

The Metropolitan Opera: *Turandot* • *Otello* • *Wesele Figara*

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 1 (150)
styczeń 2013
ROK XIV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Agnieszka

Marucha

Moje nowe odkrycie

Mariusz Klimek

Przeskoczyć Giewont...

Rolando Villazón

Powrót tenora

Maria Fołtyn

In Memoriam

Maciej Małecki

Zawsze starałem się być tylko sobą...



Ignacy Lisiecki

Pianista z duszą romantyka

Acte Préalable



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




מציאה
מעצמ



KWINTET ŚLĄSKICH KAMERALISTÓW

Najnowsza płyta Kwintetu Śląskich Kameralistów



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38 **Nowości 2013**

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, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Norwegia, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy, USA.

13 grudnia 2012 r. radiowa Dwójka wyemitowała fragmenty rozmowy z dyrektorem Wratislavia Cantans, Andrzejem Kosendiakiem, który opowiadał o zmianie na stanowisku dyrektora artystycznego wrocławskiej imprezy. Paula McCreasha zastąpił włoski dyrygent Giovanni Antonini. Dyrektor Kosendiak cieszył się, że za dyrekcji McCreasha była we Wrocławiu największa w dziejach festiwalu prezentacja muzyki angielskiej i zapowiedział, że włoski dyrektor będzie prezentował muzykę włoską. Nam się natomiast marzy, by znalazł się w końcu dyrektor, który zapragnie i zrealizuje marzenie, by ten Festiwal był największym i najważniejszym miejscem prezentacji polskiej muzyki oratoryjnej i sakralnej. Wszak mamy w tej dziedzinie ogromny dorobek. Czy naprawdę Festiwal Wratislavia Cantans, konsumujący znaczne dotacje państwowe, musi być ośrodkiem promocji zagranicznej muzyki? Dyrektor Kosendiak dalej mówił, że nie może dyskutować i nie potrafi z tymi, którym taki program i kierunek nie odpowiada. Bo jeden chce muzyki francuskiej, innym niemieckiej. My zapewniamy PT. Pana Dyrektora, że marzymy o polskiej muzyce i chętnie dołączymy do tych, którzy ją będą promować.

Niestety, Polacy wciąż mają ogromne kompleksy wobec innych nacji i nie wierzą we własne osiągnięcia i możliwości. Bo jak inaczej zrozumieć działania polskich władz, które z jednej strony wykładają ogromne pieniądze na granie naszej muzyki poza Polską przez zagranicznych artystów (Instytut Adama Mickiewicza zafundował Brytyjczykom wykonywanie dzieł Szymanowskiego za „jedynę” 200 000 Euro, ogromną sumą wsparł Brytyjczyków, by grali i nagrywali Lutosławskiego), z drugiej zaś wspierają wykonywanie muzyki zagranicznej u nas? Czeska muzyka jest popularna w świecie nie dlatego, że Czesi finansują jej wykonywanie za granicą, ale dlatego, że grają ją u siebie, a czescy artyści jeżdżąc po świecie mają ją w swoim repertuarze. Nasi oponenty zarzucą nam po raz kolejny, że jesteśmy

wrogami Szymanowskiego, czy Lutosławskiego. Będą jednak w błędzie. Cieszymy się każdym nowym wykonaniem i nagraniem tej muzyki. Ale naszym celem jest zwrócenie uwagi na bezsensowność takich działań pseudopromocyjnych. Jedynymi beneficjentami są bowiem ci, do których trafiają nasze podatki, a nie twórczość Szymanowskiego czy Lutosławskiego. Jeśli chcemy, by nasi twórcy zaistnieli w świecie, wspierajmy najpierw ich w naszym kraju. Wspierajmy Filharmonie, by na stałe miały tę muzykę w repertuarze, wspierajmy polskich artystów, którzy będą grali polską muzykę na zagranicznych tournée. Jak na razie nasze najlepsze orkiestry – Filharmonia Warszawska i NO-SPR podróżują po świecie z ograniczonym repertuarem czesko-rosyjsko-niemieckim. Jak cudzoziemcy mają poznawać muzykę polską i chcieć ją grać u siebie, skoro my sami o nią nie dbamy. Valery Giergiev będzie tak długo grał Szymanowskiego, jak długo będzie mu za to polski podatnik płacił. Trudno uwierzyć, że jego miłość do tej twórczości przetrwa obcięcie dotacji. Jak pamiętamy, bez dotacji po nią nie sięgał, w przeciwieństwie do Simone'a Rattle'a, który odkrył Szymanowskiego dla świata dawno temu, bez udziału naszych decydentów, za co mu nikt z Polski nie podziękował. To prawdziwe kuriozum, że ludzie grający muzykę polską dzięki polskim dotacjom dostają polskie odznaczenia, a ci co robią to bez wsparcia polskiego podatnika, pomijani są milczeniem.

Gdyby ten sam Instytut finansujący „I, Culture Orchestra” zadbał o to, by jej muzykę grali tylko muzykę polską, za kilka lat przynajmniej kilku z jej uczestników sięgnęłoby po nią na zagranicznych scenach nie dlatego, że za to im Polacy płacą, ale z potrzeby serca. I to byłaby świetna promocja, tania i długofalowa.

Jeśli jednak, jak twierdzi wielu „światłych” polskich specjalistów, muzyka polska nie jest warta tej zagranicznej, jaki jest cel marnowania naszych podatków na jej promocję?


Jaki ma sens finansowanie Konkursu Fitelberga przez polskiego podatnika, skoro nie wymaga

się od uczestników grania jego muzyki? Pewien laureat tego konkursu po ponad 20 latach okrył ze zdziwieniem, że Fitelberg był również kompozytorem! Czy są jakieś przeszkody, by utwory patrona na stałe były pozycjami obowiązkowymi w tym konkursie?

Zarówno IAM-a, jak i PWM są własnością podatników. Dlaczego w takim razie utwory Szymanowskiego finansowane przez IAM-ę grane są i nagrywane z materiałów orkiestrowych Universalu, a nie naszego narodowego wydawcy? Dlaczego nikomu nie zależy, by kiedyś wydane fundusze wróciły do podatnika?

Nie ma pieniędzy na kulturę w kraju, a jednocześnie finansuje się isticie bizantyjskie przedsięwzięcia za granicą.

Ostatnio firma Fiat Polska wywołała spore kontrowersje. W imię dobrze pojętego patriotyzmu zarząd firmy postanowił zwolnić 1500 Polaków i przenieść część produkcji do Włoch, gdzie da pracę droższemu i mniej wydajnemu rodakowi w przestarzałej fabryce, odbierając ją tańszemu i wydajniejszemu Polakowi w najnowocześniejszym ze swoich zakładów. Minister Gospodarki uznał sprawę za tak poważną, że postanowił pertraktować z firmą. Jednocześnie Minister Kultury bez zastanowienia pozwała, by wartkim strumieniem wyciekały miliony euro do podmiotów zagranicznych zamiast wspierać rodaków.

Zdumą oddajemy w ręce naszych czytelników już 150 numer *Muzyka21* rozpoczynający 14 rok naszego istnienia. Bez żadnego publicznego wsparcia co miesiąc udowadniamy, że bez marnowania pieniędzy podatnika można stworzyć coś trwałego i wartościowego. Naszym Czytelnikom wspierającym nas od pierwszego numeru dziękujemy. Obiecujemy, że w miarę naszych możliwości, dalej będziemy walczyć o miejsce muzyki polskiej w życiu publicznym, dalej będziemy tropić wszelkie nieprawidłowości i choroby niszczące nasze dziedzictwo muzyczne, dalej będziemy promować polskich muzyków. 



Acte Préalable i Jan A. Jarnicki

ogłaszają 1 X 2012 r.

X Konkurs na Projekt Nagraniowy

Zapomniana muzyka polska

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 1 III 2013 r. dostarczyć do Organizatora e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem wszystkich uczestników konkursu (artyści, zespół; w przypadku zespołów większych niż kwintet, informacja powinna dotyczyć tylko zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż nie ma się w dorobku opublikowanego nagrania, ani że nie przygotowuje się żadnego (każdy artysta w przypadku zespołu nie większego niż kwintet);
- 3) repertuar dotyczący kompozytorów polskich lub z Polską związanych, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1943 r.
- 4) kopię (skan) partytur wszystkich dzieł proponowanych do nagrania;
- 5) próbne nagranie zawierające: a) 15 min. proponowanego repertuaru, b) 15 min. dowolnego repertuaru.

Organizator wyłoni laureata konkursu w terminie do 1 IV 2013 r. i ogłosi wynik w majowym numerze *Muzyka21*. Organizator najpierw sfinansuje laureatowi konkursu nagranie zwycięskiego projektu, a następnie sfinansuje jego wydanie na płycie kompaktowej we własnym wydawnictwie. Organizator zastrzega sobie możliwość modyfikacji nagrodzonego projektu. Preferowane są projekty monograficzne poświęcone jednemu, zapomnianemu kompozytorowi. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów. Laureat konkursu będzie miał 4 miesiące na przygotowanie repertuaru. Po tym terminie Organizator wyznaczy mu datę i miejsce przesłuchania (w Polsce), po którego zaliczeniu zostanie ustalony termin i miejsce nagrania (w Polsce). W przypadku, gdy lauret nie stawia się na wyznaczone przesłuchania i nagrania, Organizator może anulować nagrodę. W tej edycji premiuje projekty dotyczące Witolda Maliszewskiego i Józefa Wieniawskiego.

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Radom • Kraków • Łódź • Warszawa • Poznań • Koszalin • Toronto • Londyn • Mediolan
- 15 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – Turandot • Otello • Wesele Figara

CZŁOWIEK

- 18 Pianista z duszą romantyka – z wybitnym polskim pianistą Ignacym Lisieckim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 22 Zawsze starałem się być tylko sobą... – z Maciejem Małeckim rozmawia Łukasz Kaczmarek
- 24 Moje nowe odkrycie – Hans Huber – z wybitną skrzypaczką Agnieszką Maruchą rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 28 Legendy polskiej wokalistyki (21)
Maria Fołtyn – In Memoriam – Adam Czopek
- 30 Człowiek z głową pełną ognia – Maria Napieraj
- 32 Pierre Henry – 85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (1) – Dariusz Mazurowski
- 34 Przeskoczyć Giewont... – z Mariuszem Klimkiem rozmawia Krzysztof Tomczak
- 36 Rolando Villazón – Powrót tenora – Alan Misiewicz

DZIEŁO

- 38 Divine Levine – boski Jimmy (11)
Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (5) – Der Rosenkavalier
Basia Jakubowska

MYŚLI

- 39 Reforma szkolnictwa artystycznego. Czy aby na pewno wiemy co robimy?!
Tadeusz Marcinkowski

PŁYTOTEKA

- 42 Palcem po płycie – Odrycie roku 2012 – Ignacy Waghalter – Łukasz Kaczmarek
- 43 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 32 – Antoni Rojewski
- 54 Acte Préalable – Ludomir Różycki – w 60. rocznicę śmierci, w 130. rocznicę urodzin

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: Acte Prealable Sp. z o.o. • ING Bank Śląski – O/W-wa • konto: 60 1050 1025 1000 0023 6686 2932

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 dotyczących adresu dostawy. 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

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.:

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie www.prenumerata.ruch.com.pl. Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: prenumerata@ruch.com.pl lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem: 801 800 803 lub 22 717 59 59 – czynne w godzinach 7³⁰ – 18⁰⁰. Koszt połączenia wg taryfy operatora.

Płyty CD wydawnictwa Acte Préalable

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: acteprealable@wp.pl lub pocztą: Acte Prealable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93. Płyty wysyłamy w Polsce za zaliczeniem pocztowym. Cena CD wraz z kosztami wysyłki: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD (tylko przedpłata na konto).

Muzyka21

Pismo założone przez Janusza Jarnickiego w październiku 1999 r.

adres do korespondencji

Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38
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, Kazik Jędrzejczak, Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha, Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska, prof. Bogusław Schaeffer, Damian Sowa, Dorota Staszkievicz, Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Ignacy Lisiecki
fot. archiwum artysty

skład i łamanie
Acte Préalable

web hosting
FineCMS.PL

nakład
10 000 egz.

wydawca
Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl

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

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

RADOM 10 listopada 2012 r. w Sali Koncertowej im. Krzysztofa Pendereckiego w Radomiu, należącej do Zespołu Szkół Muzycznych, odbył się koncert niezwykły. Stanowił on bowiem finał Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego „Arboretum”. Konkurs przebiegał w dwóch etapach, adresowany był zaś do wszystkich – niezależnie od wieku i narodowości. W pierwszym etapie trzyosobowe jury w składzie: Piotr Moss, Paul Patterson oraz Maciej Żółtowski, oceniało zgłoszone do konkursu 49 orkiestrowych partytur. Ostatecznie wybrano 6 kompozycji zakwalifikowanych do finału Konkursu. I właśnie podczas owego koncertu wszystkie z nich miały swą światową premierę! Na scenie zasiedli muzycy Radomskiej Orkiestry Kameralnej pod dyktando Macieja Żółtowskiego. Kompozycjom przysłuchiwała się publiczność, jurorzy I etapu i przewodniczący i juror II etapu – Krzysztof Penderecki.

Jako pierwszy utwór zabrzmiała *Introdukcyjna na orkiestrę smyczkową* Wojciecha Błażejczyka. Po niej zgromadzona publiczność i jurorzy usłyszeli *Prismatic shapes na orkiestrę smyczkową* Bartosza Kowalskiego-Banasiewicza, następnie zaś *...Stretched na smyczki* Adama Porębskiego. Dwie kolejne kompozycje były dziełami gości z zagranicy: *In Memoriam V.M. – An Epitaph for sixteen strings* Stan-ka Simića (Serbia) oraz *In Arboretum – A Fantasia for string orchestra* Geoffreya Allana Tylora (Wielka Brytania). Program zwieńczył *Poemat na orkiestrę smyczkową* Ignacego Zalewskiego.

To właśnie Ignacy Zalewski (ur. 1990 r.) był najmłodszym finalistą Konkursu, niezależnie od ostatecznego werdyktu, przysługiwała mu zatem nagroda specjalna – lekcje mistrzowskie u Maestro

Pendereckiego. Szczegółowe wyniki zaś, publiczność mogła usłyszeć po 40-minutowej przerwie. III nagrodę przyznano, ex aequo, kompozycjom Wojciecha Błażejczyka oraz Ignacego Zalewskiego, II – Adama Porębskiego, I zaś – Bartosza Kowalskiego-Banasiewicza. To ostatnie dzieło mieniło się orkiestrowymi barwami, niczym przepuszczane przez szkło o coraz to nowych odcieniach, promienie lasera, stanowiące dla kompozytora źródło inspiracji.

Powracając zaś do werdyktu, może jedynie być żal nie nagrodzonych kompozycji gości z zagranicy: nie nazbyt odkrywczych, lecz przecież świetnie napisanych pod względem warsztatowym, wyrazistych nastrojowo i wywołujących u odbiorcy głębokie refleksje. Ale cóż, taka jest idea konkursu: nie każdy przecież może być nagrodzony!

Krzysztof Penderecki ogłaszając wyniki, stwierdził bardzo wysoki poziom tej I edycji Konkursu „Arboretum”. Rzeczywiście, w finale mogliśmy usłyszeć znakomicie napisane utwory, opatrzone przy tym komentarzem literackim, umiarkowanie awangardowe w swej stylistyce i często pełne fascynujących pomysłów kompozytorskich! Maestro podziękował także Orkiestrze i jej dyrygentowi, Maciejowi Żółtowskiemu, którzy spisali się znakomicie!

Koncert finałowy Konkursu Kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego „Arboretum” okazał się, pod względem muzycznym, ze wszech miary udany. Poważnym niedopatrzeniem organizatorów był jednak brak tłumacza podczas prezentacji kompozycji oraz ogłaszania wyników. Skoro Konkurs ma rangę międzynarodową wszystkie zapowiedzi powinny pojawiać się także po angielsku, tym bardziej, że wśród finalistów znaleźli się cudzoziemcy. Była to jednak I edycja,

miejmy więc nadzieję, że w kolejnej, już za dwa lata, wszystko zostanie dopracowane w szczegółach. A bardzo wysoki poziom tegorocznej edycji, pozwala nam oczekiwać kolejnych wspaniałych artystycznych przeżyć!

Łukasz Kaczmarek

KRAKÓW **S**tare i nowe. Tytuł odnosi się nie tylko do pozycji repertuarowych, konfrontujących klasykę romantyczną ze współczesnością, ale i do zmiany dyrektorskiej w krakowskiej Filharmonii, która właśnie się była dokonała. Dyrekcja Pawła Przytockiego zapisze się jako ta, która wreszcie pokonała galicyjską skłonność do niepunktualności (występuje tamże językowy prowincjonalizm z obocznością „spaźnianie się”, albowiem, gdy w całej w Polsce spóźnianie jest czymś niedopuszczalnym i karygodnym, to w Małopolsce „spaźnianie się” jest powszechnie tolerowane) i zaprowadziła punktualność w rozpoczynaniu koncertów, a także śmiało sięgała po nową muzykę nie tylko w wyjątkowych, festiwalowych okazjach (a więc od święta, bo taki jest źródłosłów tego słowa), ale także w ramach koncertów abonamentowych, osuwając z nią ich publiczność, dla której zaczęła powoli przestawać być czymś odstrasającym. Poza tym wyróżniła się niekonwencjonalnym komponowaniem koncertowych programów, przełamując wcześniej panującą w tym względzie rutynę. I tak zapowiadały się wieczory 16 i 17 listopada, na których miały zostać zestawione chóralno-instrumentalne kompozycje Juliusza Łuciuka (*Apokalipsa*) i Sofii Gubajduliny (*I Koncert wiolonczelowy „Sonnengesang”* z towarzyszeniem perkusji i chóru a cappella), by następnie zostać skonfrontowanymi z *Patetyczną* op. 72 Czajkowskiego. Wraz

ze zmianą prowadzącego koncert, zostały się skrajnie pozycje, do których dołączył *II Koncert wiolonczelowy h-moll* op. 104 Antonína Dvořáka, spokrewniony tonacją z *VI Symfonią*.

W grze Iwana Monighettiego zabrakło mi niezbędnej w przypadku tego instrumentu i romantycznego repertuaru krągłości dźwięku, jego nasycenia głęboką, ciepłą barwą, a także bardziej zróżnicowanego frazowania oraz większej dozy ekspresji, niezbędnych przy wykonywaniu tej elegijnej kompozycji. Natomiast dzięki muzykom z grupy instrumentów dętych zwróciłem uwagę na ich na ogół umykające uwadze ustępy solowe w partii orkiestrowej: rogu w introdukcji (Wiesław Worek) oraz fletów w dalszej części (Magdalena Di Balsi oraz Ewa Dumanowska).

Przeznaczona na dwa chóry: duży i mały, *Apokalipsa* Juliusza Łuciuka łączy archaizację, sięgającą aż do chorału gregoriańskiego, z bardziej nowoczesnymi technikami sonorystycznymi, w tym operowaniem płaszczyznami brzmień klasterowych.

W *VI Symfonii* Czajkowskiego Marcin Nałęcz-Niesiołowski starał się okiełznać/poskromić romantyczne żywioły i ekshibicjonizm tej muzyki, proponując bardziej zobiektywizowane spojrzenie na partyturę, skupiające się głównie na jej stronie architektoniczno-konstrukcyjnej, dając dosyć zwarty zarys jej przebiegu.

Tydzień wcześniej koncerty poprowadził rosyjski kapelmistrz Władimir Pońkin, w latach 1995–1998 stojący na czele orkiestry krakowskich filharmoników.

Wykonanie aforystycznego *Pytania bez odpowiedzi* Charlesa Ivesa zapowiadało się bardzo obiecująco. Uderzało wyjątkowo piękne, skupione i nasycone brzmienie smyczków, operujące nośnym pianem, na tle którego rozlegały się szybkie figuracje drzewa, bądź akordy, układające się w tkankę zgoła klasterową. Niestety, efekt całości skutecznie popsuł trębacz, wprowadzający główny, niepokojący motyw tytułowy, grany do pudła rezonansowego fortepianu. Dwa pierwsze wejścia rozmijały się z tekstem muzycznym, dopiero wraz z natężeniem dynamiki powiodła mu się prawidłowa intonacja.

Elliott Carter, stutrzeletni nestor światowych kompozytorów, zmarł akurat w poniedziałek 12 listopada, kiedy czeski oboista Vilém Veverka i krakowscy filharmonicy przystępowali do prób nad jego *Koncertem obojowym*. Jakkolwiek dość

wyrafinowany fakturalnie (rozbudowana perkusja, punktualistyczne brzmienie pozostałych sekcji instrumentalnych), to nie odznacza się większą odkrywczością i pomysłowością poza finałową kulminacją, nie znajdującą rozwiązania, a zakończoną przedętą fermatą solowego instrumentu.

Ze szczególnym zainteresowaniem oczekiwałem na interpretację zagranicznego dyrygenta i przedstawicielki młodego pokolenia śpiewaków *III Symfonii „Symfonii pieśni żałobnych”* op. 36 Henryka Mikołaja-Góreckiego, do pewnego stopnia „ogranej” i „zbanalizowanej” w wyniku nieoczekiwanego przed laty jej światowego sukcesu radiowego i szerokiego spopularyzowania nie tylko wśród miłośników muzyki współczesnej czy szerzej klasycznych melomanów. Niestety, jej wykonanie nie okazało się odkrywczym. W pierwszej części zabrakło łukowego crescendo i decrescenda orkiestrowego, okalającego solo wokalne do *Lamentu Świętokrzyskiego*.

Iwona Socha w znacznej mierze wykorzystywała do celów ekspresyjnych barwę swego głosu o dość rozległym wolumenie. Zwłaszcza w drugiej części, w której wykorzystana została inskrypcja więźniarki ze ściany w podziemiach zakopiańskiego pensjonatu „Palace”, w czasie wojny siedziby tamtejszego gestapo, z początku operowała ciemnym rejestrem piersiowym, by w maryjnej, wznoszącej się suplice „Niebios Przeczysta Królowo, / Ty zawsze wspieraj mnie” przeciwstawić mu przejmujące, metaliczne brzmienie.

III Symfonię Henryka Mikołaja Góreckiego najchętniej słyszałbym w zestawieniu z *Trzecią* Pawła Mykietyna, też przeznaczoną na głos z orkiestrą, a to ze względu na estetyczny ambitus i kontrast afektów pomiędzy nimi, albowiem operują w dwóch różnych rejestrach: wzniosłości i przyziemności.

