowej muzyki.

Czy jest jeszcze dzisiaj w muzyce współczesnej coś, co może być nowatorstwem? Czy jesteśmy już skazani tylko na zapożyczenia, wtórność...

Uważam, że każdy twórca powinien starać się odciągnąć w muzyce choć maleńki, własny ślad, znaleźć coś swojego – jakiś motyw, rytm, może styl instrumentacji, ale jest to niezwykle trudne. Można także w sposób twórczy dokonywać przeróżnych syntez. Myślę też, że będą jeszcze w muzyce nowe odkrycia, coś tak odmiennego, że w tej chwili nie możemy sobie nawet tego wyobrazić, ale nie wiem, czy w obecnym tempie życia i w natłoku płynących do nas informacji będziemy potrafili „to” wychwycić.

Muzyce współczesnej z różnych powodów trudno się przebić do melomanów. Jak pan zachęciłby czytelników naszego miesięcznika do swojej muzyki i do zapoznania się z nią na wydawanej płycie?

Marzyłbym o tym, żeby melomani bez uprzedzeń podchodzili do każdej muzyki, do każdej płyty. Mam wielką nadzieję, że słuchacze usłyszą w moich utworach wiele ekspresji, pozwolą się oczarować harmonii i melodyce utworów wokalnych, porwie ich dramaturgia sonat, w koncercie gitarowym odnajdą echa impresjonizmu i neoklasycyzmu.

Co zaliczyłby pan do swoich największych sukcesów artystycznych? Które z pana utworów są dla pana najważniejsze, najbardziej istotne?

Sukcesami były na pewno wspaniałe wykonania moich utworów czy opracowań, m.in. podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie, Festiwalu Muzyki Polskiej w Gyor na Węgrzech, hiszpańskich festiwalu chóralnych w miastach: Santander, Pravia, Turon, podczas Bydgoskiego Festiwalu Muzycznego, Konkursu Wokalnego im. Kossowskiego, pod batutą dyrygentów: m.in. Zygmunta Rycherta, Jana Łukaszewskiego, Włodzimierza Siedlika, Mieczysława Nowakowskiego, Jerzego Koska. Wielkim zaszczytem było dla mnie nagranie jednego z utworów przez Agnieszkę Duczmal (znalazło się ono na płycie *Strumień myśli*). Na pewno cieszy mnie także pomyslna obrona doktoratu w specjalności kompozycja i teoria muzyki w ubiegłym roku. Trudno tu napisać o wszystkich osiągnięciach (szczególnie zawierają notki biograficzne w Internecie oraz w książeczce płyty). Jeśli chodzi o utwory, to jest mi trudno wyróżnić konkretne kompozycje – na pewno są mi szczególnie bliskie utwory wokalne, sonaty fortepianowe oraz

kompozycja na orkiestrę *Efemeryda*, którą pisałem z myślą o doktoracie.

Czy jakiś kompozytor jest panu szczególnie bliski?

Wielu kompozytorów bardzo mnie fascynuje, w ogóle słucham dużo różnej muzyki, staram się poznawać nowe dzieła. Zbieram na przykład nagrania koncertów fortepianowych – mam ich blisko 400. Od zawsze najważniejszym, najbliższym sercu kompozytorem był dla mnie Mozart, a ci najbardziej inspirujący to Debussy, Ravel, Bartok, Lutosławski.

Nad czym pan obecnie pracuje? Jakie są pana dalsze plany artystyczne?

Ostatnio pracowałem nad nowymi pieśniami do słów Leopolda Staffa, z myślą o kolejnej płycie autorskiej, którą będę nagrywał z mezzosopranistką Małgorzatą Ratajczak, solistką Opery Nova. Staram się utrzymywać „formę pianistyczną”, ponieważ gram co jakiś czas koncerty, najczęściej z wokalistami, wykonując nie tylko własne utwory. Poza tym zbliżają się wakacje i na pewno chcemy jak najwięcej czasu spędzić z trójką naszych pociech. Muszę wspomnieć, że okładki płyty zaprojektowały moje starsze dzieci – Lidia (6 lat) i Leszek (9 lat), najmłodszy 4-letni Łukaszek, być może narysuje coś na kolejną płytę?

Jak Pan przewiduje – jaka będzie muzyka i jej percepcja w tym nowym wieku?

Kilka lat temu byłem pesymistą, jeśli chodzi o zainteresowanie muzyką poważną wśród zwykłych ludzi. Ostatnio zauważamy wzrost zainteresowania operą, koncertami w filharmonii. Sale są pełne, ludzie przychodzą także na koncerty w kościołach, na letnie koncerty plenerowe. Choć na pewno wykonywany repertuar jest klasyczo-romantyczny, praktycznie nie ma w nim muzyki nowej. Na pewno muzyka współczesna, zwłaszcza taka, która nie odwołuje się do przeszłości, ma znikome grono odbiorców, ale kompozytorzy nawiązujący w sposób twórczy do tradycji mogą liczyć na pozytywny odbiór swoich utworów, ponieważ słuchacze słyszą w nich echa tego, co już znają.

Dziękuję za rozmowę. ☺



Jestem ginącym gatunkiem starodawnej divy operowej

wyznaje amerykańska śpiewaczka Aprile Millo w rozmowie z Kazikiem Jędrzejczakiem

Krytycy muzyczni zgodnie określają Aprile Millo jako rzadko spotykany sopran verdiowski. Jej interpretacje wokalne porównywano do legendarnej śpiewaczki Renaty Tebaldi. Millo obdarzona jest pięknym, aksamitnym, ciepłym głosem typu lirico-spinto o dużym wolumenie, tęczącej barwie i sile strumienia laserowego. Dziennikarz z *The London Times* porównał jej głos do okazałego czerwonego rubinu. Aprile Millo urodziła się 14 kwietnia 1958 r. na Brooklynie w rodzinie zawodowych śpiewaków. Byli oni jej pierwszymi nauczycielami śpiewu. Później studiowała z Ritą Patané, żoną znanego dyrygenta Giuseppe Patané. Artystka zdobyła wiele nagród na prestiżowych konkursach międzynarodowych, między innymi pierwszą nagrodę na konkursie verdiowskim *Internationale di Voci Verdiane* w Bussetto we Włoszech (1978), *Special Verdi Prize Award* w Barcelonie (1979), nagrodę na konkursie imienia Geraldine Farrar (1980) i *Maria Callas Foundation Award* (1986). W wieku 22 lat została przyjęta do programu dla młodych artystów w MET. Występowała na najważniejszych scenach operowych świata, między innymi w mediolańskiej *La Scali*, wiedeńskiej *Staatsoper*, San Francisco, w moskiewskim teatrze *Bolszoi*, w *Chicago Lyric Opera* i *San Diego Opera*. Posiada liczne nagrania płytowe, z których wiele zdobyło cenne wyróżnienia. W celu przeprowadzenia wywiadu, zostałem zaproszony na kurs mistrzowski prowadzony przez Millo na Wydziale Muzycznym Uniwersytetu w Toronto. Na wstępie, dziekan wydziału prof. Don McLean, w kilku ciepłych słowach przedstawił śpiewaczkę. Wypełniona po brzeży 300-osobowa widownia *Water Hall* powitała Millo gorącymi oklaskami. Podczas kursu artystka pracowała z 6 studentami o różnym gatunku głosów. Każdy z uczestników przygotował dwie arie. Lekcja była niezwykle barwnym, animowanym spektaklem. Wielokrotnie diva pokazywała tajniki wokalne własnym głosem. Dla podkreślenia dramatycznych momentów gwałtownie gestykulowała. Chwytała się za włosy, za gardło, za serce. Gestami nadawała tempo pianissimo. Czasami, zwłaszcza przy arii *Pace, pace* publiczność marzyła, aby zamiast początkującej studentki, Millo zaśpiewała całą arię. Po dwugodzinnej lekcji miałem przyjemność rozmawiać ze znakomitą śpiewaczką obdarzoną niezwykle osobowością i talentem.

Od urodzenia opera płynęła w pani krwi...

Opera w moim życiu została zaprogramowana genetycznie. Mój ojciec, Giovanni Millo, imigrant włoski, był tenorem o dobrym głosie przypominającym Aureliana Pertilego, a czasami nawet Carusa. Mama, pochodzenia irlandzkiego, Margherita Girosi, śpiewała pięknym sopranem o brzmieniu jak *Claudia Muzio*. Rodzice przez długi czas byli moimi jedynymi nauczycielami śpiewu. Jeździłam z nimi na liczne przedstawienia. Mając 11 lat, pamiętam ich występ w *Rycerskości wieśniaczej*. Właśnie wtedy postanowiłam kontynuować tradycję rodzinną i zostać profesjonalną śpiewaczką operową. Po ukończeniu *Hollywood High School* w 1976 r., zaczęłam program studencki w *San Diego Opera*. Potem, w wieku 22 lat, MET zaproponowała mi udział w programie dla młodych artystów (*the MET's Young Artist Program*). Moimi nauczycielami byli wtedy kierownik chóru *David Stivender* i *Rita Patané*.

Czy były to burzliwe lata?

Przyznaję, że nie jestem łatwą osobą. Bierze się to z mojej osobowości. Urodziłam się w Ameryce, ale mój styl bycia i śpiewania jest włoski. Wyznaczam sobie cel w życiu, a potem jestem uparta i konsekwentna. Podczas tego okresu w MET miałam wiele konfliktów. Odmówiłam śpiewania małych,



pomocniczych ról. Według mojego myślenia, aby być zauważonym w świecie muzycznym, należy zaśpiewać dużą partię. Myślę, że gdyby nie interwencja znakomitego dyrygenta *Jamesa Levine'a*, dyrekcja MET z przyjemnością wyrzu-

ciłaby mnie na bruk. *Levine* posiada niezwykłą umiejętność zrozumienia potrzeb śpiewaka i jego możliwości. Jest to współczesny *Tulio Serafin*. Przeprowadził ze mną kilka szczerych rozmów. Przekonał mnie, że mam unikatowy głos i talent, ale muszę pracować i być cierpliwą. Ta rozmowa zmieniła moje życie. Podpisałam kilkuletni kontrakt z nowojorską operą na zastępstwa (*cover*). Po 5 latach *los* mi dopisał. Nagle 3 grudnia 1983 r., w wieku 26 lat, debiutowałam na scenie MET w partii *Amelii* w operze *Simon Boccanegra* *Verdiego*. Zastąpiłam niedysponowaną bułgarską śpiewaczkę *Annę Tomową-Sintow*. Dyrekcja powiadomiła mnie o zastępstwie dzień wcześniej. Miałam bezsenność noc. Zmobilizowałam całą energię na tym przedstawieniu. Krytyki były wspaniałe. Nazwano mnie „nową gwiazdą verdiowską”. I tak się zaczęło. W MET śpiewałam 161 przedstawień w 15 partiach.

Z notatki biograficznej wynika, że pani kariera obfitowała w zastępstwa.

Rzeczywiście. Jak przeglądam kalendarz moich występów, to w 1985 r. zastąpiłam *Montserrat Caballé* w partii *Elwiry* w operze *Ermani*. Potem w 1986 r. *Mara Zampieri* odwołała udział w przedstawieniach *Don Carlosa*. Miałam ogromny sukces w partii *Elżbiety*. Zaś w 1987 r. śpiewałam *Desdemonę* w zastępstwie słynnej *Kiri Te Kanawa*.

Wiem, że uwielbia pani słuchać archiwalnych nagrań płytowych. Jakie tajniki wokalne odkryła pani w tym procesie?

Przyznaję, że od dzieciństwa moimi idolami płytowymi były Renata Tebaldi, Rosa Ponselle, Claudia Muzio i Magda Olivero. Po raz pierwszy usłyszałam głos Tebaldi w nagraniu *Requiem* Verdiego z lat pięćdziesiątych pod batutą Victora de Sabaty. Oniemiałam z wrażenia. Nie mogłam zrozumieć, jak można wydobyć z gardła takie cudowne dźwięki. Było to nieludzkie. Z nagrań nauczyłam się włoskiego stylu śpiewania, podpatrzyłam technikę legato, jak zmieniać barwę głosu i jak prowadzić kantylenę. Słuchałam także wewnętrzznego ukrytego przesłania. Jestem zafascynowana tym złotym okresem w historii opery.

Aprile Millo w *Balu maskowym*
 fot. Winnie Klotz/MET



Wracając do Tebaldi. Była pani z nią w wielkiej przyjaźni. Jak do tego doszło?

Od czasów młodości Tebaldi była moim wokalnym ideałem. Znałam jej wszystkie nagrania. Uwielbiałam głos. W 1984 r. występowałam w *Aidzie* w zespole operowym w Cardiff. Byłam tam z rodzicami. Dostaliśmy wiadomość z Włoch, że nagle zmarła moja babcia ze strony ojca. Korzystając z tej podróży, poprosiłam mojego impresaria o zorganizowanie spotkania z Tebaldi. Byłam oniemiała z zachwytu mając przyjemność godzinnej rozmowy z Maestrą. Jako jedyna wymawiała moje nazwisko Millo z wyraźnym, podwójnym „l”. Tebaldi zgodziła się pracować nad moim głosem i wokalną interpretacją. Byłam jej pierwszą uczennicą. Zaproponowała spotkanie za rok. Byłam tak podniecona, że nie mogłam się doczekać. Rozpoczęłam natychmiast pracę z Ritą Patané nad wybranymi

partiami. Byłam gotowa po dwóch miesiącach. Spędziliśmy wiele godzin w posiadłości Tebaldi w San Marino. Nigdy nie zapomnę momentów, gdy Maestra swoim nadal pięknym głosem otwierała przede mną tajniki sztuki wokalne. Pozostałyśmy w wielkiej przyjaźni aż do jej nieodżałowanej śmierci.

Kilka pani debiutów w nowych partiach odbyło się z The Opera Orchestra of New York. Jak układała się współpraca z dyrygentką Eve Queler?

The Opera Orchestra of New York przez 30 lat dawała koncertowe wykonania mało znanych oper. Duszą tej organizacji jest znana dyrygentka Eve Queler. Odkryła mnie na początku mojej kariery. Debiutowałam z tym zespołem w 1983 r. w operze *I Lombardi alla prima crociata*. Partię tenorową śpiewał Carlo Bergonzi. Potem nastąpiły dalsze koncerty, m.in. *La Wally*, *Il Pirata* i *La Gioconda*. Queler jest jednym z niewielu dyrygentów, z którymi nie miałam burzliwych dyskusji.

Kilka lat temu krytycy donosili o pani kryzysie wokalnym. Czy może pani to skomentować?

Cieszę się moim głosem. Sprawia mi radość dzielenie się ze słuchaczami moim skarbem. Głos ludzki jest bardzo delikatnym instrumentem. Nie można go zapakować do pudła jak skrzypce Stradivariusa. Jest częścią naszej osoby. Reaguje na nasze wloty i upadki zarówno fizyczne jak i psychiczne. Na początku 2000 r. straciłam ojca. Bardzo to przeżyłam. Potem mama przez 6 lat chorowała na raka. Serce mi pękało patrząc na jej powolne umieranie. Mama była zawsze moją inspiracją. Powtarzała, że złoto leje się z mojego gardła. W 2004 r. występowałam w Carnegie Hall w wersji koncertowej opery Pucciniego *Dziewczę z dzikiego zachodu*. Mama była na widowni w trzecim rzędzie, ubrana w piękną srebrną suknię. Cały wieczór śpiewałam dla niej. Na koniec koncertu rzuciłam jej kwiaty. Zmarła kilka miesięcy później. Takie bolesne chwile mają odbicie w jakości głosu. Muszę jednak pana zapewnić, że nie myślę jeszcze o końcu kariery. Mam wiele nowych planów. Jestem w dobrej formie głosowej. Co roku jeżdżę do Rzymu na studia językowe i pracę z Ritą Patané. Wiele lat temu, moja inna mentorka, Elizabeth Schwarzkopf twierdziła, że powinnam próbować śpiewać partie wagnerowskie. Z wiekiem głos nabiera większego wolumenu. Może przyszedł na to czas.

Co robi pani w dzień występu?

Przedstawienia są dla mnie świętością i wydarzeniem. Nie należę do pokolenia śpie-

waków pędzących odrzutowcami z miejsca na miejsce. Na szczycie mojej kariery ograniczałam ilość występów do 40-50 rocznie. To wystarczy. Nie gonię za fortuną. W dzień przedstawienia śpię dłużej. Nie rozmawiam nawet przez telefon. Jestem skupiona. Idę do opery kilka godzin wcześniej. W bezosobowej garderobie rozwieszam moje rodzinne zdjęcia. Na biurku stawiam figurkę Matki Boskiej Fatimskiej. Zawsze trzymam pod ręką partyturę opery, którą śpiewam. Nakładam kostium i makijaż. Wierzę w moce spirytualistyczne. Wchodzę dyskretnie na scenę i próbuję nawiązać kontakt z duchami osób, które wcześniej tutaj śpiewały. Wydaje mi się, że zawsze znajduję pozytywny odpowiedź. A potem skupiam się na przedstawieniu.

Jak pani odreagowuje spektakle?

Rzadko się na ten temat mówi. Stres po spektaklu jest dużym problemem dla artystów. Podczas przedstawienia poziom adrenaliny rośnie z minuty na minutę. Na końcu spektaklu jesteśmy na emocjonalnym Evereście. Potem następują gratulacje, kwiaty, autografy i gasną światła. A nasza adrenalina jeszcze działa. Trudno od razu rzucić się do łóżka. W moim przypadku, gdy śpiewam w rodzinnym mieście, zaczynam gotować moje ulubione danie. Zwykle jest to makaron we włoskim stylu skropiony oliwą i parmezanem. Uwielbiam też prosciutto z mozzarellą i pomidorem. Czytam wtedy ciekawą książkę lub słucham radia. Zajmuje mi kilka godzin zanim położę się do łóżka.

Dziękuję za zaproszenie na pani kurs mistrzowski. Widzę, że praca ze studentami sprawia pani przyjemność. Jaki jest cel pani kursu?

Jestem ginącym gatunkiem starodawnej divy operowej. Za moich czasów Bergonzi przychodził na próbę ubrany w najlepszy garnitur. Obecni studenci wpadają na lekcję w trampkach, z matą do ćwiczeń jogi pod pachą. Dzięki zmianom technologicznym (youtube, ipod) mają świetnie przygotowaną bazę. Potrafią zaśpiewać wiele nut bezbłędnie. Ale to nie wystarczy w operze. Głos musi być narzędziem do przekazywania całej palety emocji. Potrzebuje odpowiedniej kolorystyki. Język jest też bardzo ważny. Zwracam uwagę na wymowę każdej sylaby. Wielu studentów jest spiętych psychicznie. Blokuje to mięśnie potrzebne przy śpiewaniu. Dowcipami lubię rozładować napiętą atmosferę. Pamięta pan na początku moje zdanie: „Kto jest moją pierwszą ofiarą?”. Wzbudziło to śmiech na sali. Ciągłe podkreślam, że na kursie i na próbie można popełniać błędy. Muszę jednak przyznać, że z klasy studenckiej jest jeszcze daleka droga do operowej kariery. Często cytuję powiedzenie Mistrza Verdiego, że w operze najważniejsze są 3 elementy: głos, głos i jeszcze raz głos.

Dziękuję za ciekawą rozmowę i w imieniu czytelników Muzyka21 życzę dalszych sukcesów.☺

Millo prowadzi swój blog pod nazwą: Operavision (<http://aprillemillo.wordpress.com>)



Maurizio Pollini Powrót legendarnego pianisty

Stefan Banasiak

Od września 2009 r., kiedy to muzycy dreźnieńskiej Sächsische Staatskapelle wybrali jednogłośnie i niewiarygodnie szybko Christiana Thielemanna na stanowisko dyrygenta, każdy jego występ na czele tej orkiestry (oficjalnie obejmie to stanowisko na końcu lata 2012 r.) był wydarzeniem, a koncerty Zielonoświątkowe, które Staatskapelle zaprezentowała w czerwcu 2011 r., dostarczyły silnych wrażeń.

Świetna spółka

Po prawie 25 latach nieobecności, legendarny pianista Maurizio Pollini, na zaproszenie Thielemanna spotkał się z orkiestrą i zagrał swój pierwszy koncert w dreźnieńskiej Semperoper. W maju 2010 r., ci dwaj panowie grali już razem w Monachium. Ich „zespół” ku zaskoczeniu wielu zadziałał niewiarygodnie dobrze. Z jednej strony intelektualista, poeta fortepianu w osobie Polliniego, który rozjaśnia muzykę z wewnątrz myślową przejrzystością i bardzo prostą precyzją. Z drugiej Thielemann, muzyk spontaniczny, który kontrolowaną ekstazą intuicyjnie nadaje utworom odpowiednią formę.

Pianista i Dreźnieńczyk

Thielemann i Pollini wpisali do swego programu *Koncert fortepianowy* Brahmsa, który Mediolańczyk zaprezentował już podczas swego debiutu ze Staatskapelle w marcu 1976 r. w Kulturpalast. Przez następnych dziesięć lat wracał tam na koncerty z tą orkiestrą – wierność tym bardziej znacząca, że w okresie „żelaznej kurtyny” wiele zachodnich

gwiazd muzyki poważnej udawało się nad Elbę tylko po to, by nagrywać tam płyty. Pollini nie był inny: grał dla dreźnieńskiej publiczności a także dawał koncerty ze Staatskapelle w 1980 i 1981 r. w Paryżu, w Teatrze Champs-Élysées, gdzie w odstępie kilku miesięcy wykonał dwa koncerty Brahmsa pod batutą dawnych dyrygentów Staatskapelle, Herberta Blomstedta i Kurta Sanderlinga. Jego ostatni koncert – tymczasowo – z towarzyszeniem Staatskapelle miał miejsce w grudniu 1986 r. – trzy lata przed obaleniem muru berlińskiego, wydarzenia niedającego się wtedy jeszcze zupełnie wyobrazić.

Dzieło na powrót

Wybierając *Koncert d-moll* Pollini zrobił swój come-back utworem, który zabił nieźle klina samemu Brahmsowi: młody kompozytor wyobrażał go sobie początkowo w formie sonaty na dwa fortepiany, potem z cechami symfonii, zanim w końcu połączył te dwie idee w koncercie fortepianowym. Dzieło zawiera jeszcze ślady tej walki, chociażby w gigantycznych rozmiarach pierwszej części, ale także w części środkowej, niemalże religijnej, a także w mocnym rondzie finałowym. Ścisłe połączenie solisty i orkiestry, wszystkie te części ukazują budowę symfoniczną, która zbijała z tropu żyjących w czasach Brahmsa, którzy po zaprezentowaniu dzieła w Hanowerze w 1859 r. zadali mu także dotkliwą klęskę w lipskim Gewandhaus. Dzisiaj uznajemy to dzieło za jeden z największych koncertów fortepianowych XIX w., co nie przeszkadza, aby pianiści obawiali się wymagań technicznych, jakie stawia ten utwór (zwłaszcza tryle i funkcje harmoniczne oktaw występujące w tak dużej ilości). Maurizio

Pollini zaprezentował wykonania referencyjne tego utworu, który nagrał już w 1979 r. z Filharmonikami Wiedeńskimi pod batutą Karla Böhma, a następnie w 1997 r. dla Deutsche Grammophon z Filharmonikami Berlińskimi pod dyrekcją Claudia Abbada.

Wielki sukces

Zainteresowanie, jakie Pollini okazuje temu dziełu od ponad dziesięciu lat sprawiło, że publiczność Drezna przekonała się do tego utworu, urządzając 70-letniemu dziś pianście długą owację. Dresdner Neuste Nachrichten nie ustawały w pochwałach na temat tego wykonania, dzięki któremu można było „głęboko poetyckie”. Podsumowując uznano to wykonanie jako „prawdziwie wielki efekt muzyczny”. Tak dobre emocje stanowią zapis płytowy tego wydarzenia, które wydała właśnie Deutsche Grammophon i jest to zarazem pierwsza część nowego cyklu Brahmsa, który Thielemann wraz ze Staatskapelle nagrywają dla tej wytwórni. Zarówno dyrygent, jak i orkiestra związani są od dawna z tą wytwórnią. Staatskapelle dyrygowana przez Fritza Buscha już w 1923 r. wykonywała swe pierwsze nagrania dla Deutsche Grammophon. Ponadto, muzycy dreźnieńscy utrzymują szczególną więź z Brahmssem. Muzykę Brahmsa grano często w Dreźnie już od dawna; poza tym, kompozytor był członkiem honorowym Tonkünstler-Verein, stowarzyszenia kierowanego przez muzyków miejskiej orkiestry i występował wielokrotnie jako pianista i dyrygent w Semperoper wraz z „kapelą królewską”.¹²⁸

Tekst powstał na podstawie materiałów prasowych DG

Pieśni i tańce hiszpańskie

o swojej nowej płycie nagranej wspólnie z córką opowiada wiolonczelista Misza Majski

Dlaczego nagrał pan album z muzyką hiszpańską?

Od wielu już lat, w moim repertuarze koncertowym znajduje się muzyka hiszpańska, długo czekałem na to, by móc nagrać album z tymi utworami, które tak bardzo leżą mi na sercu.

Co takiego fascynujące jest w tej muzyce?

Muzyka ta jest pełna temperamentu. Urodziłem się na Łotwie, nad brzegiem Bałtyku. Ludzie chcą mi przypisać temperament zupełnie odmienny od temperamentu hiszpańskiego. Jednak emocjonalnie czuję się bardzo blisko tej muzyki, która zresztą jest także bardzo atrakcyjna dla publiczności. Kiedy gram na scenie utwory Granadosa, Falli i Albeniza, słuchacze są zawsze zachwyceni – bez względu na to, czy gram w Azji, w Europie czy też w Stanach Zjednoczonych.

Czy ma pan jakieś biograficzne powiązania z Hiszpanią?

Tylko w sposób bardzo pośredni! Mój ojciec był zagorzałym komunistą. Tak więc, gdy urodziła się moja siostra, a było to podczas wojny domowej w Hiszpanii, moi rodzice wybrali dla niej imię Lina – na cześć słynnej wtedy komunistki hiszpańskiej Liny Odeny, która została zabita podczas wojny domowej.

Kiedy myśli się o muzyce hiszpańskiej, na myśl nasuwa się głównie gitara i fortepian. Czy transkrypcja tej muzyki na wiolonczelę stanowi wielki problem?

Wiele z tych utworów, na przykład *Popularna suita hiszpańska* Falli – początkowo były melodiami. O ile wiolonczela zbliża się bardzo do ludzkiego głosu, interpretacja na tym instrumencie zdaje się wynikać sama z siebie. To, czy można grać muzykę hiszpańską na wiolonczeli, to mniej kwestia instrumentu, natomiast jest to bardziej kwestia temperamentu i zdolności muzycznych muzyka – nie wspominając o wyborze utworów. Nie wszystkie kompozycje nadają się do transpozycji na wiolonczelę.