Na syntezie tego rodzaju przeciwieństw polegał teatr Tadeusza Kantora, którego pamięci poświęcił swój utwór Przemysław Ziemowit Zych, od tego sezonu kompozytor-współpracownik Filharmonii Krakowskiej (nie lubię zapożyczonego w tym znaczeniu słowa rezydent, ponieważ w polszczyźnie kojarzy się ono przede wszystkim z ubogimi krewnymi i pieczętami, mieszkującymi po dawnych dworach, bądź eksponentami wywiadów, umieszczonymi w placówkach dyplomatycznych obcych państw). Wspomniana kompozycja znalazła się w programie

koncertu z cyklu „Musica, ars Amanda”, skierowanego do młodzieży, a który okazał się najbardziej interesującym wydarzeniem filharmonicznym w listopadzie. Tym razem poświęcony on był związkowi pomiędzy muzyką a sztuką dramatyczną: sceniczną i filmową.

Z trzech ilustracji muzycznych symbolistyczno-impresjonistycznego dramatu Maurice’a Maeterlincka wybrano trzy fragmenty z najbardziej zachowawczej Jeana Sibeliusa op. 46, której bliżej do *Peer Gynta* Edvarda Griega niż do dwóch pozostałych: Gabriela Fauré czy Claude’a Debussy’ego. Na dłużej „zapadło mi w uszy” mi głęboko osadzone brzmienie zespołu orkiestrowego w ustępie poświęconym śmierci Melizandy, a przywodzącym nieco *Śmierć Azy* ze wspomnianej muzyki scenicznej Griega, czy pełne mieniące się kolorystyki instrumentalnej ogniwo, ilustrujące spotkanie pary młodych bohaterów przy zamkowej sadzawce.

Przywołany już *Hommage à Tadeusz Kantor* Wojciecha Ziemowita Zycha jest modelowym przykładem na asemantyczność muzyki i pretekstowy jej związek z przydawanym tytułem, albowiem programowa kompozycja *W hołdzie Tadeuszowi Kantorowi* nijak się ma do jego twórczości. Nie wykorzystano w niej chociażby w charakterze cytatów i przetworzeń charakterystycznych dla jego przedstawień motywów muzycznych (np. walca *François* czy marsza *Szara piechota*), dobieranych na zasadzie przedmiotów znalezionych („objets trouvés” czy „ready mades”), podobnie jak inne ich elementy. Jedyne za takowe można było uznać dwa akordeony, a więc instrumenty rzadko występujące w składzie symfonicznym. Czyżby zatem utwór Zycha posłużył głównie jako tło dla zarysowania i wyeksponowania geniuszu Szostakowicza, którego *Suita „Hamlet”* op. 116, zestawiona z muzyki do filmu Grigorija Kozincewa (istnieje też przedwojenna *Suita* op. 32 z muzyki scenicznej), wypełniła drugą część? Szkoda, że tak rzadko pojawia się na koncertowych estradach. Szczyty muzycznej finezji osiągnął kompozytor zwłaszcza w ogniwie ilustrującym otrucie króla Hamleta, w którym na stosunkowo niewielkiej przestrzeni pojawia się ogrom efektów brzmieniowych, wydobywanych z rozbudowanej perkusji oraz stosowania szerokiej palety odcieni dynamicznych, a także rytmicznych, powracających w finałowym pojedynku i śmierci tytułowe-

go bohatera, a co z niezwykłą maestrią wydobyl prowadzący koncert Przemysław Fiugajski, pod którego batutą krakowska orkiestra filharmoniczna ukazała cały drzemiaczy w niej potencjal artystyczny. Poza tym z powodzeniem mógłby zaprezentowac ten utwór i swoja jego interpretacje na koncercie abonamentowym dla doroslej publiczności.

Nowy dyrektor naczelny Bogdan Tosza dopiero przejmujecie swe funkcje i ma przed soba skompletowanie kierownictwa artystycznego, a wraz z nim przygotowanie następnego, juz własnego sezonu, po którym dopiero będzie można oceniać znaczenie zmiany na tym stanowisku dla dalszych losów tej instytucji muzycznej.

Lesław Czaplinski

ŁÓDŹ Światowa premiera *Vabeni* Kryštofa Mařatka na Festiwalu Tansman 2012.

19 listopada, podczas Festiwalu Tansman 2012, w Filharmonii Łódzkiej odbyło się światowe prawykonanie utworu Kryštofa Mařatka zatytułowanego *Vabeni: Rytuał prehistorycznych skamielin Człowieka* na chór mieszany i orkiestrę (2009–2011). Utwór został zadedykowany, post mortem, Václawowi Havłowi. W wykonaniu, które poprowadził sam kompozytor, udział wzięli Polski Chór Kameralny z Gdańska poszerzony o śpiewaków z Chóru Filharmonii Wrocławskiej oraz Sinfonia Varsovia. Kolejne wykonania *Vabeni* planowane są w 2013 r.: w Toronto (Toronto Symphony Orchestra), w Paryżu (Orkiestra i Chór Radia France) oraz w praskim Rudolfinum w ramach festiwalu Praska Wiosna.

Kryštof Mařatka (ur. 1972) studiował grę na fortepianie i muzykę kameralną, a następnie kompozycję i analizę muzyczną w Konserwatorium Praskim. Od 1994 r. mieszka w Paryżu. Jego żoną jest Francuzka, z którą ma dwóch synów. Teść Mařatki – Michel Lethiec to ceniony klawecista, pedagog i organizator życia artystycznego, mający na swoim koncie kilkadziesiąt nagrań płytowych, w tym trzy z muzyką Krzysztofa Pendereckiego. Być może to właśnie zażyłość z wybitnym klawecistą (tak było przecieź w przypadku Mozarta i Webera) pomogła Mařatce skomponowac *Luminarium* – koncert na klawet i orkiestrę, za który w 2006 r. otrzymał Grand Prix Festiwalu Tansmana i

zamówienie na nową kompozycję. Kolejny sukces Mařatka odniósł w 2007 r. na Festiwalu Shanghai Spring, gdzie za utwór *Chant G'hai* otrzymał Grand Prix. W tym samym roku Francuska Akademia Sztuk Pięknych uhonorowała Mařatkę Nagrodą Pierre'a Cardina.

Zaprezentowana w Łodzi kompozycja *Vabeni (Wabienie)*, to trzecie ogniwo cyklu, w którym Kryštof Mařatka poszukuje prehistorycznych brzmień i archetypicznych pra-emocji. Cykl otworzył w roku 2004 utwór na orkiestrę symfoniczną pt. *Otisk (Odcisk): Paleolityczny osad muzyki przedinstrumentalnej*. Jak stwierdził sam kompozytor, jego zamysłem przy pisaniu *Otisk* było przedstawienie „utopijnej wizji

kolejny, zaprezentowana w Polsce podczas koncertu inauguracyjnego festiwalu Warszawska Jesień.

Kompozytor kluczową rolę wykonawczą w *Vabeni* powierzył chórowi, na którym złożył odpowiedzialność za odtwarzanie wymyślonych archaicznych bytów, za ożywanie tytułowych skamielin oraz za kształtowanie dramaturgii w kolejnych sześciu częściach utworu. Polski Chór Kameralny oraz towarzyszący mu śpiewacy z Chóru Filharmonii Wrocławskiej wykonali powierzone im przez Mařatkę zadanie na najwyższym, jak przystało na światową premierę, profesjonalnym poziomie artystycznym. Śpiewacy Polskiego Chóru Kameralnego dowiedli po raz kolejny,

Jan Łukaszewski i Kryštof Mařatka



początków muzyki instrumentalnej z ery paleolitu, pięćdziesiąt tysięcy lat temu”. Kolejnym ogniwem cyklu była *Zverohra (Gra zwierząt): Zbiór śpiewów antropoidalnych na sopran i orkiestrę* (2008). „*Zverohra*, mówi Mařatka, próbuje dokać się do najwcześniejszych zjawisk ekspresji wokalnych oraz języka rozwijanego przez naszych przaprzodków, (...) którzy zaczynają odkrywac nowe sposoby porozumiewania się: złożone całości dźwięków wokalnych, którym przypisują konkretne sensory”. We wrześniu br. *Zverohra*, z udziałem Eleny Vassiliejev (sopran) i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod batutą Pascala Rophé, została, po raz

że są artystami, którzy wizję kompozytora potrafią ubogacić barwami swoich głosów, brawurowymi artykulacjami oraz rozpoznawalnym i pięknym brzmieniem całego zespołu.

Katalog wokalnych zabiegów sonorystycznych, którymi zgodnie z wymogami partytury musieli posługiwać się chórzyci był doprawdy imponujący. Chór – brawa za jego przygotowanie dla Dyrektora Jana Łukaszewskiego! – nie tylko śpiewał, ale także świszczwał, buczał, jęczał, stękał, dyszał, pohukiwał, pocierał dlonią o dłoń, gwizdał, klaskał, tupał, poklepywał się po policzkach i po ustach. Od historycznego sonoryzmu z lat sześćdzie-

siątkich kompozycję Małutki odróżniały jednakże mocne osadzenie utworu na osnowie rytmicznej oraz pojawiające się kilkakrotnie efekty harmoniczne. Małutka prowadził koncert pewnie i niezwykle precyzyjnie. Jego gest był wyrazisty, a jednocześnie wyważony. Podczas trwającego blisko godzinę utworu rozsądnie zbilansowane były także dyrygenckie emocje. Spotkanie dojrzałego kompozytora i dyrygenta z perfekcyjnymi chórzystami i markową orkiestrą symfoniczną zaowocowało spójną, wyjątkowo oryginalną, a miejscami niezwykle poruszającą propozycją artystyczną.

„Jestem bardzo, bardzo szczęśliwy z wyboru Polskiego Chóru Kameralnego do prawykonania mojego utworu – powiedział po koncercie Krzysztof Małutka. Polski Chór Kameralny jest nie tylko profesjonalny w warstwie muzycznej, ale jest także pozytywnie nastawiony do podejmowania artystycznego ryzyka sięgania po trudne cele”.

Artur Matys

KRAKÓW **Tito Manlio Vivaldiego.** Trzecia odsłona cyklu Opera Rara miała miejsce wyjątkowo nie w Teatrze Juliusza Słowackiego ale w Operze Krakowskiej. 25 października byliśmy świadkami polskiej prapremiery dzieła Antonia Vivaldiego, *Tito Manlio* (*Tytus Manlius*). Opera z gatunku *dramma per musica* oparta na librecie Mettea Norrisa swoją prapremierę miała w Mantui w Teatro Arciduciale w 1719 r. i została skomponowana w ciągu zaledwie 5 dni. W czasach współczesnych do tej opery powrócono w 1979 r. w Mediolanie. W 2005 r. dzieło zostało zarejestrowane na płycie przez bardzo cenioną w świecie orkiestrę *Academia Bizantina* prowadzoną przez swojego charyzmatycznego lidera, Ottavia Dantona. I to właśnie on przygotował krakowski koncert, zapraszając do udziału znakomitych artystów. Robertę Invernizzi (sopran) miałem przyjemność oglądania na scenie już po raz czwarty, raz w Wiedniu i trzy razy w Krakowie. Tym razem wcieliła się w rolę Lucia. W partii tytułowej wystąpił Sergio Foresti (bas), pochodząca z Hiszpanii Maria Hinojosa Montenegro (sopran) zaśpiewała partię Manlia, francuski kontralt Delphine Galou zmierzyła się z rolą Vitelli, Marina de Liso (mezzosopran) wystąpiła w partii Servilli.

Całość tej, w przeważającej części włoskiej, obsady dopełniają: Milena Storti (mezzosopran) jako Decio, Bruno Taddia (baryton) w roli Linda, a w najmniejszej partii Geminia wystąpił Carlo Allemano (tenor). Aby scharakteryzować operę *Tito Manlio* chciałbym posłużyć się fragmentem wywiadu z Ottaviem Dantonem przeprowadzonego przez Stefana Aresiego. „*Tito Manlio* opisuje się jako operę, w której Vivaldi próbuje zachować równowagę pomiędzy swoją muzyczną werwą a nieco problematyczną naturą libretta. Jak zdołał utrzymać uwagę widowni? Jest to pierwsza opera Vivaldiego, którą dyrygowałem, chociaż oczywiście słyszałem inne. Muszę powiedzieć, że kolory tonów, których używa, orkiestracja i ogólny kształt poszczególnych części respektują konwencje epoki, czasem z niezwykle interesującymi efektami, jakie słychać na przykład w arii Servilli *Liquore Ingrato*, w której przy pomocy niesamowitego napięcia harmonicznego, Vivaldi osiąga doskonałą zgodność pomiędzy muzyką a tekstem”. W dziele traktującym o rzymskich wojownikach jest wiele scen batalistycznych i taki charakter mają niektóre arie. Ciekawym pomysłem Vivaldiego było połączenie tych arii z koncertującymi rogami lub trąbkami, które stają się zwiastunem elementów bitewnych. Dla mnie najważniejszym momentem tego wieczoru była koloraturowa aria z towarzyszeniem trąbki, *Combata un gentil cor*, fantastycznie zaśpiewana przez Robertę Invernizzi. Zachwyciła ona również w brawurowej arii opartej na samych smyczkach *Fra le procelle*. Dla odmiany *Non ti lusinghi la crudeltade* to przepiękna liryczna aria, którą Roberta wykonała z akompaniamentem oboju. Delphina Galou najlepiej wypadła w arii *Di verde ulivo*, z towarzyszeniem wiolonczeli, w której trudno było się zdecydować co bardziej podziwiać, śpiew czy cudowną grę Marca Frezzata. Rola Servilli kreowana przez Marinę de Liso pełna jest bardzo emocjonalnych arii, z których największe wrażenie zrobiła *Tu dormi in tante pene* ozdobiona przepiękną solową partią violi d'amore, którą grywał sam kompozytor. Aria Manlia *Se non v'aprite al di* z towarzyszeniem rogów, oraz koloraturowa *Vedra Roma, e vedra il Campidoglio* to popis Marii Hinojosa Montenegro. Partia bohatera tytułowego zawiera epickie i wirtuozowskie arie, z których wyróżniłbym bardzo trudną koloraturową *Orribile lo scempio* a także *Se il cor Guerrero*. Rola Linda,

aczkolwiek rozbudowana przez Vivaldiego nie należała do największych. Odtwarzający ją Bruno Taddia w sposób komiczny zaprezentował arię *Brutta cosa e il far la spai*. Wszyscy soliści wzniesli się na wyżyny sztuki wokalne ale największą gwiazdą koncertu była orkiestra *Academia Bizantina* i Ottavio Dantone. Fantastycznie akompaniowali śpiewakom a ich solowe popisy przy niektórych ariach ocierały się wręcz o wirtuozerię. Krakowskie wykonanie *Tita Manlia*, podobnie jak wszystkie poprzednie koncerty cyklu *Opera Rara*, spotkało się z bardzo przychylną reakcją ze strony publiczności, chociaż przyznam szczerze, że w kilku wcześniejszych koncertach była ona bardziej entuzjastyczna. Korzystając z okazji, chciałbym napisać kilka słów o koncercie włoskiego tenora Guglielma Callegariiego. Wystąpił on z okazji gali na II Ogólnopolskim Konkursie Fryzjerskim w Kielcach. Zaśpiewał 2 arie: *Recondita armonia z Toski* i *La Donna e mobile z Rigoletta*. Być może nie pisałbym o tym fakcie, gdyby nie to, że interpretacja arii Cavaradossiego stworzona przez Guglielma była pokazem znakomitej techniki prowadzenia głosu, pięknej barwy i obycia ze sceną. Niestety, nie możemy narzekać w Polsce na nadmiar dobrych głosów tenorowych, a Guglielmo Callegari, uczeń między innymi Renaty Scotto i Plácida Dominga mieszka na stałe w Rzeszowie i można by jego potencjał zdecydowanie szerzej wykorzystać.

Mariusz Trojanowski

ŁÓDŹ **Ewa Vesin ukradła premię** *Tosci w Łodzi*. Remont Teatru Wielkiego w Łodzi jest już prawie na finiszu. Zespół wystawia swoje spektakle m.in. gościnnie w Teatrze im. Stefana Jaracza i w tym właśnie miejscu, 28 października, odbyła się druga premiera nowego sezonu, a wybrano tytuł ambitny – genialnie skomponowaną operę seria Giacomina Pucciniego *Tosca*. Tydzień wcześniej ten sam tytuł pokazała Opera Śląska w Bytomiu. Po raz pierwszy w tytułowej roli debiutowała Ewa Vesin, która tydzień później kreowała całkiem odmiennie postać włoskiej divy operowej w Łodzi. Oba spektakle były triumfem wokalnym tej śpiewaczki i wielkim sukcesem nowej roli.

Łódzki teatr nie jest wygodny zarówno akustycznie, jak i kubaturowo do wysta-

wiania oper. Tym bardziej, jeśli wystawiana była *Tosca*, której aparat wykonawczy jest mocno powiększony. Dokładnie określone w librecie trzy miejsca akcji w Rzymie: kościół św. Andrzeja, Pałac Farnese, Zamek św. Anioła nastreczają wielu problemów inscenizatorom. Wszakże jest to jedna z nielicznych oper, która ma niezwykle dynamiczną akcję i kilkadziesiąt motywów przewodnich zaczerpniętych z koncepcji kompozytorskiej Wagnera. Partytura Pucciniego wymaga dobrego aparatu wykonawczego, a publiczność chce oglądać historię miłości śpiewaczki operowej Florii Tosci i malarza Maria Cavaradossiego wystawionej zgodnie z librettem. Z tym zadaniem doskonale poradził sobie Waldemar Zawodziński (inscenizacja, reżyseria, scenografia) oraz Tadeusz Kozłowski (kierownictwo muzyczne, dyrygent). Pomimo trudnych warunków udało im się stworzyć spektakl bardzo przemyślany, poruszający i ciekawy pod każdym względem.

Reżyser zdecydował się usytuować potężną orkiestrę na scenie, za śpiewakami z racji braku orkiestronu. Artyści śpiewacy mieli więc zadanie utrudnione. Całą scenę Zawodziński zabudował ceglany elementami. Dzięki takiemu zabiegowi udało się uzyskać lepszą akustykę oraz zuniwersalizować przestrzeń, będącą trzema miejscami akcji. Zawodziński z pomysłem wykorzystał małą scenę, skupiając się zwłaszcza nad pracą ze śpiewakami i sprytnym zagospodarowaniem każdego. Zarówno chór, jak i soliści byli niezwykle przekonujący aktorsko. Największą ciekawość wzbudza zawsze dramatyczna scena śmierci *Tosci*, która rzuca się z tarasu Zamku św. Anioła. W tym przypadku bohaterka wbiega po schodach za kulisy, a z góry zlatuje sam jej szal, towarzyszący jej przez cały spektakl. Podobały się kostiumy przygotowane przez Marię Balcerek konwenujące z epoką.

Niewątpliwym atutem łódzkiej *Tosci* jest strona muzyczna, przygotowana przez uznanego w dziedzinie opery Tadeusza Kozłowskiego. Maestro poprowadził muzyków z właściwą precyzją i przejrzystością. Wyróżniła się nadto sekcja instrumentów dętych drewnianych. Występujące wyłącznie w I akcie połączone chóry mieszany i dziecięcy z dostojnym monumentalizmem wykonały słynne *Te Deum*. Na wysokim i wyrównanym poziomie zaprezentowali się także

soliści z wyróżniającą się Ewą Vesin. Od kilku lat śledzę karierę tej artystki, która ze spektaklu na spektakl jest coraz lepsza i prezentująca wyjątkowy talent. Należy nader pochwalić jej doskonale wykreowanie postaci. Jej *Tosca* jest zarazem liryczna, zmysłowa i ujmująca. Ewa Vesin obdarzona jest rzadkiej urody sopranem dramatycznym z rozbudowanym niższym rejestrem. Prowadziła frazę wyraziście i lekko z właściwie wysublimowanymi piano. Czego chcieć więcej od wykonawczynie tytułowej partii? W rolę bezdusznego i okrutnego barona Scarpie wcielił się Piotr Halicki. Ten młody baryton brawurowo wykonał swoją partię uwypuklając zwłaszcza swoje walory głosowe. Kilka zastrzeżeń można mieć jedynie do Sylwestra Kosteckiego kreującego malarza Cavaradossiego. Zdarzały się momenty zbyt gwałtownego używania wolumenu głosowego, przez co traciła na tym właściwa intonacja.

Pozostaje oczekiwać na koniec remontu Teatru Wielkiego w Łodzi i przyjdzie na tę właśnie *Toscę* do właściwego gatunkowi gmachu. Spektakl zdecydowanie wart jest obejrzenia i uważnego wysłuchania.

Maciej Michałkowski

WARSZAWA **Manon Lescaut przyszłości w Trelieńskiego.** Pierwsza premiera nowego sezonu Teatru Wielkiego (23 X 2012) była koprodukcją z Théâtre Royal de La Monnaie z Brukseli i Welsh National Opera z Cardiff. Znany nam z odważnych i nowatorskich realizacji tandem Trelieński-Kudlička także i tym razem pokazał zupełnie odmienne spojrzenie i nowe odczytanie treści *Manon Lescaut* Giacomina Pucciniego. Do trzeciej z kolei opery kompozytora libretto oparte na powieści Antoine'a Prevosta pt. *Historia kawalera des Grieux i Manon Lescaut* napisało aż pięciu autorów. Ze wszystkich autor *Tosci* skompilował wszystkie wersje do jednej. Akcja utworu została osadzona w XVIII w. i dzieje się kolejno w: Amiens, Paryżu, Hawrze i Nowym Orleanie. *Manon Lescaut* jest doskonałym przykładem muzycznym na przyszłe zainteresowania warsztatowe kompozytora i po raz pierwszy zastosowanie motywów przewodnich zainspirowanych dramatami Richarda Wagnera.