Misza Majski z córką Lily
fot. Bernard Rosenberg/DG

Czy dokonał pan aranżacji wszystkich tych dzieł?

Tylko niektórych, gdyż istnieją już aranżacje większości. Kiedy musiałem już coś zrobić, były to tylko poprawki tu czy tam, po to, aby jak tylko jest to możliwe, być zgodnym z oryginałem. Na przykład aranżacji na skrzypce *Popularnej suity hiszpańskiej* dokonał Paweł Kochański, następnie na wiolonczelę aranżacji dokonał Maurice Maréchal. Z niezrozumiałych przyczyn, kolejność utworów została zmodyfikowana. Ja nagrałem je w oryginalnej kolejności, wydaje mi się, że brzmi to dużo lepiej. Nie chcę postępować tak, jak robią to niektórzy aranżerowie ulepszający wielkie dzieła; moim zdaniem to zarozumiałstwo i często jest to niemożliwe do zrealizowania. Najlepsza aranżacja to taka, która jest najbardziej zbliżona do oryginału i odtwarza najlepiej jego klimat. Im mniej zmieniamy, tym lepiej.

Jaką rolę odgrywa dobór i ustalenie kolejności utworów na płycie?

Jest to bardzo ważne. Nie poszukuję efektów, wywołanych sztucznymi kontrastami. Duże znaczenie ma dla mnie równowaga i ciągłość. Na przykład, wyobrażam sobie doskonale, że na płycie mogą znajdować się tylko utwory wolne. Na koncercie wolę zagrać każdą połowę programu, kiedy nie przerywa mi się oklaskami. Nie jestem motylem, który

lata z kwiatka na kwiatek w nieustannym poszukiwaniu nowych stymulacji. To właśnie dlatego od 38 lat gram na tej samej wiolonczeli, od 29 lat nagrywam dla Deutsche Grammophon, gram ciągle ten sam repertuar po to, aby pogłębić moje podejście do dzieł wielkich mistrzów.

Niniejszy album zawiera także katalońską melodię *El cant dels ocells* – brawurowy utwór Pabla Casals. Czy ten album to także hołd złożony wielkiemu wiolonczeliście katalońskiemu?

Oczywiście. Jestem jedynym wiolonczelistą, który miał zaszczyt uczyć się z Rostropowiczem i Piatigorskim. Jednak jednym z moich niezapomnianych wspomnień było spotkanie z Pabłem Casalem 18 sierpnia 1973

r. w Jerozolimie – na dwa miesiące przed jego śmiercią, miał wtedy prawie 97 lat. Dyskutowaliśmy sam na sam przez kilka godzin, zagrałem mu kilka ze swoich ulubionych kompozycji. Przy innej okazji słyszałem go, jak grał cudowny utwór *El cant dels ocells*. Dzisiaj jest to bardzo popularny utwór, szczególnie w Japonii. Podczas dnia żałoby narodowej zorganizowanej ku upamiętnieniu 60. rocznicy zrzucenia bomby atomowej, poproszono mnie, abym zagrał ten utwór razem z *Sarabandą* Bacha w Hiroszimie i w Nagasaki przed 120 000 słuchaczy.

Jest to pierwszy album, który nagrał pan ze swoją córką Lily.

Album *Song of the Cello* zawiera pięć utworów, które zagraлиśmy razem na żywo, ale ten album jest naszą pierwszą płytą nagraniem wspólnie w całości. Jestem dużo starszy od mojej córki, próbuję, aby skorzystała z mego doświadczenia, co sobie zresztą bardzo ceni, tak mi się wydaje. Lily ma silną osobowość i często zupełnie osobiste idee na temat muzyki. Jako, że jestem człowiekiem otwartym, ja także dużo się od niej uczę, także czerpię nieustannie od niej bodźce. Tak więc wpływamy wzajemnie na siebie.

rozmawiał: Sören Ingwersen / © DG 2011
tłumaczenie z jęz. franc.: Małgorzata Kaczmarek

Danielle de Niese z głębia Barok

Stefan Banasiak

Talent Danielle de Niese był już widoczny, gdy miała 8 lat. Ta urodzona w Australii amerykańska sopranistka dorastała śpiewając Purcella i Bacha. Kiedy była nastolatką i szukała muzyki odpowiedniej dla swego młodego głosu, uwiodła ją melodyczna prostota i orkiestrowa zwięźłość typowa dla utworów barokowych. I takie utwory wybrała na kolejny album, który wydała Decca. Jak sama mówi „utwory te stanowiły dla mnie ogromne wsparcie dostarczając podstaw teorii muzycznej zanim jeszcze wstąpiłam do Mannes College of Music w Nowym Jorku, gdzie bardzo szybko zagłębiłam się w praktykę interpretacji barokowej”. Jej muzyczna i intelektualna ciekawość pozostała ciągle nienasycona, świadczą o tym ramy niezwykle szerokiego zakresu wykonywanych utworów, który wzbogaca jej aktualny dorobek.

Barokowe credo

Danielle de Niese bierze nieustannie pod uwagę „harmonię w swojej najczystszej istocie”, której barok nadawał szczególne znaczenie. „Muzyka nie była całkowicie zapisana w partyturach – ten »szkielet« oznaczał, że można było dokonywać jej ponownej interpretacji, że można było napisać ją ponownie, tak więc za każdym razem taka partytura korzystała z nowego podejścia do niej. Muzyka barokowa jest natury repetytywnej, stroficznej, często zawiera powtarzane pasaża wymagające ornamentacji. Taki był »szkielet« stylu muzycznego tego okresu, i to z tego, tak naprawdę narodziła się piosenka taka, jaką znamy w dzisiejszej formie”.

Repertuar płyty

Pieśni Dowlanda, które są najstarszymi utworami na jej nowej płycie otaczają aureolą romantyzmu zakochaną melancholię i robią miejsce temu, co Danielle de Niese określa jako „totalne zagłębienie się w emocjach”. Przygotowując ten program, sopranistka uznała za konieczne umieścić w nim Dowlanda, tym bardziej Bacha, podejmując z entuzjazmem związane z tym wyborem wyzwania techniczne. Możemy usłyszeć tu dwie arie kantatowe, artystka uważa, że tak różny kolor tych arii jest niezwykle wdzięczny, jedna z nich, pastoralna o zanikającej linii, druga aria „często bardzo bezwstydna, wymaga, aby odnaleźć linię raczej za pomocą tekstu niż nut w dosłownym tego słowa znaczeniu”.

Wśród utworów Haendla, znalazły się znane arie pochodzące z *Samsona* i *Kserksesa*. W *Let the bright Seraphim*, sekcja A i jej powtórzenie (popędzane przez tryumfalne solo trąbki), przedzielone są zachwycającą sekcją B, z powtarzanymi akordami smyczkowymi, które podtrzymują głos w swoim opisie anielskich harf. Danielle de Niese uważa, że aria *Ombra mai fu*, powszechnie znana i lubiana, może stanowić wytyczną epoki baroku i śpiewa ją w swoim oryginalnym rejestrze altowym. Unikając sentymentalizmu, który sprawia, że często interpretacje tego utworu są ciężkie, artystka zdecydowała skoncentrować się na tekście i na „sile prostoty”.

Pozostałe utwory Haendla zaproponowane na płycie, oddalają się bardziej od utartych ścieżek, szczególnie *The Triumph of Time and Truth*. Podczas swoich badań nad poprawkami naniesionymi przez kompozytora w niektórych utworach, Danielle de Niese odkryła, że dwa razy wykorzystał swoje oratorium *Il trionfo del tempo e del Disinganna*, aranżując je po angielsku przy drugiej okazji. Pochylając się nad arią *Beauty Guardian angels*, to znowu urzekająca czystość kompozycji zwróciła jej uwagę, jak również szczególne oddanie akompaniamentu a przede wszystkim żarliwość tekstu, przypominającego modlitwę.



Danielle de Niese
fot. Chris Dunlop/Decca

Pamiętne utwory Galatei (debiut w Covent Garden w 2009 r.) i Rodelindy (pierwsze wcielenie sceniczne z Canadian Opera Company w 2005 r.) przypominają także haendlowską drogę Danielle de Niese. Sopranistka, bardzo wzruszona dojrzałością i altruizmem bohaterki *Acis and Galatea*, zawsze płakała, gdy śpiewała *Hart, The seat of soft delight* na scenie Royal Opera House. Zabita przez zazdrosnego Polifema, Acis zostaje zwrócona Naturze przez Galateę, która przemienia ją w fontannę. Szum wody odmalowany jest w czarujący sposób jednocześnie linią wokalną, jak i akompaniamentem.

W duecie z Schollem

Jeden z najbardziej poruszających duetów Haendla obrazuje pełne troski pożeganie Rodelindy i jej małżonka Berarida. Według Danielle de Niese, emocjonalny wstrząs tego fragmentu w dużej mierze pochodzi od jej składnika harmonicznego: „Czujemy, że te dwie splecione dusze są wyrwane jedna drugiej przez harmonię. Ponowne ich połączenie następuje za pomocą zawieszenia i dysonansów, jednak za każdym razem, gdy muzyka dochodzi do jakiegoś rozwiązania, dusze te rozdzielają się. Czuję ich połączenie przez napięcie. A kiedy muszą zaakceptować zwolnienie uścisku, duet rozplywa się w tonacji minorowej. Mam mentalny obraz dwóch osób trzymających się za ręce i które zmusza się do rozstania”.

Cóż za kontrast między szlachetną parą Rodelindy i bohaterami z *L'Incoronazione di Poppea*! Poppea, intrygantka pożerana ambicją, która została niedawno cesarżową Rzymu, dołącza swój głos do głosu jeszcze bardziej potwornego niż ona władcy Nerona, żeby zakończyć operę Monteverdiego zdumiewająco pięknym miłosnym duetem, którego szczerłość zdaje się być prawdziwa. Ta pozorna niestosowność nie stanowi problemu dla Danielle de Niese: „Busenello, librecista, nie poszukiwał prawdy historycznej”, a poza tym dwoje złoczyńców może stanowić znakomitą parę! Duet ewoluuje nieustannie od dysonansu do zawieszenia i rozwiązania. „Duet kończy unisono, podkreśla śpiewaczka, ponieważ te dwie istoty są tak zgodne na płaszczyźnie swych intencji i pragnień, że ostatecznie stanowią niemalże jedną. Przeciwnie do duetu Rodelindy, ten duet przedstawia dysonans, którego rozwiązania można się spodziewać. Wpadają na siebie, po czym odnajdują harmonię”.

Ten najnowszy recital płytowy de Niese zawiera także jedną z najbardziej znanych solowych „canzone” Monteverdiego. *Quel sguardo sdegnosetto* fascynuje naszą sopranistkę zarówno ze względu na tekst (kochanek, który prosi swą wyniosłą kochankę, aby ta zraniła go swoim spojrzaniem), jak i chaconne stanowiącą bazę akompaniamentu. Wślizgując się całkowicie do barokowej formy, Danielle de Niese zdecydowała się wydobyć rytmiczną naturę ogołoconej chaconne prosząc instrumentalistów, aby zaimprovizowali swój motyw muzyczny: najpierw gitara, potem lutnie, następnie harfa, wiolonczela, bas i klawesyn.

Bardzo oddalone od siły tego utworu, dwa intymistyczne utwory wymagające głębokiej i ekspresywnej ceremonii: początkowy duet ze *Stabat Mater* Pergolesiego, „niewiarygodnie urzekający, oświadcza Danielle de Niese, z serią zawiesznień powyżej linii basowej” i rozdzierająca żalność bohaterki z *Dido and Aeneas* Purcella, z „tym natarczymym »d«, które śpiewa w *Remember me*, przesywającym jak dzwon”.

Współtwórcy sukcesu

Ten album został nagrany z prawdziwym zamiarem spójności. Danielle de Niese po raz pierwszy pracowała z Andreasem Schollem i jest oczarowana tą współpracą, artystka odnowiła także współpracę z doskonałymi i entuzjastycznymi instrumentalistami The English Concert. Harry Bicket, dyrektor artystyczny zespołu, często pracował z Danielle de Niese od czasu *Rodelindy* z 2005 r. Na jego temat sopranistka wypowiada się następująco: „jest to muzyk par excellence, daje ci skrzydła”.

Tekst powstał w oparciu o materiały prasowe Decca

W styczniu zeszłego roku opuścił nas kolejny wielki artysta, wizjoner sztuki dźwięku i niestrudzony eksperymentator, Roland Kayn. Nigdy nie należał do kompozytorów bardzo znanych (czytaj: popularnych), choć rangę jego dokonań doceniali jego najbardziej prominentni koledzy, krytycy i wyrobieni słuchacze. Bez wątpienia był jedną z najważniejszych postaci sztuki XX w., zasługującą na uwagę także ze względu na pewne związki z Polską. Był u nas częstym gościem, pojawiając się na Warszawskich Jesieniach i przyjaźniąc ze środowiskiem artystycznym.

Roland Kayn urodził się 3 września 1933 r. w Reutlingen i stosunkowo wcześnie zaczął zdradzać zainteresowania muzyczne. Od 1947 r. pobiera lekcje gry na fortepianie i wiolonczeli, a jednocześnie poznaje tajniki kontrapunktu – jego pierwszym wykładowcą jest (mieszkający zresztą także w Reutlingen) Hugo Herrmann. Początkujący artysta wkrótce ma okazję zapoznać się z najnowszą muzyką, co jest o tyle łatwe, że właśnie w powojennych Niemczech – gwoździem do ściany tych Zachodnich – dokonują się zmiany, które będą miały taki wpływ na oblicze sztuki dźwięku. Są one także katalizatorem, który przyspiesza podjęcie samodzielnych prób kompozytorskich, czego efektem jest m.in. *Orchesterstück* na organy i orkiestrę, czy *Metanoia* na sześć instrumentów dętych i perkusję solo (z 1951 r.). Rok po tym wydarzeniu Kayn rozpoczyna właściwe studia (w zakresie kompozycji oraz organów) w Staatliche Hochschule für Musik w Stuttgarcie (jednocześnie kształci się w Kirchenmusikschule w Esslingen). W tym okresie pisze także pięć drobnych utworów na fortepian oraz wariacje na podstawie dzieł Mahlera.

Na podstawie wczesnych dokonań artysty można już prześledzić drogę, jaką przebył – od dość luźno traktowanej tonalności, poprzez fascynację serializmem, środkami elektronicznymi, po techniki zapożyczone ze statystyki, czy cybernetyki. W pewnym stopniu jego udziałem stała się więc ewolucja, którą w tym czasie przechodziło wielu kompozytorów – zwłaszcza z generacji urodzonej w drugiej połowie lat 20. i na początku 30. (a to właśnie im zawdzięczamy najważniejsze osiągnięcia awangardy). Kayn jednak – w przeciwieństwie do większości kolegów – nie zatrzymał się w rozwoju i nie wycofał na bardziej konserwatywne pozycje, zamiast tego kontynuując poszukiwania. Jego zainteresowanie procesami pochodzącymi z pozornie „niemuzycznych” dziedzin było efektem studiów uzupełniających, które odbywał pod kierunkiem Maxa Bense w Technische Hochschule (w Stuttgarcie). Jak się później okaże, będą miały ogromny wpływ na dalszą drogę kompozytora.

W 1953 r. pisze *Divertimento* na dwa fortepiany i otrzymuje zaproszenie od Herberta Eimerta, które umożliwi mu zapoznanie się z pracami studia muzyki elektronicznej przy rozgłośni WDR w Kolonii. Pamiętajmy, że mniej więcej w tym czasie po raz pierwszy zaprezentowano publicznie efekty działalności tego ośrodka – a wykorzystywana aparatura była jeszcze dość prymitywna. Mimo to dla Kayna było to wielkie przeżycie, sprawiające, że nowe medium w przyszłości stanie się dla niego szczególnie istotne i to na tym polu osiągnie największe sukcesy. Ponadto właśnie Eimert zainteresował go serializmem, tak wyraźnie odciskającym swoje piętno we wczesnych utworach.

W 1955 r. Roland Kayn kończy studia w Staatliche Hochschule für Musik, by wkrótce potem kontynuować edukację w berlińskiej Musikhochschule, pod kierunkiem Borisa Blachera (kompozycja) i Josefa Rufera (analiza). Ten etap zakończy się w 1958 r., gdy na jego koncicie znajdują się dalsze kompozycje, m.in.: *Spektrien* (1956) na kwartet smyczkowy, *Quanten* (1957) na fortepian, czy *Sequenzen* (1958) na orkiestrę. Wszystkie zdradzały wyraźny udział procesów statystycznych podczas określania

Roland Kayn

1933 – 2011

Dariusz Mazurowski

czasu, dynamiki i wysokości dźwięków.

W 1957 r., na Wakacyjnych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadt, ma miejsce premierowe wykonanie wspomnianego przed chwilą kwartetu *Spektrén*. Kayn zaczyna zresztą regularnie pojawiać się na tej imprezie, co pozwala mu na zawieranie wielu ciekawych znajomości – niektóre przerodzą się w przyjaźń, jak to ma miejsce w przypadku Franco Evangelisti oraz Camillo Togni. Otrzymuje też pierwsze wyrazy uznania dla własnej twórczości, nagrodę Bacha, ufundowaną przez Wolne Hanzeatyckie Miasto Hamburg. Rok później jego *Koncert kameralny* otrzymuje I nagrodę dla najlepszego dzieła zagranicznego festiwalu Muzyka XX Wieku w Kairuzawie (Tokio). Mimo bardzo młodego wieku, już wówczas należy do najciekawszych osobowości muzycznej awangardy, wyróżniając się przede wszystkim swoim indywidualnym, należałoby wręcz powiedzieć – odrębnym, językiem. A tak naprawdę wykształcił się on przecież dopiero na przestrzeni kolejnych dwóch dekad.

W 1959 r. Józef Patkowski zaprasza Rolanda Kayna do odwiedzenia Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia w Warszawie. Tym samym jest, obok Franca Evangelistiego, pierwszym zagranicznym gościem tego ośrodka, choć ta wizyta jeszcze nie owocuje powstaniem żadnego utworu. To jednak dopiero początek kontaktów artysty z Polską – będzie u nas częstym gościem, pojawiając się w Studiu Eksperymentalnym, czy na Warszawskich Jesieniach. Nawiąże przy tej okazji znajomość (a czasem i przyjaźń) z wieloma naszymi twórcami. Jak choćby z Andrzejem Markowskim, który będzie dyrygował jego utworami, często podczas premierowych wykonań.

W 1960 r. Kayn kończy pracę nad utworem elektronicznym *Impulse* oraz dziełem na orkiestrę kameralną, *Vectors I* (w następnym roku prawykonanie poprowadzi właśnie Markowski na biennale w Wenecji, rok później utwór dostanie w Rzymie nagrodę). Otrzyma także kolejne wyróżnienie, Prix de Rome, a podczas pobytu w stolicy Włoch kontaktuje się z Gruppo Universitario Nuova Musica. W tym okresie współpracuje także z wieloma (głównie niemieckimi) rozgłościami radiowymi. W późniejszym okresie zwiąże się na dłużej z hamburską Norddeutscher Rundfunk, pełniąc funkcję eksperta w dziedzinie nowej muzyki.

Lata 60. to okres bardzo aktywnej działalności Rolanda Kayna, nierzadko przekraczającej nawet granice sztuki dźwięku. Pisze m.in.: *Galaxis* (1962) na zmienny zespół instrumentalny, *Inerziali* (1964) – pierwotnie z myślą o dość szerokim składzie, od 5 do 100 wykonawców, z czasem ograniczonych do 20, *Diffusions* (1964), *Signals per orchestra* na 7 grup instrumentalnych (1966, prawykonaniem dyrygował Pierre Boulez), czy dzieła stricte elektroniczne, jak *Cybernetics I* (1968) i *Cybernetics III* (1969). Zwłaszcza te ostatnie ujawniają wszystkie cechy charakterystyczne stylu Kayna – udział metod stochastycznych, wychodzenie poza wszelką tonalność i operowanie rozległymi płaszczyznami dźwięku. Jego twórczość jest tak dalece odrębna, że nie sposób jej porównać z dokonaniem jakiegokolwiek innego artysty. Wyróżnia się w każdym elemencie, także gdy myślimy o rozmiarach dzieła. Kayn najlepiej czuje się w wielkim formacie, jego utwory są więc długie, często zbudowane z powolnie ewoluujących mas dźwięku.

W 1964 r. kompozytor, wraz z Franco Evangelistim i Aldem Clementim, zakłada Gruppo Internazionale d'Improvvisazione Nuova Consonanza, jeden z pierwszych w Europie zespołów, którego podstawową metodą pracy jest grupowa improwizacja, także z udziałem środków elektronicznych (w jej składzie znajdują się także Ennio Morricone, Ivan Vandor, Walter Branchi, Mario Bertoncini, czy John Heinemann). W tym okresie współpracuje z kilkoma ośrodkami muzyki elektronicznej, m.in. w Mediolanie (RAI Studio di Fonologia Musicale RAI, gdzie kończył *Cybernetics III*), czy warszawskim Studium Eksperymentalnym. Jednak najistotniejszą zmianą jest zaproszenie (w 1970 r.) przez Instituut vor Sonologie Królewskiego Uniwersytetu w Utrechcie. Ten ważny ośrodek muzyki elektronicznej powstał w 1960 r. z myślą o kontynuowaniu prac zapoczątkowanych przez laboratoria Philipsa w Eindhoven (studia zlikwidowanego właśnie w 1960 r. – sprzęt przeniesiono do Utrechtu). Pierwszym kierownikiem został Gottfried Michael Koenig, mający za sobą doświadczenia w studiu rozgłośni WDR. Ten pochodzący z Niemiec artysta, od 1964 r. mieszkał w Holandii, gdzie aktywnie propagował muzykę elektroniczną, jednocześnie prowadząc wykłady właśnie na Uniwersytecie w Utrechcie. Postanowił wykorzystać talent i zapał swojego rodaka,

który znalazł się w tym kraju także z innych powodów. Otóż Kayn został, także w 1970 r., konsultantem programowym Instytutu Goethego w Amsterdamie. Ten ośrodek, podobnie jak takie same placówki na całym świecie, pełniły rolę centrów niemieckiej kultury i sztuki, choć ich działalność często wykraczała poza statutowe ramy. Dzięki aktywności Rolanda Kayna, wkrótce dojdzie do zorganizowania cyklicznych imprez, które propagowały nową muzykę, ale także inne dziedziny sztuki.

W studiu w Utrechcie kompozytor znalazł idealne warunki do swojej pracy (jeszcze w 1970 r. nagrał tu *Entropy PE 31*) i awangardowych poszukiwań. Odpowiadała mu zarówno atmosfera, zgromadzony sprzęt, jak i perspektywiczne kierunki rozwoju, w tym zastosowanie komputerów – zarówno w procesie komponowania, jak i generowania materiału dźwiękowego. Wreszcie mógł realizować swoje ambitne zamierzenia, angażujące coraz bardziej wyrafinowane środki, metody stochastyczne, cybernetykę (nb. często będzie określał własną muzykę mianem cybernetycznej). Od momentu rozpoczęcia współpracy z Instituut vor Sonologie, twórczość Kayna będzie już wyraźnie skoncentrowana na medium elektronicznym, utwory instrumentalne, czy wokalne zejść na dalszy plan, a z czasem w ogóle z nich zrezygnuje (przez pewien czas będzie jeszcze łączył instrumenty i elektronikę, jak choćby w *Vectors II* z 1977 r.). Swoje koncepcje Kayn będzie także propagował w pracach teoretycznych, z których na szczególną wzmiankę zasługują *Kybernetische Prozesse in instrumentaler und elektronischer Musik* (1971), czy *Komponieren zwischen Komputer und Kybernetik* (1977). Warto przy tej okazji wspomnieć, że publikował również w Polsce – m.in. *Drogi wzbogacania dźwięku instrumentalnego* (1970, *Horyzonty muzyki*).

Rok 1971 oznacza także zmiany w życiu osobistym kompozytora – małżeństwo z Lydią Onrust (w następnym roku urodzi się im córka Emily). W tym czasie realizuje elektroniczny utwór *Monades*, a także kończy *Aggregates Sonores* na orkiestrę. W następnym roku tworzy *Simultan*, kolejną kompozycję elektroniczną, z myślą o równoległej projekcji w kilku (do 5) pomieszczeniach. Ponadto nawiązuje współpracę ze studium w Brukseli (Studio de Recherche et de Structurations électroniques Auditives), choć centrum jego aktywności oczywiście pozostanie Utrecht. Kolejne lata przyniosą równie intensywną pra-

cę twórczą, prowadzoną w wielu kierunkach i często wiążącą się z podrózkami, głównie po Europie. Na trasie artyści znajdują się Rzym, Haga, Amsterdam (współpraca m.in. z Stedelijk Museum), Sztokholm, Bruksela, Warszawa (Warszawska Jesień), Bourges (udział w Festival Internationale de la Musique Experimentale, 1975), Bonn (warszaty, prezentacje utworów, 1975), Paryż i wiele innych miast. W tym okresie komponuje kolejne dzieła elektroniczne, niemal wyłącznie wielkie formy: *Eon* (1975), *Makro* (1977), czy *Infra* (1979). Szczególnie ostatni z wymienionych, monumentalny cykl (pierwsze wydanie płytowe składało się z czterech winylowych krążków!), dobrze charakteryzuje dojrzałą twórczość Kayna. Długie, gęste masy dźwięku i powolnie tocząca się akcja sprawiają, że nie jest to muzyka łatwa w odbiorze, wymagająca od słuchacza skupienia, cierpliwości, a nawet pewnej determinacji. Są to jednak dokonania o ogromnej randze artystycznej, choć specyficzny język autora sprawia, że jego twórczość staje się nieco hermetyczna, co z pewnością nie wpływa na jego popularność. Z drugiej jednak strony nie ona jest celem, Kayn pozostaje bowiem twórcą poszukującym, podczas gdy wielu innych, zdeklarowanych ongiś awangardystów, przechodzi na bardziej umiarkowane pozycje. Tym samym jego muzyka coraz bardziej oddala się od głównych nurtów, będąc jednocześnie świadectwem ogromnej inwencji autora, który nie cofa się przed niczym – nawet zastosowaniem coraz bardziej wydajnych komputerów i pewną mechanizacją sztuki.