Boris Kudlička włożył w scenograficzne ramy całość opery, tworząc przestrzeń przypominającą stację metra. Miejsce to stanie się tłem wydarzeń rodzącego się uczucia studenta des Grieux do pięknej i początkowo niedostępnej Manon Lescaut. Nie zobaczymy w tej realizacji ani nawiązań do kilku miejsc akcji, ani też filozofii kultury życia ówczesnie żyjących bohaterów. Obdarte przez Trelieńskiego didaskalia i treść libretta odsłaniają przede wszystkim psychologizm postaci i ponadczasowość dzieła. W spektaklu wiele jest ruchu i dynamiki. W tle stacji przewijał się, jak w filmowym klipie, obraz nowoczesnego miasta ze swoimi głosami i kolorami. Całość, poprzez grę światła i skondensowane do jednej barwy eleganckie kostiumy, była owiana współczesną surowością. Jedyny kolorystyczny i odmiennostwo zastosowano u tytułowej bohaterki, która przez cały spektakl występuje w wyrazistym czerwonym płaszczu i platynowej peruce. Kolejny już raz udało się Mariuszowi Trelieńskiemu konsekwentnie (wedle samodzielnie opracowanego libretta), choć w pewnych momentach zbyt manieryczne poprowadzenie akcji i w gruncie rzeczy zbudowanie spektaklu od początku. Reżyser rezygnując z XVIII-wiecznej historii na nowo kreuje postacie opery Pucciniego i nadaje im nowe cechy.

W tytułowej partii Manon obsadzono Amandę Echalez, która zaprezentowała się od strony wokalne najlepiej ze wszystkich solistów. Ciepłą barwę sopranu i świetny warsztat techniczny połączyła z dramatyzmem tej postaci. Przejmująco zwłaszcza wykonała słynną arię z IV aktu *Sola, perduta, abbandonata*, będącą pożegnaniem z życiem. Thiago Arancam, jako des Grieux śpiewał, delikatnie mówiąc, kiepsko. Pokazał dość szorstki w barwie głos tenorowy, który lepiej sprawdziłby się w operach Mozarta, a nie u Pucciniego. Artysta zdecydowanie lepiej prezentuje się jako uwodzicielski aktor niżli odtwórca pieczołowicie napisanej partii lirycznej. Ciekawy wokalnie był Marek Gaszdecki w partii Geronte'a de Ravoira. Artysta pokazał wyrazisty i głęboki głos basowy. Lescaut w wykonaniu Mikołaja Zalańskiego nie był może tak popisowy i efektowny, ale za to staranny i godny uwagi. Nie zawiódł natomiast Pawło Tolstoj w mniejszej roli Edmonda. Chór Opery Narodowej pod kierownictwem Bogdana Goli pomimo małego

epizodu może zaliczyć swój występ w *Manon Lescaut* do bardzo udanych. Największym jednak bohaterem tego spektaklu okazał się francuski dyrygent Patrick Fournillier, który wydobyl z orkiestry pełnię ekspresji i niuansów partytury. Od strony stricte muzycznej całość wypadła imponująco.

Maciej Michałkowski

POZNAŃ **W** **poznańskiej Cyganerii zwyciężyła muzyka.** Pierwszą premierą nowego sezonu Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu była *La Bohème* Giacomo Pucciniego. Spektakl ten był triumfem doskonale przygotowanej warstwy muzycznej i totalną klęską inscenizacyjną.

Reżyserię powierzono młodemu, wszechstronnie wykształconemu izraelskiemu artyście. Ran Arthur Braun doszczętnie zepsuł warstwę inscenizacyjną, oddając poznańskiej scenie spektakl, w którym nie uwypuklone są główne wątki, brak jest konsekwencji i pomysłu na operowy majstersztyk Pucciniego. W programie premierowym ukazał się obszerny wywiad z reżyserem, który opowiada o komponowaniu obrazów do muzyki i swoich wielu poza reżyserskich zainteresowaniach. Tym niemniej zastanawiający jest fakt dlaczego ten: wokalista, instrumentalista, malarz, scenograf, choreograf, tancerz, a nawet żołnierz nie potrafił połączyć wszystkich elementów składowych opery w sposób klarowny, zrozumiały i... atrakcyjny dla widza. Sama ciekawie zaaranżowana zmiana warty z II aktu, kiedy to instrumentalści z orkiestry mają swój przemarsz przez widownię i scenę to za mało. Świetna okazja do odpowiedniego zagospodarowania warstwy wizualnej została zaprzepaszczone.

Cały chór został ubrany w pstrokaty-żółte peleryny przeciwdeszczowe i takie same kolorystycznie parasole. Zupełnie nie mogę zrozumieć tego zabiegu, zwłaszcza, że akcja II aktu dzieje się podczas jarmarku świątecznego. Tłum przedstawicieli paryskiej bohemy, dzielnicy łańskiejskiej sam w sobie jest w zamyśle libretta barwny. Pozostaną jeszcze przy warstwie estetycznej odbioru spektaklu. Owszem, dekoracje Brauna i Riccarda Gallina są niezwykle

kolorowe, a podobnie rzecz ma się do wyświetlanych na dużych ekranach animowanych projekcji, których autorem jest Kalev Timuska. Wiele jest jednak w nich niekonsekwencji: raz wyrastają kwiaty, zaraz pada śnieg; małe kolorowe domki i przewijające się nad nimi obłoczki raz się powiększają, raz zmniejszają. W spektaklu aż roi się od kolorów, do tego stopnia, że całość wygląda cukierkowo i pasuje bardziej do opery dziecięcej niż do *Cyganerii* będącej poruszającą opowieścią o miłości, biedzie i śmierci. Kostiumy głównych bohaterów (Elo Soode) w żadnym stopniu nie zachwycają. W obliczu żółtych peleryn dla całego chóru, dwie kolorowe sukienki Mimi i Musetty w stylu dell'arte nie wystarczają. Pomijam fakt współczesnych przeciętnych strojów męskiej obsady solistów.

Z początkiem nowego sezonu, dyrektorem artystycznym opery poznańskiej został jeden z najwybitniejszych polskich dyrygentów Gabriel Chmura, który potwierdził swój kunszt i wysoką jakość przygotowując spektakl od strony muzycznej. To niezwykle, jak w stosunkowo niedługim czasie maestro udało się wprowadzić operową orkiestrę na prawdziwe wyżyny. Zachwycała piękna intonacja, budowanie napięcia i subtelne piana. Do sukcesu przyczyniła się także grupa solistów na czele z doprawdy rewelacyjnym koreańskim tenorem Jeongki Cho, który dał popis swoich bardzo dobrych walorów głosowych i możliwości technicznych. Po raz kolejny zabłysnął baryton Stanisław Kuflyuk, jako Marcello. Podobali się także Jaromir Trafankowski (Schaunard) i Wojciech Śmielek (Colline). Niestety, spory niedosyt pozostawiła kreacja Mimi w wykonaniu Romy Jakubowskiej-Handke. Śpiewacze zdarzyło się za dużo błędów intonacyjnych, żeby można było powiedzieć o dobrym wykonaniu. Ponadto nie podobała mi się emisja głosu i zbyt rozwibrowane frazy. Ciekawie wokalnie, ale słabo aktorsko wypadła Małgorzata Olejniczak-Worobiej. Być może winą za to po części należy obarczyć reżysera spektaklu. Zabrakło mimo wszystko u solistów wkładu emocji w kreowane role i aktorskiego zaangażowania.

Współczesny widz oczekuje teatru ambitnego i konsekwentnego. W poznańskiej, nowej realizacji *Cyganerii* nie mogliśmy tego doświadczyć, nie miej jednak przeciwwagą okazała się znakomita warstwa muzyczna, rewelacyjnie

grająca orkiestra pod batutą swojego nowego szefa Gabriela Chmury, a nadto wyróżniający się soliści. Rekomenduję ten spektakl wszystkim, którzy kochają wspaniałą muzykę Giacomo Pucciniego bo w tym wykonaniu jest ona niezwykle piękna. Warto usłyszeć nawet z zamkniętymi oczami.

Maciej Michałkowski

KOSZALIN **Z** **estrady Filharmonii Koszalińskiej.** Szef koszalińskich filharmoników, Ruben Silva, zatęsknił do klasyki; zatęsknił niejako podwójnie: jako autor programu pierwszego listopadowego koncertu (9 XI 2012), ale także jako dyrygent tegoż koncertu. Umieścił zaś w jego programie dzieła dwóch najwybitniejszych klasyków: Mozarta i Beethovena – odchodząc tym razem od dziwnych stereotypów repertuarowych Filharmonii Koszalińskiej związanych akurat z tymi autorami, bowiem figurujące w omawianym programie dzieła Mozarta: uwerturę do opery *Łaskawość Tytusa* oraz *Koncert na flet i harfę C-dur* wykonano w Koszalinie jeden raz – w zamierchłej przeszłości (w 1983 r.), zaś *IV Symfonię* Beethovena także jeden raz (w 1981 r.). Zatem piękne owe dzieła do Koszalina szczęścia nie miały. Ruben Silva oddał im teraz estradową sprawiedliwość, słuchaczom zaś sprawił ucztę muzyczną, prezentując je i naprawiając tym ich tak długą nieobecność na estradzie koszalińskiej. A już długie milczenie w Koszalinie *IV Symfonii B-dur* Beethovena (31 lat), dzieła znakomitego, było czymś zupełnie niewytłumaczalnym i niewybaczalnym.

Zarówno *Uwerturę*, jak i *Koncert podwójny* Mozarta, obdarzono bardzo pieczołowitym wykonaniem – staranną grą orkiestry w *Uwerturze*, wysmakowaną grą solistów w *Koncertach podwójnym*: Łukasz Długosz był rewelacyjny pod każdym względem w partii fletu, także Anna Sikorzak-Olek czarowała pięknie graną partią harfy. Razem z orkiestrą, pod precyzyjną ręką Rubena Silvy, dali pełen polotu, zachwycający obraz koncertującej sztuki Mozarta.

Ruben Silva poświęcił uwagę – narzeczcie! – *IV Symfonii* Beethovena, która pośród jej ośmiu siostrzyc wyróżnia się cechą niezwykłą: we wszystkich swych czterech częściach jest przede wszystkim czystą grą muzyczną, snuciem obrazów symfonicznych (poprzedzonych przekornie „romantyzującym” wstępem), o niezwykle

pomysłowości i żywiołowości, choć przecież niepozabawionych atmosfery marzeń, poezji, liryzmu, zadumy (solo klarnetu pięknie zagrane – w części II). Należy *Czwarta* do najlepszych stron symfoniki w ogóle, w całości swojej jest potężną apoteozą muzyki, muzyczności, o której mówimy „absolutna”. Ruben Silva świetnie odczuł tę jej właściwość i niezwykłość, w znakomitej interpretacji pomagała mu orkiestra – grająca starannie i z ogromnym zaangażowaniem. Koncert przyjęto entuzjastycznie.

Drugi listopadowy wieczór Filharmonii (16 XI 2012) poświęcony został głównie rozrywkowej wokalistyce scenicznej: ariom i przebojom orkiestrowym w bardzo szerokim wyborze – były zatem: uwertury Mozarta i Donizettiego oraz ich arie, a także arie Rossiniego, Masseneta, Straussa i, obowiązkowo, najpopularniejsze fragmenty orkiestrowe musicali Loewego, Webbera i Ellingtona. Bohaterką wieczoru, która ożywiła cały ten zestaw rozrywkowych arcydzieł wokalnych, była solistka, Justyna Reczeniedi (sopran), artystka mająca w swych doświadczeniach wyjątkową szkołę sztuki wokalne i scenicznej – jako solistka Warszawskiej Opery Kameralnej.

W ogóle estrada Filharmonii Koszalińskiej, prawie od swego zarania, nie szczędzi słuchaczom dobrej wokalne sztuki i rozrywki, szczególnie zaś zaznaczył się tu (i zaznacza dalej) okres dyrekcji Rubena Silvy, którego artystyczną ofertę wokalną przez wiele lat wzbogacała żona, Gabriela, znakomita śpiewaczka operowa o wspaniałym głosie, wielkim talencie muzycznym i scenicznym. Stąd filharmoniczna przecież estrada koszalińska bardzo często rozbrzmiewała pięknymi głosami w repertuarze operowym i operetkowym (głosami zresztą nie tylko żeńskimi). Z wielkim powodzeniem realizowano latem spektakle operowe w koszalińskim amfiteatrze, lub nawet na szczupłej estradzie kina, która dotąd służy Filharmonii za estradę. To wszystko sprawia, że publiczność koszalińska rozsmakowana jest w różnych scenicznych formach operowych i operetkowych, i w sztuce wokalne w ogóle. Dzięki Rubenowi Silvie mamy u siebie – przecież na estradzie filharmonicznej – przegląd najlepszych głosów i talentów scenicznych polskiej współczesnej sztuki operowej, no i bogaty przegląd tego rodzaju literatury.

Owe wspominki i refleksje wywołał występ na omawianym wieczorze sopranistki, Justyny Reczeniedi. Występ bardzo piękny, w typowo rozrywkowym repertuarze, uszla-

chetnianym sztuką artystki o znakomitym doświadczeniu, solistki Warszawskiej Opery Kameralnej – wychowanej m.in. na wszystkich operach Mozarta. Publiczność koszalińska, hołdująca głosom raczej jasnym, silnym, typowo operowym, była początkowo – wydaje się – nieco zaskoczona subtelną sztuką artystki, ale muzikalność oraz kultura interpretacji szybko kazały rozkoszować się pięknymi kreacjami solistki w różnym repertuarze. Zwłaszcza że rzadko słyszy się w śpiewie operowym, operetkowym czy musicalowym coś więcej, niż możliwe efektowne epatowanie głosem. Tu było coś więcej: głos Justyny Reczeniedi, bardzo piękny, prowadzony z wielką kulturą, niesłychanie giętki, o szlachetnym zabarwieniu, zachwyił publiczność, zaś waloru występowi dodawał sceniczny wdzięk artystki.

Dyrygował, świetnie akompaniując, Tadeusz Wicherek, orkiestra grała lekko, uważnie, ze słyszalną troską o piękne brzmienie. Wartością samą w sobie było słowo wiążące Andrzeja Zborowskiego – lekkie, dowcipne, a zarazem cechowane dogłębną znajomością tematu. Publiczność koszalińska może być dumna i szczęśliwa, że spotyka się na koncertach z tak pięknie podanym słowem o muzyce – i nie tylko o muzyce – uszlachetniającym i wzbogacającym zarówno koncerty poważne, jak i rozrywkowe. A mówienie o muzyce to sztuka bardzo trudna.

Wieczór był bardzo piękny, przez publiczność przyjęty gorąco.

Piątek 30 listopada 2012 r. przyniósł kolejny wieczór koncertowy Filharmonii, zaznaczający się, jak zwykle, bardzo dobrą frekwencją. Układ jego programu różnił się od zwykłych układów, w jakich to koncertujący utwór solowy eksponowany jest w jednej części wieczoru, zazwyczaj pierwszej. Tym razem dwa takie utwory zabrzmiały w obydwu częściach wieczoru, gdyż – co było ewenementem – dwukrotnie grał solowy obój, i to w dziełach tak niezbyt odległych od siebie stylistycznie, jak *Koncert na obój C-dur* Haydna oraz *Koncert na obój d-moll* Albiniego (ten drugi z samymi smyczkami). Dwukrotna ekspozycja oboju w utworach tak mało różniących się charakterem i brzmieniem odbiła się oczywiście ujemnie na dramaturgii programowej wieczoru, za to dała okazję oboistce, Kamie Grott, do wszechstronnego pokazania swej sztuki. Usłyszeliśmy świetną instrumentalistkę, niezawodną, biegłą, choć może zbyt skąpo różnicującą zarówno formalne przebiegi,

jak i barwy oboju, co stwarzało wrażenie pewnej monotonii: ruchu oraz brzmienia. Ale wzbogaciła publiczność świetnie wykonanymi przykładami dzieł z bogatego dorobku koncertowego Haydna oraz Albiniego, dzieł tak rzadko pojawiających się w praktyce repertuarowej Filharmonii Koszalińskiej.

Po skromnej obsadzie orkiestry typu klasycznego w *Koncertie obojowym* Haydna, niemal nowością programową było wykonanie pierwszej pełno-orkiestrowej, młodzieńczej kompozycji Brahmsa (w jakimś sensie „à propos” Haydna): *Wariacji na temat Haydna*; utwór grano w Koszalinie 15 lat temu. Wydaje się, że dyrygent wieczoru, Piotr Staniszewski, podszedł do tej świetnej kompozycji trochę z nadmierną ostrożnością i pietyzmem – choć to przecież urzekająca, romantyczna już symfonia pełna barw, kontrastów i orkiestrowych smaków, a nawet orkiestrowej wirtuozerii (wariacje V i VI); jej prawdziwe fajerwerki orkiestrowe grane były chyba zbyt skromnie. W sumie jednak otrzymaliśmy obraz *Wariacji* czytelny i efektowny – choć w ujęciu dyrygenta bliższy klasyki, niż zaznaczającej się już tu silnie romantyki.

Po skromnej obsadzie orkiestry typu klasycznego (*Koncert obojowy* Haydna) poprzedzającej rozbudowane *Wariacje* Brahmsa, podobnie smyczkowa tylko obsada *Koncertu obojowego* poprzedzała drugą pełno już symfoniczną kompozycję wieczoru: *Odwieczne pieśni* 30-letniego Karłowicza, jakie były niewątpliwie gwoździem programu tego wieczora, a zarazem jego największym wyzwaniem wykonawczym. Dały się słyszeć pewne nieśmiałości i chropowatości brzmienia, głównie w grupie dętej, w pierwszych dwóch częściach utworu, ale III, i ostatnia część, *Pieśń o Wszzechbyciu* zabrzmiała doskonale, świadcząc chwalebnie zarówno o warsztacie kompozytora, jak i o samym dyrygencie, który jego fantazje materializował – uzyskując brzmienie piękne, szlachetne, oraz intensywny wyraz w brzmieniu orkiestry. To oczywiście zasługa Piotra Staniszewskiego, który dzieło przygotował i poprowadził do zwycięstwa. Ostatnia z *Odwiecznych pieśni* była prawdziwym orkiestrowym majstersztykiem, ze szczególnym uwzględnieniem grupy dętej – wyjątkowo pięknie grającej i strojącej. Bardzo gorące przyjęcie.

Kazimierz Rozbicki

Człowiek strzela, diabeł kule nosi, czyli nowa inscenizacja *Wolnego strzelca* na scenie Opery Atelier w Toronto.

Opera Atelier w Toronto jest jedynym kanadyjskim zespołem operowym specjalizującym się w wystawianiu repertuaru barokowego XVII i XVIII w. Założona została w 1985 r. przez małżeństwo, miłośników opery barokowej, Jeannette Lajeunesse Zingg i Marshalla Pynkoskiego (Pynkowski, urodzony w Toronto, przyznaje się do polskich korzeni). Spektakle Opery Atelier odbywają się w odrestaurowanym historycznym budynku Elgin Theatre w Toronto, posiadającym około 2000 miejsc, o doskonałej akustyce. Zwisające z sufitu kryształowe żyrandole, czerwone plusze, liczne złożone elementy dekoracyjne na balkonach, mosiężne balustrady stanowią właściwe tło dla barokowych kompozycji. W ciągu 27-letniej historii, Opera Atelier wystawiła ponad 50 inscenizacji rzadko grywanych oper barokowych i klasycznych. Ma też na koncie liczne występy zagraniczne, między innymi w Japonii, Singapurze, Korei Południowej oraz w wielu miastach europejskich.

W obecnym sezonie, dyrekcja opery podjęła ryzykowną decyzję rozszerzenia repertuaru na epokę romantyzmu wystawiając arcydzieło niemieckiego kompozytora Carla Marii von Webera (1786–1826) *Wolny strzelec*. Reakcja publiczności i niezwykle przychylnie recenzje stanowią namacalny dowód, że zespół wybrał właściwy kierunek artystyczny, wzbogacając swój repertuar operowy. *Wolny strzelec* jest operą romantyczną w trzech aktach, skomponowaną przez Webera do libretta Johanna Friedricha Kinda. Nawiązuje do niemieckiej legendy o tajemniczym strzelcu i jego pakcie z diabłem, który pozwoli mu wygrać konkurs strzelecki. Prapremiera dzieła odbyła się 18 czerwca 1821 r. w Berlinie i odniosła ogromny sukces. Na widowni zasiedli, m.in. E. T. A. Hoffmann, H. Heine i młodzieńcy F. Mendelssohn. Dzieło zostało entuzjastycznie przyjęte przez publiczność i dało początek niemieckiemu romantyzmowi w muzyce. *Wolny strzelec* stał się pierwszą prawdziwie narodową operą niemiecką. Premiera opery na scenie warszawskiego Teatru Narodowego odbyła się 4 lipca 1826 r., z librettem w tłumaczeniu W. Bogusławskiego. W Toronto prezentowana była tylko raz w formie koncertowej w 1990 r. z Benem Heppnerem w roli Maksa.

Obok typowo romantycznego uroku libretta pełnego fantastyki i magii opera Webera posiada efektowną orkiestrację z brawurowymi solówkami rogów przypominającymi sygnały myśliwskie oraz partiami chóralnymi ze słynnym *Chórem myśliwych*. Dzięki odpowiedniemu doborowi instrumentów i rozwiązań harmonicznym, kompozytor stworzył przekonującą opowieść o losach strzelców – Kacpra i Maksa. Maks zawarł pakt z czartem Samielem, aby dzięki temu wygrać turniej strzelecki i zdobyć rękę urodziwej Agaty. Ta romantyczna opowieść miała przekonać widza, że życiem człowieka kierują nie tylko racjonalne działania, ale także emocje, a zwłaszcza pokusy, którym niezwykle łatwo ulega.

Reżyser torontońskiej inscenizacji, Marshal Pynkowski, przesunął akcję opery o 200 lat później z XVII w. do początków XIX w., do okresu kompozycji opery. Opera w jego inscenizacji ma charakter bańnowo-romantyczny. Brak abstrakcyjnych uduchowienia, szukania drugiego dna i szokowania widza. Akcja jest wartka, przedstawienie bardzo czytelne w swojej wymowie i niepozbawione humoru. Bohaterowie mają wyraźnie zarysowane charaktery, podobnie jak sytuacje zmuszające ich do działania. Scenografia autorstwa Gerarda Gauciego wydobywa w pełni romantyczny nastrój opery. Gauci jest mistrzem w dawnej technice malarstwa scenicznego zwanej malarstwem iluzjonistycznym. Płaskie dwuwymiarowe powierzchnie dają złudzenie trójwymiarowej przestrzeni, co stwarza sceniczną iluzję perspektywy i wrażenie pełnych dekoracji. Dostarcza w ten sposób dodatkową przestrzeń dla 16-osobowej grupy tancerzy. Sceny baletowe w choreografii Jeanette Zingg stanowią równorzędny element inscenizacyjny i są zintegrowane z akcją opery. Artystka wzorowała się na technice tańca z okresu baletu romantycznego, m.in. odwołując się do baletów Auguste'a Bournonville'a, duńskiego choreografa z tego okresu. Choreografka wielokrotnie nawiązywała w układach baletowych do ludowych, stylizowanych tańców niemieckich. Barwne kostiumy autorstwa Marthy Mann i wirtuozeria tancerzy wywołały spontaniczny aplauz widowni.