W latach 70. Roland Kayn nadal pisze utwory instrumentalne, jak choćby *Engramme* (1973) na 15 do 60 instrumentów, *Gyron* (1976) na 1 do 4 zespołów, czy *Syn* (1977) na dwa chóry. To jednak coraz rzadsze przykłady, bowiem wysiłki kompozytora są zdecydowanie ukierunkowane na medium elektroniczne. Jeszcze w 1976 r. udaje się wcielić w życie wspólny projekt Muzeum Van Gogha, Instytutu Goethego oraz Stichting Contactorgaan Elektronische Muziek, pod tytułem *Von der Spieluhr zum Musikcomputer*. Ogromny, multimedialny zamysł obejmował koncerty, wystawy, projekcje filmowe, warsztaty – co spotkało się ze sporym zainteresowaniem i oddźwiękiem w mediach, choć nie wszystkim zwiedzającym przypadły one do gustu. Przy tej okazji trzeba wspomnieć, że współpraca z Instytutem Goethego nie układa się już po myśli Rolanda Kayna, w końcu wda się z nim w długi spór, który zakończy się (zresztą korzystnie dla kompozytora) dopiero w połowie lat 90.

W 1979 r. *Makro II* (środkowa część cyklu) została zaprezentowana na Warszawskiej Jesieni. W tym okresie także *Infra* ma wiele wykonań (czy raczej odtworzeń) na całym świecie, m.in. w Wiedniu, Sztokholmie, krajach Ameryki Południowej itd. Początek lat 80. znów przynosi kolejne wizyty artysty w Polsce – okazją znów jest

Warszawska Jesień, albo spektakle w Teatrze Studio. Jednak szczególnym wydarzeniem jest ukończenie kolejnego monumentalnego dzieła elektronicznego, *Tektra* (1982, według niektórych źródeł stało się tu już w 1981 roku). O jego rozmiarach najlepiej świadczy to, że wydanie płytowe zajęło aż 6 płyt winylowych (obecnie jest dostępne na czterech kompaktach). I choć znów otrzymaliśmy utwór trudny w odbiorze, to jednak świadczący o wielkiej formie twórczej kompozytora i przesuwały nasze granice poznania. Kayn igrza ze zdolnościami percepcji, rozciąga akcję w czasie i tworzy oryginalne zestawienia barw (choć aspekt sonorystyczny nie zawsze gra rolę pierwszoplanową).

Lato 1982 r. jest równie pracowite, powstają bowiem (oczywiście w Instytutu vor Sonologie) bliźniacze utwory *Ready Made I* i *Ready Made II*. W tym samym roku kończy, trwającą ponad godzinę, *Elektroniczną symfonię VI*. O ile w pierwszych realizacjach elektronicznych autor korzystał z technologii analogowej, z czasem w jego pracach coraz większą rolę odgrywały komputery, pomagające nie tylko w uzyskaniu odpowiedniego materiału dźwiękowego, ale także w jego organizacji. Dalszym krokiem w tym kierunku są kolejne realizacje, *Elektroniczna symfonia VII*, *Collage*, *Scanning*, *Decollage* i *Assemblage* (wszystkie ukończone w 1984 r.), *An Artificial Acoustic Environment* (1986) oraz *Cybernetic Serendipity* (1987).

W omawianej dekadzie Kayn nadal aktywnie występował, prezentując swoje utwory na różnych festiwalach (m.in. Ars Electronica w Linzu), organizując liczne imprezy multimedialne, wykłady itp. Jednak pomimo wielkiego uznania ze strony środowiska, wydawał się działać w pewnym odosobnieniu, jakby coraz bardziej oddalając się od ówczesnej muzyki i po części także publiczności. Nie była to jednak wina samego twórcy, po prostu jego utwory były zbyt trudne, poruszając zagadnienia niezrozumiałe dla większości odbiorców. Siłą rzeczy znalazł się w opozycji do głównego nurtu, czasem natrafiając na pewne opory różnych instytucji – gdzie i owszem, doceniano jego dorobek, ale uważano, że są kompozytorzy, których będzie łatwiej „sprzedać”. Ten stan rzeczy pogłębiał się w latach 90., co skłaniało Rolanda Kayna do usamodzielnienia się. Mniej więcej od połowy lat 80. realizuje swoje nowe dzieła elektroniczne w Reiger Recording Studio w 's-Graveland (to malowniczo położona wioska w Holandii, niedaleko Hilversum, która stała się siedzibą rodziny kompozytora). W tej miejscowości powstaje także (w 1995 r.) Lydia-und Roland Kayn-Archiv (w skrócie LRKA), obejmując swoją działalnością zarządzanie dorobkiem artysty, a także publikację płyt z nagraniami kluczowych dzieł (za pośrednictwem własnego wydawnictwa Reiger-records-reeks). Do tego czasu ich listę powiększyły *Transfluxion* (1990), *Sygyzy Dynamical Units* (1991), *Syntropie* oraz *Refractions* (oba z 1995 r.).

Druga połowa lat 90. znów jest okresem wzmożonej pracy, głównie studyjnej. Powstają kolejne *Elektroniczne symfonie* (nr 8 w 1998, nr 9 rok później), a wcześniej *Equivalence Sonore* i *Frottage II* (oba w 1996 r.). W 1999 r. rodzina przeprowadza się do nowego domu w Groningen (oczywiście w Holandii), a właściwie w pobliskiej wiosce, Nieuwe Pekela. Określenie „nowego” też nie jest do końca ściśle, bowiem liczy on już sobie sto lat, ale za to mieści archiwum, a także salę koncertową (także wystawową). Choć to wydarzenie nieco odciąga Kayna od pracy twórczej, znajduje czas na kolejną, już dziesiątą, *Elektroniczną symfonię*.

W nowe stulecie kompozytor wkracza nową muzyką, realizując w latach 2000–2001 cztery utwory: *Garten der Lüste*, *L'Innominata*, *Megafonie* i *Ultra*. Niestety daje o sobie znać zdrowie – jego stałe pogarszanie zmusza Kayna do zwolnienia tempa. Choć nadal pracuje we własnym studiu, a także porządkuje swój dorobek, wydając na płytach. Warto przy tej okazji wspomnieć o kilku innych dokonaniach artysty, jak choćby *Requiem pour Patrice Lumumba* (będącą w pewnym stopniu efektem znajomości z Andrzejem Markowskim), *Iterations*, *Composizione AD*, *Etoile du nord*, czy *Hommage à K.R.H. Sonderborg*.

Ostatnie lata życia Rolanda Kayna upływają na publikowaniu nagrań własnych dzieł, a także dalszych poszukiwaniach dźwiękowych w Reiger Recording Studio. Jednak problemy zdrowotne nie pozwalają na kontynuowanie tej fascynującej przygody. 5 stycznia 2011 r. kompozytor niestety umiera.

Kayn pozostawił po sobie niemały dorobek, na którego właściwą ocenę zapewne przyjdzie jeszcze trochę poczekać. Wydaje się, że za życia nie zaznał sławy, czy uznania, na jakie w istocie zasługiwał. Pozostał twórcą elitarnym, nieco zamkniętym we własnym – choć jakże fascynującym – świecie. Najważniejsze wydają się jego realizacje elektroniczne, tak inne od dokonanych kolegów po fachu, że właściwie rozpoznawalne od pierwszych dźwięków. Jednak także muzyka pisana z myślą o bardziej tradycyjnym aparacie wykonawczym zasługuje na uwagę. Warto przestudiować jego niezwykle partytury, czasem nieco enigmatyczne i bez wątpienia stawiające przed muzykami i dyrygentami wyjątkowo trudne zadania. Być może więc za kilkanaście, kilkadziesiąt lat okaże się, że Roland Kayn był jednym z największych geniuszy muzyki XX w. Bez wątpienia zaś jednym z ostatnich (a może w ogóle ostatnim?) wielkich awangardystów i eksperymentatorów. Podczas gdy inni z czasem łagodnieli, on wciąż poszerzał horyzonty muzyki, czasem nawet w sposób trudny do zrozumienia dla przeciętnych melomanów. W tym kontekście bohater tej opowieści wciąż czeka na swoje odkrycie. Czy ono kiedyś nastąpi? Może to nieco ryzykowna teza, ale wydaje się, że to tylko kwestia czasu. 🎧

Twórczość organowa Aleksandra Tansmana

Witold Brzuchacz

Twórczość organowa Aleksandra Tansmana stanowi osobny rozdział w jego działalności kompozytorskiej. Do chwili obecnej Tansman kojarzony jest głównie z muzyką gitarową, fortepianową lub orkiestrową, a jego utwory organowe są praktycznie nieznane, zarówno w Polsce, jak i na świecie. Do dziś zostały nagrane tylko dwa dzieła organowe kompozytora, a część z nich pozostaje jeszcze w formie rękopisów.

Aby przybliżyć choć w pewnym stopniu utwory organowe Tansmana trzeba dokonać krótkiej analizy odpowiadającej na pytanie czym mógł kierować się kompozytor pisząc na ten instrument. W tym celu trzeba krótko przypomnieć historię organów oraz rolę, jaką odgrywały w historii muzyki.

Należy wrócić na chwilę do czasów J. S. Bacha, kiedy to organy zajmowały jedno z najważniejszych miejsc w muzyce. W tym czasie osiągnęły szczyt konstrukcyjnych i brzmieniowych możliwości. Do dziś budowane są instrumenty nie odbiegające zbytnio od barokowego wzorca.

W epoce klasycyzmu organy nieco straciły na wartości na rzecz innych instrumentów żeby w romantyzmie odrodzić się jakby ze zdwojoną siłą. Warto przypomnieć, że w tym czasie powstawały ogromne dzieła, takie jak symfonie organowe trwające często ponad pół godziny.

Muzyka organowa przeżywała swój renesans głównie we Francji, kiedy to genialny organmistrz Aristide Cavallé-Coll, zaczął budować nowe monumentalne instrumenty rozbudowując barokowe wzorce, czyniąc je jeszcze potężniejszymi, zarówno architektonicznie jak i brzmieniowo. Między innymi dzięki tym wspaniałym instrumentom powstała nowa francuska szkoła muzyki organowej, która wykształciła tak znakomitych organistów jak: César Franck, Charles-Marie Widor, Louis Vierne czy Alexandre Guilmant. Popularność muzyki organowej nie słabła aż do pierwszej połowy XX w. czyli do czasów Aleksandra Tansmana. W tym czasie wielu twórców stawiało sobie za punkt honoru napisać utwór na organy. Miało to miejsce m.in. u Poulenca, który napisał *Koncert na organy, orkiestrę smyczkową i kotły*.

Co ciekawe, Tansman w odróżnieniu od Messiaena czy Poulenca nie miał kontaktu z kościołem, a mimo to, nie znając dobrze instrumentu, napisał kilka utworów na organy oraz kilka dzieł na chór z akompaniamentem organów. Doskonała znajomość technik kontrapunktycznych wskazuje na zainteresowanie Tansmana muzyką dawnych mistrzów.

Fascynacja dziełami J. S. Bacha sprawiła, iż Tansman pisał liczne preludia i fugi na fortepian, dokonał transkrypcji na orkiestrę kilku choraliów Bacha oraz napisał w 1949 r. utwór *Osiem kantylen na fortepian* w hołdzie temu wielkiemu lipskiemu mistrzowi.

W 1938 r., będąc u szczytu kariery artystycznej napisał swój pierwszy utwór na organy – *Fugę* dla Claire Caci-Laberge. W 1945 r. napisał *Passacaglię i fugę* wyraźnie nawiązującą do *Passacaglie i fugi* J. S. Bacha. W tym samym roku napisał jeszcze dwa bardzo oryginalne utwory chóralno-organowe *Kol Nidrei* oraz *Ma Towu* zamówione przez Wielką Synagogę z Nowego Jorku oraz dwa utwory na chór mieszany i organy *Nie opuszczaj nas* i *Z dymem pożarów* (*Deux chants religieux anciens polonais*). Niestety te ostatnie do dziś dnia pozostają w formie rękopisów w Bibliotece Narodowej w Paryżu.

Na uwagę zasługuje też fakt, że Tansman napisał *Dwa utwory żydowskie – Inwencję i kołysankę żydowską* (*Deux pieces hebraïques – Invention et Berceuse juive*) na zamówienie pani Fernand Halphen



Rothschild – osoby blisko spokrewnionej ze słynnym rodem bogatych i wpływowych żydowskich bankierów, Rothschildów.

Charakterystycznymi cechami utworów organowych Aleksandra Tansmana są szczegółowe oznaczenia artykulacji. Kompozytor często pisał dokładne oznaczenia staccato bądź legato oraz stosował akcentację typową dla techniki pianistycznej. Zastosowanie oryginalnych połączeń rejestrowych takich jak 32' i 4' lub 16' i 2' wskazuje na to, iż Tansman przed napisaniem swoich utworów musiał konsultować się z organistami, w celu poznania instrumentu lecz mimo to kilka jego utworów organowych zostało napisanych poza skalę organów. Trzeba zaznaczyć, że efektem użycia takiego oryginalnego doboru głosów (z „dziurą w środku”) jest swoista „pusta przestrzeń”, o której wielokrotnie wspominał kompozytor Marian Sawa podczas zajęć z kontrapunktu. Sam również stosował podobne efekty w swoich dziełach.

Charakterystycznym zabiegiem jakiego używał Aleksander Tansman jest stopniowe dodawanie ilości głosów w zależności od potrzeb. Zwiększanie ilości głosów z czterech aż do siedmiu, sprawia wrażenie, iż niektóre fragmenty jego utworów napisane są w stylu Liszta.

W utworach organowych Tansmana harmonika wykazuje cechy rozszerzonej tonalności z elementami modalnymi. Zdarzają się również utwory napisane w systemie dur-moll, jak to ma miejsce w jego *Preludium i fudze in modo classico*. Co ciekawe, w swoich utworach kompozytor w sposób oryginalny wychodzi poza ramy i bariery ścisłego kontrapunktu, używając niekiedy kwint lub oktaw równoległych stosując jednocześnie dość nietypowe środki prowadzenia głosów (często bywa tak, iż temat rozpoczęty w jednym z głosów przechodzi do innego).

Podsumowując te krótkie refleksje na temat dzieł na organy Aleksandra Tansmana, można stwierdzić, że są to utwory niezwykle ciekawe, łączące wiele stylów muzycznych. Zachowanie klasycznych form takich jak preludia i fugi w połączeniu ze specyficznym językiem muzycznym Aleksandra Tansmana daje niezwykle oryginalny efekt, co jest znamienne dla muzyki tego kompozytora. ¹²⁰

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

PALCEM PO PŁYCI

BARTOSZ PATRYK RZYMAN I JEGO FENOMENALNE NAGRANIE DZIEŁ SAWY



Bartosz Patryk Rzyman

MARIAN SAWA
Organ Works – V

Bartosz Patryk Rzyman, organy

Acte Préalable AP0250 • w. 2011, n. 2011 • 69'24"

Muzyka21
płyta miesiąca

Wytwórnia Acte Préalable ma w swoim katalogu łącznie 13 płyt z utworami Mariana Sawy, w tym – wraz z omawianą, nagranych przez utalentowanego organistę, Bartosza Patryka Rzymana – sześć albumów autorskich, z których cztery ukazały się za życia kompozytora. Przez szereg lat, zanim inne polskie wydawnictwa zaczęły publikować twórczość Sawy na płytach, Acte Préalable było liderem w tym zakresie i z pewnością nim pozostaje, gdyby policzyć poszczególne płyty wydane przez inne wydawnictwa. Omawiana płyta, która ukazała się pod koniec 2011 r., jest kolejną, która ucieszy miłośników twórczości Sawy, a jest to grono stale się powiększające (dodam, że w 2006 r. powstało Towarzystwo im. Mariana Sawy).

W niniejszym albumie znalazły się następujące dzieła: *Entrada festiva* (1998), *Trzy elegie* (1995), *Polskie preludia* (2002), *Preludia na temat polskich pieśni kościelnych* (2003), *Sonata Ha-fis* (1995) oraz *Toccatą i Fugą* (2004), a więc utwory pochodzące z ostatnich dziesięciu lat twórczej aktywności Sawy. Choć wszystkie te utwory odznaczają się podobnymi cechami warsztatu kompozytorskiego (np. brzmiające „surowo” puste kwinty, trójdźwięki kwartowe, trytony, częste łączenie motywów sakralnych z ludowymi, tzw. bifunkcje, czyli zespolenie

dwóch akordów z różnych tonacji, powaga i dramatyzm, a obok tego przekora i dowcip), to jednak można zaobserwować bardziej skomplikowany pod względem brzmieniowym język muzyczny w *Entradzie festiwe* w porównaniu z cyklami preludium z lat późniejszych, w których to preludiach materiał dźwiękowy, już bardziej

czasu trwania, wymuszonego formą preludium, przedstawia szereg zróżnicowanych nastrojów, wtapiając się w klimat wyrazowy danej pieśni. Nie są to jednakże „zwykłe” opracowania, lecz stylizacje, w których twórczy wkład kompozytora jest znaczny, a wartość tych utworów – koncertowa, dydaktyczna oraz litur-

utowy (3 *elegie*, preludia, *Sonata Ha-Fis*) znalazły się wewnątrz, zaś ramy tworzą – u Sawy tego typu formy zawsze są niezwykle efektowne – *Entrada festiva* oraz *Toccatą i fugą*.

W książeczce dołączonej do płyt znajdziemy komentarz o utworach, napisany przez wykonawcę, życiorys kompozytora



przejrzysty, nieco uproszczony pod względem harmonicznym, jest oparty na tematach polskich pieśni kościelnych. Z potężnego, liczącego 65 preludium zbioru, wydanego w 2004 r. przez Firmę Wydawniczą Zbigniewa Indyka w Krakowie, Bartosz Patryk Rzyman wybrał 13 na różne okresy roku liturgicznego w Kościele Katolickim, a więc: dwa preludia na Adwent, dwa na Boże Narodzenie, cztery na Wielki Post, dwa wielkanocne i po jednym ku czci Najświętszego Sakramentu, Najświętszego Serca Jezusowego i Matki Bożej. Uzupełnieniem tego nagrania są dwa preludia adwentowe ze zbioru *Polskich preludium*. Mamy więc efektowne miniatury, w których Sawa – mimo ich drobnego

gicznymi (mogą służyć za wstępy do pieśni lub samodzielne utwory grane na rozpoczęcie lub zakończenie Mszy św.) – wysoka.

Bartosz Patryk Rzyman przedstawia siebie od jak najlepszych stron. Jest bardzo sprawnym manualnie wykonawcą, o nienaganej, wręcz błyskotliwej technice gry, muzykalnym, potrafiącym dobrze wyczuć klimat wyrazowy utworów, co znajduje odzwierciedlenie w odpowiednio dobranej registracji, tempie i artykulacji. Ukazuje również, co ważne, walory brzmieniowe zabytkowych organów strzegomskich, na których nagrano omawianą płytę. Zwraca też uwagę koncepcja fonogramu: drobne

oraz jeszcze jeden tekst, którego autorką jest Maria Ewa Syska: o Bartoszu Patryku Rzymanie i jego fascynacjach muzyką Mariana Sawy. Co wartościowe, dołączono także informacje o organach Sauera w Bazylice św. Apostołów Piotra i Pawła w Strzegomiu, jak również dyspozycję tych organów.

Płytę gorąco polecam: miłośnikom muzyki organowej, admiratorom twórczości Mariana Sawy oraz tym wszystkim, którzy chcieliby poznać tę muzykę we wspaniałej kreacji Bartosza Patryka Rzymana, który – miejmy nadzieję – zechce zarejestrować kolejne płyty z dziełami Sawy.

Marcin Tadeusz Łukaszczyński

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



FERRUCCIO BUSONI

Piano music 6: Sonata fortepianowa f-moll op. 20, Preludium i etiuda, Fantazja i fuga Ad nos, ad salutarem undam

Wolf Hardem, fortepian

Naxos 8.572077 • w. 2009, n. 2008 • 64'51"

☆☆☆☆☆

Postać Ferruccia Busoniego przeszła do historii, jako nieodłącznie związana z fortepianem. Choć ten znakomity kompozytor ma w swoim dorobku takie dzieła, jak opera *Doktor Faust*, czy *Koncert fortepianowy*, to jednak dokonane przez niego fortepianowe transkrypcje (głównie dzieł Bacha) cieszą się największą popularnością. Busoni pozostawił po sobie również szereg nagrań, głównie na rolkach pianolowych, które można znaleźć także w katalogu wytwórni Naxos Historical. Omawiana płyta natomiast prezentuje wyłącznie Busoniego-kompozytora. *Sonata fortepianowa f-moll op. 20 i Preludium i etiuda arpeggiowa* to samodzielne utwory Busoniego. *Fantazja i fuga na temat „Ad nos, ad salutarem undam”* jest transkrypcją dzieła organowego Liszta. To fascynujące, jak wielce podobne są to postaci: Liszt i Busoni!

Pochodząca z roku 1897, a ciesząca się znaczną popularnością, partytura transkrypcji Busoniego, choć przeznaczona na fortepian, w dużym stopniu przypomina fakturę organową. Natomiast *Sonata fortepianowa f-moll*, to dzieło, które dopiero niedawno weszło do koncertowego repertuaru. Wyszło spod pióra zaledwie 17-letniego twórcy i stanowi znakomity przykład późnoromantycznej fortepianowej wirtuozerii. Busoni nawiązuje tutaj do starszego od siebie, wielkiego tyтана fortepianu, Antoniego Rubinsteina i jego techniki. Z kolei *Preludium i etiuda arpeggiowa*, to jedno z ostatnich

dzieł Busoniego, ukończone na rok przed śmiercią, a nawiązujące, tym razem, do Debussy'ego. Rozwój kompozytorski (w porównaniu z *Sonata*) słychać tutaj wyraźnie.

Muzyka Busoniego, gęsta fakturalnie i tak bogata harmonicznie, wykorzystująca fortepian w całej niemal rozpiętości brzmieniowej, wymaga od wykonawcy nie tylko nienagannej techniki, ale także zdolności uchwycenia różnic kolorystycznych poszczególnych rejestrów i myślenia polifonicznego. Cechy te posiada Wolf Harden, udowadniając nam po raz kolejny, że jeśli chodzi o Busoniego, jest on jednym z najważniejszych światowych specjalistów. Pianista gra w sposób bardzo staranny, przykładając wagę do każdego szczegółu partytury, nie nadużywając prawego pedału. Sporo tu solidnej dyscypliny i rygoru, choć nie brak i głębi, a nawet wzruszenia i czysto zmysłowego piękna (*Andante con moto* z *Sonaty*).

Omawiana płyta jest szóstą w serii Naxosu prezentującej dzieła fortepianowe Ferruccia Busoniego w interpretacjach Wolfa Hardena. Czyżby szykowała nam się podobna antologia do Lisztowskiego wydawnictwa Hyperionu? Trzeba poczekać. Dla amatorów pianistyki: pozycja obowiązkowa!

Łukasz Kaczmarek



FRYDERYK CHOPIN
Mazurki, Etiudy, Scherza

Ivan Moravec, fortepian

Supraphon SU 4059-2 • w. 2011, n. 1999

☆☆☆☆☆

Muzyka Fryderyka Chopina ma wyjątkowe szczęście do wykonawców. W swej genialności dopuszcza tak wiele odmiennych wariantów interpretacji, że od chopinowskich płyt na rynku aż się roi. Każdy album przynosi nową wizję artystyczną, nowe spojrzenie na

tę muzykę. Każdy z nich posiada zarazem jakąś skazę, jakieś piętno, którym jest naznaczony. Dotyczy to zwłaszcza tych płyt z górnej półki, firmowanych przez najwybitniejszych artystów. Owa skaza ma zarówno swój pozytywny, jak i negatywny wymiar. Pozytywny, świadczy bowiem o artystycznej wyrazistości; negatywny zaś – bowiem dla uwydatnienia określonych elementów, potrzeba usunięcia w cień innych. Stąd refleksyjność w dużym stopniu wyklucza brawurę, oryginalność – prostotę. Wybór zatem nigdy nie jest łatwy. Znacomity czeski pianista Ivan Moravec zarejestrował w roku 1989 cztery Chopinowskie scherza, dwie etiudy i cztery mazurki. Wznowienie tego albumu przynosi nam obecnie wytwórnia Supraphon. Interpretacje Moravca nie są szokujące; Chopin w jego wykonaniu jest klasyczny i delikatny, czerpiąc z najlepszych tradycji wykonawczych. Ale Moravec nie czerpie, on jest w nich zanurzony, oddycha nimi, żyje wśród nich. Jest chopinistą z krwi i kości. W jego grze nie odnajdujemy jakiegokolwiek przesady: jego rubato są idealnie wyważone, proporcje między prostotą a warstwą wirtuozowską – doskonale uchwyczone. Każdy z zamieszczonych na płycie utworów w wykonaniu Moravca, sam w sobie stanowi arcydzieło fonograficzne, gdybym jednak zmuszony był wybierać ten jeden najbardziej reprezentatywny, najdoskonalszy, byłoby to *Scherzo E-dur*. Posłuchajmy w jak trafny sposób artysta prezentuje aspekt humorystyczny kompozycji (pierwszy temat), zestawiając go z cudownie lirycznym tematem drugim. Jego rubato, choć niezwykle bogato wykorzystywane, może uchodzić tutaj za wzorcowe. Rezultat zaś – niejednemu ze słuchaczy wycisnie łyzy z oczu. Znacomite, zresztą, są wszystkie cztery Scherza! W *Etiudzie cis-moll* op. 25, artysta stara się wydobyć całą jej kantylenowość. Technika, przy tym, nigdy nie kuleje, co bywa tak częstą wadą przy tego typu wizjach interpretacyjnych. Niezwykle są też mazurki: majorowe – zwiewne i pełne elegancji, a przy tym ze znakomicie uchwycioną rytmiką, minorowe – głębokie, zamglone, pełne zadumy. Prawdziwa poezja dźwięku!

Ta płyta powinna znaleźć się w kolekcji każdego pianisty i miłośnika muzyki fortepianowej!

Łukasz Kaczmarek

FRYDERYK CHOPIN

Barkarola, Mazurki, Polonezy

Eduard Stan, fortepian

Thorofon CTH 2573 • w. 2010, n. 2010 • 68'27"

☆☆☆☆☆

Najnowsze nagranie rumuńskiego pianisty Eduarda Stana to „Chopin w *cis* i w *fis*”. Takie niepisane motto sugeruje nam nie tylko dobór utworów (wszystkie w tonacji *fis-moll*, *cis-moll* lub *Fis-dur*), ale też sam pianista w swojej płytowej przedmowie. I dalej wyjaśnia, że chodzi tu nie tyle o zestawienie tonacji, ile o ukazanie różnorodności chopinowskich tańców i o podkreślenie kontrastów wyrazowych pomiędzy lirycznymi i tanecznymi formami utworów (istotnie płytę zaprojektowano w taki sposób, aby tańce pojawiały się naprzemiennie z kompozycjami innych gatunków, głównie z nokturnami).