Uwerturę zagrano przed przezroczystą, malowaną kurtyną, przedstawiającą białą gołębicę z czerwoną tarczą strzelecką na sercu. Scena w Wilczym Jarze nabiera charakteru mistycznego dzięki sprawnemu

operowaniu światła autorstwa Bonnie Beecher. Samiel, partia mówiona, wykonana przez barytona Curtisa Sullivana, wynurza się z otworu scenicznego na tle ogromnego, krwawego księżycyca. Magiczne kule ulewane są rękami tancerzy operujących z zapadni scenicznej. Podczas arii Agaty *Leise, leise* jej przestrzenny, bogato umeblowany pokój znika, zaś bohaterka przemierza poprzez gwiazdny ocean.

Partię Maksa powierzono znakomitemu chorwackiemu tenorowi Kresimirowi Spicerowi. Kilka lat temu debiutował na tej scenie w tytułowej partii w operze *Idomeneo* Mozarta. Obdarzony silnym głosem, świetnym fizycznym wyglądem i przyciągającą osobowością sceniczną, doskonale dawał sobie radę z tą skomplikowaną muzycznie partią. Rola złowieszczonego Kacpra zaśpiewał macedoński baryton Vasil Garvanliev. Jego głos o głębokim, szlachetnym brzmieniu wydaje się stworzony do podszytych metafizyką dzieł niemieckiego romantyzmu. W partii Agaty debiutowała młoda kanadyjska śpiewaczka Meghan Lindsay. W jej interpretacji Agata jest nieobecna duchem, metafizyczna, zanurzona w innej, niezemskiej rzeczywistości. Pełna życia i humoru Carla Huhtanen w roli Anusi zdobyła szybko aplauz publiczności. Niewielką partię pustelnika Kuna wykonał bas Olivier LaQuerre. Sceny muzyczne śpiewane były w oryginale, w języku niemieckim, zaś partie mówione wykonano w tłumaczeniu na język angielski.

Nad stroną muzyczną *Wolnego strzelca* czuwał znany kanadyjski dyrygent David Fallis. Dyrygował znakomitym 40-osobowym zespołem Tafelmusik Baroque Orchestra, grającym na dawnych instrumentach. Orkiestra uskrzydłona jego artystyczną osobowością zagrała z pełnym zaangażowaniem i techniczną precyzją. Na osobne słowa uznania zasługuje też chór (Tafelmusik Chamber Choir) umieszczony strategicznie na balkonach po obu stronach sceny, aby stworzyć więcej miejsca dla scen baletowych. Torontońscy krytycy w recenzjach określili wystawienie *Wolnego strzelca* jako wielki sukces artystyczny zespołu Opera Atelier. Dyrekcja zapowiada dalsze ciekawe pozycje z okresu opery romantycznej, m.in. operę *Fidelio* Beethovena oraz utwory Wagnera z wczesnego okresu twórczości.

Kazik Jędrzejczak

LONDYN **S**posób na oporne serce. Jeśli akcja opery dzieje się na wsi, to wiadomo że po inscenizacji można spodziewać się odpowiedniego pejzażu. Pod tym względem produkcja *Napój miłosnego*, wystawianego ostatnio w Royal Opera House (13.11–7.12.2012, reżyseria i kostiumy – Laurent Pelly, scenografia – Chantal Thomas, dyrygent – Bruno Campanella), nie burzyła żadnych oczekiwań. Nie była wcale rewolucyjna, choć ukazała operę Donizettiego w realiach włoskiej wsi lat 1950. A jednak miała w sobie coś, co już od pierwszego uniesienia kurtyny zupełnie zaskakiwało, rozbrajało komizmem i do końca czyniło ją super-zabawną niespo-

nych się po skończonej pracy. Młodzi chłopcy i dziewczęta szukają na stogu miejsca na odpoczynek; żartują, flirtują i tylko jedna osoba przykuwa uwagę swoim kompletnym oderwaniem od otaczającej rzeczywistości. To urocza, młoda Adina, która również relaksuje się na łonie natury, ale bynajmniej nie po dużym wysiłku fizycznym i nie – jak wszyscy – siedząc zwyczajnie na sianie. W najlepszym punkcie słomianej góry ma swoje miejsce, gdzie spoczywa na sienniku w cieniu dużego parasola. U boku ma podręczną biblioteczkę, co jest jednym z wielu zabawnie absurdalnych elementów tego przedstawienia.

Wydaje się, że ta dziewczyna nic innego nie robi, tylko całymi dniami leży zaczytu-

nie się we wsi wywołuje sensację wśród kobiet. Przechabawne było jego wejście niczym torreadora w *Carmen*, gdy ukazał się na szczycie słomianej góry. Powoli schodząc, rzucał niemal na kolana obserwujący go z podziwem tłum, raz nawet całkiem dosłownie – gdy oznajmił, że jest samym sierżantem!

Właściwie wszystko w tej operze powinno potoczyć się prosto, bo Adina – choć nie marnuje okazji, by uwodzić rozmaitych mężczyzn – w głębi ducha odwzajemnia miłość pewnego młodziana ze wsi. Na przeszkodzie jednak stoi jej dziewczęca przekora i rozdęte ego, każące jej niemiłosiernie trzymać u swych stóp Nemorina, błagającego o wyraz wzajemności.

Aleksandra Kurzak i Roberto Alagna
 fot. Catherine Ashmore



dzianką. Ozdobą tej świetnej produkcji była plejada wykonawców, z Aleksandrą Kurzak w głównej roli kobiecej.

Wydaje się, że dzisiaj w teatrze już niczym nie można zaskoczyć. Ale gdy spod unoszącej się kurtyny wyrasta na operowej scenie ogromna góra kłoców siana i wielkie ramię żniwiarki, to jednak jest to pewien szok. Kompletnie rozbrojona publiczność reaguje śmiechem. A co jeszcze bardziej zaskakuje – ten przytłaczający stóg, prawie nie pozostawiający wolnej przestrzeni wokół, szybko okazuje się bardzo funkcjonalną, wielopoziomową scenografią.

Widzimy mieszkańców wsi, gromadzą-

jąc się książkami i, od czasu do czasu, z satysfakcją przegląda się w lusterku. Nie pozostaje jednak zupełnie obojętna na to, co dzieje się wokół. Zwłaszcza gdy pojawi się w pobliżu mężczyzna, którego ma szansę oczarować, zachowując oczywiście pozory zupełnej obojętności. Wykonującą tę partię Aleksandra Kurzak, sama pełna uroku i vis comica, świetnie wcieliła się w rolę niezrównanej kokietki, która potrafi mieć u swych stóp każdego mężczyznę. I to nie tylko tego czy innego chłopca ze wsi, ale również przystojnego, ubranego w olśniewający wszystkich mundur sierżanta Belcore, którego niespodziewane pojawie-

Wszystko jednak ma swój kres, nawet wytrwałość ukochanego. Nemorino postanawia zrobić konkretny postępek w swych staraniach i akurat z pomocą przychodzi mu szarlatan Doktor Dulcamara. To on sprzedaje zakochanemu napój, który ma rzekomo czarodziejską moc: gdy go wypije – żadna kobieta mu się nie oprze. Młodzieniec kupuje butelkę – jak się okazuje – zwykłego bordeaux i choć ta opera buffa musi mieć szczęśliwy finał, jasne jest, że nie gwarantuje go skuteczność „tajemniczo” rozgrzewającego eliksiru. Do happy endu prowadzi po prostu szereg zabawnych zbiegów okoliczności i najlepsza

recepta na przełamanie opornego serca, czyli okazanie mu nagłej obojętności.

Publiczność w pełni doceniła subtelny dowcip tego przedstawienia, nagradzając śmiechem przekomiczne, posunięte chwilami do absurdu gesty, sytuacje i zachowania. Ale na widowni zapadały też długie chwile ciszy, gdy w skupieniu i zachwycie słuchało się nastrojowych, cudownie zaśpiewanych duetów i scen zespołowych. Przedstawienie skrzyło się energią i było pełne barw w sensie plastycznym i emocjonalnym. Zarówno reżyser, jak i autorka scenografii wykazali dowcip i pomysłowość (śmiech budziły jeżdżące po scenie ciężarówka i ciągnik oraz przebiegający w tę i z powrotem wiejski burek).

Pełne finezji były też sceny liryczne. Ale nie nabrałyby to wszystko odpowiednich barw i siły wyrazu, gdyby nie główni wykonawcy oraz orkiestra i chór. Aleksandra Kurzak zachwycała nie tylko interpretacją wokalną i brzmieniem swej koloratury, ale także lekkością i wdziękiem bycia na scenie. W równorzędnej roli męskiej miała za partnera świetnego Roberta Alagnę, wcielającego się w postać Nemorina. Ten wybitny tenor czaruje nie tylko głosem, ale i poczuciem humoru przekładającym się na gest i ruch na scenie. A jeśli tylko można, to chętnie daje również popis swej sprawności fizycznej, czym dodatkowo podbija serca publiczności (nie posuwa się, co prawda, w tej produkcji aż do takiego popisu, jak

w *Fauście*, gdzie po cudzie odmłodzenia wykonuje na scenie gwiazdę, niemniej imponuje jego siła, gdy ze złości, jako Nemorino, przerzuca ewidentnie ciężkie kloce siana). Do tego wspaniali Belcore (Fabio Capitanucci) i Dulcamara (Ambrogio Maestri)! Co za głosy i wycucie konwencji opery buffa! Naprawdę wszyscy zachwycali – nie wiadomo było komu bić większe brawa. Publiczność dostała wszystko – prawdziwą ucztę muzyczną i świetną rozrywkę, gdzie żart przeplata się z nutą melancholii. Wydaje się, że ta wznowiona po paru latach produkcja jeszcze bardziej dojrzała i śmiało można ją nazwać dziełem.

Agnieszka Okońska

MEDIOLAN **L**a *Bohème* Zeffirelliego w mediolańskiej La Scali. Inscenizacje Franca Zeffirelliego są osnute aurą legendy i podziwu dla konwencji teatru absolutnego. Ten wybitny włoski reżyser i scenarzysta po raz 21 zmierzył się z *La Bohème* Giacoma Pucciniego i udowodnił, że nie ma sobie równych w inscenizowaniu jednego z najważniejszych dzieł operowych końca XIX w. Premiera, która miała miejsce w mediolańskiej La Scali 26 września została zaliczona przez publiczność i krytykę w poczet najlepszych realizacji. Nic dziwnego więc, że Zeffirelliemu powierza się obecnie każdą nową realizację dzieła mistrza z Lukki, co jest ewenementem w świecie operowym. Uchodząca za jedną z najbardziej krytycznych mediolańska publiczność żadna jest wręcz produkcji tego wspaniałego artysty.

Cztery epizody z życia paryskiej cyganerii artystycznej w epoce balzakowskiej to cztery, a nawet więcej okazji do ukazania barwności instrumentacji i zilustrowania pięknego libretta Luigiego Illicy i Giuseppego Giacosa. Poruszająca melomanów na całym świecie historia beztroskiej, trudnej i tragicznej w finale miłości, szampańskiego humoru kreowanego przez figlarną Musettę i wreszcie o codziennym życiu zwykłych ludzi dzielnicy łacińskiej, pozwala na popis dla realizatorów. Opera ta jest także jedną z najbardziej melodyjnych w historii gatunku. Oba czynniki znakomicie połączono w piękną i efektowną całość, prezentując tradycyjny i korespondujący z librettem spektakl.

Pieczołowicie została przygotowana scenografia, która zachwyca detalem i realnością. Oto w pierwszym akcie zaglądamy do pokoju na poddaszu, w którym

czworo przyjaciół artystów prowadzi skromne, ale bogate artystycznie życie. Pałac w małym, żeliwnym piecyku kolejne karty rękopisu nowego dramatu Rodolfa wraz z dymem wzbija się beztroskość i radość życia bohaterów. Gdy pojawia się Mimi, do starego i zimnego pokoju wkrada się promiennosc prostej hafciarki. To tutaj urodzi się płomiennie uczucie, które później będzie wystawione na największą z możliwych prób. Akt drugi to wspaniale przedstawiony jarmark świąteczny i scena w kawiarni Momus. To tutaj Musetta wykona ponętnego walca i rozbawi do łez w scenie z ciasnym pantoflem. Najbardziej jednak przejmujący i przepięknie zilustrowany był III akt, gdzie na przykrytym śniegiem placu przy Piekielnej Rogatce pod Paryżem będziemy świadkami kłótni o niewierności i rozstaniu głównych bohaterów. W akcie czwartym powracamy do pokoju na poddaszu, gdzie po „królewskiej uczcie” czworgo przyjaciół przyjdzie Mimi, aby po raz ostatni pożegnać się z ukochanym i dokończyć swojego żywota. Zeffirelli mistrzowsko indywidualnie wykreował każdy z aktów-epizodów, jak też perfekcyjnie połączył je w jedną i przemyślaną całość. Scenografia, którą przygotowano do tego spektaklu, jest monumentalna i zachwycająca wizualnie. Podoba się zwłaszcza realność aktorska poprowadzonych bohaterów i wspaniale zagospodarowane sceny zbiorowe. Zeffirelli jest także specjalistą od budowania scen kameralnych z których to wydobywa ze śpiewaków maksimum dramatyzmu i bogactwo wyrazu scenicznego.

Od strony muzycznej *La Bohème* przygotowana została znakomicie. Kierownictwo muzyczne powierzono młodemu i utalentowanemu absolwentowi medio-

lańskiego Konserwatorium Muzycznego im. G. Verdiego Danielowi Rustioninemu, który poprowadził spektakl wartko i atrakcyjnie. Orkiestra pod jego batutą błyszczała wolumenem brzmieniowym. Wybrałem spektakl 8 października, podczas którego tytułową partię kreowała Angela Gheorgiu. Ta utalentowana gwiazda opery nie zachwycała wokalnie, jak w przypadku chociażby słynnej kreacji Tosci, ale udało jej się stworzyć postać nieskazitelnie niewinnej bohaterki, ujmującej wyrefinowane prowadzoną frazą i dojrzałością muzyczną. Doskonale wypadł Vittorio Grigolo jako Rodolfo, popisując się zwłaszcza w słynnej *Che gelida manina* i kwartecie z III aktu. Artysta może pochwalić się pięknym głosem tenorowym i świetnym warszatem technicznym, pozwalającym na swobodne wykonywanie wysokiego rejestru. Drugi akt należał do Ellie Dehn, która stworzyła postać figlarną zalotki Musetty, wspaniale wykonującej walca i wprowadzającej wiele kolorytu swoją osobą. Na uwagę zasłużyli także Massimo Cavaletti (schaunard), Fabio Capitanucci (Marcello) i Marco Spotti (Colline), sprawnie głosowo wtórujący parze głównych postaci.

Mediolańska *Cyganeria* jest atrakcyjna zarówno pod względem wizualnym, jak i muzycznym. W kuluarach wiele mówiło się po wspaniałej kreacji naszego najlepszego polskiego tenora, Piotra Beczały u boku Anny Netrebko. Spektakl ten ma aż 4 wykonawczynie partii Mimi. Warto więc usłyszeć i zobaczyć nie raz, nie dwa, ale wiele razy to przepięknie zrealizowane przedstawienie.

Maciej Michałkowski

The Metropolitan Opera

G. Puccini – *Turandot*
Hibla Gerzmaeva (Liu) | James Morris (Timur)
fot. Marty Sornli/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

TURANDOT Drugą operą zaprezentowaną w MET w bieżącym sezonie była *Turandot*. Na jesieni zaplanowano 8 spektakli, a w styczniu 2013 r. – trzy. Wszystkimi zadyryguje Dan Ettinger, ale obsada ulegnie zmianom. W tytułowej roli zaplanowane mamy dwie śpiewaczki: Marię Guleghinę i Irenę Theorin, Calafa na scenie zaśpiewa trzech tenorów: Marco Berti, Marcello Giordani i Walter Fraccaro, partię Liu powierzono: Hibli Gerzmavej i Takeshy Meshy Kizart, a rolę Timura – Jamesowi Morrisowi i Samuelowi Rameyowi.

Widziałam trzecie z kolei przedstawienie (3 X) z Guleghiną, Bertim, Gerzmavą i Morrisem. Partie Pinga, Panga i Ponga śpiewali: Dwayne Croft, Tony Steveneson i Eduardo Valdes, Cesarzem był Ronald Naldi, Mandarynem Ryan Speedo Green, role dwóch służących Turandot śpiewały:

Anne Nonemacher i Marty Hughes, a w partiach niemych lub baletowych wystąpili: Trzy Maski – Davis Roberstson, Andrew Robinson i Amir Levy, Kat – Antonio de Marco, Książę Persji – Sasha Semin, Kusiicielki Calafa – Linda Gelinas, Oriada Islami Prifti, Rachel Schuette i Sarah Weber-Gallo.

Pochodzący z Tel Avivu dyrygent Dan Ettinger debiutował w MET w 2009 r. w *Weselu Figara*. To jego drugie zaproszenie do MET. Rosyjski sopran Hibla Gerzmaeva wystąpiła w MET jak dotąd w dwóch rolach: w partii Antonii w *Opowieściach Hoffmanna* (debiut w 2010 r.), oraz jako Mimi w *Cyganerii*. Od dnia debiutu w roli Maddaleny w *Andrea Chenier* (1991), urodzoną na Ukrainie Marię Guleghinę mogliśmy usłyszeć w MET w ponad 150 spektaklach i w 10 rolach. Włoski tenor Marco Berti po raz pierwszy wystąpił w MET jako Pinkerton (2004), a później jako

Don José i Cavaradossi w drugim akcie *Toski* w gali otwierającej sezon 2005/6.

Niewiele mogło cieszyć uszy tego wieczoru i jedynie luksusowo spektakularna produkcja Zeffirelliego stanowiąca od 25 lat oprawę sceniczną *Turandot* w MET jak zwykle zebrała ogromne brawa od publiczności po uniesieniu kurtyny drugiego aktu. Wedle ploteczek kuluarowych Peter Gelb chciał się jej pozbyć, podobnie jak to już uczynił z innymi produkcjami Zeffirelliego, ale tym razem Zarząd MET zdecydowanie sprzeciwił się.

Tego wieczoru bardzo rozczarował mnie dyrygent. Rozpoczęliśmy lekkim chaosem w braku koordynacji sekcji instrumentów w orkiestrze. Tempa dla chóru były zdecydowanie za szybkie, a amplituda wyciszeń i nagłych fortissimo w trakcie całego spektaklu nie przyczyniała się do atrakcyjnej prezentacji wspaniałej partytury Pucciniego. Zbyt często też zdarzał się mu

brak synchronizacji ze śpiewakami i albo się spóźniał, albo ich wyprzedzał. Zabrakło mi też płynności i wyrazistego wydobywania barw harmonii muzyki czy koniecznego w wielu fragmentach „grandeur”. Po przezwyciężeniu było nieco lepiej i dobrze zabrzmiał nastrojowy chór. Ogólnie jednak Ettinger nie poradził sobie z partyturą Pucciniego i nie dosłuchałam się też, niestety, spójnej koncepcji wykonania całości.

Marco Berti głównie gromko bohaterko wykrzykiwał rolę Calafa. Był monochromatyczny, bez niuansu i lekkości wykonawczej, a *Non piangere, Liù* nie zawierała barw czy różnicowań emocji. Góra była zbyt siłowa z lekko zduszonym dźwiękiem w najwyższych tonach. Wszystko też śpiewał zbyt pospiesznie, ale tu mogę oczywiście winić dyrygenta. Wyraźnie dusił się w „ardente amor” aktu II, w scenie samobójstwa Liu głos mu się niemal załamał, a w tak oczekiwanej przez wszystkich *Nessun dorma* wyśpiewał wszystkie nuty, choć znów zdecydowanie za szybko.

Gerzava okazała się niestety głosem źle dopasowanym do roli Liu. Zamiast płynnej lirycznej słodyczy brzmiała zbyt dramatycznie ciężko i ostro. Piękna muzycznie *Signore, ascolta*, czy wzruszająca, intensywna emocjonalnie scena samobójstwa Liu, niestety, nie spełniła oczekiwań. Były momenty nieco spłaszczonego dźwięku w górnym rejestrze, a piana i pianissima nie zawsze zachwycały.

Maria Guleghina może nie ma najpiękniejszego głosu, a w górze często słychać sporą jego ostrość, ale jego stalowa moc zaoferowała nam tego wieczoru pewny atak w górnym rejestrze i choć pojawiały się braki precyzji intonacyjnej, a dolny rejestr okazał się zbyt słaby, w *In questa regia* przekonała nas, że jest dumną Księżniczką Chin, która nie podda się woli i władzy żadnego mężczyzny. Była efektywna dramatycznie i interpretacyjnie choć może nie najpiękniejsza wokalnie. W akcie ostatnim głos jednak ładnie zmiękł i ocieplił się, tak więc na koniec spektaklu zastrzeżenie zebrała brawa od widzów.

Croft, Stevenson i Valdes bardzo dobrze zaprezentowali się w rolach Pinga, Panga i Ponga. Dobre głosy, atrakcyjny ruch sceniczny i komizm. James Morris nieco już drżącym głosem zaśpiewał Timura, ale tu akurat można było to zaakceptować jako głos podeszłego w wieku, kruchej i emocjonalnie zdesperowanego ojca Calafa. 🎭

OTELO **W**bieżącym sezonie zaplanowano w MET dwie serie przedstawień *Otella*. Na jesieni w 5. spektaklach miał wystąpić w roli tytułowej Johan Botha z Renée Fleming (Desdemona), Michaellem Fabianem (Cassio) i Feliksem Struckmannem (Jago).

W 6. zaplanowanych na marzec spektaklach wystąpią: José Cura (Otello), Krassimira Stoyanova (Desdemona), Alexey Dolgov (debiut w MET, Cassio), oraz wymiennie w roli Jaga: Thomas Hampson (11, 15, 20, 23, 30 III) i debiutujący w MET Marco Vratogna (27 III). Zmienia się też dyrygenci. Na jesieni na podium stanął Semyon Bychkov, a w marcu orkiestrę MET ma poprowadzić Alain Altinoglu.

9 X podczas premiery sezonu okazało się, że pomimo choroby Johan Botha wystąpił. Nie widziałam i nie słyszałam tego spektaklu. Wedle doniesień prasowych, głos odmawiał mu wielokrotnie posłuszeństwa, ale dośpiewał operę do końca. Choroba się przedłużyła i Botha opuścił kolejne 3 przedstawienia. Powrócił dopiero w transmisji do kin 27 X. Recenzje po przekazie do kin były bardzo pochlebne. No i oczywiście będzie można go obejrzeć dzięki DVD zaplanowanemu przez MET na przyszły sezon.

Botha debiutował w MET 6 I 1997 r. jako Canio. Od tego czasu zaśpiewał tu: Radamesa, Don Carla, Florestana (*Fidelio*), Lohengrina, Walthera w *Śpiewakach norymberskich*, Calafa i Zygmunta w *Walkirii*.

Słyszałam go w roli Otella w MET w 2008 r. Pomimo nieszczególnych recenzji prasy na mnie wywarł pozytywne wrażenie ponieważ, jak relacjonowałam, Botha miał głos do Otella, choć nie miał jeszcze Otella w głosie. To jednak jedna z najbardziej złożonych i trudnych dla tenora partii Verdiego i trzeba czasu, by się w nią zagłębić. Latem 2010 r. słyszałam jego Otella w przekazie radiowym z San Francisco i wyraźnie słyszalna była poprawa zarówno w stylistycznym, jak i w dramatycznym ujęciu partii. Wiele więc sobie obiecywałam po jego kolejnym występie w MET w tej roli. Los zdecydował inaczej i nie miałam okazji tym razem usłyszeć go na żywo.

Byłam tylko na jednym jesiennym przedstawieniu Otella (16 X). Rolę tytułową przejął od Bothy debiutujący w MET rosyjski tenor Avgust Amonov. Urodził się w Kazaniu, w 1997 r., ukończył ałamackie

konserwatorium, w 2001 r. wygrał Międzynarodowy Konkurs Wokalny imienia Glinki w Czelabińsku, a w 2003 r., w Moskwie, główną nagrodę Fundacji imienia Iriny Archipowej W Teatrze Bolszoj debiutował w 2001 r, a od 2003 r. jest członkiem zespołu Teatru Maryjskiego.

Ogólnie był to niedobry wokalnie i muzycznie spektakl. Sytuacje ratowali nieco Renée Fleming i Michael Fabiano, słodko i stylowo brzmiący Cassio.

Fleming po raz pierwszy zaśpiewała Desdemonę w MET 6 IX 1994 r. i od tego czasu wykonała ją tu (z włączeniem spektakli tego sezonu) 20 razy. Nie ogłoszono tego oficjalnie, ale ta seria przedstawień *Otella* w MET mogła być jej pożegnaniem z rolą. W całości widzianego przeze mnie spektaklu oszczędzała głos na koniec opery. Straciła już nieco jego mocy i kremowego piękna lirycznej płynności, ale ostatnie dwie arie *Pina-gea, cantando* i *Ave Maria* były wręcz znakomite. Nie gubiąc słodyczy i łatwości wykonywania długich, wznoszących się linii melodycznych Verdiego zabarwiła je ciemniejszym odcieniem przecucia zbliżającej się śmierci. Desdemona to jedna z najlepszych ról jakie słyszałam w jej wykonaniu.

Rozczarował mnie Feliks Struckmann w partii Jaga. Zbyt ciężki, germański głos bywał lekko szczekliwy i zbyt bohaterki. Jego niestyłowy, pozbawiony płynności melodii języka włoskiego Jago wyszczerzał zęby pod koniec Credo i ogólnie miał kłopoty z tessiturą roli.

Najbardziej jednak rozczarowali mnie dyrygent i rosyjski tenor w tytułowej roli. Amonov uratował co prawda spektakle, udało mu się wytrwać i dośpiewać do końca opery, ale to tyle. Poza tym nic pochlebnego nie da się powiedzieć o jego występie.

Bychkov zepsuł mi natomiast wieczór od strony muzycznej. Przede wszystkim za szybkie tempa i niezrozumiałą ogromną i nagle zaskakującą nas amplitudą dynamiczną oscylowała pomiędzy potrójnym fortissimo i potrójnym pianissimo. Nic nie płynęło, rwał się „wątek” muzyczny. Pierwsze akordy burzy ogłuszyły widownię w zawrotnych tempach, a później nie było lepiej. Zdarzały się lepsze, liryczniejsze fragmenty, ale nie było ani spójności, ani muzycznej koncepcji zagrania partytury Verdiego. 🎭

Wbieżącym sezonie MET zaplanowała 7 przedstawień znakomitej komedii Mozarta we wznowionej produkcji Jonathana Millera z 1998 r. Jedno z nich niestety wypadło 29 X, czyli w wieczór huraganu Sandy. Spektakl oczywiście odwołano, podobnie jak ten z 30 X czyli *Turanadot*. W planach miałam dwa wieczory, ale po pierwszym 7 XI zrezygnowałam z drugiego z 13 XI. Niewiele bowiem mogło cieszyć uszy zarówno w wykonaniu partytury, jak i w wokalnych prezentacjach ról.

Na podium dyrygenckim stanął urodzony w Santa Monica (Kalifornia) David Roberston, który debiutował w MET w 1996 r. w *Sprawie Makropulosa*. Usłyszeliśmy go później w *Urowadzeniu z seraju*, *Carmen* i *Billym Buddzie*. Niestety nie poradził sobie choćby zadawalająco z arcydziełem Mozarta. Uwertura była zbyt sprężyste szybka i odnosiło się wrażenie płytkiej pospieszności. Potem, niestety, akt I rozpoczął od sporych rozbieżności w synchronizacji ze śpiewakami. Dalej nie było lepiej. W ansamblach Robertson nie panował nad całością, a ogólnie grał po łebkach, z płytką dynamiką i za szybko. Nic się ze sobą nie kleiło, brakowało uroczego czaru, więc Mozart tym razem „bronił się” z dużą trudnością.

Obsada ról też w znakomitej większości nie była na poziomie wokalnym MET czy na poziomie Mozarta, a usłyszeliśmy w niej: rosyjskiego basa Ildara Abrazakov (Figaro), niemiecki sopran, Mojcę Erdmann (Zuzanna), urodzonego w Kanadzie barytona Geralda Finleya (Hrabia Almaviva), sopran z Rygi, Maiję Kovalevską (Hrabina Almaviva), niemiecki sopran Christinę Schafer (Hrabina Almaviva). We wspomagających rolach wystąpili: Maurizio Muraro (Doctor Bartolo), Margaret Lattimore (Marcelina), John Graham-Hall (debiut w MET jako Don Basilio), Philip Cokorinos (Antonio), Tony Stevenson (Don Curzio), Ashely Emerson (Barbarina), a jako drużny – Lei Xu i Irene Roberts (debiut w MET).

Akompaniament do recytatywów grał na fortepianie (?) Dan Saunders. Brzmiało to dość obco, jak nieciekawe, niestylowe, mdle tło, bardziej jak wariacje na temat recytatywów Mozarta niż jego muzyka. Coś tam było słycać, ale bez większego znaczenia dla całości.

Nawet w tym nienajlepszym spektaklu na ogromne barwa zasłużyło dwóch śpie-

waków. Pierwszym z nich był Gerald Finley jako wspaniale stylowy i znakomity wokalnie Hrabia; warto było być tego wieczoru w MET aby usłyszeć w jego wykonaniu króciutkie *Contessa perdono*. Drugą niezwykle miłą niespodziankę sprawił mi Ildar Abrazakov. Dobry w mocy, barwie i płynności głosu, stylowe wykonanie, swobodny i przekonywujący ruch aktorski, ciekawa ale i mieszcząca się w idiomie interpretacja ról.

Erdmann ma ładny w barwie, srebrzyście jasny, lekki sopran, ale jest za słaby do MET. Brzmiała zbyt cicho, a momentami wręcz „zanikała” tak w solach jak i ansamblach. Na początku była też sztywna i nudnawa wokalnie i aktorsko. Nieco się rozgrzała w miarę upływu czasu, ale do końca zabrakło jej ekspresji w głosie i w ruchu scenicznym. Głównie przechadzała się po scenie krokiem godnym Hrabiny. Była to Susanna bez naturalnego wdzięku czy filuternej iskierej kokieterii. Wokalnie niestety nie była stylowa. W jej wykonaniu linie wokalne Mozarta były zbyt romantyczne. Nie potrafiła nadać im lekkości i czaru.

Pierwsza aria Cherubina (Schafer) nie wypadła najciekawiej wokalnie. Za szybko i za mało płynnie. Dopiero *Voi che sapete* ukazało klasę śpiewaczki. Stylowe modulacje emocji, wiarygodne zaangażowanie, i co godne podziwu – spora, ale mieszcząca się w idiomie, indywidualność w interpretacji. Jedno z ciekawszych wykonań tej arii jakie słycałam ostatnio na żywo w MET. Dość wiarygodnie wcieliła się też w postać nastolatka o rozbuchanych zapędach romantycznych.

Kovalevska bardzo rozczarowała w *Porgi amor*. Za szybkie tempa, bez piano, żeby nie wspomnieć o pianissimo, bez niuansu, za ostro jednolicie, bez wyczucia znaczenia śpiewanego tekstu i atmosfery chwili. Zaśpiewała nuty arii nudno i płasko, bez finezji czy elegancji. Jeszcze gorzej wypadło *Dove sono*. Poza wyżej wspomnianymi brakami wokalnymi, brała oddechy nie tam gdzie trzeba i pozbawiła tę arię pięknego płynnego liryzmu. Całość zabrzmiała na jednym, monochromatycznym poziomie, a zakończyła wyduszonymi w górze tonami.

Kovalevska i Erdmann teoretycznie mają głosy do śpiewania Mozarta tyle, że nie mają Mozarta w głosach. Poza tym zamieniłabym je rolami, przynajmniej w ich ujęciu aktorskim. Kovalevska nie miała ani grama elegancji godnej arystokratki i głównie zachowywała się jak afektowana, bardzo plebejska w manierach, służąca,

a Erdman ze swą sztywną powściągliwością i brakiem wyczucia charakteru rezolutnej Susanny bardziej pasowałaby jako Hrabina.

Reszta ról wypadła różnie. Basilio (Graham-Hall) był zbyt przerysowany, ładnie



W. A. Mozart – *Wesele Figara*
Mojca Erdmann jako Susanna
fot. Marty Sohl/MET

stylowa okazała się Barbarina (Emerson), a Bartolo (Muraro) jak zwykle nie zawiódł.

W sumie – nie był to spektakl na miarę klasy MET. ☹



Pianista z duszą romantyka

z wybitnym polskim pianistą Ignacym Lisieckim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

fot. archiwum artysty

W pana biografii czytamy: „Ignacy Lisiecki oddaje tekst i treść intencji kompozytora z wyjątkową błyskotliwością, finezją i autentycznymi emocjami”. Kiedy zaczęła się pana przygoda z muzyką?

W sumie nie tak wcześnie. W wieku sześciu lat rozpocząłem naukę gry na fortepianie. Najpierw były początki w Poznaniu, później studia w Warszawie, Hanowerze oraz inne doświadczenia po drodze.

Jak pan wspomina swoje studia w słynnej hanowerskiej uczelni?

Pobyt w Hanowerze pozwolił spojrzeć na pewne sprawy z szerszej perspektywy. Wykładowców uczelni stanowią profesoremie z Rosji, USA, Izraela, Anglii, Skandynawii, Polski oraz oczywiście niemieccy pedagodzy. Hanover bez wątpienia wytwarza bardzo mobilizującą atmosferę dla samo rozwoju i pracy. Egzaminacje do uczelni w Hanowerze stoją na bardzo wysokim poziomie. Na pewno budowanie relacji z ludźmi w takim miejscu, jak Hanover jest

trudne. Wynika to z faktu, że wszyscy są skoncentrowani na swojej pracy. Niemniej jednak bardzo pozytywnie wspominam pobyt w tej uczelni.

Na początku roku ukazuje się pana debiutancka płyta. Proszę nam o niej opowiedzieć...

Postać Brahmsa wpłynęła zasadniczo na concept płyty, stąd jej tytuł *Homage to Brahms*. Na główny repertuar płyty składają się *Rapsodie* op. 79 jego autorstwa oraz *Fantazja* op. 17 Schumanna odwołująca się do Brahmsa-pianisty. Jest to mało znany fakt, jednak ten właśnie utwór Brahms zwykł wykonywać obok swoich własnych kompozycji w trakcie jednego recitalu. Poza tym patronat Roberta Schumanna na początku muzycznej drogi Brahmsa oraz późniejsza przyjaźń artystyczna i osobista z jego żoną Klarą w naturalny sposób łączy ze sobą te postacie.

Na płycie znajdziemy także *Fantazję* na temat *Preludium Chorałowego* pana autorstwa, inspirowana Brahmem.

Skąd wziął się pomysł na ten utwór?

Przeglądając dostępną literaturę muzyczną, poszukiwałem materiału muzycznego o nastroju pełnym powagi i patosu. Fakt istnienia literatury organowej, która nie była poddana transkrypcji na fortepian stała się źródłem inspiracji i głównym powodem skomponowania *Fantazji* (już wkrótce partytura ukaże się nakładem Acte Préalable). *Preludia Chorałowe* op. 122 są ostatnim opusowanym utworem Brahmsa. Jak wiemy istnieje wiele transkrypcji fortepianowych na bazie utworów Bacha m.in. d'Alberta lub Busoniego. Zastanowiło mnie dlaczego tylko Bach budzi takie zainteresowanie wśród pianistów dokonujących transkrypcji, a nie Brahms, którego harmonia i tematy są wielce inspirujące. Fakt, że jedno z 11 preludium ma tytuł *O Welt, ich muss dich lassen* świadczy o bardzo osobistym charakterze utworu i jest to niewątpliwie pożegnanie Brahmsa ze światem. Intrygującym był dla mnie również fakt, że przez całe życie organy nie znajdowały się w głównym kręgu zainteresowań kompozytora i może to

właśnie główny powód świadczący o małej popularności tych preludjów. Początkowy zamiar dotyczył zrobienia prostej transkrypcji, jak to już wcześniej zrobiłem w przypadku *Adagietta* Mahlera. Tym razem rozwinąłem temat Chorału, powstało także trio, przetworzenie i w rezultacie skończyło się na 6-minutowej *Fantazji!* Myślę, że nagranie lepiej niż słowa wyjaśni całą resztę.

Przeglądając pana programy koncertowe zauważamy, że przeważa tam muzyka romantyczna (Chopin, Schumann, Brahms). To pana ulubieni kompozytorzy?

Wyczuwam jakąś więź emocjonalną z Schumannem. Wśród romantycznych kompozytorów piszących na fortepian był chyba tym, który dokonał najdoskonalszej syntezy muzyki i poezji. Zaadoptował on na potrzeby swojej muzyki nie tylko poezję Eichendorffera, ale także postacie wzięte z powieści i rysunków m.in. E. T. A Hoffmanna jak chociażby Kapelmistrz Kreisler, Eusebius, Florestan. Związki z poezją, i to nie tylko w pieśniach, są w jego twórczości bardzo istotne. Schumann to dla mnie przede wszystkim kalejdoskop różnorodnych kolorów i zmiennych nastrojów. To są elementy, które mnie w jego twórczości zawsze najbardziej frapowały. Weźmy na przykład *Fantazję* i *Sceny dziecięce*: zupełnie inna forma. W *Scenach* myśl rozwija się na bardzo krótkim fragmencie i szybko dochodzimy do jakiejś konkluzji czy podsumowania myśli. *Fantazja* to przykładowa baśń, świetnie rozplanowana, jakby długa i daleka podróż. Rozpoczynająca się jak burza ze zdystansowanym trio, energicznym marszem w drugiej części, kończąca się ukojeniem i wewnętrznym spokojem.

Pana płyta ma tytuł *Homage to Brahms*. Czy to oznacza, że jego twórczość jest panu również szczególnie bliska?

Niewątpliwie tak. Na pewno nie potrafiłbym wyobrazić sobie repertuaru bez dwóch koncertów fortepianowych Brahmsa. Na tle innych romantycznych koncertów (Liszta, Schumanna, Czajkowskiego, nawet Chopina) taki drugi koncert Brahmsa to arcydzieło nie tylko w warstwie pianistycznej, ale również orkiestrowej. To przepiękny dialog. Rachmaninow w *II Koncercie* lub Szymanowski w *IV Symfonii koncertującej* też próbowali nawiązać do



fot. archiwum artysty

tej konwencji, ale gdzieś w tym wszystkim fortepian jest przytłoczony i przegrywa miejscami walkę z orkiestrą.

Jak na pana wpływa kontakt z publicznością, a jak pan odbiera pracę w studiu nagraniowym?

Kontakt z publicznością jest na pewno nie do przecenienia. Scena wytwarza niepowtarzalną i trudną do sformułowania w słowach koncentrację, która powoduje, że jesteśmy zdolni zagrać lepiej niż to sobie czasami wyobrażamy. Choćby nie wiem jak przyjemne było grać w domu na świetnym instrumencie nic nie zastąpi tej adrenaliny i przyjemności kontaktu z publicznością, salą i nowym fortepianem. Studio też oczywiście ma swoje zalety. W przeciwieństwie do występu na żywo, mamy więcej niż jedną szansę. Możemy coś powtórzyć, poeksperymentować i dopiero wybrać to, co nas satysfakcjonuje najbardziej. Niewątpliwie studio nagraniowe wymaga innego nastawienia mentalnego. Trudno się czasami wzruszać do pustej sali i mikrofonu. Kwestia nastawienia jest jednak najważniejsza, zarówno koncert, jak i studio mają swoje niepowtarzalne zalety.

Często bywa pan w Japonii. Skąd taki wybór?

W 2010 r. z okazji 200-lecia obchodów Roku Chopinowskiego miałem trasę po paru japońskich miastach m.in.: Tokio, Osaka, Kobe i Fukuoka. Na jednym z moich koncertów pojawił się manager, który postanowił zająć się dalszym rozwojem mojej działalności koncertowej. Druga kwestia: jest to w zasadzie trzeci po niemieckojęzycznym i angielskim rynek muzyki poważnej na świecie. Sam fakt, że na coroczne parodniowe tournée przyjeżdżają takie orkiestry, jak Wiedeńscy i Berlińscy Filharmonicy, Zimerman, Pollini itd. świadczy, że jest to miejsce, w którym wiele się dzieje, niemniej niż w Nowym Jorku czy Berlinie. W Tokio miałem m.in. okazję zetknąć się z fenomenalną fińską szkołą dyrygencką. Jorma Panula, który bywa tutaj częstym gościem miał akurat wykład i zajęcia z orkiestrą w jednym z prywatnych uniwersytetów muzycznych. Panula, z którego klasy wyszli światowej sławy dyrygenci tacy, jak Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Osmo Vanska, żeby wspomnieć tylko kilku. Wszystko to czołówka światowa. Panula w swojej oszczędności i przejrzystości ruchów

zrobił na mnie kolosalne wrażenie. Ta swoboda, gestykulacja wręcz od niechcienia a na przeciw orkiestra czująca intuicyjnie wszystkie jego wskazówki. To było niezmiernie inspirujące i uczące doświadczenie. Tak więc częsty pobyt w Japonii jest bogaty w różne ciekawe wydarzenia. Poza wszystkim, gdy w Polsce robi się zimno, mam dodatkowe lato w promocji. W Japonii w listopadzie niebo jest błękitne, co daje dużo optymizmu na co dzień.

W listopadzie 2012 r. debiutował pan recitalem w Tokyo Opera City, to bardzo prestiżowe, jak pan wspomina ten recital?

Na program recitalu złożyły się *Sceny dziecięce* Schumanna, Liszta *Sonata dantejska*, *Obrazki z wystawy* Musorgskiego oraz wybór mazurków Chopina. Ciekawostką jest fakt, że tego dnia w Symphony Hall grał o tej samej godzinie Radu Lupu. Bardzo chciałem posłuchać jego recitalu. Stwierdziłem, że jak pierwsza część mojego recitalu pójdzie nie za dobrze to pójdę wysłuchać Radu Lupu (śmiech)! Całe szczęście kontynuowałem recital i wszystko poszło pomyślnie. Wśród publiczności 70 osób stanowiły osoby z branży muzycznej, było obecnych także paru dyrygentów, krytycy muzyczni i dyrektorzy programowi sal. Cieszę się, że rezultatem recitalu zostałem zaproszony na dalsze recitale, występy z orkiestrą i solo.

Co jest dla pana najistotniejsze w pracy nad utworem? Na co zwraca pan szczególną uwagę?

Przede wszystkim na kontrapunkt i wieloplanowość faktury. Jest to niesamowita przyjemność, gdy można eksplorować fortepian na sposób orkiestrowy. Cała ta wielowątkowa przestrzeń dźwiękowa jest dla mnie fascynująca! Polifonia stanowi właściwie całe bogactwo utworu. Z początku wydaje się, że to tylko szkielet utworu. Dla mnie jest to równie istotny element, co interpretacja i emocje zawarte w wykonaniu.

Czy na fortepianie możemy osiągnąć podobne różnice kolorystyczne jak w orkiestrze?

Wyobraźmy sobie, że w orkiestrze jeden instrument kończy swoje solo i wchodzi kolejny instrument. Wszystko jest czytelne jak na dłoni, obój ma inne brzmienie niż waltornia! My, pianiści musimy

osiągać tę różnorodność kolorów i barw innymi środkami. Właśnie kontrapunkt jest najlepszym sposobem do realizacji tych celów. Bardzo cenię sobie Pierre'a Bouleza jako dyrygenta. Takie rzeczy, które on w symfoniach Mahlera kreuje są zjawiskowe. Jest takie miejsce w jego nagraniu *VII Symfonii* w pierwszej części. Puzon prowadzi temat. Równocześnie na tym tle waltornie prowadzą dialog kontrapunktyczny ze skrzypcami i jeszcze na to nakłada się odpowiedź trąbek i miejscami tuby. Cztery, miejscami pięć planów głosowych, wszystko słyszalne w idealnych proporcjach. Jest to absolutnie niesamowite. Podobnych wrażeń i inspiracji dostarczają mi nagrania symfonii Beethovena przez Brunona Waltera. Istnieje pogląd, że ścisła polifonia dotyczy w większym stopniu muzyki Bacha niż na przykład utworów Liszta czy Rachmaninowa. Myślę, że takie podejście zubaża w jakiś sposób kompozycje innych kompozytorów.

W pana repertuarze współczesnych kompozytorów możemy znaleźć Szczedriny? Skąd zainteresowanie tą muzyką?