Powiem krótko – nie przekonuje mnie ani dobór utworów, ani tak sformułowana idea nagrania, ani tym bardziej jej realizacja. Z szumem zapowiedziany (i przecież logiczny i ewidentny) kontrast pomiędzy nokturnem a tańcami gdzieś się zagubił w toku poplątanej narracji. Możliwe, że artysta za bardzo wziął sobie do serca inny ze swoich pomysłów, zakładający płynną prezentację muzyki Chopina i harmonijne przechodzenie jednego utworu w kolejny. Efekt, jaki osiągnął, zdecydowanie nie zachwyca, więcej – rozczarowuje. Mazurki, nokturny, walce, polonezy – wszystko to płynie jak woda, jednostajnie, na podobnym poziomie dynamiki, na wzór katarynki, jednym słowem nudno, choć nienagannie technicznie i sprawnie pod kątem pianistycznego rzemiosła.

Album rozpoczyna *Barkarola Fis-dur* op. 60, późne dzieło Chopina, ze schyłkowego okresu twórczości, przez pianistę określone mianem „apoteozy słonca”, kończy zaś *Polonez fis-moll* op. 44, zdaniem Stana „utwór o spartańskim rygorze i surowej materii muzycznej”. Te dwie monumentalne kompozycje stanowią swoiste ramy opisywanej płyty i to one bronią

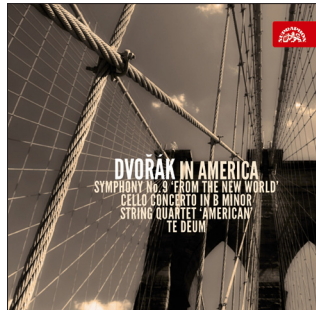
jej najsilniej. W *Barkaroli* można wyczuć prawdziwą radość grania, to słoneczne ciepło, emanujące z kształtu melodii, rodzaju dźwięku i subtelnej dynamiki. Chopin skomponował ten utwór na dwa lata przed śmiercią, w okresie kiedy już niemal przestał grać publicznie, trudno zatem mówić tutaj o typowej dla niego lirycie, o wirtuozerii czy rozmachu charakterystycznym dla wczesnej czy dojrzałej fazy twórczej. Być może dlatego właśnie interpretacja Stana – jasna, płynna, oszczędna w kolorystyce brzmieniowej i niemal odrzucająca użycie *rubata* – w *Barkaroli* przekonuje. Z kolei w *Polonezie fis-moll*, pochodzącym także z późnego (choć nie schyłkowego) okresu twórczości Chopina, pianista zaskakuje śpiewnością melodii, mnogością nastrojów i wyciemieniem charakteru polskich tańców. *Polonez* w wykonaniu Stana nie nudzi, ale też nie pała przesadną agresją dźwiękową i nie zamienia się w tango, jak dzieje się to w przypadku niektórych interpretacji utworów z tego gatunku. Środkowy mazurek koi wzburzone emocje, uspokaja i pozwala odpocząć uszom przed powrotem emocjonalnie nasyconego, dramatycznego tematu głównego. Taka koncepcja finałowego *Poloneza* ciekawi i – przede wszystkim – budzi emocje.

A co w środkowej części płyty? Chciałoby się powiedzieć – nic. Po jaśnieniu *Barkaroli* płynie *Mazurek fis-moll* op. 59 nr 3, jednostajnie i zupełnie bez wyrazu. Dalej *Nokturn Fis-dur* op. 15 nr 2, wykonany delikatnie i z finezyjną ornamentyką, ale nic poza tym. Następujący po nim *Walc cis-moll* op. 64 nr 2 niemal nie różni się charakterem i nastrojem od swojego lirycznego poprzednika. Zbyt rozwlekłemu i hamującemu narrację *Polonezowi cis-moll* op. 26 nr 1 zdecydowanie daleko do wieńczącego płytę arcydzieła tego samego gatunku, a kolejne mazurki (*cis-moll* op. 63 nr 2, *cis-moll* op. 50 nr 3 i *cis-moll* op. 41 nr 1) zapomniały, że się urodziły mazurkami i powinny choć w niewielkim stopniu przypominać tańce. Krążek zawiera także interpretacje *Preludium cis-moll* op. 45 i *Nokturnu cis-moll* op. 27 nr 1. O ile jednak w *Preludium* uwagę przykuwa jedwabistość dźwięku i przepiękne *piano*, o tyle w *Nokturnie* tych cech najbardziej brakuje. Rozczarowuje stagnacja, brak płynności frazy, jednostajność brzmienia i zbyt oszczędne – jak

na muzykę Chopina – kontrasty dynamiczne.

Jednym słowem – szkoda. Szkoda obiecująco rozpoczętego nagrania i mocnego, rzetelnego finału, zniweczonego nudą wiejącą ze środkowej części płyty. W cis i fis w interpretacji Eduarda Stana pozostawia spory niedosyt i – w ogólnym rozrachunku – słabo przekonuje.

Maria Wilczek-Krupa



ANTONI DWORZAK

Symfonia nr 9, Te Deum, Kwartet smyczkowy nr 12, Sonatina G-dur, Kwintet smyczkowy Es-dur, Spokój lasu, Rondo g-moll, Humoreska, Suita A-dur, Koncert wiolonczelowy h-moll op. 104

Josef Suk, skrzypce, altówka; Josef Hála, fortepian; Miloš Sádlo, Josef Chuchro, wiolonczela; Gabriela Beňáčková, sopran; Jaroslav Souček, baryton • Kwartet Panochy, Kwartet Smetany; Czeski Chór Filharmoniczny; Czeska Filharmonia, Praska Filharmonia • Vaclav Neumann, Jiří Bělohávek, Jakub Hruša, dyrygent

Supraphon SU 4025-2 • w. 2010, n.1973-2006 • 220'02"

★★★★★

Jeśli słuchać Dworzaka, to tylko w wydaniu czeskim. I choć nie brakuje świetnych wykonawców zagranicznych artystów, to twórczość autora *Rusalki* nadal brzmi najlepiej w wydaniu jego rodaków. Wytwórnia Supraphon może się pochwalić szczególnie dużą ilością płyt poświęconych wielkiemu kompozytorowi, lecz nieustannie wydaje w najprzeróżniejszych zestawieniach przy rozmaitych okazjach, wiedząc, że muzyka Dworzaka sprzedaje się zawsze.

Nie inaczej zapewne będzie z trzy płytowym albumem pokazującym dorobek mistrza powstałym w czasie jego pobytu w USA, w latach 1892–1895. Zaowocował on wieloma chętnie słuchanymi przez publiczność kompozycjami, które ugruntowały sławę twórcy nie tylko w Nowym, ale i Starym Świecie.

Prezentowany przeze mnie trzy płytowy album zawiera dzieła mające charakter monumentalny, podniosły – takie jest bowiem zawarte na pierwszym krążku *Te Deum* op.103 w klasycznym nagraniu Vaclava Neumanna, solistów, Chóru i Orkiestry Czeskiej Filharmonii z 1982 r. Obok niego zamieszczono bardzo popularną *IX Symfonię e-moll*, do której, mimo wcześniejszych początkowych zastrzeżeń, coraz bardziej się przekonuje w interpretacji Jiříego Bělohávka i wspomnianych wyżej Filharmoników (1989). Drugi krążek jest prawdziwą ucztą dla ucha i gratką dla wielbicieli kameralistyki. Znajdziemy tu nie tylko wspaniały *Kwartet smyczkowy F-dur* op. 96 w referencyjnej wersji Kwartetu Panochy (1982), ale i prześliczną *Sonatinę G-dur* op. 100 na skrzypce i fortepian (1995) czy *Kwintet smyczkowy Es-dur* op. 97 w wykonaniu renomowanych muzyków ze skrzypkiem i altowiolistą Josefem Sukiem, zmarłym w lipcu 2011 r., na czele (1973). Opus magnum ostatniej płyty jest oczywiście *Koncert wiolonczelowy* w bardzo dobrej kreacji Josefa Chuchry i Czeskiej Filharmonii pod Vaclavem Neumannem (1976). Krążek uzupełniają kilka miniatur na ten skład oraz słynna *Humoreska* w orkiestrowej transkrypcji, więczy go zaś uroczą *Suita A-dur „Amerykańska”* op. 98b, udanie i efektywnie zagrana przez stosunkowo nowy nabytek Supraphonu – Praską Filharmonię pod wodzą swojego młodego szefa, Jakuba Hrušy (2006).

Wysoka wartość artystyczna zgromadzonych nagrań sprawia, że wielbiciel muzyki Dworzaka bez wahania sięgnie po omawiany album, nawet jeśli ma już w swojej kolekcji wiele płyt z jego twórczością. Sam jestem tego najlepszym przykładem.

Paweł Chmielowski

CLAUDIO MONTEVERDI

Vespro Della Beata Vergine

L'Arpeggiata • Christina Pluhar, dyrygent

Virgin Classics 6419940 • w. 2011, n. 2011 • 75'09"

★★★★★

Vespro Della Beata Vergine

La Capella Ducale; Musica Ficta • Roland Wilson, dyrygent

Pan Classics PC 10240 • w. 2011, n. 2010 • 81'58"

★★★



Mniej więcej 400 lat temu, w roku 1610, w Wenecji wydano drukiem dzieło mające wówczas stanowić hold złożony papieżowi Pawłowi V, a przez kolejne lata, aż po dziś dzień, pozostać arcydziełem muzyki sakralnej wszechczasów. Dla upamiętnienia tej ważnej rocznicy w roku ubiegłym dokonano kilku rejestracji dzieła. Dwie z nich omawiamy w niniejszej recenzji. Dwa nowe nagrania niesporów *Vespro della Beata Vergine* Claudia Monteverdiego i dwie odmienne stylistyki wykonawcze. Otrzymujemy wspaniałe, pełne przepychu, uduchowione nagranie zespołu *L'Arpeggiata* i Christiny Pluhar, a obok niego skromną, pełną spokoju, jakby zawołowaną, interpretację zespołu Rolanda Wilsona. Pierwsze porywa, zachwyca, momentami zapierając dech w piersiach, drugie wycisza, łagodzi, chwilami nudzi. Co ciekawe, obie wersje mają za sobą solidne podstawy muzykologiczne. Jak różne efekty artyści osiągają można się przekonać zestawiając ze sobą którąkolwiek część *Niesporów* w obu wykonaniach. Jeśli będzie to *Nisi Dominus*, możemy odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z dwoma zupełnie odmiennymi utworami.

Zespół *L'Arpeggiata* składa się z 30 muzyków (12 śpiewaków), łącznie z prowadzącą go Christiną Pluhar, grającą również na teorbii. Artystka z niezwykłym smakiem dobiera konkretnych solistów i konkretne instrumenty do poszczególnych części dzieła, uzyskując niezwykle efekty kolorystyczne. Wiza Pluhar jest pełna życia i ognia, niezwykle dynamiczna, eksponująca ruch (kapitałne *Et exultavit* z *Magnificat!*). Artystka wydobywa wszelkie kontrasty zawarte w partyturze, różnicując tak tempo, jak i dynamikę. Z wielką fantazją podkreśla akcenty rytmiczne. Stosuje niezwykle bogatą, ale i wyszukaną ornamentykę. Wspaniale brzmi w tym nagraniu zespół instrumentalny z genialnymi barokowymi kornetami. Instrumenty solowe

towarzyszące śpiewakom znakomicie podkreślają kontrapunkt. Śpiewacy, w większości, dysponują przepięknymi głosami, bez trudu radząc sobie ze skomplikowaną ornamentyką. Może jedynie Markus Brutscher ze swym głosem nie w pełni przekonuje mnie w tak znakomicie przecież brzmiącej *Lauda Jerusalem*. To nagranie pełne blasku i prawdziwej pasji, niezwykle roztańczone, eksponujące pełne zaangażowanie wszystkich muzyków, jacy wzięli w nim udział.

Dla porównania, wizja Rolanda Wilsona wydaje się nieco beznamiętna. Nie ma tu tej lekkości, co u Pluhar: wykonanie jest raczej ciężkie i zawiesziste. Dominuje tu spokój. Tempa są raczej jednostajne, nie dość skonstrastowane. Być może artystom udało się osiągnąć nastroj większej intymności, jednak słuchaczowi ciężko będzie utrzymać uwagę na wysokim poziomie, przez cały czas trwania dzieła. Ładnie brzmi w tym nagraniu początek *Duo Seraphim*, gdy głosy zdają się płynąć. Śpiewacy nie mogą jednak poszczycić się tak pięknymi barwami, jak ci zgromadzeni przez Christinę Pluhar. Największą wadą omawianego nagrania jest jednak pogłos, który zdaje się zupełnie rozmazywać, już i tak nie dość wypukłone, detale artykulacyjne czy dynamiczne. W sumie – wykonanie dość przeciętne, choć na pewno nie słabe. Znajdą się jednak i tacy melomani, którzy będą raczej skłonni wybrać spokojną i „bezpieczną” wersję Wilsona, aniżeli szaloną wizję Christiny Pluhar.

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Arie z oper Don Giovanni, We-sele Figara, Così fan tutte, arie koncertowe

Ildebrando d'Arcangelo, bas-baryton • Orchestra del Teatro Regio di Torino • Gianandrea Noseda, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 9297 • w. 2011, n. 2011 • 60'45"
☆☆☆☆

„Jeden z najbardziej erotycznych współczesnych głosów”, „idealny Figaro”, „jako Leporello – czarujący, zabawny, seksowny” – takimi entuzjastycznymi pochwałami obsypuje zagraniczna krytyka cieszącego się światową renomą włoskiego bas-barytona, związanego z Deutsche Grammophon, Ildebranda d'Arcangela. Najnowszym fonograficznym osiągnięciem śpiewaka jest wydana z końcem kwietnia 2011 r. płyta poświęcona wyłącznie muzyce Wolfganga Amadeusza Mozarta, na której znalazły się arie z 3 genialnych oper do libretta Lorenza da Ponte oraz rzadko wykonywane arie koncertowe na bas i orkiestrę. Po dokładnym jej wysłuchaniu ośmielam się uznać ów album za kolejny niewątpliwy sukces artysty. Ama ich już na swoim konczie wiele w barwach niemieckiej wytwórni, by wspomnieć recital Haendlowski czy znaczące role w *Weselu Figara* z Harmoncourtem oraz *Don Giovannim* pod Gardinerem; występ z tym ostatnim dyrygentem w owym arcydziele, zarówno podczas przedstawień w Parmie, jak i w kompletnej rejestracji płytowej dokonanej w tym samym 1994 r. dla Archiv Produktion, zapoczątkował zresztą światową karierę Włocha.

Ildebrando d'Arcangelo wyznaje wielki sentyment do autora *Czarodziejskiego fletu*: „Mozart jest moim Bogiem. To kompozytor, który zainspirował moją karierę i pobudził u mnie pasję do muzyki”. Słysząc wyraźnie ów żywy emocjonalny stosunek artysty, co w prezentowanym nagraniu zaowocowało przekonującą, wspaniałą kreacją, potwierdzającą nadzieję śpiewaka, że jego głos odpowiada wymaganiom stawianym przez genialnego mistrza.

Dobrze śpiewać Mozarta jest wielką sztuką. Potrzeba do tego nie tylko bezbłędnej techniki, ponadprzeciętnych zdolności w zakresie frazowania i wycucia stylu, lecz również wielkiej muzykalności, wrażliwości i inteligencji. D'Arcangelo wykazuje owe ważne przymioty, a jego wykonania wszystkich arii zgromadzonych na krążku są prawdziwą rozkoszą dla ucha; nie nudzą, wręcz przeciwnie, utrzymują słuchacza w napięciu, sprawiając mu wielką satysfakcję i rozbudzają apetyt na więcej. Celnie i przekonująco śpiewak rysuje wokalne sylwetki poszczególnych Mozartowskich bohaterów – Leporella wylicza-



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Requiem, Maurerische Trauermusik

Montserrat Figueras, sopran; Claudia Schubert, alt; Gerd Türk, tenor; Stephen Schreckenberger, bas • La Capella Reial de Catalunya; Le Concert des Nations • Jordi Savall, dyrygent
Alia Vox AVSA 9880 • w. 2011, n. 1991 • SACD, 55'05"

Muzyka21
płyta miesiąca

Kreacja doskonała. Natchnieni soliści, stylowo brzmiąca orkiestra, ekspresyjny i precyzyjny chór, a wszystko spięte inteligencją i charyzmą dyrygenta. Jakież szczęście, że wszystkie z wymienionych składników zostały połączone właśnie przy rejestracji jednego z najbardziej poruszających dzieł wszechczasów. Nagranie to zostało zrealizowane dwadzieścia

lat temu (na dwusetną rocznicę śmierci Mozarta), mimo to nic nie straciło ze swej aktualności i ognia. *Requiem* wciąż niczym wir, *Dies Irae* miota gromami, *Tuba mirum* zachwycia patosem, a *Rex tremendae* majestatycznością... zachwyty nad każdą z części można werbalizować w nieskończoność, by ostatecznie zrozumieć, że słowa w konfrontacji z tą muzyką są niczym równanie matematyczne względem kosmosu. Dlatego, słuchając tej płyty cieszymy się, że wśród rodzaju ludzkiego pojawił się kiedyś na tym też padole najpierw Mozart, a dwa stulecia po nim Savall i grupa wspaniałych ludzi, którzy dokonali tego nagrania.

Całość została zapakowana w piękne kartonowe pudełko z reprodukcją obrazu Caravaggia *Zaśnięcie Marii*, a na samej płycie *Requiem* K 626 zostało poprzedzone rzadko wykonywanym *Maurerische Trauermusik* K 477. Wznowienie zostało zarejestrowane w systemie SACD. Niemniej jednak to zawarta na tym krążku muzyka stanowi, że winien znaleźć miejsce na półce z płytami w każdym domu pod każdą szerokością geograficzną.

Piotr Wolanin

Wspaniałe, swobodne prowadzenie frazy, precyzyjna intonacja, imponująca kontrola nad głosem, jego pełne, bogate brzmienie i piękna barwa, trafne oddanie treści tekstu i uczynienie przekonującymi prezentowanych przez siebie wokalnych portretów postaci, czynią z interpretacji Włocha kreację wybitną, niezwykle żywo przemawiającą do emocji słuchacza i stawiającą go w najlepszym świetle jako śpiewaka Mozartowskiego. Artyście znakomicie towarzyszy Orkiestra Królewskiego Teatru w Turynie, którą prowadzi Gianandrea Noseda. Jeśli wolno mi przez chwilę zatrzeć się przy dyrygencie, muszę się przyznać, że w odróżnieniu od niektórych opinotwórczych i mających wysokie mniemanie o sobie dziennikarek II Programu Polskiego Radia,

znawczyń prawidłowej akcentacji słowa „muzyka”, nie uważam go za szczególnie porywającego kapelmistrza, choć jego nagrania poematów symfonicznych i *Symfonii e-moll* Karłowicza dla Chandosu, wzbudziły moje uznanie. Również i tu nie mam powodów do narzekania, a Ildebrando d'Arcangelo nie mógł sobie wymarzyć lepszych partnerów. Tempa bardzo dobre, dynamika właściwa i nieprzerzywana, dźwięk wyraźny i czytelny, wzorowa stylistyka wykonania, składają się także na bardzo wysoką ocenę całości.

I na koniec refleksja lżejszej natury. Nie sposób też nie dostrzec imponującej prezencji śpiewaka, budzącej zapewne podziw i fascynację pań. Podobnie jak Erwin Schrott, to Don Giovanni, który skutecznie pociąga i zdobywa nie tylko śpiewem czy zachowaniem, ale również wyglądem. Zważywszy na dość znaczną ilość zdjęć artysty zamieszczonych w książeczce, oglądające je wielbiciele opery jak sądzę nie stawali by żadnym oporów w kolejnych podbojach słynnego uwodziciela w wydaniu Ildebranda d'Arcangela...

Paweł Chmielowski

Różne



THE ART OF MARTHA ARGERICH

Decca 477 9523 • w. 2011, n. 1961-2009

Wykonanie i wydanie: ★★★★★

Pomysł: ★★★

W zeszłym roku świat muzyczny obchodził 70. urodziny Marthy Argerich. Z tej okazji, wytwórnia Deutsche Grammophon wydała 3-płytowy album, zatytułowany *The Art of Martha Argerich* poświęcony przeglądowi najwybitniejszych nagrań artystki dokonanych w przeciągu 50 lat dla wytwórni DG oraz Philips. Mamy tu nieśmiertelne rejestracje Chopinowskich preludiów, koncertów fortepianowych Liszta (I), Prokofiewa (III), Ravela (G-dur), Beethovena (II, III), Schumanna, Czajkowskiego (I), czy Rachma-

ninowa (III), *Gaspard de la nuit* Ravela, *Wariacje na temat Paganiego* Lutosławskiego z Nelsonem Freire, czy sonat skrzypcowych Beethovena i Bartóka z Gidonem Kremerem. Wielkie kreacje! I wszystko byłoby dobrze, gdyby nie jeden zasadniczy zabieg. Większość zamieszczonych tutaj rejestracji pojawia się bowiem jedynie w fragmentach (szczęśliwie kilka „drobiazgow” zamieszczono w całości, jak choćby kapitalne *Wariacje* Lutosławskiego). W przypadku takich form jak preludia, czy mazurki, umieszczenie wyboru jest jak najbardziej zrozumiałe. Gorzej rzecz się ma z większymi formami, jak koncert, czy sonata. Jakże bowiem ocenić wykonanie pojedynczej, wyrwanej z kontekstu części? Mamy więc tu do czynienia ze swoistym zubożeniem, tak jakbyśmy dostawali zamiast całej płyty, jedynie sampler. Czy nie lepiej było wybrać kilka reprezentatywnych nagrań i zamieścić je w całości? Na pewno, wszak, byłoby to trudne. Nie przesadzę chyba, jeśli powiem, że każda z rejestracji Marthy Argerich ma w sobie cechy wielkości i jest niezwykła. Spośród zamieszczonych tutaj fragmentów, każdy mógłby wybrać swój indywidualny zestaw kilku ulubionych nagrań, w komplecie. W moim zestawie byłyby to: *Koncerty* Rachmaninowa, Czajkowskiego i Prokofiewa, *Gaspard de la nuit* Ravela, wszystkie 24 *Preludia* Chopina, *III Scherzo* Chopinowskie i *Toccaty* Prokofiewa z debiutanckiego recitalu, *Wariacje* Lutosławskiego, któraś z *Sonat skrzypcowych* Beethovena, któraś z *Sonat* Bartóka i może Beethovenowskie *Wariacje* op. 66 z Miszą Majskim, aby zaznaczyć znakomity owoc tej niezwykłej artystycznej współpracy... Musimy się jednak zadowolić tym co mamy.

Od strony edytorskiej, album został wydany w przepiękny sposób i z niezwykłą starannością. Płyty zostały umieszczone w grubej, przeszło 100-stronicowej książeczce zawierającej interesujący esej pióra Oliviera Bellamy'ego oraz liczne fotografie Marthy, z których duża część po raz pierwszy ujrzała tutaj światło dzienne. I wreszcie kompletna, ilustrowana dyskografia artystki składająca się z nagrań dokonanych dla wytwórni DG oraz Philips. A na deser dwa muzyczne fragmenty, nigdy przedtem nie wydane: wydobyte z archiwów rejestracje

19-letniej Marthy Argerich grającej pojedyncze (niestety!) części sonat fortepianowych Mozarta (D-dur KV 576) oraz Beethovena (*VII D-dur* op. 10). Fascynujące zapisy!

Zastanawiam się jednak кому przede wszystkim polecić ten album: wydanie dla koneserów, a muzyczna zawartość – z myślą chyba tylko o początkujących melomanach. Blade odbicie wielkiej sztuki!

Łukasz Kaczmarek



Giovanni Battista Pergolesi – Stabat Mater • Carl Philipp Emanuel Bach – Der Frühling Wq 237 • Carl Heinrich Graun – Gl'amori di Leandro Ed Hero
Elisabeth Scholl; Marcus Ullmann; Alexander Schneider • Barockorchester L'Arpa Festante • Alexander Eberle, dyrygent

Naxos 8.551276 • w. 2011, n. 2008 • 61'25" ★★★★★

Płyta ta, to fonograficzne premiery trzech dzieł. Najpierw *Stabat Mater* Pergolesiego (choć chciałoby się napisać raczej: *Schaut die Mutter* Pergolesiego). Tekst starej łacińskiej sekwencji został przetłumaczony przez pietystycznego poetę niemieckiego Christopa Martina Wielanda po śmierci jego ośmioletniej córki. Prezentowana na płycie wersja *Stabat Mater* stanowi ciekawy przykład podejścia do religijności w kręgu pietystów. Utwór katolickiego kompozytora napisany do tradycyjnego łacińskiego tekstu został przetłumaczony na język narodowy – w tym przypadku niemiecki. Gatunek typowo katolicki pod różnymi względami (religijnymi i formalnymi – głównie pod względem języka) dostosowano do niemieckiej, luterańskiej religijności.

W odniesieniu do niemieckich kręgów protestanckich trudno jest mówić o kulcie maryjnym, jednak pietyzm wniósł do protestantyzmu wiele elementów, które miały ożywić wiarę. Spośród gatunków muzycznych związanych z kultem Marii, w twórczości kompozytorów

protestanckich pojawia się co najwyżej *Maginifcat. Stabat Mater* bliższe jest włoskiej religijności katolickiej i jest typowe dla twórczości kompozytorów włoskich – takich jak Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi czy dużo później – Rossini.

Oprócz *Stabat Mater* płyta zawiera inny utwór napisany do słów Wielanda – *Der Frühling* Wq 237 Carla Philippa Emanuela Bacha, muzycznie przypominający styl operowy Baldassara Galupiego oraz, skomponowany tym razem do tekstu włoskiego *Gl'amori di Leandro Ed Hero* Carla Heinricha Grauna.

Płyta ta zawiera niewątpliwie ciekawostki muzykologiczne, jednak jest bardzo słaba pod względem wokalnym. Najbardziej prezentuje się śpiewająca partię sopranową w *Stabat Mater* i wykonującą solową kantatę Grauna Elisabeth Scholl – śpiewaczka i muzykolog wykształcona w Scholae Cantorum Basiliensis u Richarda Levitta i René Jacobsa, siostra słynnego kontratenora. Jej głos jest mocno rozwibrowany, charakteryzuje się dużym okresem nabrzmiewania (nigdy nie osiągając przy tym zadowalającego poziomu nasycenia dźwiękiem, ani przyjemnej barwy), śpiewa z dużym wysiłkiem, szumy i przydźwięki są zdecydowanie zbyt wyraźnie słyszalne, wręcz wyraźniej niż sam głos. Nieco lepiej prezentuje się kontratenor Alexander Schneider, potrafiący utrzymać jednolitą emisję głosu baz nadmiernego rozwibrowania, zdecydowanie lepiej zaprezentował się w solowych ariach znajdujących się w *Stabat Mater* (ewentualne niedociągnięcia kontratenora i tak sa tuszowane przez rozwibrowaną Scholl). Najlepiej spośród całej trójki wykonawców wypada Marcus Ullman – najprawdziwszy tenor liryczny, bardzo dobrze wykonujący kantatę Bacha *Der Frühling*.

Hanna Winiszewska

Ludwig van Beethoven – Trio op. 11 • Maurice Ravel – Trio • Robert Schumann – Trio op. 63
Wiener Klaviertrio
MDG 342 1685-2 • w. 2011 • 75'27" ★★★★★

Niesłusznie trio fortepianowe spychane jest w cień kwartetu smyczkowego. Dowodzą tego również trzy tria nagrane przez Wiener Klaviertrio na omawianą płytę. Wczesna kompozycja ostatniego

z klasyków wiedeńskich ukazuje solidny warsztat młodego kompozytora i poziomem nie odbiega ona od swych braci kwartetów z tego okresu. Ale już trio Ravela śmiało może rywalizować z jedynym kwartetem (F-dur) autora *Bolera*, jak i trio Schumann inwencją i ładunkiem emocjonalnym przewyższa niejedną kwartet romantyka. Niemniej jednak rejestracje tych kompozycji nie są zbyt częste, co stanowi dodatkowy plus tego wydawnictwa.

Wiedeńskie Trio Fortepianowe tworzą: Wolfgang Redik (skrzypce), Matthias Gredler (wiolonczela) i Stefan Mendl (fortepian). Zespół powstał w 1988 r. i od tego czasu występował na najważniejszych festiwalach w Europie (Mozartwoche Salzburg, Aix en Provence, Schubertiade Schwarzenberg), a także nagrał dzieła klasyków wiedeńskich, Mendelssohna, Schuberta, Smetany, Czajkowskiego i wielu innych.

Materiał zamieszczony na tej płycie został zarejestrowany podczas koncertu w sierpniu 2010 r. Ukazuje dyscyplinę, doskonałą warsztat techniczny i powściągliwość emocjonalną wiedeńskiego zespołu. W kompozycji Beethovena urzeka lekkość i naturalność z jaką rozwijają formę każdej z trzech części tria oraz wycucie ich idiomu stylistycznego. Arcydziałem kameralistyki Ravela skrzy się barwami i światłocieniem czego nie zaniedbuje również Wiener Klaviertrio, prezentując niemal monetowski pejzaż (*Modéré*), wrażeniową ulotność słonecznych chwil zabarwionych nieco iberyjską kolorystyką (*Pantoum. Assez vif*), zasepione refleksje z tu i ówdzie pobrzmiwającymi „orientalizmami” (*Passacaille. Très large*), czy wreszcie niewolne od gwałtowności galopady (*Final. Animé*).

Schumannowskie *Trio d-moll* w wykonaniu wiedeńczyków pełne jest dramatycznych napięć i zwrotów „muzycznej akcji”. Muzycy nieustannie absorbują uwagę słuchacza wydobywając z potocznej narracji coraz to nowe jakości wyrazowe ujmując je w adekwatne nastroje.

Prawdziwa uczta nie tylko dla miłośników kameralistyki. Wybornie podane bowiem są tu kompozycje rzadko grywane, a na pewno zasługujące na większą uwagę melomanów i wykonawców.

Piotr Wolanin

W. A. Mozart – Symfonia nr 35 • L. van Beethoven – Symfonia nr 7 • R. Wagner – Sigfried Idyll

Hallé Orchestra • John Barbirolli, dyrygent
BBC BBCL 4076-2 • w. 2001, n. 1966/7/8 • ADD, 74'01"

★★★★

Urodzony w Londynie John (właśc. Giovanni Battista) Barbirolli (1899–1970) był synem Włocha i Francuzki. Jego ojciec Lorenzo oraz dziadek byli skrzypkami w orkiestrze mediolańskiej La Scali, grając między innymi na prapremierze *Otella* Verdiego. Zanim został dyrygentem, Barbirolli był początkowo wiolonczelistą, zatrudnionym w Orkiestrze im. Charlesa Hallé w Manchesterze. Działalność dyrygencką rozpoczął w teatrach operowych, by w 1936 r. przejąć po Arturze Toscaninim dyrykcję Filharmoników Nowojorskich, a w 1943 r. powrócił do swej macierzystej orkiestry, którą kierował aż do śmierci. Z kolei Orkiestra im. Charlesa Hallé w Manchesterze jest najstarszym angielskim zespołem symfonicznym, a czwartym na świecie, założonym przez swego patrona w 1857 r. Jej dyrektorami artystycznymi przed Barbirollim byli m.in. Hans Richter, Thomas Beecham i Malcolm Sargent, a po nim Stanisław Skrowaczewski (bawił z nią w Krakowie), Kent Nagano i Mark Elder. Dyrygentem-asystentem pozostaje obecnie Polka Ewa Strusińska.

W większości zebrane na płycie nagrania pochodzą z gościnnych występów Orkiestry im. Charlesa Hallé z Manchesteru w Londynie w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. XXXV *Symfonia „Haffnerowska”* KV 385 pomimo swej serenadowej proveniencji, jest dziełem niejednorodnym, w którym Mozart pokazuje kilka swoich oblicz. Oprócz obiegowego, przebranego w rokokowy fracek lekko- i pięknoducha, z uporem walczącego o swe artystyczne ideały niezależnego muzyka, także bywalca podmiejskich oberż, a nawet grubianina, o czym świadczy obsceniczno-skatologiczna korespondencja do kuzynki Bäsle. Mozart pod batutą Barbirolliego posiada wybitnie męskie znamiona. Części pierwsza *Allegro con spirito* oraz *Menuet* (w jego triu znaleźć można zapowiedzi muzyki baletowej z *Wesela Figara*) przybierają zgoła beethovenowskie zacięcie. Liryzm zyskuje na większym

znaczeniu w *Andante*, a finałowe *Presto* odznacza się pogodnym nastrojem i ruchliwością. *Symfonię „Haffnerowską”* zarejestrowano podczas koncertu promenade w londyńskiej Royal Albert Hall 12 sierpnia 1967 r.

VII *Symfonia A-dur* op. 92 Ludwiga van Beethovena zajmuje szczególne miejsce w artystycznej biografii Barbirolliego, towarzysząc mu na przestrzeni całej kariery dyrygenckiej (nią właśnie żegnał się z publicznością na swoim ostatnim koncercie 25 lipca 1970 r.). Wszelako utrwalona na płycie interpretacja nie porywa. Wszystko tu jest tak, jak w nutach stoi, dokładnie wyliczone, ale brakuje indywidualnego odczytania i naznaczenia piętnem własnej osobowości. Pierwsze trzy części odznaczają się raczej klasycystyczną powściągliwością i rytmiczną miarowością (*Allegretto*), będące do pewnego stopnia żywszym odpowiednikiem żalobnego marsza z *Eroiki*. Omawiane nagranie utrwalono podczas publicznego koncertu 24 kwietnia 1968 r. Wreszcie dzieło stosunkowo marginalne – okolicznościowa *Idylla Zygfyda* Richarda Wagnera, napisana na urodziny syna, któremu nadano imię bohatera trzeciego ognia tetralogii *Pierścieni Nibelunga*. Zresztą przewija się w niej motyw z duetu zamykającego to dzieło. Barbirolli prowadził zarówno przedstawienia Wagnerowskich dramatów muzycznych, jak i programy koncertowe, złożone z ich ustępów symfonicznych. W przypadku ostatniego utworu mamy do czynienia z nagraniem studyjnym z 22 kwietnia 1966 r.

Lesław Czaplński

BONBONS

utwory: Geminianiego, Bacha, Pachelbela, Purcella, Marcellego, Mozarta, Glucka

Les Violons du Roy • Bernard Labadie, dyrygent

Atma Classique ACD2 2600 • w. 2010, n.2010 • 65'00"

★★★★

Bonbons, czyli po polsku cukierki – taki niezwykle tytuł nosi najnowsza propozycja zespołu Les Violons du Roy w barwach wytwórni Atma Classique. Uważni Czytelnicy **Muzyka21** z pewnością pamiętają omówienia innych płyt tej formacji, zarówno w repertuarze barokowym, będącym zdaje się preferowanym przez jej głównego

dyrygenta, Bernarda Labadie (Handel), jak i dwudziestowiecznym (Bartók, Britten). Na krążku, który właśnie polecam, znalazły się popularne kompozycje pochodzące z XVII – XVIII w., doskonale znane, chętnie wykonywane, słuchane i nagrywane.

Któż bowiem nie lubi takich muzycznych smakołyków, jak *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta, *Aria z III Suity orkiestrowej* Bacha, *Kanon D-dur* Pachelbela, *Concerto grosso „La Follia”* Geminianiego? Oprócz nich na płycie znalazły się *Chacona g-moll* Purcella, *Koncert obojowy d-moll* A. Marcella, *Sinfonia* z kantaty *Ich stehe mit einem Fuß im Grabe* BWV 156 Bacha, wreszcie *Taniec błogostawionych duchów* z opery *Orfeusz i Eurydyka* Glucka. A to wszystko podane lekko, naturalnie, prosto, z wdziękiem i wyraźnie słyszalną pozytywną energią przez kanadyjskich muzyków, których stylistyczna wszechstronność rozpięta między barokiem a współczesnością, jest godna podziwu i przynosi interesujące rezultaty. Les Violons du Roy pod dyrykcją B. Labadie trafnie odczytują idiom XVII- i XVIII-wiecznych kompozycji, interpretując je w sposób przekonujący, choć zdaje się, że posługują się współczesnymi instrumentami. Sądzę jednak, że nawet ortodoksyjni wyznawcy historycznej praktyki wykonawczej nie będą omieć tego za złą, jako że omawiana kreacja ujmuje dobrze dobranymi, raczej neutralnymi tempami oraz lekkim i starannie artykułowanym dźwiękiem. Dość dobra realizacja techniczna nagrania, aczkolwiek zmuszająca głośnością pomiędzy ścieżkami, również pomaga w delektowaniu się wykonaniem owych barokowych i klasycznych przebojów.

Popularny i wybitny repertuar, kompetentni i zaangażowani artyści, kreatywny dyrygent, satysfakcjonujący poziom wykonania – to wszystko istotnie rodzi skojarzenia z powabnymi słodkościami, jak na przykład z tytułowymi cukierkami czy też kuszącymi smakiem wisienkami na torcie (to już moja własna interpretacja), po które każdemu zdarza się z ochotą sięgnąć od czasu do czasu. Zachęcam zatem do sięgnięcia po album Atmy Classique. Smakowite.

Paweł Chmielowski



BONJOUR PARIS

Albrecht Mayer, obój • *Academy of the St. Martin in the Fields*

Decca 478 2832 • w. 2011 • 74'27"

★★★★★

Trudno pomyśleć o bardziej francuskim w charakterze instrumentacji niż obój. Przez wiele lat znany pod francuskim mianem *Hautbois*, dzięki swej śpiewności i elegancji znakomicie pasuje do muzyki tego kraju. Nic dziwnego, że oboiści tak chętnie sięgają po francuski repertuar. W ubiegłym roku ukazała się „francuska” płyta polskiej solistki Kamy Grott, w tym roku do francuskiej tradycji sięga Albrecht Mayer, któremu towarzyszy zespół *Academy of St. Martin in the Fields*.

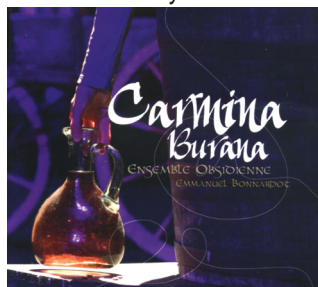
Na album składają się w dużej mierze transkrypcje. Usłyszeć można tak popularne utwory, jak preludium *Dziewczyzna o włosach jak len* oraz *Światło księżyc* Claude'a Debussy'ego, *Pawanę na śmierć infantki* Maurice'a Ravela czy *Sycilianę* op. 78 Gabriela Fauré. Wybór nie jest przypadkowy, wszystkie utwory charakteryzują się szeroką melodią, która umożliwia solistce pokazanie jego muzycznej wrażliwości. Instrument w rękach Mayera śpiewa doprawdy cudnie, jeden utwór urzeka bardziej od drugiego. Artysta ze smakiem okrasza melodie niuansami – tu delikatne vibrato, tam gustowne glissando. Aranżacje Chrisa Hanzella mają w sobie quasi-ravelowski wdzięk i udanie dopełniają brzmienie oboju.

Na tle aranżacji nie tak ciekawie wypada oryginalna muzyka francuska na obój – *L'Horloge de Flore* Jeana Françaixa czy *Fantazja* Vincenta d'Indy'ego. Pozwalają jednak solistce pokazać, że prócz wielkiej muzyczności dysponuje też znakomitą techniką – jak przystało na solistkę Berlińskich Filharmoników. O ile jednak Mayer spisuje się znakomicie w każdym repertuarze, zbyt pasywna postawa orkiestry nieco mnie

rozczarowuje. Zespół stanowi jedynie barwne tło dla solisty i stara się nie wchodzić mu w drogę. A szkoda, bo szczególnie właśnie w utworach oryginalnie pisanych na obój i orkiestrę przydałoby się trochę więcej dialogu i drapieżnego brzmienia. Być może właśnie ich brak sprawia, iż na tle aranżacji nie wypadają tak ciekawie.

Program albumu dopełnia dedykowana Mayerowi kompozycja Gottharda Odermatta *Été*, czyli lato. Kompozycja znakomicie komponowuje się w charakter płyty, słowem jest melodyjna, barwna i niezbyt odkrywca. Tytuł kompozycji znakomicie oddaje czym jest ten album – przyjemny choć niezbyt ambitny. Ot, nieco ponad godzinny wakacyjny wypad do Paryża.

Krzysztof Stefański



**CARMINA BURANA
A mediaeval Visio**

Ensemble Obsidienne • Emmanuel Bonnaroot, dyrygent

Eloquentia EL1127 • w. 2011, n. 2010

★★★★★

Carmina Burana Carla Orffa jest bez wątpienia jednym z najpopularniejszych utworów muzyki klasycznej, a jej powstanie zawdzięczać należy inspiracji zbiorem średniowiecznej poezji opublikowanej w 1847 r., odkrytej na początku XIX stulecia w klasztorze Benediktbeuern w Bawarii. Zachowana tam twórczość goliardów, ówczesnych outsiderów życia społecznego, studentów, wólcęgów-zebraków, w języku łacińskim, francuskim i niemieckim, imponuje różnorodnością stylistyczną i gatunkową. Znaleźć w niej można teksty o wydzwieku moralnym, ganiące ludzkie przyzwyczajenia i chwalcące cnoty, wiersze miłosne, utwory o winie i hazardzie, całą zaś kolekcję wieńczą dwa religijne dramaty o tematyce bożonarodzeniowej. Wiele spośród nich zawiera informacje o możliwości wykonania z muzyką, co współczesnym artystom daje duże pole do popisu, czyniąc z

Carmina Burana znakomity materiał do opracowań teatralnych, dźwiękowych i tanecznych.

I tym właśnie tropem poszła wokalo-instrumentalna formacja Ensemble Obsidienne, wykorzystując fragmenty wspomnianego wyżej zbioru nie tylko na płycie wytwórni Eloquentia, którą właśnie omawiam, ale i podczas występów na żywo w kościele Ottmarsheim, jak i w Miejskim Teatrze w Sens w październiku 2009 r. Ślady ówczesnych przedstawień, łączących różnego rodzaju sztuki, słychać wyraźnie na krążku w kilku charakterystycznych fragmentach, zwłaszcza tych kreujących atmosferę tawerny.

Słucha się tego programu z wielkim zainteresowaniem, doceniając trafność dźwiękowej aranżacji średniowiecznych tekstów, opartej na gruntownej znajomości stylu. Duża ilość instrumentów użytych w nagraniu, różnorodność gatunków muzycznych (tańce, pieśni, śpiewy, utwory religijne i świeckie), pozwoliły na wszechstronne wykorzystanie przygotowanego materiału i podzielenie go na rozmaite składy. Słychać więc tu głosy męskie i żeńskie, śpiew chóralny bądź solowy, podwójne chóry i śpiew a cappella, pieśni z akompaniamentem instrumentalnym, itd. Wykonanie jest bardzo żywe, przekonujące i ekspresyjne, dając interesujący obraz literatury, muzyki i realiów sprzed kilkuset lat.

Miłośnicy dźwiękowych rekonstrukcji i średniowiecza jako epoki z pewnością docenią ten wartościowy album, zakończony pewną sympatyczną niespodzianką...

Paweł Chmielowski

P. Czajkowski – Koncert fortepianowy nr 2 • D. Szostakowicz – Symfonia nr 9

Andreas Boyde, fortepian • Freiburg Philharmonic Orchestra • Johannes Fritzs, dyrygent

Athene ATHCD16 • w. 2010, n. 1998 • 73'34"

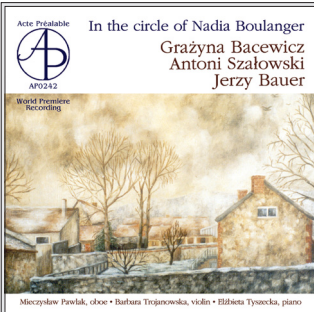
★★★★★

Na okładce płyty wytwórni Athene widnieje napis: „Minerva. Outstanding Concert Performance Series”, co w przypadku krążka, który z entuzjazmem niniejszym rekomenduję, jak najbardziej odpowiada prawdzie. Rzadko kiedy bowiem można znaleźć na kompaktach zapis tak przekonujących i udanych koncertów, jak ten ze stycznia 1997 r. w Konzerthaus we

Freiburgu. Wtedy właśnie tamtejsza Orkiestra Filharmoniczna pod dyrekcją Johannes Fritzscha i z udziałem pianisty Andreasa Boyde, wykonała dwa arcydzieła symfoniki rosyjskiej: *II Koncert fortepianowy G-dur* op. 44 Piotra Czajkowskiego oraz *IX Symfonię Es-dur* op. 70 Dymitra Szostakowicza.

Kilkakrotne wysłuchanie obu dzieł utwierdziło mnie w przekonaniu, że wspomniany napis na okładce albumu, zapowiadający interesującą pozycję z serii dokumentującej koncerty z Freiburga, nie jest żadną przesadą. Odnosi się to głównie do znakomitej interpretacji utworu Czajkowskiego, niesłusznie do tej pory wręcz zapomnianego, a na pewno pozostającego w głębokim cieniu swojego popularnego, słynnego poprzednika z opusku 23. Śmiem twierdzić, że oryginalna wersja *Drugiego* w niczym, ale to w niczym nie ustępuje *Koncertowi b-moll*. Jest pełna blasku, pięknych melodii, błyskotliwych dialogów świetnie brzmiącej partii solowej i orkiestry, pokazującej mistrzostwo autora *Jeziora łabędziego* w tym gatunku twórczości. Na dużą uwagę zdecydowanie zasługuje nadzwyczajny pomysł włączenia do wolnej części solowych skrzypiec i wiolonczeli, co sprawia, że mamy do czynienia z trzema instrumentami koncertującymi. Wymagania stawiane pianście przez kompozytora, jak również potężne rozmiary dzieła (45 minut), sprawiają, że *II Koncert* jawi się jako trudna, acz bardzo efektywna pozycja literatury, niezwykle atrakcyjna zarówno dla publiczności, jak i wirtuozów fortepianu. A takim się bez wątpienia Andreas Boyde, imponującą władającą techniką i pokonującą najeżoną trudnościami partyturę w porywający sposób – elektryzuje wręcz słuchacza swoją grą.

Równie dobre wrażenie wywarła na mnie *IX Symfonia* Szostakowicza, utrzymana w świetnych, nieprzesadnych tempach, co niestety zdarza się słynnym mistrzom batuty, trywializującym w ten sposób ową niezwykle kompozycję. Nie ma w niej bowiem nic z trywialności i prostactwa, słychać za to typową dla wielkiego kompozytora stylistykę i bogactwo ekspresji. Johannes Fritzs i Filharmonicy z Freiburga bardzo dobrze rozumieją specyfikę dzieła, właściwie oddają emocje w nim zawarte, eksponując efektywną instrumentację. Jest to naprawdę udana kreacja.



**IN THE CIRCLE OF NADIA BOULANGER
Grażyna Bacewicz – Sonata
na obój i fortepian; Sonatina
na obój i fortepian; Sonata da
camera na skrzypce i fortepian
• Antoni Szałowski – Sonatina
na obój i fortepian • Jerzy Bauer
– Dualistyl**

Mieczysław Pawlak, obój; Barbara Trojanowska, skrzypce; Elżbieta Tyszecka, fortepian

Acte Préalable AP0242 • w. 2011, n. 2004/2007 • 46'24"

★★★★★

Inspiracją dla powstania tej płyty była postać Nadii Boulanger (1887–1979), genialnej francuskiej pedagog, kompozytorki, dyrygentki i organistki. Ta wielka Artystka zyskała sobie na stałe miejsce w historii muzyki, a najpiękniejszymi owocami jej działalności są kompozycje jej wychowanków. Na program omawianej płyty składają się utwory kameralne trojga z całej, przeszło dwutyściennej, plejady. Można ich nazwać reprezentantami polskiej klasy Boulanger. A są to Grażyna

Bacewicz (której kompozycje wypełniają niemal całkowicie program płyty), Antoni Szałowski oraz współczesny już naszym czasom Jerzy Bauer. Dwa pokolenia artystyczne, trzy wielkie osobowości twórcze i jedna łącząca je nić...

„Całe moje życie pedagoga zbudowałam na rozumieniu innych, a nie na wpływaniu na nich, aby rozumieli mnie” – mówiła Nadia Boulanger. To niezwykle mądre podejście poskutkowało w przypadku każdego z jej wielkich uczniów krystalizacją indywidualnego kompozytorskiego stylu. A takimi wielkimi są niewątpliwie Bacewicz, Szałowski i Bauer. Łączący ich jednak coś więcej. Wszyscy oni nawiązują wyraźnie w swoich utworach do neoklasycyzmu, a nawet neobaroku. Sama Nadia Boulanger była wielką propagatorką neoklasycznej stylistyki. „Nie ma sprzeczności między tradycją a innowacją” – mawiała. Dzieła neoklasyczne stawiają wykonawcom wymagania dwojakiego rodzaju: z jednej strony winni oni nie wykraczać poza ścisłą formę kompozycji, z drugiej zaś, w umiejętny i wyrazisty sposób podkreślać wszelkie XIX- i XX-wieczne zdobycze muzyczne. W przypadku omawianej płyty, artyści, w dużej części, wyszli obronną ręką. Świetnie brzmi obój Mieczysława Pawlaka. Piękna jasna barwa instrumentu z pewnością przypadłaby do gustu samej Grażynie Bacewicz, która to właśnie obój wyróżniła jako swój

ulubiony dęty instrument. Przy całej urodzie brzmienia, może się jednak wydawać, że muzykowi brakuje nieco temperamentu. Dialog oboju z fortepianem w trzeciej części *Sonatiny* Szałowskiego został nieco przegadany. Skrajne części *Sonaty* i *Sonatiny* Grażyny Bacewicz brzmią zbyt monotonicznie: przydałoby się tu więcej wyrazistości, a może nawet pewnej brzmieniowej chropowatości. Ogólnie rzecz ujmując wykonania wspomnianych dzieł są bardzo dobre, lecz nieco zbyt grzeczne, przesadnie uładzone. Nie mam natomiast żadnych zastrzeżeń co do interpretacji utworu *Dualistyl* Jerzego Bauera, który w wykonaniu muzyków (oboisty i pianistki) momentami nabiera minimalistycznego wręcz charakteru. Legata Mieczysława Pawlaka w finale pierwszej części są jednak niezwykle romantyczne. W utworze zwraca uwagę świetna współpraca obojga muzyków. W drugiej części natomiast słyhać inspiracje orientem. Piękna, odkrywca interpretacja!

Skrzypaczce Barbarze Trojanowskiej przypadło w udziale wykonanie *Sonaty da camera* na skrzypce i fortepian Grażyny Bacewicz: utworu bezpośrednio nawiązującego do neobaroku, ale i korzystającego z przepastnej skarbnicy muzyki ludowej (znakomita druga część). Artystka wypada znakomicie w lirycznych częściach dzieła, ale, znów, brak jej nieco ognia i ostrości brzmienia w czę-

ściach nawiązujących do ludowości (wspomniane *Allegro*). W całości, jednak, bardzo dobre wykonanie!

I oczywiście, słów kilka powieździe należy o pianistce, Elżbiecie Tyszeckiej, która pojawia się tutaj w każdym z utworów. Jest ona artystką niezwykle wnikliwą, znakomicie sprawdzającą się w muzyce kameralnej, a przy tym o wielce wyrafinowanym artystycznym smaku. Jeśli miałbym porównać do czegoś jej sztukę, byłaby to wokalistka Iana Bostridge'a, również, jak Tyszecka, artysty wielce wykształconego. Świetny muzyk! Przede wszystkim jednak znakomita muzyka, tych najwyższych lotów, a przy tym nietrudna w odbiorze. Aż dziw bierze, że wszystkie rejestracje na płycie to fonograficzne premiery... Niemniej, wielkie brawa po raz kolejny dla twórców Acte Préalable! Pewien niedosyt pozostawiać może jedynie czas trwania: przecież pozostałe pół godziny można było poświęcić któremuś z utworów kameralnych Tansmana, Palestra, czy Spisaka: wszyscy oni wyszli wszak „spod skrzydeł” Nadii Boulanger, a ich twórczość w niemniejszym stopniu aniżeli Szałowskiego czy Bacewicz zasługuje na przypomnienie! Cieszymy się jednak z tego co mamy, bowiem znów możemy odkryć znakomitą, a zapomnianą, bądź też nie dość znaną (Bauer) muzykę naszych wielkich rodzimych twórców!