Rodion Szchedrin jest chyba najwybitniejszym żyjącym kompozytorem rosyjskim. Niedawno włączyłem do repertuaru jego *Diary* z 2002 r. Czynnikiem melodycznym odgrywa w jego utworach zasadniczą rolę. Bardzo odpowiada mi również puls tej muzyki. Miejscami motoryczność niektórych fragmentów przywołuje na myśl *Gigue* ze suit angielskich Bacha. W jego utworach fortepianowych wyczuwa się głęboką znajomość instrumentu. Myślę, że te wszystkie elementy składają się na wyjątkowość utworów Szczedriny.

Czym się pan zajmuje, gdy pan nie koncertuje i akurat nie ćwiczysz?

Bardzo interesuje mnie okres dwudziestolecia międzywojennego. Historiografia oraz kroniki z tamtych czasów. W tej chwili skończyłem właśnie czytać *Kroniki* Antoniego Słonimskiego z lat 30. Choć uwarunkowania historyczne i polityczne były inne niż dzisiaj, pamiętniki te doskonale ukazują irracjonalność sporów ideowych i politycznych tamtych czasów. Pozwala to także lepiej zrozumieć obecne czasy. Ta lektura uświadamia, że pewne cechy narodowe są trwałe i niezmiennie.

Dziękuję za rozmowę. 🎹

IGNACY LISIECKI

Znakomity pianista
debiutuje płytą
W hołdzie dla Brahmsa

Premiera 20 STYCZNIA 2013

Program płyty:

ROBERT SCHUMANN

Romans op. 28

Fantazja op. 17

JOHANNES BRAHMS

Rapsodia h-moll op. 79 nr 1

Rapsodia g-moll op. 79 nr 2

IGNACY LISIECKI

Fantazja na temat

Preludium Chorałowego



Zawsze starałem się być tylko sobą...

z Maciejem Małeckim rozmawia Łukasz Kaczmarek

Najnowsza płyta wytwórni Acte Préalable przynosi kompozycje niezwykle: dzieła kameralne (*Sen Fryderyka* oraz trzy kwartety smyczkowe) Macieja Małeckiego, jednego z najwybitniejszych żyjących współcześnie polskich kompozytorów. Z tej okazji przeprowadziliśmy rozmowę z Mistrzem.

Jedną z ostatnich pańskich kompozycji jest *Sen Fryderyka*. Skąd taki tytuł? Słuchając utworu i użytych przez pana nawiązań do Chopina, mniemam że „Fryderyk” odnosi się do Chopina. A może użycie tego imienia wiąże się jeszcze z jakąś postacią? I dlaczego „Sen”?

Rzeczywiście, tytuł odnosi się do Chopina. Był to pomysł Magdy [Magdaleny Małeckiej – córki Macieja Małeckiego, znakomitej altowiolistki, członkini Kwartetu Opium], aby w Roku Chopinowskim, tj. w 2010, napisać jakiś utwór, nawiązujący do muzyki Fryderyka Chopina. Dlaczego sen? Po napisaniu szukałem tytułu. Pierwszy pomysł, jaki przyszedł mi do głowy, to był „Bałagan w domu pod nieobecność gospodarza”. Powiedzmy, że gospodarz wyszedł z domu, może zostawił otwarte okno, kot rozlał kawę, wiatr wpadł do pokoju, a nuty się pomieszały. Coś takiego miał sugerować tytuł, ale nie odwoływał się bezpośrednio do Chopina: nie byliśmy więc zadowoleni... Przyszedł mi wtedy do głowy inny pomysł: co by było, gdyby Chopinowi przyśniła się taka muzyka, jaką napisałem? Bo przecież są w niej tematy z jego kompozycji, z tym, że jest to muzyka, która musiałaby być komponowana, jakieś 80 lat po jego śmierci. Załóżmy, że ten sen ma miejsce mniej więcej w roku 1840, a muzyka pochodzi z przełomu XIX-XX w. Jest to więc zabawa, trochę literacka, a nawet jakby filmowa.

W swoim dziele nawiązuje pan do czterech kompozycji: *Etiudy a-moll* op. 25 nr 11, *Preludium A-dur* op. 28 nr 7, *Walca Des-dur „Minutowego”* op. 64 nr 1 oraz pieśni *Życzenie* op. 74 nr 1...

Uważam, że właśnie *Życzenie* zostało przeze mnie najlepiej wykorzystane jako kamuflaż. Trzeba uważnie się wsłuchać,

Zawsze starałem się być tylko sobą i dlatego nie ulegałem awangardzie. Zresztą do dzisiaj jestem outsiderem...

Maciej Małecki

aby wyciągnąć melodię tej pieśni. Ale bazą dla całej kompozycji jest w zasadzie *Preludium A-dur*, które ja piszę w moll. Zabieg polega na tym, że wykorzystuję pewne motywy Chopinowskie i bawię się nimi. Umieszczam je w epoce, która dawno odeszła, a którą szczególnie lubię dla jej kolorów, rytmów i harmonii. To jest właśnie ten przełom stuleci, kiedy muzyka była niezwykle piękności: z jednej strony jeszcze tonalna, a z drugiej strony antycypowała wszystko to, co się wydarzyło później w XX w.

Które kompozycje własne są panu szczególnie bliskie?

Sen Fryderyka byłby bodaj w pierwszej trójce, jeśli chodzi o moją ocenę własnej roboty kompozytorskiej. Połączyć w całość cztery motywy ze wspomnianych wyżej utworów i nadać temu czytelny sens było trudnym zadaniem i, mam nadzieję, że ten sens jest czytelny dla słuchacza. Cieszę się, że udało mi się tam wpleść początkowy fragment *Etiudy a-moll*, która przecież jest pod względem fakturalnym związana wyłącznie z fortepianem. Sam ją kiedyś grałem.

Obok *Snu Fryderyka*, szczególnie bliski jest mi *Walc koncertowy na orkiestrę*. Bardzo też lubię *Koncert kołęd na chór i kameralną orkiestrę smyczkową*, chociaż tylko trzy spośród nich zostały skomponowane przeze mnie, a reszta to nasze dobrze znane polskie kołеды, tyle że opracowane w sposób często odbiegający od ustalonych szablonów i przeznaczone do wykonania koncertowego. Lubię też *Koncert na dwa fortepiany*, czy *Koncert*

na wibrafon i marimbę – Rozmyślanie przy fontannie. Lubię moje kwartety smyczkowe, również z racji współpracy z Kwartetem Opium i z moją córką... Natomiast są utwory (nawet ostatnio napisane), których wprost nie cierpię i najchętniej nie przyznawałbym się do nich...

Wspomniał pan o kwartetach; to one właśnie znalazły się na pana najnowszej monograficznej płycie wydanej przez Acte Préalable. Który z nich wydaje się panu najbliższy?

Najbliższy jest mi chyba wciąż *I Kwartet*. Wspomniałem już, że po latach odnajduję w moich utworach jakieś słabsze fragmenty, które mi się nie podobają. Dla przykładu, przez długi czas nie podobał mi się *II Kwartet*, ale panie z Opium String Quartet tak fantastycznie go grają, że znów polubiłem ten utwór. Zwłaszcza jego środek – w wykonaniu Kwartetu Opium tempo jest zupełnie fenomenalne; one w ogóle wspaniale grają!

Ale powróćmy do *I Kwartetu*... Pisałem go w 1994 r. Postmodernizm, neotonalność jeszcze nie utrwaliły się tak bardzo w tamtym czasie, wszechobecny był sonoryzm.

A ja i wtedy, i zresztą przez całe życie z upodobaniem uprawiałem muzykę tonalną, w młodości pisałem niemal wyłącznie dla teatru, filmu i radia, bo nie mieściłem się w obowiązującym wówczas nurcie muzyki poważnej. Zawsze starałem się być tylko sobą i dlatego nie ulegałem awangardzie. Zresztą do dzisiaj jestem outsiderem. Pamiętam, że gdy pracowałem nad *I Kwartetem*, nie byłem go pewien, bo chwilami trochę zbyt ładny mi się wydawał... Niektóre fragmenty powtarzane są tam wielokrotnie, lecz ledwie aluzyjnie wobec modnej dziś repetytywności, jakby sugerując: słuchajcie, ja i wy (słuchacze)

żyjemy w tych samych czasach, w tej postmodernistycznej epoce, ale ja inaczej ją czuję, w moich utworach zawsze coś posuwa się do przodu. (W *Koncertie na wibrafon i marimbę – Rozmyślenia przy fontannie* skomponowanym w 2010 r., cała ostatnia część stanowi jakby nawiązanie do nurtu repetytywności, ale jest to tylko nawiązanie, bo zamiast mechanicznego powtarzania początkowego fragmentu rzecz się rozwija, wzbogaca, ewoluuje.) Z pewnym strachem dawałem *I Kwartet* muzykom Kwartetu Śląskiego, dla którego ten utwór został napisany, nie byłem bowiem pewien, czy zostanie zaakceptowany. Ale spodobał się i był grany przez różne zespoły. I chyba właśnie ten kwartet najbardziej lubię – może dlatego mam do niego sentyment, że był pierwszy. Trochę bym zmienił w nim dzisiaj to i owo, ale już zostanie taki, jaki jest.

Mówiąc o *I Kwartecie*, wskazał pan wiele kwestii dotyczących się pana stylu kompozytorskiego. Czy właściwym byłoby nazwanie pana neoklasykiem zafascynowanym sonoryzmem?

Hm... Pisałem utwory utrzymane w dosyć czystym stylu dodekafonicznym, np. *Koncert puzonowy*. Dodekafonia, niby stara rzecz, ale ciągle jeszcze brzmi nowocześnie, niemal awangardowo. Z upodobaniem wymyślam melodie dwunastodźwiękowe, które potem łączę z mniej lub bardziej tonalnym tłem harmonicznym. I na ogół nikt nie zauważa, że są to dźwięki zaczerpnięte z dodekafonii. A co do pańskiego pytania – chyba tak, chyba jestem neoklasykiem, może dlatego, że otrzymałem klasyczne wykształcenie w klasie kompozycji Kazimierza Sikorskiego. Ale czy jestem zafascynowany sonoryzmem? Wciąż uważam, że jedną z najtrudniejszych form do napisania jest fuga. Od czasu do czasu piszę niemodne dziś fugi, a przynajmniej fugata, bo to wspaniała gimnastyka. Poza tym, posługuję się bardzo często formą zbliżoną do allegro sonatowego. Istniał kiedyś dualizm: tonika-dominanta, dur-moll, co zaowocowało po pierwsze właśnie fugą, jako najdoskonalszą polifoniczną formą barokową, a po drugie allegrem

sonatowym z dwoma tematami, przetworzeniem itd. Te formy posiadały logiczną budowę i są wieczne, jak katedry gotyckie, czy piramidy egipskie. W wieku XX nie powstały żadne nowe formy muzyczne. Schoenberg stworzył nowy sposób pisania, ale czytelnych i rozpoznawalnych form w dzisiejszych czasach już nie ma. Jest natomiast wrażenie ogólnego chaosu estetycznego, co zresztą dotyczy nie tylko muzyki. Być może jestem anachroniczny, ale mogę powiedzieć, że ostatnie lata absolutnie mnie utwierdzają w przekonaniu, że należy robić wyłącznie swoje, bez obawy jak to zostanie przyjęte. Szukam

z drugiego w sposób naturalny wynika, jedno do drugiego po prostu pasuje. I nie zawsze da się to uzasadnić teoretycznie. Do komponowania potrzebne są umiejętności, wiedza i uzdolnienia muzyczne, ale także intuicja. Umiejętności i wiedzę trzeba pogłębiać, ale jest jeszcze potrzebne to coś, z czym przychodzi się na świat i co sprawia, że formę się czuje, a nie wiadomo skąd to coś się bierze.

Pisałem w różnych stylach i uprawiałem różne gatunki. Ostatnio coraz bardziej skłaniam się ku wokalistyce, bardzo mnie pociągają chóry. Niedawno skomponowałem *Mszę na chór i orkiestrę smyczkową* do tekstu

łacińskiego i poważnie myślałem o pieśniach. Dzieje się tak zapewne dlatego, że przez lata związany byłem z teatrem, a tym samym z literaturą. Cieszy mnie, że chóry lubią śpiewać to, co piszę. Niewykluczone zatem, że będę dalej szedł w tym kierunku.

Często jestem kojarzony z muzyką rozrywkową, a przecież ja tych „prawdziwych” piosenek dla piosenkarzy właściwie w ogóle nie pisałem, jest ich zaledwie kilka. Natomiast komponowałem bardzo dużo muzyki dla teatru i były w tym również piosenki. Nawet w tym momencie piszę piosenki, z


myślą o konkretnym aktorze, a jest nim mój syn Grzegorz.

Co stanowi dla pana źródło inspiracji twórczej? Jak to było w przypadku kwartetów?

Inspiracją do powstania niemal wszystkich moich utworów był i zawsze jest przede wszystkim termin planowanego wykonania. Natomiast innych inspiracji raczej nie mam.

Sen Fryderyka nigdy by nie powstał, gdyby nie Rok Chopinowski. Dwukrotnie skomponowałem utwory z głębokiej potrzeby: *Rondo na fortepian i orkiestrę* (1981–1982) z dopiskiem „napisane w związku z przyjściem na świat córki Magdy”, a po śmierci mojego syna Marcina w 2008 r. napisałem *Dzwony Pól Elizejskich* na fortepian.

Kiedy przystępuję do pracy, jestem najczęściej w stanie totalnej niemocy:



Acte Préalable
APO268

Maciej Małecki

The Dream of Frédéric, Quartets Nos. 1-3



world premiere recording

Opium String Quartet

porządku, którego w otaczającym mnie świecie często nie znajduję, ale oczywiście nie jestem głuchy na to wszystko, co w dziedzinie muzyki dzieje się dookoła.

Parokrotnie stosowałem aleatoryczne rozwiązania, np. w mojej *II Symfonii na chór i orkiestrę* i wyszło to fantastycznie! Jest tam fragment oparty o skalę całotonową, taka plama dźwiękowa. To jest aleatoryzm kontrolowany, służący konkretnemu celowi. We wspomnianym fragmencie chodzi o wrażenie spontaniczności, o wielką kulminację, której na pewno nie osiągnąłbym pisząc tradycyjną metodą.

Odczuwam wielką satysfakcję, gdy słuchacze i muzycy wykonujący jakiś mój utwór dostrzegają w nim konstrukcję, chociaż nie dokonują szczegółowej analizy. Myślę, że oprócz uzdolnień harmonicznym, posiadam wrodzone poczucie formy. Nie mam jednak na myśli jakiejś konkretnej formy, ale to, że jedno

pusta kartka i co tu wymyślić?! I ów termin, ten licznik, który mówi, że „zostało ci jeszcze 56 dni, a jutro będzie już tylko 55!”. To zmusza mnie do szybkiego działania. Ważne są pierwsze 3-4 nuty, które napiszę: w zależności od tego czy idą w górę, czy w dół skali, już w jakiś sposób implikują to, co będzie potem. Ja nawet stworzyłem sobie teorię na własny użytek, że w tych pierwszych kilku nutach jest zawarta cała energia kompozycji, wszystko jest tam skupione, trochę jak przed wielkim wybuchem inicjującym powstanie wszechświata.

A jak było w przypadku III Kwartetu? Nadał mu pan tytuł – Jesienne pejzaże.

Pomysłem Magdy było, żebym napisał utwór liryczny, nostalgiczny, nieco inny, niż dwa pierwsze kwartety. W efekcie skomponowałem *III Kwartet* i nadałem mu tytuł *Jesienne pejzaże*, pewnie dlatego, że pisałem go jesienią. Jest tam taki fragment, gdzie powtarzają się dźwięki bardzo wolno i cicho, co może sugerować Święto Wszystkich Świętych. A jesień, mówiąc trochę banalnie, to smutek, opadające liście, deszcze, wiatry, nadchodzące zimno i kwiaty na grobach... Taki klimat jest w moim utworze, ale nie należy doszukiwać się dosłownych ilustracji, chociaż świadomie poszukiwałem smętnych nastrojów...

W tym *Kwartecie* operuję dwoma motywami, które powtarzają się w różnych

odmianach. Jeden z tych motywów – temat początkowego kanonu, to dwanaście niepowtarzających się dźwięków, a więc lekki ukłon w kierunku dodekafonii, o czym mówiłem przed chwilą.

Czego mogę panu życzyć?

Zdrowia mnie i moim bliskim. Czego jeszcze? Optyzmu, ale tego mi na ogół nie brakuje!

Zatem tego panu życzę i bardzo dziękuję za rozmowę! Proszę przyjąć najserdeczniejsze pozdrowienia od Czytelników oraz Redakcji Muzyka21 oraz moim własnym.☺

Moje nowe odkrycie – Hans Huber

z wybitną skrzypaczką Agnieszką Maruchą rozmawia Arkadiusz Jędrasik



fol. Barbara Piotrowska/Vidog

Przyczynkiem do naszej rozmowy jest pani kolejna płyta. Poprzednio nagrała pani ambitną płytę promującą polską muzykę, czyli premierowe nagranie *Koncertu skrzypcowego* Zygmunta Stojowskiego. Tym razem los padł na znanego szwajcarskiego kompozytora Hansa Hubera...

To prawda, bardzo zależało mi na tym, żeby moja poprzednia płyta, solowy debiut fonograficzny, poświęcony był rodzimej twórczości. Zarówno mój ojciec, nieżyjący już redaktor muzyczny Wojciech Marucha, jak i śp. prof. Mirosław Ławrynowicz, którego studentką byłam przez wiele lat, ogromny nacisk kładli na propagowanie muzyki polskiej. W szczególności tej zapomnianej, nie znanej, lub po prostu nie docenionej. Dlatego, już podczas studiów starałam się jak najwięcej czasu poświęcać na zapoznanie się z tą właśnie twórczością. Pracowałam nad utworami skrzypcowymi Noskowskiego, Żeleńskiego, Moniuszki, Szymanowskiego, Paderewskiego. Gdy za sprawą pana Jana A. Jarnickiego trafiłam na kompozycje Zygmunta Stojowskiego: przepiękny koncert, sonatę skrzypcową oraz *Romans* na skrzypce i orkiestrę, postanowiłam, że będą one materiałem na moją pierwszą solową płytę. A ponieważ materiał ten nie został wcześniej zarejestrowany, nagranie moje stało się światową premierą fonograficzną. Pracując nad płytą z utworami Stojowskiego, wiele się nauczyłam. Nagrywając Hubera miałam już dużo większe doświadczenie dotyczące zarówno samego procesu nagrania i montażu, jak i edycji graficznej płyty. Moje wymagania i oczekiwania wzrosły, dlatego całość powstawała dosyć długo. Wolalam poczekać, działać bez pośpiechu, wszystkiego sama dopilnować by być pewną, że cały projekt spełnia moje oczekiwania. Byłam i jestem bardzo krytyczna zarówno wobec siebie jak i moich współpracowników, gdyż wiem, na ile nas wszystkich stać. W tę płytę włożyłam ogrom pracy i serca, ale jestem bardzo zadowolona z efektu końcowego.

Czym szczególnie zafascynowała pani muzyka na skrzypce i fortepian Hubera, że postanowiła ją pani nagrać i promować?

Muzyka Hubera zawiera w sobie najlepsze cechy twórczości późnego romantyzmu. Jest bardzo melodyjna, pełna wyrazu, ma w sobie dużo epickiej przestrzeni i elegijnego spokoju. Wykonując Hubera artyści mogą się muzycznie wypowiedzieć i podzielić ze słuchaczami wrażliwością na piękno. Obie sonaty zawierają wiele elementów wirtuozowskich, obfitują w cytaty muzyczne i elementy taneczne. Jest w tych utworach trochę Szwajcarii, trochę Wiednia, trochę Rosji. Huber bawił się muzyką, lubił stylizację, miał niezwykłą łatwość pisania, co było poparte znakomitym i wszechstronnym wykształceniem muzycznym, które zdobywał od najmłodszych lat. Fascynowała go twórczość Brahmsa, Schumanna, osobiście znał Busoniego. Pomimo tej fascynacji nie stracił na indywidualności, wyrobił swój specyficzny styl, podkreślony typową dla niego złożoną harmonią. Jego sonaty to rozbudowane, wielowymiarowe kompozycje, głębokie i z całą pewnością bardzo wartościowe. Huber był kompozytorem ze „starej szkoły”, na nieszczęście dla siebie, żyjącym u schyłku romantyzmu. Przez młodszych kolegów został „zaszufladkowany” jako twórca konserwatywny, dlatego po śmierci szybko o nim w Szwajcarii zapomniano.

Mam nadzieję, że uda mi się przyczynić do reaktywacji jego twórczości i sprawić, że częściej będzie ona gościć na estradach europejskich. Planuję również poświęcić Huberowi moją pracę habilitacyjną, będzie to pierwsza polska publikacja poświęcona temu twórcy. Niezmiernie się cieszę, że zetknęłam się z muzyką szwajcarskiego kompozytora i mam szansę zaprezentować ją szerszemu gronu odbiorców. Uważam Hubera za swoje osobiste odkrycie i jestem dumna, że mogę przyczynić się do przywrócenia pamięci o tym niesłusznie zapomnianym kompozytorze.

To nie jest pierwsza pani płyta z muzyką tego kompozytora?

Zgadza się. Podczas moich studiów w Szwajcarii, wraz ze skrzypaczką prof. Moniką Urbaniak-Lisik i pianistą Wojciechem Jasińskim założyłam zespół kameralny Trio Ardito. Trio to specjalizowało się w wykonywaniu repertuaru na dwoje skrzypiec i fortepian, skład niezwykle rzadko spotykany. Przygotowywałam się wtedy do dyplomu solistycznego, najtrudniejszego z możliwych szczebli studiów podyplomowych w Szwajcarii. Jednym z punktów programu dla absolwentów tych studiów była możliwość bezpłatnego nagrania płyty. Skorzystałam z tej możliwości i postanowiłam zarejestrować materiał kameralny z Trio Ardito. Poszukując utworów do nagrania natknęłam się na *Sonatę B-dur* op. 135 Hubera, która okazała się pozycją bardzo interesującą, o specyficznym, jedynym w swoim rodzaju brzmieniu i charakterze. Wraz z trzem nagrałam ją na płytę (Acte Préalable AP0159). Szukając materiałów o kompozytorze, odkryłam, że napisał on dziewięć sonat na skrzypce i fortepian oraz wiele innych utworów kameralnych z udziałem skrzypiec. Już wtedy postanowiłam, że kiedyś na pewno wrócę do twórczości Hubera i zajmę się nią „na poważnie”.

Płyta zawiera dwie sonaty i wybór utworów z op. 99. Proszę nam opowiedzieć o tej muzyce...

Jak już wspomniałam, charakterystyczną cechą muzyki Hubera jest rozbudowana harmonia, epicki rozmach, nawiązywanie do wielu różnych stylów muzycznych i nieustanny dialog pomiędzy dwoma instrumentami. Huber nie był pianistą-wirtuozem, uważał

siebie przede wszystkim za kompozytora i pedagoga. Dlatego warstwa muzyczna, która charakteryzuje się liryzmem i śpiewnością, zdecydowanie góruje na sekwencjami wirtuozowskimi.

Żona Hubera była śpiewaczką, wiele swych dzieł kompozytor pisał z myślą o niej. Ponadto od wczesnego dzieciństwa Huber był członkiem chóru kościelnego, w którym śpiewał przez wiele lat, dlatego wokalistyka nie miała przed nim tajemnic. Większą część jego spuścizny stanowią właśnie utwory chóralskie. Nie dziwi więc fakt, że w sonatach partia skrzypiec potraktowana została w sposób typowy dla literatury wokalne, można pokusić się nawet o stwierdzenie, że skrzypce imitują tutaj ludzki głos. Partia ta jest niezwykle śpiewna, o długiej, lirycznej frazie, miejscami pełna nagłych zmian nastroju i rubat. Obie Sonaty, stanowią kameralistykę najwyższej próby, zachwycają bogactwem myśli muzycznej, finezją i wielowarstwowością. Huber w pełni wykorzystał walory i możliwości brzmieniowe obu instrumentów, które są tutaj potraktowane równorzędnie i nawzajem się uzupełniają. Części sonat są zróżnicowane, zarówno pod względem formy, jak i kolorystyki oraz dynamiki.

Z kolei w miniaturach bardzo wyraźnie zaobserwować można fascynację Schumannem, gdzie sposób narracji jest lustrzanym odbiciem schumanowskiej melodyki. W pracy nad miniaturami bardzo przydało się doświadczenie Tomka Pawłowskiego na polu interpretacji pieśni. Potraktowaliśmy owe miniatury właśnie tak, jak gdyby były one pieśniami z ich krótkimi puentami, zawieszonymi i specyficzną lekkością, charakteryzującą tę właśnie krótką formę. Miniatury to takie muzyczne perełki, finezyjne, precyzyjne, pełne uroku i blasku. Zakochołam się w nich od pierwszego wydobytego dźwięku. Cykl ten należy w tej chwili do moich ulubionych utworów skrzypcowych, gdyż w idealny sposób odpowiada mojemu muzycznemu temperamentowi. Praca nad kameralistyką Hubera i późniejsze jej wykonywanie, dały mi wiele radości i satysfakcji.

Pani muzycznym partnerem przy nagraniu najnowszej płyty jest pianista Tomasz Pawłowski...

Tomasza Pawłowskiego poleciła mi prof. Krystyna Borucińska, która pracowała z nim podczas zajęć z kameralistyki fortepianowej. To doskonały, wszechstronny pianista, który świetnie czuje się w muzyce romantycznej, w szczególności utworach J. Brahmsa. Z powodzeniem wykonuje muzykę kameralną, od kilku lat specjalizuje się w kameralistyce wokalne, czego efektem jest udział w licznych kursach mistrzowskich z wybitnymi pedagogami. Pianista interesuje się ponadto muzyką jazzową oraz tangiem, kształcąc się w zakresie improwizacji w tych stylach.

Od sześciu lat współpracuje z Estradą Kameralną Filharmonii Narodowej, pracuje także jako pianista – korepetytor na wydziale wokalnym UMFC.

Na jakie trudności wykonawcze napotkaliście przy nagraniu muzyki Hubera?

Główną trudnością podczas rejestracji nowo odkrytego materiału jest brak punktu odniesienia. Gdy nie istnieją żadne inne nagrania wykonywanych utworów, nie ma na czym się oprzeć, nawet w celach czysto porównawczych. Z jednej strony jest to atut, gdyż wykonawcy mają dużą swobodę interpretacyjną, nie muszą liczyć się z żadną konwencją wykonawczą, z drugiej strony łatwo mogą popełnić błąd i zagubić się w poszukiwaniu właściwej interpretacji. Choć oboje z Tomkiem staraliśmy się zaufać naszej muzycznej intuicji, podczas pracy nad płytą korzystaliśmy również

z pomocy bardziej doświadczonych od nas pedagogów, znakomych interpretatorów i kameralistów.

Dużą trudność sprawił nam pierwszy etap pracy nad sonatami: właściwe odczytanie i zrozumienie tekstu muzycznego. Utwory Hubera charakteryzują się bogatą, skomplikowaną harmonią i złożoną budową. Tematy płynnie się przeplatają, niekiedy brakuje wyraźnych granic pomiędzy poszczególnymi fragmentami danych części, mieliśmy więc trudności w oddzieleniu elementów tematycznych od przetworzeń i znalezieniu punktów ciężkości w utworach.

Huber był z wykształcenia pianistą, nie dziwi więc fakt, iż partia fortepianu w obu sonatach jest bardzo rozbudowana i niezwykle wymagająca dla wykonawcy. Kompozytor wielokrotnie wykonywał partię fortepianu swych sonat podczas koncertów domowych, często był ich pierwszym interpretatorem. Po przeanalizowaniu rozpiętości niektórych fragmentów głosu fortepianu, doszłam do wniosku, że Huber musiał mieć bardzo szerokie i masywne dłonie. Dla pianisty o drobnych rękach niektóre fragmenty sonat są dużym wyzwaniem technicznym właśnie ze względu na dużą rozpiętość poszczególnych akordów.

By poczuć się w muzyce Hubera swobodnie, wykonawcy powinni poświęcić jej wiele czasu i energii, oraz wykazać się dojrzałością, cierpliwością i precyzją, gdyż zrozumienie intencji twórczych kompozytora przychodzi powoli. Jednak w miarę użytkowania swobody wykonawczej, dzieła Hubera dają prawdziwą przyjemność gry, wynikającą z ich charakteru i melodyki.

Spoglądając na program płyty, wybrała pani nań dwie sonaty: drugą, która otwiera płytę, następnie siódmą, a na końcu cykl *Utworów poetyckich* op. 99. Dlaczego akurat wybrała pani z rozległej spuścizny te właśnie dzieła Hansa Hubera?

Na samym początku przejrzałam nuty wszystkich sonat Hubera, ale te dwie wydały mi się najciekawsze. Miałam przeczucie, że będą to utwory niezwykle i wartościowe. Głosy wyglądały bardzo interesująco, przykuwała wzrok rozbudowana faktura, częste zmiany tonacji, nietypowe schematy rytmiczne. Już podczas pierwszych prób okazało się, że moje przypuszczenia odnośnie utworów były właściwe. Nie zawiodłam się! Mam wrażenie, że wybrałam dwie najciekawsze sonaty na skrzypce i fortepian Hubera. Jak później przeczytałam w niemieckim przewodniku koncertowym z początku XX w, według Edgara Refardta, ówczesnego znawcy twórczości Hubera, to właśnie te opusy uchodziły za najbardziej wartościowe ze wszystkich sonat.

A dlaczego z opusu 99 wybrała pani tylko niektóre utwory? Nie boi się pani ostrza krytyków, którzy mogą zarzucić programowi płyty mały profesjonalizm, skoro nie zarejestrowano całego opusu, jak na ogół czynią inni artyści?

Ponieważ jest to płyta autorska, mogę pozwolić sobie na dowolny wybór utworów i ich kolejność. W tym przypadku selekcja dokonała się zupełnie naturalnie. Choć miniatury to ciekawy zbiór, Huber pisał go z myślą o młodych wykonawcach, duży nacisk kładąc na jego warstwę edukacyjną. Miniatury są swoistą muzyczną zabawą, wyrażoną zarówno poprzez zdrobniałe nazwy tytułów kompozycji (*Scherzino – Małe scherzo*, *Wiegenliedchen – Kołysaneczka*, *Kleine Romanze – Mały romans*), jak i taneczny charakter wielu z nich (*Walzer*, *Ländler*). To drobne szkice różnych form muzycznych, niekiedy zbyt dosłowne, czasem celowo uproszczone. Część z nich, w moim odczuciu, nie pasowała charakterem do tej

płyty, a wręcz zaburzała jej formę. Dlatego zdecydowałam się wybrać tylko te fragmenty, które miały dobrą interakcję z pozostałymi utworami. Dokonałam subiektywnego wyboru, za co biorę pełną odpowiedzialność, natomiast nie zmieniałam kolejności miniatur, które następują po sobie chronologicznie. *Utwory poetyckie* tak naprawdę są tylko dodatkiem do sonat, lekkim akcentem poze-gnalnym równoważącym ciężar emocjonalny całej płyty. Mam nadzieję, że kiedyś uda mi się nagrać ten cykl w całości, ale wtedy zostanie on zaprezentowany w zupełnie innym kontekście.

Przy realizacji płyty pomagała pani Ambasada Konfederacji Szwajcarskiej...

To prawda, Ambasada Szwajcarii jest honorowym patronem niniejszej płyty, bez jej wsparcia produkcja ta nie ujrzałaby światła dziennego. Pracownicy Ambasady zaoferowali mi zarówno pomoc finansową, jak i merytoryczną. Z placówką tą jestem związana od wielu lat. W latach 2002–2005 studiowałam podyplomowo w Hochschule der Kuenste w Bernie, otrzymując dyplom solistyczny. Studia zostały sfinansowane dzięki stypendium rządu szwajcarskiego (program Eskas), które udało mi się uzyskać dzięki pomocy Ambasady Szwajcarii w Polsce. Co kilka lat Pan Ambasador zaprasza do siebie byłych i obecnych stypendystów programów szwajcarskich, w celu podtrzymania z nimi osobistego kontaktu. Na jednym z takich spotkań opowiedziałam o mojej fascynacji Hansem Huberem i marzeniu, by nagrać kiedyś jego sonaty. Ówczesny attache kulturalny, pan Thomas Stähli podchwycił ten pomysł i zaoferował pomoc – tak się to wszystko zaczęło. Mam nadzieję, że uda mi się kontynuować współpracę z Ambasadą i przy jej dalszym wsparciu w przyszłości nagrać wszystkie dzieła kameralne Hansa Hubera.

Wydając swoje płyty współpracuje pani z Janem Jarnickim i jego firmą Acte Préalable. To długa i owocna współpraca...

Wszystko zaczęło się w 2006 r., kiedy nagrywałam moją pierwszą płytę z zespołem Trio Ardito. Pan Jarnicki zaproponował mi współpracę, która była na tyle udana, że trwa do dziś. Moja pierwsza płyta była dla mnie początkiem przygody z fonografią, z biegiem lat zdobywałam coraz większe doświadczenie na tym polu, w związku z tym z biegiem lat moje oczekiwania względem wydawcy wzrastały. Wytwórnia Acte Préalable przez cały czas wychodzi mi naprzeciw, wspólnie udaje nam się znaleźć optymalne rozwiązania dla moich pomysłów artystycznych. Cenię sobie poczucie swobody, które daje współpraca z tą wytwórnią. Podoba mi się, że Acte Préalable to wydawca niezależny, a dzięki temu niepodlegający specyficznym układom i zależnościom, panującym w polskim środowisku muzycznym.

Jakie ma pani dalsze plany artystyczne? Koncertowe? Płytowe?

Właśnie ukazało się moje kolejne nagranie, zarejestrowane przy współpracy z Opium String Quartet. Jest to płyta monograficzna poświęcona twórczości kameralnej Macieja Małeckiego. Z całą pewnością czekają mnie koncerty i wywiady promujące oba te nagrania. Ponadto, jak co roku będę wyładować na zimowych kursach dla skrzypków w Alghero (Włochy). W listopadzie wzięłam udział w koncertach zespołu Ensemble Modern na festiwalach w Niemczech. Mam w planach dwie kolejne płyty, piszę również pracę habilitacyjną o życiu i twórczości Hansa Hubera. Z całą pewnością zima upłynie mi bardzo pracowicie. ☺

Acte Préalable



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

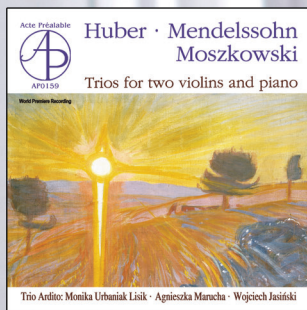
15 LAT ACTE PRÉALABLE

Agnieszka Marucha

Najnowsza płyta znakomitej
skrzypaczki młodego pokolenia



Wcześniej ukazały się:



www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl

już w sprzedaży

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, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Norwegia, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy.

Legandy Polskiej Wokalistyki (21)

Maria Fołtyn

In Memoriam

Adam Czopek

Maria Fołtyn jako Liza w *Damie pikowej*

Przez wiele lat starałam się rozstać na świecie muzykę Stanisława Moniuszki, którego znawcy sztuki nazywają ojcem polskiej opery narodowej, a który jest mi bliski jak brat. Jego muzyka, silnie związana z korzeniami i tradycją naszego kraju. Z jednej strony jest arcy polska, a z drugiej – przez swoją prostotę i silną uczuciowość, niezwykle

uniwersalna. Może więc cieszyć i wzruszać nie tylko nas, Polaków, może też być swego rodzaju pomostem i łącznikiem kulturowym Polski ze światem oraz świata z Polską – napisała Maria Fołtyn we wstępie do swojej książki *Moniuszko dla świata*.

Życiorys Marii Fołtyn pełen jest głośnych sukcesów i nieoczekiwanych zwrotów. Urodziła się 24 stycznia 1924

r. w Radomiu, muzyczną edukację rozpoczęła w Gdańsku. Później doskonaliła swój wokalny warsztat pod okiem Ady Sari i Adama Didura. Oficjalnie debiutowała 24 sierpnia 1949 r. partią tytułowej Halki w operze Moniuszki, pod batutą Kazimierza Wiłkomirskiego. Było to historycznie pierwsze przedstawienie organizowanej Opery w Gdańsku. Nieoficjalnie debiutowała pół roku wcześniej, 31 stycznia, występując w tej samej partii na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu. Partia Halki stanie się z czasem wyznacznikiem jej artystycznej drogi; zaśpiewa ją ponad 200 razy. Ostatni raz pojawiła się w tej partii 29 października 1971 r. w Hawanie. Dwa pierwsze występy stały się zapowiedzią jej artystycznej fascynacji i ścisłych związków z muzyką Stanisława Moniuszki. Publiczność Opery Warszawskiej ujrzela ją pierwszy raz w 1949 r. w partii Balladyny w *Gopłanie* Władysława Żeleńskiego. Później odnosiła na tej scenie sukcesy jako Halka, oraz tytułowa Tosca i Madama Butterfly w operach Pucciniego, Elza w *Lohengrinie* Wagnera, Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie*, Liza w *Damie pikowej* Czajkowskiego. „Przez trzynaście lat byłam niekoronowaną królową Opery Warszawskiej” – pisze w swoim pamiętniku. Jaką była artystką? Wszyscy, którym dane było obserwować Marię Fołtyn na scenie podkreślają jej temperament i nerw sceniczny oraz bogatą osobowość, która powalała jej tworzyć prawdziwe

postacie z krwi i kości. Każda z kreowanych bohaterek kreślona pięknie brzmiącym sopranem dramatycznym, żarem emocji i spontaniczności nie pozostawiała widzów obojętnymi.

Nagle we wrześniu 1961 r. otrzymała wypowiedzenie z pracy! Poparło je dwa miesiące później kuriozalne pismo: „Wobec projektowanych pozycji operowych

dla Teatru Wielkiego i całokształtu kierunku repertuarowego komisja powołana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w składzie: Dyr. Bohdan Wodiczko, Henryk Czyż, Zdzisław Górczyński, Jerzy Katlewicz, Adam Kopyciński, Zygmunt Latoszewski, Mieczysław Mierzejewski, Wiktor Weinbaum, nie widzi możliwości właściwego wykorzystania umiejętności artystycznych Pani w przyszłym Teatrze Wielkim w Warszawie. W związku z tym Dyrekcja Opery, dziękując za dotychczasową pracę, uprzejmie zawiadamia, iż umowa z Panią nie zostanie odnowiona” – podpisał Bohdan Wodiczko w tym czasie dyrektor i kierownik artystyczny Opery Warszawskiej. I tak Maria Fołtyn obok Ewy Bandrowskiej-Turskiej, Wandy Vermińskiej, Wacława Domienieckiego, znalazła się w ponad trzydziestoosobowej grupie solistów zwolnionych z pracy przez dyrektora Bogdana Wodiczkę.

W tej sytuacji podejmuje decyzję wyjazdu na zagraniczny kontrakt. Kolejny etap kariery związany był z teatrem operowym w Lipsku, gdzie śpiewała przez sześć sezonów. W tym czasie dołożyła do swojego repertuaru partie Elżbiety w *Tannhäuserze* i Senty w *Holendrze tułaczu* Wagnera, Ariadny w *Ariadnie na Naxos* Straussa, Abigail w *Nabucco*, Leonory w *Mocy przeznaczenia*, Amelii w *Balu maskowym* Verdiego i tytułową Katię Kabanową w operze Janačka. Wróciła też w Lipsku do wcześniej śpiewanych partii Toski i Tatiany. Jednocześnie występuje z powodzeniem na wielu innych europejskich scenach: Berlin, Lubeka, Hamburg, Wuppertal. Z równym powodzeniem występowała z recitalami w Bonn, Pradze, Moskwie, Teheranie, Toronto, Rzymie i Mediolanie. W Nowym Jorku wystąpiła w legendarnej Carnegie Hall. Gościnnie wystąpiła też na scenach Lyric Opera w Chicago, Opery w Helsinkach, Teatru Bolszoi w Moskwie, Staatsoper w Berlinie i Smetanowego Divadla w Pradze

Po powrocie do kraju na trzy sezony zostaje solistką Teatru Wielkiego w Łodzi. Nagle, będąc w szczytowej wokalne formie, decyduje się na zejście ze sceny i podjęcie regularnych studiów reżyserskich w Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. 16 października 1971 r. pamiętną realizacją *Halki* w Hawanie na Kubie debiutuje jako reżyser operowy. Studia kończy w 1973 r. To rozpoczyna w jej życiu kolejny etap realizowania artystycznych ambicji. W 1975 r. reży-

seruje w warszawskim Teatrze Wielkim *Halkę*. Nieco później zaprezentuje na tej scenie swoje wizje moniuszkowskiej *Parii* (1980), *Hrabiny* (1982). W 1995 r. ponownie realizuje *Halkę*. Przygotuje też widowisko muzyczne oparte na *Śpiewnikach domowych* Moniuszki. 9 grudnia 1983 r. po dwunastu latach milczenia pojawia się na scenie, jako tytułowa bohaterka, w III akcie wyreżyserowanej przez siebie *Hrabiny*. Tak wielka primadonna świętowała jubileusz 35-lecia pracy artystycznej. „A więc wróciłam na deski Teatru Wielkiego jako śpiewaczka, cóż z tego, że na jeden wieczór!” – napisała w swoim pamiętniku.

Z roku na rok rośnie jej reżyserski autorytet. Krytycy niemal jednogłośnie podkreślają analityczne podejście do prezentowanych dzieł, oraz umiejętność logicznego i konsekwentnego budowania inscenizacji. Dzisiaj można spokojnie powiedzieć, że nie ma w Polsce teatru operowego, w którym Maria Fołtyn nie realizowała swoich artystycznych wizji. Ale nie tylko – „... wywiozłam Moniuszkę do bardzo wielu krajów, by go wypromować w świecie i Europie” – powiedziała w jednym z wywiadów. Dzięki jej pasji *Halkę* poznaje Meksyk, Turcja, Japonia, Rosja i Brazylia. *Straszny dwór* trafia na sceny Rumunii, Japonii i Rosji, a *Paria* do Hawany. Oczywiście na liście sukcesów nie zabrakło scen amerykańskich i kanadyjskich (od Toronto do Chicago i Nowego Jorku), gdzie prezentowano dzieła Moniuszki w jej reżyserii w wykonaniu polskich teatrów operowych. Byłoby niesprawiedliwym pisać tylko o dziełach Moniuszki, bo Maria Fołtyn z równym powodzeniem realizowała na scenach dzieła innych kompozytorów. Bywalcy Opery Śląskiej w Bytomiu oglądali zrealizowane przez nią *Carmen* Bizeta, *Toskę* Pucciniego, *Trubadura* Verdiego. Teatr Wielki w Warszawie był miejscem, gdzie wystawiła operę Kurpińskiego *Jadwiga, królowa Polski*. Kraków podziwiał *Łucję z Lammermoor* Donizettiego, a Gdańsk *Legendę Bałtyku* Nowowiejskiego. Ponadto były opery Menottiego (*Medium*), Mascagniego (*Rycerskość wieśniacza*) i Leoncavalla (*Pajace*). Jej dziełem była, przygotowana na scenie Teatru Muzycznego w Łodzi, polska premiera *Skrzypka na dachu*, musicalu, który szybko zdobył serca polskiej publiczności. W Teatrze Wielkim w Łodzi zrealizowała też prapremiery dwóch oper Romualda Twardowskiego (*Lord Jim* i *Maria Stuart*).

Na tej scenie wystawiła również *Żydówkę* Halévy'ego.

Po kilku latach uporczywych starań realnych kształtów nabiera kolejne wielkie marzenie: organizacja w Warszawie międzynarodowego konkursu wokalnego poświęconego twórczości Moniuszki. Wreszcie w czerwcu 1992 r. na estradzie Filharmonii Narodowej odbywa się I Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki, który od tego momentu odbywa się co trzy lata. Mamy już za sobą pięć edycji konkursu uchodzącego za ważne wydarzenie w polskim życiu muzycznym i zdobywającego na świecie coraz większą renomę. Przez lata była jego dyrektorem i głównym organizatorem. To dzięki jej staraniom w charakterze jurorów pojawiali się na Konkursie znakomici śpiewacy, by wspomnieć Irinę Archipową, Teresę Wojtaszek-Kubiak, Teresę Żylis-Garę, Helenę Oliveirę, Jerzego Artysza, Virgiliusa Norejkę czy Ewę Podleś.