Łukasz Kaczmarek

Oprócz wybitnego repertuaru, wysokiego poziomu wykonania, gwarantowanego przez wszystkich bohaterów omawianego koncertu, do atutów recenzowanego albumu trzeba także zaliczyć jakość dźwięku, całkiem niezłą jak na rejestrację występu na żywo. Pozwala ona słuchaczowi docenić zarówno walory samych utworów, jak również ich przekonującą, efektowną interpretację.

Paweł Chmielowski

**DEL MAR DEL ALMA
Musica y letras en la Bogota
colonial**

Musica Ficta
Arion ARN68789 • w. 2010
★★★★★

Jeśli lubią Państwo tradycyjną muzykę dawną, zespół Accordone Guido Moriniego Marca Beasleya, czy Pina de Vittoria, powinni Państwo

koniecznie sięgnąć po tę płytę! I choć żaden z wymienionych artystów nie wziął udziału w niniejszym nagraniu, omawiana płyta w swym charakterze brzmieniowym jest im bardzo bliska. Zawiera ona utwory powstałe w XVII i XVIII w., a związane z regionem dzisiejszej Kolumbii, Ekwadoru i Peru, gdzie mieściła się wówczas Nowa Granada, ze swą stolicą: Santafé de Bogotá. Większość z nich to anonimowe pieśni, czy też villancicos, nazwiska kilkorga autorów powinny wszak być znane miłośnikom muzyki dawnej. Juan Hidalgo, José Marín, Santiago De Murcia, czy Gaspar Sanz, są bowiem kompozytorami, których dzieła goszczą w repertuarze tak zamienionych artystów, jak Jordi Savall, Rolf Lislevand, Christian Mendoze, czy Paul O'Dette. Podczas słuchania tej muzyki (dotyczy to utworów wokalnych), nie należy zapominać, iż wielokrotnie mamy

tu do czynienia z czysto barokową retoryką i swoistą melodyką słowa. W wielu dziełach, muzyka stanowi logiczną wypadkową słowa w jego warstwie brzmieniowej. Warto zatem sięgnąć także do zamieszczonych w książeczce tekstów utworów wraz z ich tłumaczeniami.

Bohaterem omawianej płyty, w jej warstwie interpretacyjnej, jest zespół Música Ficta. Artyści są nie tylko wykonawcami kompozycji, lecz również ich współautorami: wiele utworów wymagało bowiem opracowania: oczyszczenia z błędów edytorskich, opracowania właściwej, najwierniejszej stylowi kultury i epoki, instrumentacji, czy też ustalenia tonacji. Poza tym, w wykonaniu nie brak także czystej improwizacji. Spośród czwórki tworzących zespół artystów, na wyróżnienie zasługuje przede wszystkim Jairo Serrano, tenor, sięgający także po barokową gitarę i instrumenty perkusyjne.

Jego lekki, jasny głos zdaje się znakomicie pasować do charakteru wykonywanej muzyki. Do zespołu Música Ficta dołącza w kilku utworach sześcioro innych artystów: troje śpiewaków i troje instrumentalistów. Ogólny poziom wykonania należy uznać za wysoki, w kilku utworach trafiają się wszak pewne problemy intonacyjne. Dotyczy to przede wszystkim dzieł o najbardziej rozbudowanej obsadzie, jak chociażby *Monarcas generosos* Juana Hidalgo,



najeżonego, nota bene, licznymi problemami kontrapunktycznymi. Pewne zastrzeżenia można mieć również co do precyzji w realizacji skomplikowanych struktur rytmicznych, wpływających jeszcze z ludowości. Co najważniejsze, artystom nie brak jednak prawdziwej radości muzykowania.

Mimo, iż omawiana płyta nie jest przygotowana na równie mistrzowskim poziomie, jak albumy wspomnianych w wstępie artystów, jej wartość jest bardzo duża: przedstawione tu kompozycje to prawdziwe perełki muzyki dawnej, a wykonania oddają im sprawiedliwość. A poza tym – w całości, płyty słucha się z wielką przyjemnością!

Łukasz Kaczmarek



Fritz Kreisler

The complete recording vol 3

Naxos 8.112064 • w. 2011, n. 1914-1914 • ADD, 78'53" ★★★★★

Bohater niniejszej płyty, Fritz Kreisler, już za życia stał się postacią legendarną. Czy wiedzą Państwo, że był on synem polskiego fizyka? Urodził się w roku 1875. W wieku siedmiu lat wstąpił do Konserwatorium Wiedeńskiego, stając się zarazem najmłodszym studentem. Jego profesorem kompozycji był tutaj sam Anton Bruckner. W tym też czasie Kreisler zetknął się z wielką sztuką wykonawczą Józefa Joachima, Pabla Sarasatego i Antoniego Rubinsteina. Ukończywszy ze złotym medalem, w wieku 10 lat, Konserwatorium Wiedeńskie, przeniósł się następnie do Paryża, by tam pobierać dalsze nauki u Josepha Massarta i Leo Delibesa. Tam też spotkał Césara Francka. Już w tym czasie największe sale koncertowe świata stały przed Kreislerem otworem. Podczas swych licznych tournée koncertowych, poznał osobieście Joachima, Brahmsa, Hugo Wolfa, Schoenberga i Głazunowa. Grał pod batutą Hansa Richtera i Arthura Nikischa, występował często

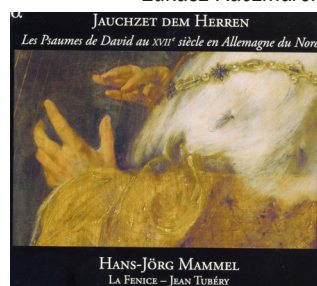
z Sergiuszem Rachmaninowem. Kreisler w swej młodości odebrał również wykształcenie medyczne oraz wojskowe. Walcząc na froncie podczas I Wojny Światowej, został ciężko ranny. Świat, na krótko, obiegła wieść o jego śmierci. Stał się wówczas bohaterem. Niedługo potem powrócił jednak do swej wiolinistycznej kariery. Przy tym komponował, propagując swe kompozycje pod nazwiskami innych twórców (głównie barokowych mistrzów) podczas własnych recitali. Odkrycie tego faktu stało się w roku 1935 niemałym skandalem. Był obywatelem świata. W roku 1941 nastąpiło kolejne zetknięcie Kreislera ze śmiercią, gdy uległ poważnemu wypadkowi, zapadając następnie w kilkutygodniową śpiączkę. Jednak aż do roku 1950, regularnie występował. Zmarł w roku 1962. Dziś, z kompozycji Kreislera, w stałym repertuarze skrzypków utrzymują się jego błyskotliwe miniatury, jak *Kaprys wiedeński*, czy *Cierpienia miłosne*. Znacznie mniejszą popularnością cieszą się dwie operetki, czy *Kwartet smyczkowy*.

Omawiana płyta prezentuje nam Kreislera jako skrzypka-wirtuoza. Pojawia się on wszak i w innych wcieleniach: jako kompozytor *Chińskiego tamburyna* oraz jako pianista – w nagraniu słynnej *Humoreski Ges-dur* op. 101 Dworzaka. Wszystkich rejestracji dokonano w latach 1914–1916. Płyta jest zarazem trzecim woluminem serii wytwórni Naxos Historical, prezentującej sztukę wykonawczą Fritza Kreislera. I, jak poprzednie, wciąż przypomina nagrania z wczesnego okresu. Możemy podziwiać tu wielką wirtuozerię Kreislera, oraz jego niesamowity dźwięk: bogaty i pełny, a zarazem lekki. Spośród zawartych na płycie nagrań, na słowa najwyższego uznania zasługuje chyba, po mistrzowsku i z wielkim urokiem, wykonana miniatura Cécile Chaminade. Pewne obiekcje mam natomiast co do interpretacji Bachowskiego *Koncertu podwójnego d-moll* BWV 1043. Partnerem Kreislera jest tutaj inny wirtuoz, Efreim Zimbalist, a także akompaniujący im kwartet smyczkowy (w pierwszych latach fonografii, z przyczyn technicznych, orkiestry podczas nagrań musiały być pomniejszane do kilku-kilkunastu muzyków). Kreislerowi przypisuje się często, i słusznie, wyczcucie stylu epoki. Jednak wolna część

BWV 1043, z zastosowanym przez artystów vibratem i dodatkowymi ozdobnikami, ocieka lukrem, przywodząc na myśl udekorowaną, do granic dobrego smaku, choinkę. Wirtuozeria prezentowana przez artystów w trzeciej części zdaje się jednak wynagradzać mieszane odczucia spowodowane częścią wolną. Zastanawiający wydaje się jednak fakt związany z nagraniem innego utworu Bachowskiego na omawianej płycie: *Gawotu z III Partity* BWV 1006: dlaczego artysta nie wykonuje oryginalnej wersji solowej, lecz aranżację na skrzypce i fortepian? Na płycie znalazły się także trzy nagrania (dwie pieśni, jedna aria), w których Kreisler pojawia się u boku Geraldine Farrar, wielkiej primadonny amerykańskich scen początku XX w. To spotkanie dwóch legend!

A poza tym, jak zwykle w przypadku Naxos Historical – znakomite przeniesienie na CD dźwięku z oryginalnych matryc. Wielki dokument!

Łukasz Kaczmarek



JAUCHZET DEM HERREN

Psalmy Dawida w XVII-wiecznych Niemczech Północnych

Hans-Jörg Mammel, tenor • La Fenice • Jean Tubéry, dyrygent

Alpha 179 • w. 2011, n. 2009 • 68'22" ★★★★★



UN CAMINO DE SANTIAGO

Arianna Savall, sopran i harfa • Ensemble La Fenice

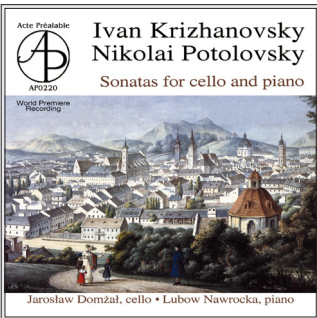
Ricercar RIC 312 • w. 2011, n. 2008 • 63'40" ★★★★★

Ensemble La Fenice to jedna z wielu znakomitych grup specjalizujących się w wykonawstwie

muzyki barokowej. Działająca od 1990 r. skupia grono doskonale wyedukowanych i doświadczonych muzyków, grających na dawnych instrumentach i prowadzonych przez Jeana Tubéry'go, artystę bardzo kreatywnego i obdarzonego wielką muzyczną wyobraźnią, skarbnicę wiedzy na temat twórczości dawnych wieków, wirtuoza kornetu. Liczne występy na prestiżowych festiwalach i renomowanych ośrodkach kulturalnych naszego kontynentu i nie tylko, wreszcie zaś wyjątkowe nagrania dla czołowych firm fonograficznych, każą uznawać ową formację za jedną z najciekawszych i najbardziej inspirujących wśród obecnie działających grup nurtu historycznie poinformowanego.

Z tym większą przyjemnością przedstawiam Czytelnikom dwa nadzwyczaj wartościowe i starannie wydane albumy, które łączy właśnie udział Ensemble La Fenice. Wspólny jest dla nich wysoki poziom artystyczny produkcji, świetna edycja, bardzo dobra realizacja dźwiękowa, wreszcie zaś imponuje ich koncepcja, co nie dziwi w przypadku wytwórni i wykonawców związanych z muzyką dawną. Podobny jest co do swej istoty sam repertuar, czyli utwory wokalne-instrumentalne, wyrastające jednak z różnic geograficznych, historycznych i stylistycznych zromadzonego materiału.

Naszą podróż zaczynamy zatem w północnych Niemczech, z wyznawaną tam powszechnie religią luterąską, której muzyczną konsekwencją był m.in. rozwój muzyki organowej. Przedmiotem zainteresowania wykonawców stał się anonimowy instrument z 1659 r. z Mariendrebber, wykorzystany w pierwszym z omawianych albumów. Zainspirował do sięgnięcia po utwory mistrzów organów tworzących w pierwszej i drugiej połowie XVII w.: najwybitniejszego z nich Dietricha Buxtehudego, Johanna Sommera czy Nikolasa Bruhnsa. Oprócz nich mamy tu również kompozycje Samuela Scheidta, Johanna Philippa Förtscha, Matthiasa Weckmana i Christoph'a Bernharda. Do kilku utworów czysto instrumentalnych, dołączono także opracowania biblijnych *Psalmy Dawida*, przewidujących udział głosu solowego. Wykonuje je przekonująco i bardzo ekspresyjnie tenor Hans-Jörg Mammel, obdarzony silnym, wyraźnym, jasnym w barwie gło-



Ivan Krizhanovsky • Nikolay Potolovsky
Sonaty wiolonczelowe

Jarosław Domżał, wiolonczela; Lubow Nawrocka, fortepian

Acte Préalable AP0220 • w. 2011, n. 2009 • 60'02"

Muzyka21
plyta miesiaca

Czy słyszeli kiedyś Państwo o takich kompozytorach jak Iwan Krizhanowski (1867–1924) czy Mi-

kołaj Potołowski (1878-1927)? Ja, przyznam się, nie. Po wysłuchaniu kompozycji zgromadzonych na omawianej płycie, mam jednak silne pragnienie dalszego zgłębiania ich twórczości. Są to bowiem utwory mocno jeszcze zanurzone w romantycznej stylistyce, po mistrzowsku napisane, zdradzając znakomity warsztat kompozytorski twórców i genialną, jak na Rosjan przystało, inwencję melodyczną, a przy tym niezwykle piękne!

Allegro otwierające *Sonata wiolonczelową g-moll* op. 2 Krizhanowskiego jest rozemocjonowane i pełne żaru. Następujące po nim, elegijne *Romance. Andante* – utrzymane w pięknym pastelowym nastroju, niezwykle wzruszające. Utwór zamyka niejednorodny pod względem wyrazowym i bogate pod względem materiału muzycznego, *Allegro molto*. Finał rozgrywa się w prawdziwie wielkim stylu! Z kolei dwa utwory na wiolonczelę i

fortepian Mikołaja Potołowskiego, wydane jako opus 3, to liryczne, wzruszające *Larghetto* i następujące po nim uroczce *Scherzino* (chyba nie można określić go w lepszy sposób!). Potem zaś następuje już tylko *Sonata wiolonczelowa d-moll* op. 2 Potołowskiego, ostatnie zarejestrowane na płycie i najgenialniejsze dzieło! Jego pierwsza część, *Allegro impetuoso*, jest niezwykle ekspresyjna, a przy tym bardzo bogata treściowo. Choć powstała w roku 1905, kompozytor wykorzystał tu klasyczną budowę allegra sonatowego. *Largo con grand' espressione* jest rozmarzone i śpiewne, *Allegro risoluto* zaś, rozpoczynające się niczym temat fugi, przywołuje mi na myśl trzecią część *Koncertu podwójnego a-moll* op. 102 Johanna Brahmsa...

Wiolonczelista Jarosław Domżał gra w wielkim stylu, w sposób ekspresyjny, nie szczędząc tej rozemocjonowanej muzyce należytych

emocji. Jego dźwięk jest bogaty i szlachetny. Nie słyhać znaczących problemów intonacyjnych. Domżał tworzy znakomity duet z pianistką Lubow Nawrocką. Artystka charakteryzuje się dużą wnikliwością. Jest świetną kameralistką!

Jeśli chodzi o wady omawianej płyty, wskazać muszę niestety na niedoskonały komentarz w książeczce pióra Jarosława Domżała. Szkoda, tym bardziej że tekst ów stanowi zapewne jedyne dostępne źródło wiedzy na temat Krizhanowskiego i Potołowskiego. Niemniej jednak, gorąco polecam omawianą płytę! Zawiera ona premierowe nagrania znakomitej muzyki kameralnej: lirycznej, pełnej pasji, romantyzującej w najlepszym tego słowa znaczeniu, a przy tym pełnej wielkiego uroku i szlachetnego piękna!

Łukasz Kaczmarek

sem, który wespół z niezwykle wyrazistym towarzyszeniem instrumentalnym przedstawia żywą kreację kilkusetletniej kompozycji tworzących północnoniemiecką kulturę muzyczną siedemnastego stulecia. Warto przy tej okazji zauważyć związane z nią interesujące zjawiska: tradycje tzw. *Abendmusiken*, fakt wspierania artystów przez bogatych, lokalnych kupców, wreszcie tworzenie się nowej grupy zawodowej – wykonawców muzyki.

Album wytwórni Ricercar przynosi nas w zupełnie inny region Europy – do Francji i Hiszpanii i zaprasza do odbycia kolejnej podróży do Santiago de Compostela. Do słynnego klasztoru w przeszłości prowadzili nas tacy mistrzowie interpretacji muzyki średniowiecza i renesansu, jak np. Marcel Pérès, John Eliot Gardiner czy Paul McCreesh, ale tym razem wybiegamy nieco w czasie do przodu. La Fenice i Jean Tubéry kierują się piękną, kolorową mapą z 1648 r., z przedstawionymi na niej drogami do świętego miejsca. Podążając wg jej wskazówek i przemierzając kolejne kilometry Francji i Hiszpanii, dobierają do poszczególnych etapów pielgrzymki odpowiednie, bardzo zróżnicowane kompozycje wokalnoinstrumentalne, zarówno sakralne, jak i świeckie, co skutkuje stworzeniem porywającej, przekonującej rekonstrukcji, czy też może lepiej powiedziawszy, kompilacji. Daje ona nadzwyczaj interesujący

i żywy obraz muzyki towarzyszącej pielgrzymom podążającym do klasztoru św. Jakuba w owych czasach (pierwsza połowa XVII w.). Wspaniale wykonana przez harfistkę i sopranistkę Ariannę Savall oraz grupę La Fenice, posiłkującą ją nie tylko gra, ale i śpiewem, zachwyca różnorodnością, autentyzmem, ekspresyjnością i nastrojem.

Oba albumy są niewątpliwym sukcesem wydawniczym i artystycznym wytwórni Alpha i Ricercar, a zarazem kolejnym powodem do chwały Ensemble La Fenice i Jeana Tubéry'go. Dla miłośników muzyki dawnej z pewnością będą cennym i znaczącym nabytkiem.

Paweł Chmielowski

LANG LANG LIVE IN VIENNA
Beethoven, Albeniz, Prokofiew, Chopin

Lang Lang, fortepian
Sony 88697719002 • n. 2010, w. 2010 • 2CD+DVD, 114'23" ★★

Nie jestem entuzjastą dokońcań Lang Langa i nie zmieniałem swojego zdania po wysłuchaniu wydanego przez Sony luksusowego albumu, przedstawiającego zapis jego recitalu w Złotej Sali Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego w końcu lutego i na początku marca 2010 r. Album ów wydany jako pierwszy po dość niespodziewanym przejściu artysty

z Deutsche Grammophon, istotnie cechuje się niezwykłą starannością edytorską. Funkcjonuje bowiem w kilku wersjach: standardowych kompaktów, krążków DVD i Blu Ray; edycja będąca przedmiotem niniejszej recenzji zawiera dwie płyty CD oraz niedługi bonusowy dysk DVD z fragmentami występu Chińczyka, ma formę książeczki z twardą oprawą, ilustrowaną bogatym materiałem fotograficznym.

Niestety, nawet najbardziej imponująca oprawa tej pozycji nie zmienia w moim przekonaniu faktu, że jako pianista Lang Lang jest stanowczo przereklamowany, a sława i popularność, jakimi się cieszy, są rezultatem istnego obłędu oraz sprawnych promocyjnych kampanii. Jego wiedeński recital mnie absolutnie nie przekonuje. Owszem, technikę ma bez wątpienia fascynującą i budzącą podziw, ale śmiem wątpić, czy sprawność warsztatowa jest najważniejszym czynnikiem interpretacji. Oprócz niej trzeba mieć coś istotnego do przekazania, a z tym w przypadku chińskiej mega gwiazdy nie jest najlepiej. Bezlitośnie ujawnia się to w klasycznych sonatach Beethovena, gdzie poza starannie odegranym nutowym zapisem nie słyhać głębszych inspiracji wykonawcy owymi genialnymi kompozycjami (op. 2 nr 3 i op. 57). Jak to możliwe, że *Appassionata* nie wywiera na mnie żadnego wrażenia? Podobno Lang Lang konsultował się z Danielem Baren-

boimem przy jej nauce; niestety, z owych lekcji niewiele wynikło. Nieco lepiej wypadła I księga *Iberii* Albeniza, gdzie pianista wykazał się dużą wrażliwością na barwę dźwięku, brzmienie instrumentu i dynamiczne niuansy. Dyskutować wszak można, czy jego wizja i umiejętność stworzenia ładnego, lirycznego nastroju nie przesłoniła oryginalnych cech owej muzyki, z hiszpańskim charakterem na czele. Upodobanie do gry efektownej, głośnej i szybkiej znalazło też swój przekonujący wyraz w *VII Sonacie* Prokofiewa, przyjętej z entuzjazmem przez wiedeńską publiczność. Chyba Lang Lang nie zaszkodził tej kompozycji, co trudno uznać za komplement i wolę zostać przy interpretacjach bardziej zasłużonych mistrzów klawiatury, takich, jak Maurizio Pollini, Grigorij Sokolow czy jej pierwszy wykonawca, Światosław Richter. Na koniec zabrzmią Chopinowskie bisy, czym artysta przypomniał obchodzoną rocznicę urodzin naszego rodaka, lecz ich wykonania nie można nazwać udanym. Są przerysowane, dziwaczne, wręcz wypaczone w zakresie zrozumienia stylu. Dobitnie świadczy o tym karykaturalna i prymitywna „kreacja” *Walca As-dur* op. 34 nr 1, gdzie nonszalancja w prowadzeniu narracji narusza rytmiczną i architektoniczną strukturę dzieła, czyniąc zeń twór niepasujący do estetyki twórczości Fryderyka Chopina.

Co prawda o gustach się nie dyskutuje, lecz pochwały czy nawet zachwyty nad omawianym tytułem w mediach czy Internecie budzą moje zdziwienie i zażenowanie. Brak całkowitego wczucia się w styl danej kompozycji, niedostatki wyrazowej jej interpretacji, powierzchowne, choć staranne odczytanie zapisu partytury, są głównymi zarzutami do bohatera niniejszej recenzji. Imponująca technika i skuteczna promocja nie przesłonią faktu, że Lang Lang nie ma zbyt wiele ważnego do powiedzenia i nawet dość żalodne, egzaltowane miny, strojone podczas jego występów, tego nie zmieniają. Król jest nagli!

Paweł Chmielowski



DANIELLE DE NIESE
Beauty of the Baroque
Decca 478 226 • w. 2011, n. 2011 • 56'50"
★★★★

Beauty of the Baroque jest zbiorem najbardziej melodyjnych arii i duetów epoki peruki i szminki. Dlatego znalazły się tu takie „przeboje” jak *Pur ti miro* z *Koronacji Poppei* i *Quel sguardo sdegnosetto* ze zbioru *Scherzi musicali* Monteverdiego, *Lament* Dydony Purcela, kilka znanych numerów z dzieł Haendla z *Ombra mai fu* na czele, *Come again* i *What if I never speed* Dowlanda, *Stabat Mater* Pergolesiego oraz dwie arie ze świeckich kantat J. S. Bacha.

Wszystkie kompozycje wykonuje główna bohaterka wydawnictwa, sopranistka Daniele de Niese, której w duetach partneruje kolega z wytwórni Decca – Andreas Scholl. Instrumentalną stronę powierzono orkiestrze The English Concert prowadzonej przez Harry’ego Bicketa. Śpiewaczka dysponuje ładnym, mocno nasycyconym głosem i nienaganną techniką, dzięki czemu zebrane na płycie „słodziki” wykonuje bez najmniejszych problemów. Można by jednak oczekiwać od tej artystki większej wnikliwości i

indywidualizmu w odczytywaniu tych ogranych numerów. Mamy z tym bowiem do czynienia tylko w kompozycjach Monteverdiego (godny polecenia humor w *Quel sguardo...*) i Dowlanda (urocze ozdobniki w obu pieśniach). Pozostałe kompozycje wykonane są bez wyraźnego zaangażowania, tak ze strony śpiewaków jak i instrumentalistów. Efektem tego jest dość blada płyta nie licująca z potencjałem jej autorów.

Przeglądając się okładce tej płyty ze zdjęciem urodzawej Danielle, jakoś trudno pozbyć się wrażenia, że Decca na siłę chce z niej zrobić gwiazdę według przepisu na „boysband”. Czyli świetna aparycja i chwytliwe numery mają zastąpić refleksję i inwencję artystyczną. Trudno dociec ile w tym winy wytwórni, a ile samych artystów, ale na pewno nie jest to płyta dla miłośników zindywidualizowanych kreacji artystycznych. Natomiast usatysfakcjonowani tym wydawnictwem będą amatorzy niezobowiązującej tapety audio, tylko czy oni sięgają po takie pisma jak **Muzyka21**?

Piotr Wolanin



2011 NEUJAHR'S KONZERT
Wiener Philharmoniker • Franz Welser-Möst, dyrygent
Decca 478 2501 • w. 2011, n. 2011
★★★★

Wiedeńskie Koncerty Noworoczne w Złotej Sali *Musikverein* są pewnością jednym z najbardziej rozpoznawalnych cyklicznych wydarzeń muzycznych na świecie. Stoi za nimi potężna tradycja, z którą co roku zmierzyć się musi dyrygent zaproszony przez Wiedeńskich Filharmoników. Mogłoby się wydawać, że tradycja nie stanowi problemu, a nawet atut, gdy jako dyrygent występuje rodowity wiedeńczyk, dyrektor wiedeńskiej *Staatsoper* – Franz Welser-Möst. Rzeczywistość okazała się jednak nieco rozczarowująca.

Oczywiście, w dalszym ciągu był to Koncert Noworoczny z

czołową orkiestrą świata na scenie, w repertuarze, który ma po prostu we krwi. Zespół imponował techniką bardziej widowiskową niż sylwestrowe fajerwerki w szybkich polkach i galopach, szczególnie zagranym na bis *Ohne Aufenthalt. Polka schnell* Eduarda Straussa. Więcej barw niż karnawałowy korowód posiadał pierwszy *Walc Mefisto* Ferencza Liszta, wykonany dla uczczenia dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora. Jednak w przypadku tego zespołu i tej okazji powinien być to dopiero punkt wyjścia do kolejnych zachwyty. Niestety nie był.

„Nie lubię ją gdy Masło zbyt Maślane, Kluski zbyt Kluskowe, Jagły zbyt Jaglane, a Krupy zbyt Krupne” pisał Witold Gombrowicz w *Trans-Atlantyku*. Powściągliwe interpretacje Franza Welsera-Mösta przypomniały mi ten cytat. Brakowało mi dynamiczniejszych crescend, prawdziwie mocnego forte i olśniewającego finałowego presto. Brak czasami dawał o sobie znać w sposób bardzo dotkliwy, jak w czardaszu z opery *Rycerz Pásmán*, gdy dynamiczne wejście perkusji zupełnie nie zastało przygotowane. Miałem nieodparte wrażenie, że cały czas za muzykę odpowiada chłodny i spokojny umysł i nawet wszystkie smaczki muzyki Straussów realizowane są dlatego, że muzycy wiedzą, że realizować je trzeba, a nie dlatego, że w ich żyłach płynie „wiedeńska krew”. Wszystkie utwory zostały też poprowadzone wyjątkowo równo. Co jednak było zaletą w żywych utworach, szczególnie w marszach, czyniło nieznosnym słuchanie walców. Całość sprawiała dla mnie wrażenie pozbawionej finezji i poczucia humoru, a przecież nie ma lepszej okazji na lekkie poluzowanie krawata, jak początek karnawału. Na obronę dyrygenta dodam jednak, że jest ponad wszelką wątpliwość znakomitym lirycznym. Początki walca *Die Schönbrunner* Josepha Lannera czy polka-mazur *Aus der Ferne* Josefa Straussa w tej interpretacji zachwycają mnie wyjątkową delikatnością i śpiewnością.

Muzyka Straussów niezaprzeczalnie jest wcieleniem wiedeńskiego ducha z jego wytworną elegancją. Jest to jednak muzyka rozrywkowa. To połączenie efektownej rozrywki z elegancją jest wyzwaniem dla wielu dyrygentów. Jak Seiji Ozawa zbyttno skupił się w 2003 r. na pierwszym z

aspektów, tak Franz Welser-Möst za bardzo opowiedział się za drugim. Dla mnie niedoścignionym interpretatorem tego repertuaru pozostaje jednak Carlos Kleiber. Kolejny Koncert Noworoczny poprowadził Mariss Jansons. Ciekawe jak na tym tle wypadła jego interpretacja...

Krzysztof Stefański

KATE ROYAL
A Lesson in Love

Kate Royal, sopran; Malcolm Martineau, fortepian
Emi Classics 9 48536 2 • w. 2011, n. 2011 • 65'02"
★★★★

Urodzona w Londynie w 1979 r. Kate Royal, liryczny sopran, debiutowała w MET 29 IV 2011 r. jako Eurydyka w *Orfeuszu i Eurydyce*. Zaśpiewała w 5 spektaklach i pozostawiła po sobie dobre wrażenia pomimo niesprzyjających okoliczności.

Z ploteczek o niej wiadomo, że jest małżatką: ślub w grudniu 2010 r. z aktorem Julienem Ovendenem, ma z nim syna, Johnny’ego Beau (urodzony w październiku 2009 r.). Zdobyła nagrodę Kathleen Ferrier (2004) i poświęca około 5 miesięcy w roku na recitale pieśni. Jej głos zauważono w Glyndebourne, gdy zastąpiła w jednym przedstawieniu niedysponowaną śpiewaczkę (2004) jako Pamina w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Pierwszą płytę nagrała w 2007 r.

Nagrana przez EMI płyta zawiera pieśni, które Kate Royal sama zestawiła w cykl tematyczny zatytułowany *A Lesson in Love*. Wybrane przez nią pieśni powstały w ciągu około dwóch wieków, a skomponowało je 18 kompozytorów. Royal śpiewa je w trzech językach (po angielsku, niemiecku i francusku), a repertuar obejmuje tzw. pieśni artystyczne oraz popularno-ludowe. Do płyty dołączona jest książeczka zawierająca teksty pieśni w językach ich oryginału i w tłumaczeniu na angielski. Jest też krótki tekst napisany przez Royal omawiający jej wybory, oraz esej Richarda Stokesa przybliżający twórców prezentowanych na tej płycie pieśni (po angielsku, niemiecku i francusku).

Ułożony przez Royal cykl jest opowieścią o emocjonalnych kolejach losu młodej dziewczyny, ilustruje jej pierwsze młodzieńcze zachwyty i wzloty serca (*Waiting*

JOHANN SEBASTIAN BACH

Wariacje goldbergowskie BWV 988, Sarabanda con Partite BWV 990, Aria Variata BWV 989

Matthew Halls, klawesyn

Linn Records CKD 356 • w. 2009, n. 2007 • 130'30"

Oto najpopularniejsze dzieło klawesynowe J. S. Bacha – *Wariacje goldbergowskie* – w wykonaniu młodego, niezwykle utalentowanego klawesynisty brytyjskiego młodego pokolenia. Dodatkowo podwójny album zawiera dwa mniej znane cykle Bacha. Całość znakomicie zarejestrowana przez brytyjskiego wydawcę Linn Records.

JAN SEBASTIAAN BACH

6 Partit BWV825-830

Judith Lambden, fortepian

Divine Art dda21215 • w. 2009, n. 2008 • 159'40"

Oto ciekawa interpretacja *Partit* Bacha w wykonaniu mało znanej australijskiej pianistki, Judith Lambden. Choć nic jej nie brakuje, myślę, że zainteresuje tylko tych, którzy nie mogą przejść obojętnie wobec każdego nowego nagrania muzyki fortepianowej. Dla innych, jest to jedna z wielu solidnych pozycji na rynku fonograficznym.



ANTOINE BOËSSET

Mass & motets

Ensemble Correspondances • Sebastien Dauce, dyrygent

Zig Zag Territoires ZZT110801 • w. 2011, n. 2011

Francuski kompozytor Antoine Boësset urodził się 24 lutego 1587 r. w Blois, zmarł 8 grudnia 1643 r. w Paryżu. Dzięki pomocy teścia całe życie związany był z dworem króla Ludwika XIII. Jest uważany za prekursora basso continuo we Francji.

Prezentowana płyta wydawnictwa Alpha, to zbiór mszy i motetów jego autorstwa, a także kilku innych współczesnych mu twórców. Ensemble Correspondence pod dyktando Sebastiena Dauce'a stworzył wybitne nagranie, do którego słuchacz będzie często powracał. Pozycja obowiązkowa w każdej płytotece.

FERRUCCIO BUSONI

Koncert fortepianowy op. 39

Roberto Cappello, fortepian • Corale Luca Marenzio; Orchestra Sinfonica di Roma • Francesco La Vecchia, dyrygent

Naxos 8.572523 • w. 2011, n. 2009 • 79'50"



Oto płyta dla wszystkich miłośników kuriozalnych, monumentalnych dzieł. Bo jak inaczej nazwać trwający 80 min. koncert fortepianowy, w którym swój udział ma również chór?

Nie jest to wprawdzie pierwszy koncert fortepianowy z chórem, ale na pewno najdłuższy

koncert fortepianowy! Jego twórcą był Ferruccio Busoni, wybitny pianista i kompozytor.

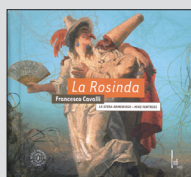
Niestety, tym razem nagranie Naxosu nie spełniło moich oczekiwań. Choć wykonawcy dołożyli wszelkich starań, by dobrze wykonać to dzieło, zabrakło mi w nim jednak pewnego szaleństwa. Utwór się dłuży, brak w nim kulminacji trzymających w napięciu. Oczywiście niewysoka cena, a także dostępność, może być argumentem przemawiającym za tym krążkiem, ja pozostanę jednak wielbicielem tego dzieła w interpretacji Johna Ogdona (EMI).

FRANCESCO CAVALLI

La Rosinda

Emanuela Galli (*Nerea*); Francesca Lombardi Mazzulli (*Rosinda*); Makoto Sakurada (*Clitofonte*); Nicola Ebau (*Thisandro/Pluto/Meandro*); Fulvio Bettini (*Rudione*); Silvia Vajente (*Proserpina/Aurilla*); Milena Storti (*Cilena*); Roberto Romagnino (*Vafrillo*) • Ensemble La Sfera Armoniosa • Mike Fentross, dyrygent

Ludi Musici LM 005 • w. 2010, n. 2008 • 168'31"



Oto rejestracja opery Cavalliego, której premiera miała miejsce w Wenecji w 1651 r. Zespół młodych, ale już dobrze znanych w środowisku, muzyków pod dyktando Mike'a Fentrossa wykonał to dzieło podczas Vantaa Baroque Music Festiwal w 2008 r. Wtedy też dokonano nagrania live, które dwa lata później wydawnictwo Ludi Musici wydało w postaci pięknej, niezwykle wysmakowanej książki zawierającej 3 płyty CD. Piękny album, którego strona edytorska jest na najwyższym poziomie. Strona muzyczna dorównuje temu poziomowi. Trzeba sięgnąć po to nagranie.



JOHANNES CICONIA

Opera Omnia

Diabolus in Musica • Antoine Guerber, direction • La Morra • Corina Marti, Michał Gondko, dyrygenci Ricercar RIC 316 • w. 2011, n. 2010 • 158'00"

Niewiele nagrań Ciconii istnieje na rynku. Dlatego wielkimi brawami należy przywitać najnowszy album wydawnictwa Ricercar, który zawiera dzieła wszystkiego tego kompozytora. Utwór sakralne nagrał zespół Diabolus in musica, świeckie La Morra. Jest to naprawdę nagranie wzorcowe, lepsze niż wcześniejsze nagrania Thomasa Binkleya, Paula van Bevela, zespołów Alla Francesc, czy Mala Punica. Dodatkowym, niezwykle ważnym atutem tego albumu jest to, że zawiera dzieła wszystkie. Świetna reżyseria dźwięku i bardzo dobrze dobrana akustyka wnętrza powodują, że mamy do czynienia z jednym z najlepszych albumów zeszłego roku.

MUZIO CLEMENTI
Gradus ad Parnasum Op. 44 – vol. 2

Alessandro Marangoni, fortepian

Naxos 8.572326 • w. 2011, n. 2010 • 66'45"



Oto kolejny wolumin *Gradus ad Parnasum* Muzia Clementiego będącego serią ćwiczeń. Powstały one podczas pobytu kompozytora w Anglii. Na płycie są to ćwiczenia od nr 25 do nr 41. Wszystkie mają bardzo żywe tempa wymagające od pianisty niezwyklej sprawności. Można sądzić, że Clementi nigdy nie wyobrażał sobie, że te utwory będą pojawiały się na scenie. A jednak. Włoski pianista Alessandro Marangoni udowadnia, że to nie są zwykłe ćwiczenia, ale prawdziwe wirtuozowskie arcydzieła. Niejednokrotnie już wykonywał je publicznie, teraz rejestruje je na płycie. Warto dodać, że rejestracja dźwięku jest bardzo przyjemna.



GAETANO DONIZETTI

Anna Bolena

Ildebrando d'Arcangelo; Anna Netrebko; Elina Garanca; Dan Paul Dimitrescu; Francesco Meli; Elisabeth Kulman; Peter Jelosits • Chór i Orkiestra Opery Wiedeńskiej • Evelindo Pido, dyrygent

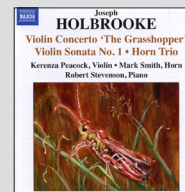
Deutsche Grammophon 073

4725 • w. 2011, n. 2011 • DVD, 194'00"

Dla niektórych sensacją był debiut Anny Netrebko w roli Anny Boleny w wiedeńskiej operze. Może dla mnie to aż taką sensacją nie jest, ale muszę przyznać, że jest wspaniała. Zresztą cała ta realizacja jest na bardzo wysokim poziomie dzięki świetnie dobranym pozostałym śpiewakom, którzy w niczym nie ustępują bohaterce opery. W szczególności łotewska śpiewaczka Elina Garanca, znana z wcześniejszych nagrań w katalogu DG jest urzekającą, a także bas, Ildebrando d'Arcangelo. Świetna produkcja filmowa całkowicie oddaje magiczny wieczór w operze wiedeńskiej. Ponieważ występ Netrebko w MET w tej samej roli nie wszystkim się spodobał, warto w przyszłości porównać nagranie z Wiednia z nagraniem z MET. Ja w każdym razie polecam ten album.

JOSEF HOLBROOKE
Sonata skrzypcowa nr 1, Sonatina op. 6a, Trio waltorniowe D-dur, Koncert skrzypcowy op. 59, Mezzo-Tints: L'Extase op. 55 nr 2

Kerenza Peacock, skrzypce; Mark Smith, waltornia; Robert Stevenson, fortepian
Naxos 8.572649 • w. 2011, n. 2011 • 74'58"



Oto znakomite nagranie mało znanego, nawet w swojej ojczyźnie, Brytyjczyka Josefa

Holbrooke'a (1878–1958). Zgromadzona na krążku jego twórczość skrzypcowa w bardzo dobrej interpretacji skłoni każdego do wielokrotnego jej przesłuchania.

FRANCISZEK LISZT

Utwory na chór męski

Saint Ephraim Male Choir • Tamás Bubnó, dyrygent
BMC CD 168 • w. 2010, n. 2009 • 63'05"

Prezentowana płyta powinna trafić do każdego miłośnika muzyki chóralnej. A że jesteśmy w trakcie Roku Lisztowskiego więc tym bardziej warto po nią sięgnąć. Znakomity węgierski chór i renomowana wytwórnia stworzyli prawdziwe arcydzieło, zarówno pod względem wykonawczym, jak i realizacji dźwięku.

GUSTAV MAHLER

Symfonia nr 5

London Symphony Orchestra • Valery Gergiev, dyrygent
LSO Live LSO0664 • w. 2011, n. 2010 • SACD, 70'46"

Symfonia nr 9

London Symphony Orchestra • Valery Gergiev, dyrygent
LSO Live LSO0668 • w. 2011, n. 2011 • SACD, 79'11"

I tak oto, wraz z tymi dwoma prezentowanymi albumami, dobiega końca seria wszystkich symfonii Gustava Mahlera zapoczątkowana z okazji 150. rocznicy jego urodzin i zakończona z okazji 100. rocznicy jego śmierci w zeszłym roku. Walerij Giergiew na czele London Symphony Orchestra zrealizował jedno z najlepszych obecnie kompletnych nagrań tych dzieł. Oczywiście, gdyby rozpatrywać każdą z tych symfonii oddzielnie, na pewno można znaleźć lepsze rejestracje. Jeśli jednak chcemy mieć komplet zrealizowany przez jedną orkiestrę i jednego dyrygenta, warto sięgnąć po albumy LSO Live, w szczególności, że samo nagranie zostało zrealizowane naprawdę w znakomity sposób, dodatkowo w wersji przestrzennej SACD. Dodatkowym atutem dla niektórych melomanów nie lubiących sterylnej atmosfery studia jest nagranie „live”. Rejestracje właśnie otrzymanych symfonii 5 i 9 należą do moich ulubionych.

Polecam zarówno te dwa ostatnie woluminy jak i całość.

FINN MORTENSEN

Symfonia op. 5, Pezzo orchestrale op. 12, Evolution op. 23, Per orchestra op. 30

Münchner Rundfunkorchester • Terje Mikkelsen, dyrygent
Simax PSC 1306 • w. 2011, n. 2011 • 62'51"

Twórczość norweskiego kompozytora Finna Mortensena (1922–1983) zaczyna być przywracana do życia dzięki norweskiemu wydawcy Simax. Prezentowana płyta to przekrój przez twórczość symfoniczną (4 utwory z 6) Mortensena. Choć całe życie twórca starał się podążać za rozwojem muzyki, to jego wczesna *Symfonia* jest dziełem niemalże romantycznym. *Pezzo orchestrale* to dzieło, w którym autor zaczynał eksperymentować z

dodekafonią, a *Evolution* pochodzi z okresu, gdy ten sposób komponowania stał się najważniejszy dla kompozytora. Ostatnie dzieło na płycie, *Per orchestra*, powstało pod koniec życia twórcy, gdy już rozstał się z systemem 12-tonowym.

Bardzo wartościowa płyta zarówno ze względów poznawczych, jak i estetycznych. Finn Mortensen był bardzo ciekawym, niesłusznie zapomnianym muzykiem.

MODEST MUSORGSKI

Dzieła fortepianowe

Anthony Goldstone, fortepian
Divine Art dda25100 • w. 2011, n. 2011 • 78'15"

Antony Goldstone prezentuje już ósmy wolumin swej podróży poprzez muzykę rosyjską. Interesuje się on podczas tych peregrinacji zarówno autorami znanymi: Szostakowicz, Rachmaninow czy Prokofiew, jak i mniej lub bardziej zapomnianymi, przynajmniej jeśli chodzi o repertuar fortepianowy: Rebikow, Gliere, Liapunow czy Areński. Tym razem prezentuje nam utwory Musorgskiego i jego jeden z najbardziej znanych utworów – *Obrazki z wystawy* w wersji oryginalnej. Artysta wykonał ten utwór posługując się rękopisem. Warto poznać tę interpretację i pozostałe, mało znane drobizgi Musorgskiego.

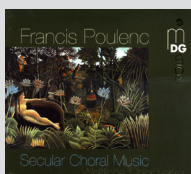


JOSÉ DE NEBRA
Iphigenia en Tracia – zarzuela

Marta Almajano; Maria Espada; Raquel Andueza; Soledad Cardoso; Marta Infante • El Concierto

Español • Emilio Moreno, dyrygent
Glossa GCD 920311 • w. 2011, n. 2010 • 95'57"

José de Nebra Blasco urodził się w Calatayud 6 stycznia 1702 r. i zmarł w Madrycie 11 lipca 1768 r. Był synem organisty i szefa chóru chłopięcego w katedrze w Cuency. Jego dwaj bracia również byli muzykami. W spuście po nim zachowało się niemal dwieście dzieł: msze, psalmy, litanie, wiele innych dzieł religijnych, kantaty, zarzuele. I właśnie jedną z tych zarzuel prezentuje najnowszy album wydawnictwa Glossa. *Iphigenia en Tracia*, bo o tę zarzuel chodzi, została odtworzona z należytą starannością, zaproszeni do współpracy artyści znakomicie wywiązali się ze swoich ról – cały czas słysząc ich ogromne zaangażowanie. Jak zwykle u Glossy, cały album prezentuje się bardzo elegancko, dołączony komentarz pozwala poznać się z kontekstem historycznym dzieła. Polecam.

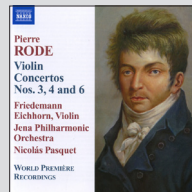


FRANCIS POULENC
Świeckie dzieła chóralne

Norddeutscher Figuralchor • Jörg Straube, dyrygent

MDG 947 1596-6 • w. 2009, n. 2009 • SACD, 65'21"

Wszystkim miłośnikom chóralistyki gorąco polecam prezentowany album z muzyką Francis Poulenc'a. W szczególności, że wykonanie niemieckiego chóru jest znakomite, a dodatkowym atutem albumu jest świetne, jak zawsze u MDG, nagranie w systemie SACD.



PIERRE RODE
Koncerty skrzypcowe nr 3, 4 i 6

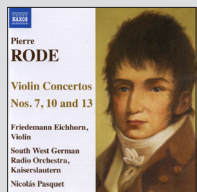
Friedemann Eichhorn, skrzypce • Jena Philharmonic Orchestra • Nicolás Pasquet, dyrygent

Naxos 8.570767 • w. 2011, n. 2009 • 73'56"

Koncerty skrzypcowe nr 7, 10 i 13

Friedemann Eichhorn, skrzypce • South West German Orchestra, Kaiserlautern • Nicolás Pasquet, dyrygent

Naxos 8.570469 • w. 2009, n. 2007 • 58'00"

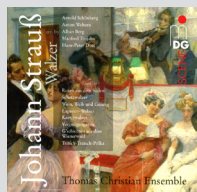


Miłośników muzyki skrzypcowej zainteresują niewątpliwie te dwa prezentowane albumy. Ich głównym bohaterem jest Pierre Rode, francuski kompozytor i skrzypek żyjący w latach 1774–1830. Jego nauczycielem był wielki Giovanni Battista Viotti, który był tak zachwycony talentem młodego ucznia, że udzielał mu lekcji za darmo. Rode skomponował w sumie 13 koncertów skrzypcowych, a jego talent był znany w całej Europie; to jemu dedykował swoją ostatnią sonatę Beethoven. Skrzypek najwięcej czasu poświęcał twórczości swojego nauczyciela wykonując jego koncerty. Również na koncertach Viottiego wzorował się pisząc swoje własne.

W swoim czasie koncerty Rodego miały wpływ na rozwój koncertu romantycznego, szybko jednak po śmierci kompozytora bardzo szybko zniknęły z sal koncertowych. Wielkie uznanie należy się Friedemannowi Eichhornowi, który utrwalił 6 koncertów Rodego. Dzięki temu możemy poznać tę interesującą, przyjemną w odbiorze, muzykę. Dwie niemieckie orkiestry towarzyszące skrzypkowi bardzo dobrze wywiązują się z powierzonej im roli, a urugwajskiego pochodzenia dyrygent, Nicolás Pasquet, stworzył bardzo przekonującą interpretację.

JOHANN STRAUSS
Wein, Weib und Gesang

Thomas Christian Ensemble
MDG 603 1590-2 • w. 2009, n. 2009 • 73'59"



Bardzo udana płyta do słuchania szczególnie w okresie karnawału! Zręczne aranżacje utworów Johanna Straussa syna na zespół kameralny – flet, klarnet, kwartet smyczkowy, fortepian i fisharmonia – zrealizowane przez takie znakomitości jak Alban Berg, Anton Webern, Arnold Schoenberg, Manfred Trojahn i Hans-Peter Dott.

(sl)

– *Oczekiwanie*), poprzez *The Meeting (Spotkanie z ukochanym)*, *The Wedding (Ślub)* i *Betrayal (Zdrada)*. W sumie 28 pieśni wybranych przez Royal, które opowiadają o procesie dorastania emocjonalnego. Cykl na płycie zamka powtórzenie pieśni pierwszej zatytułowanej *Waiting*.

W „rozdziale” *Oczekiwanie* mamy 4 pieśni, których kompozytorami są Bolcom, Schumann, Wolf i Liszt. Spotkanie – to 10 pieśni (Debussy, Wolf, Schubert, Tosti, Canteloube, Bridge, Copland, Beach). *Ślub* reprezentuje 6 – Schumann, Ravel, Faure, Richard Strauss i Duparc, a *Zdradę* 9 pieśni – m.in. Brahms, Schubert, Britten, Wolf, Copland, Hughes i Bolcom.

Od strony wokalne jest to bardzo ambitny projekt wymagający od wykonawcy tzw. „wyższej szkoły jazdy”, czyli nie tylko doskonałej gotowości technicznej głosu do sprostania wymogom linii wokalnych, ale również ogromnej muzykalności, wrażliwości na różnorodność prezentowanych stylów z różnych epok, oraz, co absolutnie kluczowe, głębi dojrzałej interpretacji śpiewanych tekstów w połączeniu z muzyką do nich skomponowaną, czyli już opracowanych przez kompozytora interpretacyjnie.

W przypadku już gotowych cykli pieśni jest to zapewne trudniejsze niż przy wykonywaniu cyklu ułożonego przez samego wykonawcę. Wybór jest bowiem subiektywny i reprezentuje w nierównej mierze autorów minionych lat (np. Richard Strauss – tylko jedna pieśń).

W zamysłu miał to być zapewne cykl ukazujący uniwersalność uczucia miłości, zataczający koło odnoszące się albo do życia jednej osoby lub do jego powtórzeń w kolejnych generacjach. I tak po młodzieńczych, marzycielskich, romantycznych i nieskrywanych zachwytach w otwartości wyrazu emocji kolejne etapy ewolucji dojrzenia emocjonalnego obejmują ekstazę spełnienia, wypełnione są gorczyczą złamanego serca, żalem, rozczarowaniem, żądzą zemsty, po akceptację kolei losu, nadzieję na powrót miłości lub wręcz gotowość do przeżycia nowego jej doświadczenia. Tak więc zakończenie płyty powtórzeniem pieśni *Oczekiwanie* jest jakby „otwarte” i różnie można je interpretować.

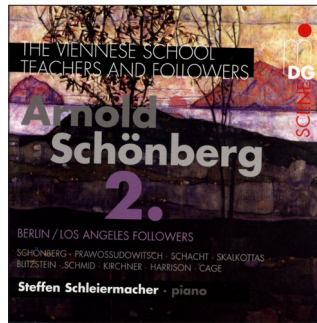
Ładny w barwie głos Kate Royal sprawdza się w większości prezentowanych tu pieśni. Nie każdy jej

wyбір interpretacyjny musi przypadnąć do gustu, ale Royal stara się oferować dość dużą paletę kolorów muzyczno-wokalnych.

Warto też zwrócić uwagę na bardzo dobry akompaniament i współpracę ze śpiewaczką Malcolmą Martineau, który współcześnie jest jednym z lepszych akompaniatorów.

W sumie ciekawy repertuar, niebanalne wybory w sporej spójności z obranym tematem i zupełnie udana próba ukazania różnorodności wyrazu wokalnemużycznego.

Basia Jakubowska



**THE VIENNESE SCHOOL
Arnold Schoenberg 2: Berlin/
Los Angeles followers
Schoenberg, Prawossudowitsch,
Schacht, Skalkottas,
Blitzstein, Schmid, Kirchner,
Harrison, Cage**

Steffen Schleiermacher, fortepian
MDG 613 1434-2 • w. 2010 • 66'00"
★★★★★

Niemiecki pianista Steffen Schleiermacher konsekwentnie nagrywa płyty z bardzo różną muzyką, prezentując przy tym bogate oblicze sztuki XX i XXI w. Tym razem podjął się szczególnego zadania – chciał pokazać wpływ Arnolda Schoenberga na nową (to określenie należy traktować bardzo szeroko) muzykę fortepianową. W repertuarze znalazły się więc dokonania twórców dobrze znanych, ale także tych, którym nie dane było zaznać sławy. Sam mistrz zaznaczył swoją obecność dwiema krótkimi miniaturami op. 33 (z literami a i b), pochodzącymi z początku lat 30. i w zasadzie zamykającymi listę jego dzieł fortepianowych. Oba prezentują technikę dodekafoniczną w swojej najbardziej rygorystycznej postaci, przy okazji dobrze charakteryzując ówczesną postawę estetyczną twórcy.

Krótki utwór *Primitivi* op. 17 (właściwie cykl miniatur) pochodzi

z dorobku Natalii Prawossudowitsch (1899–1988) i jest jednym z wielu, które napisała na fortepian (ponad połowa jej dorobku to właśnie takie kompozycje). Nieco rozchwiane, frywolne, a momentami nawet jakby swingujące motywy niekoniecznie muszą kojarzyć się z twórczością nauczyciela, tym bardziej, że autorka napisała cykl jeszcze zanim stała się studentką Schoenberga (a konkretnie w latach 1926–1927).

Kinderstücke autorstwa Petera Schachta (1901–1945) jest jednym z nielicznych zachowanych przykładów twórczości mało znanego artysty, który zginął pod koniec wojny (wcześniej będąc prześladowanym przez nazistów). Co ciekawe, sam Schoenberg początkowo odnosił się do talentu tego ucznia z dużą rezerwą i nie był przekonany do jego samodzielnych prób. Z czasem zmienił swoją opinię, gdy okazało się, że ma do czynienia z utalentowanym i pełnym zapału młodym artystą. *Kinderstücke* pochodzi już jednak z późniejszego okresu, z początku lat 40. (dokładne datowanie jest dziś niemożliwe), zdradzając interesujące cechy stylu autora. Schacht operuje zmiennymi nastrojami, szeroką skalą dynamiczną i zmiennym tempem, tworząc efektowną i barwną całość.

Grecki kompozytor Nikos Skalkottas (1904–1949) jest autorem *Suity nr 3* z 1940 r. (wg innych źródeł z 1941), interesującego przykładu muzyki początku tej dekady. Słysząc zresztą wyraźnie czego nauczył się od mistrza, który zresztą bardzo cenił jego talent i pracowitość. O drugiej z wymienionych zalet świadczy długa lista utworów napisanych w okresie pobytu w Berlinie. Wspomniana *Suita* powstała jednak mniej więcej 10 lat po zakończeniu nauki (a także po okresie twórczej zapaści) i nosi wyraźne cechy osobistego stylu, nawiązując do greckiej muzyki ludowej.

Sonata 1927 Marca Blitzsteina (1905–1964) powstała krótko po zakończeniu nauki u Schoenberga i z dzisiejszej perspektywy może sprawiać wrażenie próby odreagowania wcześniejszego okresu. Chwilami nerwowa, szarpana tkanka utworu ociera się nawet o mechaniczne rytmy, przywodzące na myśl zgiełk epoki przemysłowej.

Pochodzący ze Szwajcarii Erich Schmidt (1907–2000) był

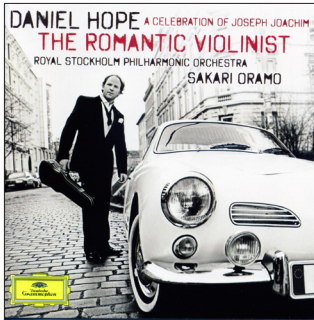
uczniem mistrza stosunkowo krótko, poza tym jego dorobek autorski jest nadzwyczaj skromny – przy tym *Widmungen (Pięć małych utworów na fortepian)* op. 9, 1933–1935) jest jednym z niewielu utworów napisanych na ten instrument. Schmidt posłużył się tu zapożyczoną od Schoenberga techniką dodekafoniczną, ale jego podejście jest daleko bardziej swobodne, co sprawia, że kompozycja chwilami sprawia wrażenie swobodnej improwizacji, z częstymi zmianami tempa i dynamiki.

Mała suita Leona Kirchnera (1919–2009) powstała w końcu lat 40., gdy podejście do nowej muzyki zaczęło się już zmieniać. I choć okres studiów u Schoenberga był dla autora bardzo ważny, jego utwór powstał w oparciu o zupełnie inne techniki i wpływy, niż te, których propagatorem był sam mistrz. W zasadzie rzeczona *suita* jest kompozycją dość zachowawczą, gdzie momentami na pierwszy plan wysuwa się dość czysta melodia. Pojawiają się jednak także żywsze, mniej konwencjonalne pasáže, nie zmieniające jednak ogólnego obrazu.

Sarabande Lou Harrisona (1917–2003) nie do końca pasuje do tytułu albumu, bo też sam autor miał z Schoenbergiem niewiele wspólnego – przynajmniej, gdy mówimy o kwestiach technicznych, czy estetycznych – choć był jego uczniem. Jednak opublikowany tu utwór istotnie różni się od zasadniczej części dorobku Harrisona, będąc w istocie całkiem sympatyczną (nb. młodzieńczą) miniaturą.

John Cage jest w tym zestawieniu postacią najbardziej oryginalną, by nie rzec osobiwą. Studia pod kierunkiem Schoenberga nie miały decydującego wpływu na jego twórczość, można wręcz zaryzykować tezę, że także w tym okresie amerykański ekscentryk starał się raczej podążać własną drogą, niewiele robiąc sobie z uwag nauczyciela. *Variations I* to doskonały przykład pełnej swobody, także wykonawczej – utwór angażujący różne środki i obiekty wydające dźwięk. Dziełem stricte fortepianowym nie jest, ale stanowi idealne podsumowanie płyty.

Dariusz Mazurowski



**THE ROMANTIC VIOLINIST
A celebration of
Joseph Joachim**

Daniel Hope, skrzypce • Royal Stockholm Philharmonic Orchestra • Sakari Oramo, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 9301 • w. 2011, n. 2010 • 66'20"

★★★★★

„Duże wrażenie zrobiła na mnie jego kreatywność i wpływ na kompozytorów romantyzmu. Tym albumem starałem się namalować muzyczny portret tego wyjątkowego skrzypka i wizjonera”. Tak o swojej najnowszej płycie mówi Daniel Hope, artysta niezwykle twórczy i poruszający się po różnych muzycznych drogach, co w jego dotychczasowym fonograficznym dorobku w barwach wytwórni Deutsche Grammophone zaowocowało kilkoma ciekawymi i starannie przygotowanymi projektami. Tym razem mamy do czynienia z krążkiem zainspirowanym osobą i działalnością Josepha Joachima, legendarnego mistrza smyczka, związanego z wybitnymi twórcami XIX w. Przyjaźnili się z nim, szanowali go i pisali dla niego swe utwory m.in. Klara i Robert Schumannowie, Johannes Brahms, Max Bruch czy Antoni Dwořak.

Zaprezentowane na krążku utwory tworzą przekonujący i barwny program, dowodząc wielkiego znaczenia Joachima dla europejskiej kultury muzycznej doby romantyzmu. Dziełem o największych rozmiarach jest tu *1 Koncert g-moll* op. 26 Maxa Brucha, oprócz niego mamy tu kompozycje samego słynnego skrzypka (*Romans* op 2 nr 1 i *Nokturn* op. 12), Clary Schumann (*Romans* op. 22 nr 1), Johannesa Brahmsa (Scherzo z tzw. *Sonaty F-A-E, Tańce węgierskie nr 1 i 5*, wykonywaną przez Hope'a na altówce i przy współudziale Anne Sofie von Otter i Bengta Forsberga, *Kolysankę* op.91 nr 2), wreszcie zaś *Humoreskę* Dwořaka i *Auf dem Wasser zu singen* Franza

Schuberta. Są to zarówno pozycje oryginalne, jak i opracowania; te ostatnie są udane i przekonujące, jak np. *Tańce* Brahmsa na solowe skrzypce i orkiestrę smyczkową, czy przepiękna aranżacja pieśni Schuberta, autorstwa Daniela Hope'a. Do negatywnych wyjątków zaliczam niestety dziwaczną, słabiutką transkrypcję popularnej miniatury Czecha, czym „popisał się” Franz Waxman.

Płyta niniejsza zdecydowanie zasługuje na uwagę wszystkich miłośników wiolinistyki w najlepszym wydaniu oraz romantycznego repertuaru. Jej bohaterem jest rzecz jasna angielski skrzypek, artysta kreatywny i poszukujący. Również i tu odbija wyraźny ślad swojej indywidualności na utworach bardziej lub mniej znanych. Słychać wyraźnie duże zaangażowanie emocjonalne w wykonaniach, zarówno jego, jak i innych towarzyszących mu artystów, jak np. Królewskiej Orkiestry Filharmonicznej ze Sztokholmu i Sakarego Oramo. Bardzo wysoki poziom artystyczny albumu, dobra realizacja techniczna nagrania i ciekawy pomysł przypomnienia znaczenia Josepha Joachima na przykładzie wybranych, reprezentatywnych dzieł z czasów legendarnego wirtuoza, z pewnością świadczą o wielkiej wartości płyty Deutsche Grammophon. Polecam ją nawet najwybredniejszym melomanom, mając nadzieję na kolejne, udane projekty fonograficzne Daniela Hope'a, wolne od rutyny i przypadkowości.

Paweł Chmielowski



VIOLIN SOLO 4

Ernest Bloch – Suita nr 1 i 2
• Igor Strawiński – Elegia
• Grażyna Bacewicz – 4 Kaprysy
• Aram Chaczaturian – Sonata-monolog
• Alfred Schnittke – A Paganini

Renate Eggebrecht, skrzypce
Toubadisc TRO-SACD 01433 • w. 2009, n. 2008 • SACD, 60'07"

★★★★★

Czwarta część panoramy XX-wiecznej literatury wiolinistycznej według niemieckiej skrzypaczki Renate Eggebrecht, uczeni Maxa Rostala i Siemiona Snitkowskiego. Na poprzednich płytach z tej serii znalazły się m.in. premierowe nagrania utworów Johanna Senfter, Dariusa Milhauda, Dimitriego Nicolau, Anatola Vieru i Władimira Martynowa. *Violin Solo* to albumy interesujące nie tyle ze względu na techniczne możliwości wykonawczyń, co na podjętą przez nią próbę promocji XX-wiecznych utworów skrzypcowych. Aby móc publikować zapomniane i nieznanie dzieła, w 1993 r. Eggebrecht założyła własną wytwórnię Toubadisc, w której wydaje m.in. muzykę Grażyny Bacewicz (w piątej części *Violin Solo* ukazały się premierowe nagrania *II Kaprysu* i *Sonaty*). W powstałych pod koniec życia tej kompozytorki *Czterech kapryсах na skrzypce solo* (1968) do głosu dochodzą nowe tendencje stylistyczne epoki, nie nadużywane jednak i raczej syntetyzowane z wcześniej znanymi. „Bardziej zaawansowane, bardziej radykalne, wyraziste, na granicy tonalności, ale bez manifestowania parcia na nowoczesność: takie są cztery kaprysy tej budzącej niezwykły szacunek kompozytorki” – pisze Eckhardt van den Hoogen w przedmowie do płyty. Na *Violin Solo 4* utwory Bacewicz zostały poprzedzone dwiema wirtuozowskimi, zadedykowanymi Yehudie Menuhinowi *Suitami* Ernesta Blocha (1958) z wyrafinowanymi stylizacjami barokowych form tanecznych, a także miniaturową *Elegią* Igora Strawińskiego (1944) na altówkę lub skrzypce solo, którą George Balanchine nazwał „małym tanecznym arcydziełem”. Na uwagę zasługuje zapomniana *Sonata-monolog* Arama Chaczaturiana (1975), napisana przez niego pod koniec życia – po kryzysie twórczym spowodowanym w Związku Radzieckim nagonką na kompozytorów uznanych za formalistów (kryzysie, z którego Chaczaturian właściwie nigdy się nie otrząsnął) oraz zamykający album utwór Alfreda Schnittkego *A Paganini* (1982), skomponowany w hołdzie wielkiemu wirtuozowi skrzypiec, którego – jak pisze kompozytor – „romantyczna, dwulicowa natura wpłynęła na formę i paradoksalną naturę tego dzieła”.

Zapytana o XX-wieczną twórczość kompozytorską Renate

Eggebrecht nie ocenia jej. Łącząc w swoich wykonaniach bardzo różne brzmienia, nie potrafi udzielić odpowiedzi na pytanie, co we współczesnych utworach jest „reakcyjne”, a co „postępowe”. Dlatego mówiąc o promowanej przez siebie muzyce, z upodobaniem cytuję myśl z dzienników austriackiego pisarza i krytyka literackiego Roberta Musila: „chwycić ducha takiego, jakim jest – tryskającego, kwitnącego... nie oczekując żadnych wyników”.

Dorota Staszkievicz



**TORI AMOS
Night of Hunters**

Deutsche Grammophon 477 9929 • w. 2011, n. 2011

★★★★★

Omawiana płyta wpisuje się w coraz popularniejszy, lecz wciąż budzący niemało kontrowersji, nurt crossover. Staram się raczej dostrzeżać zalety tego podejścia: jestem przekonany, że przysparza ono muzyce, określanej mianem „poważna”, nowych wielbicieli, z drugiej zaś strony ten flirt z nią często jest niezwykle odkrywczy, zaś jego rezultaty – bardzo piękne. Tak też jest w przypadku omawianej płyty. Jego bohaterką jest Tori Amos – śpiewaczka i pianistka. Nie będę pisał na temat całej warstwy ideowej albumu, skupię się raczej na aspektach czysto muzycznych. Na początku opowiem na czym polega, w przypadku omawianej płyty, flirt z klasyką. Otóż każda z piosenek będących dziełem artystki stanowi swoistą wariację na klasyczny temat. Płytę otwiera dzika *Shattering sea (Wzburzone morze)*, dla której inspiracją było *Preludium „Pieśń szalonej nad brzegiem morza”* op. 31 nr 8 Charlesa Alkana. Zaraz potem słyszymy uroczy duet *Snowblind* (nie jestem przekonany co do polskiego tłumaczenia tytułu) oparty na *Añorazy* Enrique Granadosa. Znakomita jest kolejna piosenka, *Battle of trees (Bitwa drzew)* z *Gnosienne* nr 1 Erica Satie w tle. Następna, *Fe-*

III Międzynarodowy Festiwal Fletowy

23-25 lutego 2012

Koncerty, wykłady, lekcje mistrzowskie

Dyrektor naczelny:
prof. Roman Gryń

Dyrektor artystyczny:
dr Ewa Murawska

Artyści:

Barbara Świątek-Żelazna
(Polska)

Áshildur Haraldsdóttir
(Islandia)

Gro Sandvik
(Norwegia)

Guðrún Birgisdóttir
(Islandia)

Ewa Murawska
(Polska)

Henrik Svitzer
(Szwecja)

Moshe Aron Epstein
(Niemcy/Izrael)

Martial Nardeau
(Islandia)

Andrzej Łęgowski
(Polska)

Szczegóły na

www.fluteacademy.eu

PATRONAT HONOROWY



PARTNERZY



PATRONAT MEDIALNY



arlessness (*Nieustraszenie*) znów nawiązuje do muzyki Granadosa. Niezwykle interesująco brzmi duet *Cactus practise* oparty na chopinowskim *Nokturnie* op. 9 nr 1. Tori Amos wykorzystała tu sporą część oryginalnego materiału. To ciekawe, że muzyka fortepianowa Chopina tak świetnie nadaje się do śpiewania! Wiele lat wcześniej przekonała się o tym Pauline Viardot... Wracając do *Cactus practise*, głosy obu pań brzmią trochę elektronicznie, trochę fantastycznie, jakby z innego wymiaru. Muszę však przyznać, że słuchanie tej piosenki sprawiało mi za każdym razem wiele przyjemności. Po Chopinie rozbrzmiewa zamyślony Schubert (wolna część przedostatniej *Sonaty fortepianowej A-dur* D 959) w piosence *Star Whisperer* (*Szeptająca do gwiazd*). Dużą rolę odgrywają tu muzycy akompaniujący Tori Amos. Uroczą i stosunkowo prostą piosenką-duet *Job's Coffin* nawiązuje do następującej po niej *Nautical Twilight* (*Zmierzch nad morzem*) opartej na mendelssohnowskiej *Pieśni weneckiego gondoliera*. Z kolei *Your*

ghost (*Twój duch*) to, jak sama nazwa wskazuje, współczesna wersja *Wariacji Duch* Schumanna. Bardzo pięknie i delikatnie brzmi tutaj głos Tori Amos. W piosence *Edge of the moon* (*Księżyc skraj*), artystka pozwala sobie na dialog z muzyką Bacha (słynna *Siciliana* z *Sonaty fletowej* BWV 1031). Strictie dialogiem jest natomiast kolejna piosenka-duet *The chase* (*Polowanie*) oparta na *Starym zamku z Obrazków* z wystawy Musorgskiego. Słychać tu, jak nigdzie indziej, podobieństwo głosów Tori i jej córki, Natashy Hawley. Tytułowa *Night of Hunters* (*Noc łowców*) jest duetem już nie z Natashą, lecz z Kelsey Dobyns.

Kolejny utwór jest częścią czysto instrumentalną. To *Seven sisters* (*Siedem siostr*), znów podejmujące bachowski dialog (*Preludium c-moll*). Płytkę zamyka *Carry* stanowiąca luźną wariację na temat *Preludium* Claude'a Debussy'ego o nieprzypadkowym tytule, *Dziewczyna o włosach jak len*.

Tori Amos jest znakomitą śpiewaczką. Dysponuje delikatnym sopranem, nigdy nie forsując

swego głosu. Stylistycznie, choć stanowi zupełnie odrębną jakość, nawiązuje trochę do tak różnych od siebie, Marii Meny w jej dobrych czasach, Ewy Cassidy, czy naszej polskiej Ewy Urygi. Do tego jest świetną pianistką. Po pierwszych ostrych i metalicznych dźwiękach fortepianu w *Shattering sea*, trochę się skrzywiłem, jednak zaraz przemknęła mi myśl: Ale czy to nie o to, właśnie, chodzi? Obok Tori Amos pojawia się tu cała plejada znakomitych muzyków: Natashya Hawley, córka Tori, także niezwykle obiecująca śpiewaczka, Andreas Ottensamer, czyli klawecista Berlińskich Filharmoników we własnej osobie, flecistka Laura Lucas, oboista Nigel Shore, oraz polski zespół kameralny Apollon Musagète Quartet. Artyści na wysokim, światowym poziomie!

Chcąc nie chcąc, nawiążę jeszcze do warstwy ideowej omawianego albumu. Przede wszystkim płyty słucha się zupełnie inaczej, mając przed oczyma książeczkę z tekstami (słowa nie zawsze są dobrze zrozumiałe) oraz pięknymi ilustracjami. *Night of Hunters* czyli

Noc łowców, wyraźnie nawiązuje do wszechobecnego w twórczości Tori Amos wątku kobiecości: tym razem w kontekście łowcy i ofiary. Jakże wyrazista jest piosenka *The Chase* (*Polowanie*), w której łowca i ofiara zostają zespolone w jednej kobiecej naturze! Płyta posiada też swoiste przesłanie. Oto fragment tekstu jednej z piosenek, *Job's coffin*:

„Odkąd istnieje Czas, dlaczego my kobiety, sprzeniewierzamy się, sprzeniewierzamy się, myśląc, że w ten sposób jakoś sprawimy, by on zechciał pozostać, zechciał pozostać?”

A w taki sposób rozpoczyna się tytułowa *Night of Hunters*:

„Różo, tak czerwona, tej nocy łowców, znajdź miłość, zamiast, z pomocą ciemi, jej krew”.

Wytwórnia Deutsche Grammophon, podejmując swoisty eksperyment (jak niegdyś, ze Stingiem), wypuściła na płytowy rynek nadzwyczajną, małą perle!

Łukasz Kaczmarek

Krzyżówka nr 21/luty 2012

autor: Antoni Rojewski

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

Poziamo: 1-A) najslynniejszy polski tenor (imię i nazwisko); 2-J) wysoki, piskliwy głos męski; 3-A) muzyczny znak graficzny; 4-I) imię Bazylia – kompozytora i poety z XVI w; 5-A) imię kompozytora Szabalskiego; 6-H) twórca baletu *Giselle*; 7-D) barwa głosu; 7-L) Alban ..., austriacki kompozytor; 9-A) rodzaj pieśni w twórczości trubadurów; 9-H) Marie Claire ..., organistka francuska; 10-E) śpiewała przebój *Polska baba*; 11-H) bębenek baskijski; 12-A) mała, krótka aria; 13-H) był nim Escamillo z opery *Carmen*; 14-A) Cole ..., jeden z najwybitniejszych kompozytorów amerykańskich; 15-F) słynna suita Bizeta.

Pionowo: A-1) postać z opery *Flis*; B-5) szafa grająca ze strunami i dzwonicami; C-1) opera Szostakowicza; D-3) pot. polski taniec do wywijania; D-11) opera Moniuszki; F-7) krótki utwór muzyczny(ogólnie); G-1) Louis ..., ameryk. piosenkarz, trębacz, kompozytor (XX w); H-5) w systemie harmonicznym H. Riemanna zmiana trybu z dur na moll lub odwrotnie; I-11) opera wł. kompozytora L. Periego; J-1) opera Meyerbeera; L-1) imię zakonniccy z opery *Diabły z Loudun* K. Pendereckiego; L-7) ukraiński ludowy szarpany instrument muzyczny; Ł-13) *Cichy* ... w tytule opery I. Dzierżyńskiego; M-1) balet M. Steinberga; N-11) opera V. Belliniego.

Rozwiązanie krzyżówki nr 20 ze stycznia 2012 r.

Jadwiga Rappe

płyty otrzymują:

Mateusz Ciepliński, Wrocław; Jadwiga Malec, Zduńska Wola; Krzysztof Włodarczyk, Przemyśl

Litery z pól o współrzędnych: 1-D, 2-G, 4-J, 10-B, 7-D, 13-B, 2-K, 4-N; 15-J, 8-F, 5-M, 2-M, 7-H, 4-G, 12-A, 11-N utworzą rozwiązanie.



FineCMS.pl

PROFESJONALNY SYSTEM

ZARZĄDZANIA TREŚCIĄ



STRONY JUŻ ZA

1000^{PLN}
NETTO

**WYSOKIEJ JAKOŚCI
STRONY I SKLEPY
INTERNETOWE**

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

① Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Poczтовая 71
02-800 Warszawa 93
Tel./Fax: 0 - 22 648 88 38
www.acteprealable.com
e-mail: actepre@wp.pl

② CMD Classical Music Distribution
ul. Światowida 5-7
45-325 Opole
tel./fax: 0 - 77 457 60 63
www.cmd.pl
e-mail: cmd@cmd.pl

④ Universal Music Polska Sp. z o.o.
ul. Włodarzewska 69
02-384 Warszawa
www.universalmusic.pl

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic
świata

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursów grudzień 2011 r.

MIŁOŚ KARADAGLIĆ: Andrzej Banasiewicz, Kraków; Janusz Dygalski, Wrocław; Zofia Frankowska, Warszawa; Tadeusz Idasiak, Wrocław; Maciej Mazur, Szczecin; Jan Niewiedzial, Grójec; Konstanty Pawłowski, Kolobrzeg; Tadeusz Samełczak, Opole; Bernard Twardowski, Rzeszów; Jacek Wolniewicz, Kraków

GARY GUTHMAN: Joanna Adamczyk, Warszawa; Leopold Czarnecki, Olsztyn; Zofia Frankowska, Warszawa; Andrzej Kurzawa, Poznań; Natan Lipowiecki, Leszno; Zbigniew Mularczyk, Lublin; Krystyna Niezgoda, Warszawa; Paweł Oleksiak, Iława; Jędrzej Pawelek, Kielce; Czesław Taczanowski, Gdańsk

MARIUSZ KWECIEN: Natalia Barańska, Łódź; Otylia Dąbrowska, Poznań; Stanisław Grabowski, Warszawa; Szymon Jarecki, Warszawa; Dariusz Kowalski, Zduńska Wola; Janina Mularska, Legnica; Ryszard Nowak, Katowice; Władysław Rawski, Olsztyn; Beata Rybińska, Warszawa; Adam Zareba, Olsztyn

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

Konkurs płytowy Universal Music Polska Rafał Blechacz

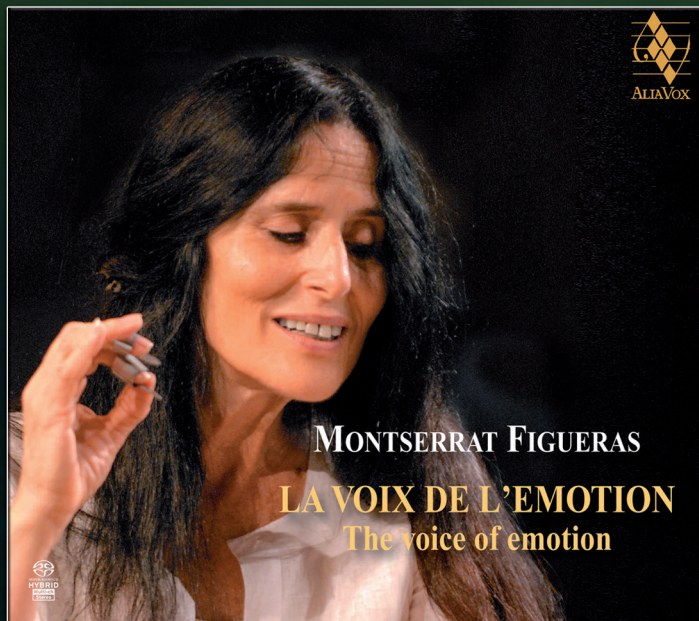
Każdy, kto w terminie do końca bieżącego miesiąca nadesłе na adres redakcji wycięty kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 3 miesięcy od daty numeru.

W którym roku Rafał Blechacz zadebiutował w Deutsche Grammophon?



Rafał Blechacz
for. Felix Broede/DG

Nowości w dystrybucji CMD



Alia Vox AVSA 9889



Montserrat Figueras

35 lat działalności artystycznej

35 utworów, które ukazały się wcześniej na płytach Astrée, DHM, EMI i Alia Vox



Ricercar RIC 320



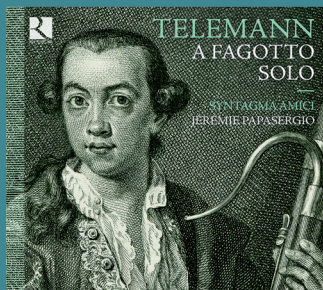
Carpe Diem CD-16288



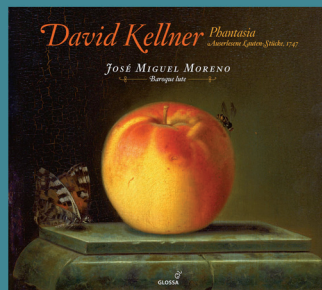
Glossa GCDSA 921623



Harmonia Mundi HMU 907569



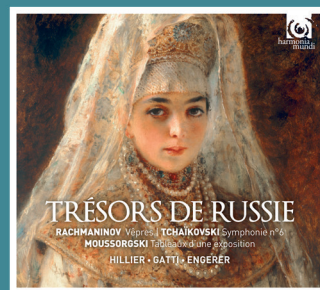
Ricercar RIC 314



Glossa GCD 920112



Hungaroton HCD 32801



Harmonia Mundi HMX 2908385.87



Agogique AGO 003



K617 233



Celestial Harmonies 14289-2



Capriccio C 5112



Lider polskiej fonografii • Mecenas polskich artystów

Wybitne dokonania w promocji polskiej muzyki

dla tych, którzy kochają muzykę

Nasze realizacje od stycznia 2011 do stycznia 2012