A przecież nie można zapomnieć, że przez dwadzieścia lat była dyrektorem Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie Zdroju. Wielokrotnie zapraszano ją jako jurora w prestiżowych międzynarodowych konkursach wokalnych w Moskwie, Rio de Janeiro, Pradze i Pretorii. W 1988 r. założyła w Warszawie Towarzystwo Miłośników Muzyki Stanisława Moniuszki. Była też gościnnym wykładowcą akademickim na Kubie, w Meksyku, Rumunii, Turcji, Brazylii. Niestety, nigdy żadna z naszych Akademii Muzycznych nie zaproponowała tej znakomitej artystce cyklu wykładów czy innej formy pracy ze studentami. 20 listopada 2000 r. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, w uznaniu zasług w propagowaniu polskiej kultury muzycznej, nadała Marii Fołtyn doktorat honoris causa tej uczelni. Wydała też dwie książki, w 1997 r. autobiograficzną *Żyłam sztuką, żyłam miłością*, a w 2004 r. *Moniuszko dla świata*, będącą kroniką Konkursu Moniuszkowskiego.

Ostatnie miesiące życia spędziła już bardzo schorowana w Domu Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie. Zmarła w wieku 88 lat 2 grudnia 2012 r. Pozostawia po sobie kilkanaście nagrań arii i pieśni oraz utrwalone w nagraniu pamiętne przedstawienie wyreżyserowanej w 1995 r. *Halki* w stołecznym Teatrze Wielkim, a przede wszystkim pamięć wielkiej artystki, którą można określić ikoną polskiej kultury.☉

Człowiek z głową pełną ognia

Maria Napieraj

Mija dziesięć lat od chwili, gdy Simon Rattle został dyrektorem Filharmonii Berlińskiej.

Lato 1999 r. Wybory nowego dyrektora artystycznego Filharmonii Berlińskiej otacza aura wzniosłej tajemnicy, nieco przypominająca tę, jaka towarzyszy zwykle elekcji papieża. W tej instytucji bowiem dyrektor wybierany jest przez muzyków drogą wielokrotnego głosowania. Nieoficjalnie wiadomo, że faworytów jest dwóch: Brytyczyk Simon Rattle i Argentyńczyk Daniel Barenboim. Barenboim ma silne poparcie ze strony bardziej konserwatywnej części orkiestry. Rattle, postępowy i nieprzewidywalny, jest ulubieńcem publiczności i młodszych muzyków. 23 czerwca zapada wreszcie decyzja. Artyści filharmonii Berlińskiej, tak silnie zakorzenionej w tradycji instytucji, zapragnęli dyrektora-reformatora, a Rattle właśnie dostał możliwość objęcia jednej z najbardziej pożądaných i prestiżowych posad muzycznego świata.

Od tego momentu proces nominacji mógłby potoczyć się gładko – gdyby tylko wybrańcem był ktoś inny niż Rattle. Brytyczyk po namyśle zdecydował, że chętnie obejmie proponowane mu przez Berlińczyków stanowisko, ale na własnych warunkach. Filharmonia miała zostać przekształcona w fundację, co zapewniłoby jej tak finansową, jak i artystyczną niezależność od decyzji polityków. Zażądał też gwarancji stałych podwyżek dla wszystkich muzyków orkiestry, których płace ostatnimi czasy raczej malały niż rosły. Utopia? Każdy komu przeszło w tej chwili przez głowę słowo „naiwny” powinien wziąć pod uwagę, że Sir Simon Rattle nie na darmo od 1994 r. jest angielskim „rycerzem”, w dodatku zaprawionym w bojach na polu działań społeczno-kulturalnych. Prawując się o przywileje berlińskich filharmoników wciąż jeszcze pamiętał początek lat dziewięćdziesiątych, kiedy obejmował dyrekturę Orkiestry Symfonicznej w Birmingham. Pamiętał ile trudu kosztowało

go wydobycie jej z prowincjonalnego zastojów i przekształcenie w instytucję o międzynarodowym znaczeniu. Wiedział też jak zdumiewające mogą być rezultaty tych wysiłków. Nie tylko udało mu się wówczas uzyskać fundusze, zdobyć nowe lokum dla orkiestry i znacząco podnieść jej poziom artystyczny, ale także sprawić, że, dotąd niezbyt zainteresowani muzyką klasyczną, mieszkańcy Birmingham, zaczęli nagle tłumnie przychodzić na koncerty. Na przeprowadzenie tych zmian potrzebował wtedy ośmiu lat. W Berlinie udało mu się osiągnąć swój cel w o wiele krótszym czasie. Może Rattle nie bez powodu, nielojalnie wobec swojego rodzinnego kraju, uważa grunt niemiecki za bardziej przyjazny muzyce niż brytyjski.

Rattle rozpoczął w 2002 r. swoją berlińską dyrekturę otoczony aurą zwycięskiego bohatera. Ceniony przez publiczność, uwielbiany przez muzyków, wychwalany przez media – jeżeli cokolwiek mu zarzucano, to nadmierne rozpieszczanie orkiestry. Berlińczycy nadali mu pieszczotliwy przydomek „Feuerkopf” czyli „płomiennogłowy” – nawiązując tak do jego kędzierzawej czupryny jak i do ognistego temperamentu. Ten wyjątkowy zapal dyrygenta okazał się zaraźliwy. Dawno nie widziano, by berlińska orkiestra grała pod czyjąś batutą z taką radością i entuzjazmem. Razem potrafili sprawić, że nawet zapomniane i zwykle uznawane za „mało porywające” symfonie Haydna brzmiały świeżo i fascynująco.

Także i Simon Rattle darzył wielką sympatią Berlin, a w szczególności muzyków z którymi tam pracował. „Orkiestra reaguje na moje wskazówki ze zdumiewającą prędkością – mówił z zachwytem. – Nigdy nie pozostają obojętni. Może ma na to jakiś wpływ sam Berlin, to miasto też nie zna bezruchu. W tej filharmonii muzycy zawsze dają z siebie wszystko, razem i każdy z osobna, zupełnie jakby grali nie w orkiestrze, a w zespole kameralnym. I

nigdy nie pytają »jak« – pytają »dlaczego«. Dlatego Kocham z nimi pracować”. Wszystko wskazywało na to, że Simon Rattle i Filharmonia Berlińska będą idealną parą. Tylko Brytyjczycy podchodzili do sprawy nieco bardziej sceptycznie. „Rattle przeżyje swój miodowy miesiąc – przepowiadał John Drummond, były szef Radio 3 i londyńskiego festiwalu Proms – a potem będzie się musiał dobrze zastanowić ile kłopotów zechce sprawić Berlińczykom swoją osobą”.

„Kłopotów” nie trzeba było długo czekać, a zwiastował je już pierwszy, przyjęty zresztą z entuzjazmem, koncert otwierający dyrekturę Rattle’a, w którego programie oprócz *V Symfonii* Mahlera, znalazła się kontrowersyjna *Asyla* współczesnego brytyjskiego kompozytora Thomasa Adèsa. Simon Rattle był zwolennikiem różnorodności i postępu, a Filharmonia Berlińska mocno zakorzeniona w tradycji instytucji, wszelkiego rodzaju innowacje przyjmująca z pewnym oporem. Gdy więc nowy dyrektor postanowił wzbogacić tradycyjny, romantyczny repertuar o muzykę dawną, a zwłaszcza o znaczną ilość utworów współczesnych, wielu co bardziej konserwatywnych słuchaczy protestowało. Wprowadzenie współczesnego repertuaru skomplikowało też pracę z orkiestrą. „Oni tu mają bardzo specyficzne poczucie rytmu – tłumaczył Rattle. – Grają na wycucie zamiast liczyć. Przy niektórych gatunkach muzyki się to sprawdza, ale w muzyce współczesnej to nie działa!”.

Komplikacje nie ograniczały się wyłącznie do rozszerzenia wykonywanego repertuaru. Rattle wzbogacił orkiestrę o sporą ilość młodych muzyków ponad dwudziestu różnych narodowości. Wnieśli oni ducha świeżości do Filharmonii, ale zdarzali się wśród nich tacy, którzy – czy to z racji wychowania w innej kulturze muzycznej, czy też większego doświadczenia na polu muzyki kameralnej – nigdy wcześniej nie grali dajmy na to symfonii Beethovena. „A gdy przyszło do symfonii

Dworzaka – wspomina Rattle – zdarzało się, że przychodzili do mnie muzycy i mówili »wiesz, to rzeczywiście jest bardzo dobry utwór!« – takim tonem, jakby właśnie dokonali zaskakującego odkrycia. To było naprawdę rozczulające”.

Radykalne zmiany w repertuarze i nowe wymagania stawiane muzykom zaczęły prowadzić do coraz większych starć, tak z filharmonikami jak i z publicznością. Możliwe, że Berlińczycy, choć początkowo cieszyli się perspektywą zmian w sposobie prowadzenia Filharmonii, w rzeczywistości nie byli na nie gotowi. Jakby nie było, krytycy wysuwali wobec Simona Rattle coraz poważniejsze zarzuty – że teatralną gestykulacją i zastygłym na twarzy wyrazem ekstazy próbuje przykryć emocjonalną pustkę swoich interpretacji, oraz, co najgorsze, że pod jego dyktando orkiestra utraciła swoje słynne, ciepłe brzmienie. „W dzisiejszych czasach orkiestre nie wystarczy mieć własny styl i grać w kółko trzydzieści utworów, które do tego stylu pasują – bronił się Rattle. – Muszą umieć zagrać wszystko, od Monteverdiego po jazz. Gdyby orkiestra Berlińskiej Filharmonii utraciła ten swój charakterystyczny, ciepły, gęsty i słodki jak czekolada dźwięk, byłoby to nieodżałowaną stratą. Ale to, że on ładnie brzmi, nie oznacza jeszcze, że jest odpowiedni dla każdego rodzaju muzyki”.

Dyskusja nad nowym kierunkiem Filharmonii Berlińskiej wkrótce osiągnęła międzynarodowy wymiar. Simon Rattle nie miał jednak zwyczaju zmieniać swoich wizji pod wpływem nacisku i kontynuował pracę w obranym kierunku, pocieszając się myślą, że i jego wielkiemu poprzednikowi, Herbertowi von Karajanowi, nie zawsze udawało się sprostać wysokim wymaganiom publiczności. Czasem jednak i jego ogarniał smutek. „Wszystko co możemy zrobić, to grać muzykę tak dobrze jak tylko potrafimy – mówił. – Ale w oczach niektórych i tak zawsze się będzie przegranym. Trzeba tylko pamiętać, żeby przegrywać najpiękniej jak się da”.

Simon Rattle nie jest jednak czło-

wiekiem, który po prostu pogodziłby się z porażką, nie stacza też przegranych bitew. Wręcz przeciwnie, wydaje się, że walka jest jego żywiołem, że czuje nieprzewidywaną potrzebę żeby zawsze komuś coś udowodnić – muzykom, słuchaczom, krytykom, czy samemu sobie. Dobrze wie jaka jest jego misja, nawet jeżeli to do czego dąży zawiera w sobie kilka, skrajnie różnych, celów. Rattle chce otworzyć Filharmonię Berlińską na nową publiczność i nowy repertuar, a

lubią się sprzeczać ze swoim dyrektorem. Polubili to do tego stopnia, że 2008 r. przedłużyli mu dyrektorski kontrakt na kolejne dziesięć lat. A gdy już dochodzą do porozumienia, wówczas tworzą razem nie tyle orkiestrę, co żywioł, bliski siłom natury i przemawiający do słuchaczy z podobną mocą.

Simon Rattle chce w Filharmonii Berlińskiej stworzyć nową tradycję, zamiast być tylko kontynuatorem dobrze już zakorzenionych stylów i zwyczajów. I jest to



fot. archiwum EMI Classics

zarazem utrzymać i rozwinąć mistrzostwo orkiestry w wykonywaniu niemieckiej muzyki romantycznej. Żeby to zrobić, musi nieustannie znajdować sposób na przekonanie do swych pomysłów ponad setki muzyków, obdarzonych wcale nie mniej ognistym temperamentem niż ich dyrektor. „W takiej orkiestrze jak ta, przy 128 grających w niej muzykach, w dyskusji zawsze pojawia się co najmniej 150 różnych opinii” – śmieje się Rattle. Muzycy Filharmonii Berlińskiej bardzo

ryzyko, które warto podjąć, nawet jeżeli ruch ku nowemu napędzany jest materiałem silnie wybuchowym. Oczywiście na przeprowadzenie takiego procesu dziesięć lat dyktury to zbyt mało – można raczej przypuszczać, że będzie to dla Rattle’a zadanie życia. Ale jeżeli „płomiennogłowy” dyrygent, obdarzony tak nieprzeciętnym entuzjazmem, talentem i poczuciem misji nie dopnie swego, to któż to zrobi? 🎻

Pierre Henry

85 lat wielkiego klasyka muzyki elektronicznej (1)

Dariusz Mazurowski

Wczesne lata

Pierre Henry urodził się 9 grudnia 1927 r. w Paryżu – z tym miastem jest zresztą związany przez całe swoje życie, choć często wspomina się, że sporą część dzieciństwa spędzał z rodzicami na wsi. Być może stąd wynika jego fascynacja wszelkimi dźwiękami otaczającego świata – zarówno naturalnymi, jak i będącymi efektem działalności człowieka (choćby industrialnym zgiełkiem). Jak sam później przyznawał, to one miały na niego znacznie większy wpływ niż jakakolwiek muzyka, dawni kompozytorzy. Można to zresztą łatwo zrozumieć. Przed nim nikt nie zajmował się taką twórczością – bo to on, wraz z Schaefferem ją wymyślił i zdefiniował. Henry po prostu nie miał się na kim wzorować. Ciekawe, że zdecydowanie negował wpływ włoskich futurystów na muzykę konkretną, nazywając ich wprost „faszystami, nie artystami”.

W wieku 10 lat (w 1937 r.) rozpoczął naukę w Conservatoire National de Musique de Paris. Najważniejszym wykładowcami byli Félix Passeronne (fortepian i perkusja, które pozostały jego ulubionymi instrumentami), Nadia Boulanger (kompozycja) oraz Olivier Messiaen (harmonia). Wydaje się, że szczególnie ostatni z wymienionych odegrał istotną rolę w życiu przyszłego kompozytora. W ramach zajęć zapoznawał Pierre'a Henry'ego z nowymi technikami kompozytorskim oraz zastosowaniem technologii. Pamiętajmy przy tym, że Messiaen był jednym z pionierów zastosowania instrumentów elektroakustycznych, jeszcze przed II wojną światową pisząc utwory na fale Martenota.

Henry dość wcześnie podjął pierwsze próby kompozytorskie, w 1944 r. pisząc drobne utwory instrumentalne. W tamtym okresie preferował fortepian i perkusję, bo je znał najlepiej. W latach 1945–1948 powstała jego suita *52 Dimanches noirs*,

Pierre Henry bez wątpienia jest niezwykle kłopotliwą postacią, otoczoną powszechnym uznaniem i sympatią słuchaczy, ale także innych artystów – wielu z nich zresztą zainspirował, wpływając na obranie takiej, a nie innej drogi twórczej. W muzyce elektronicznej (czy też elektroakustycznej, bo często używa się tego terminu) nie ma dziś kompozytora, który byłby tak długo aktywny, cały czas utrzymując zresztą najwyższy poziom. Henry to nie tylko pionier gatunku, ale także jeden z jego najwybitniejszych przedstawicieli. Swym ojcem chrzestnym obwołało go wielu przedstawicieli różnych nurtów – od klasycznej muzyki na taśmę, po klubowe rytmy. Trzeba też przyznać, że sam artysta chętnie przekraczał wszelkie bariery, nawiązując współpracę z muzykami rockowymi, czy jazzowymi, a w ostatnich kilkunastu latach także przedstawicielami popularnej elektroniki.

na którą składały się miniatury fortepianowe. W 1947 r. zaczął systematyczne eksperymenty z poszerzaniem potencjału tradycyjnych instrumentów, polegające przede wszystkim na preparowaniu fortepianu. Już wówczas było oczywiste, że świat klasycznej muzyki, brzmień znanych od wieków jest dla Henry'ego zbyt ciasny i kwestią czasu było skierowanie uwagi na coś zupełnie innego. Mimo to kontynuował pracę jako muzyk orkiestrowy (od zakończenia wojny aż do 1951 r.), grający na fortepianie i perkusji. Z dzisiejszej perspektywy trudno stwierdzić, czy miał wówczas jakieś wyobrażenie o swojej przyszłej twórczości, bez wątpienia jednak znalazł się we właściwym miejscu i o właściwym czasie. Wkrótce doszło do spotkania, które na zawsze zmieniło życie bohatera tego artykułu, a także bieg historii muzyki współczesnej.

Muzyka konkretna

Niekwestionowanym wynalazcą nowego gatunku był Pierre Schaeffer (1910–1995), którego sylwetkę przedstawiliśmy w numerach z września i października 2008 r. Muzykę konkretną

wymyślił podczas prac w paryskim Club d'Essai, którym początkowo kierował Jean Tardieu (Schaeffer został zatrudniony jako doradca techniczny, ale szybko stał się postacią pierwszoplanową). W 1948 r. miała miejsce premiera pierwszych etud konkretnych – to z nimi zapoznał Henry'ego Olivier Messiaen. Młody artysta był pod wielkim wrażeniem tych, ciągle dość surowych pod względem technicznym realizacji: „Początkowo, po instrumentach, zacząłem kierować się w stronę nagrań, tego co nazywamy muzyką konkretną. Ale bardzo szybko zdałem sobie sprawę, że dla mnie to jest muzyka – Muzyka. Nie muzyka zwana elektroakustyczną, konkretną, czy elektroniczną. To była fuzja wszystkich muzyk, i był tam zmysł woli, globalności. Wierzę, że to jedyna muzyka zawierająca wszystko, ale – naturalnie – nagrywana jako medium” (Fragment wypowiedzi opublikowanej w *Diffusion*, nr 7/1999).

W 1949 r. doszło do wspomnianego spotkania z Schaefferem. Jego okoliczności są różnie przedstawiane, ale zwykle mówi się o tym, że Pierre Henry pojawił się w studiu radiowym, by zrealizować muzykę do filmu (w tamtym okresie często podejmował takie zadania – ze względu na fascynację kinem, ale także z powodów zarobkowych). Między oboma szybko nawiązała się nić porozumienia, mimo różnicy wieku i doświadczenia. Pierre Schaeffer zaprosił młodszego kolegę na rozmowę, która była w istocie przesłuchaniem kandydata do pracy. Henry był pod każdym względem idealny – był na tyle młody, że jego stosunek do twórczości nie był skażony rutyną. Miał przy tym otwarty umysł i chętnie podejmował eksperymenty. Niebagatelne znaczenie miało wykształcenie, dające solidne podstawy, ale też nie zamykające w świecie klasycznych przyzwyczajęń. I wreszcie umiejętność gry na instrumentach. Zapewne kluczowy okazał

się także charakter. Obaj panowie doskonale się uzupełniali, a jak się wkrótce okazało – potrafili bez najmniejszych problemów współpracować. Pierre Henry został z miejsca zatrudniony przez RTF (Radiodiffusion-Télévision Française). Później wspominał: „Jako dziecko miałem głowę przepelnioną nowymi dźwiękami, dźwiękami nie dającymi się zinterpretować. I to jest podstawa muzyki konkretnej. Spoczywa na fakcie, że nie pochodzi z interpretacji, czy wykonania. Wyobraźnia jest osią muzyki konkretnej. Generalnie chcieliśmy stworzyć nową muzykę. Nie miała nic wspólnego z jakimkolwiek rodzajem innej muzyki. Oznaczała rewolucję w połączeniu z tym, co oznaczało bycie muzykiem, a także funkcją muzyka i słuchaniem. Byliśmy inni niż pozostali muzycy, ale nie w opozycji do innej muzyki” (wypowiedź pochodzi z filmu *Modulations*, 1997, realizacja: Iara Lee).

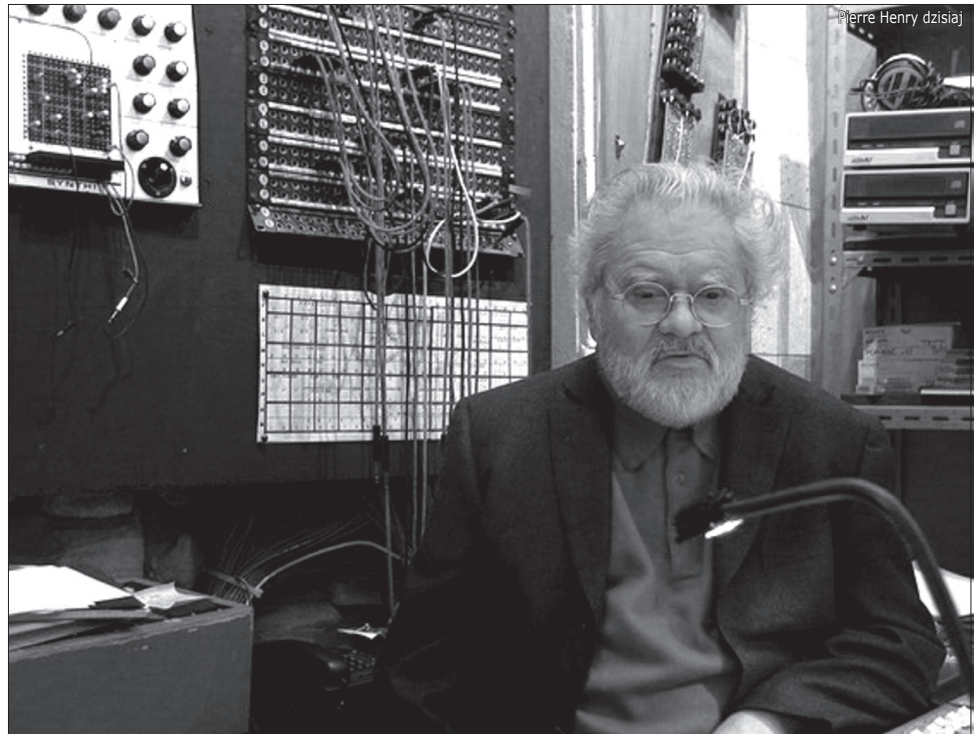
Pierwszym ukończonym (5 stycznia 1950 r.), wspólnym dokonaniem Schaeffera i Henry'ego była miniatura *Bidule en ut*, której premiera odbyła się na paryskiej Sorbonie (w Amfiteatrze Richelieu) 16 marca 1950 r. W tamtym okresie nie dysponowali jeszcze magnetofonami i do realizacji swoich utworów wykorzystywali specjalny gramofon, nagrywający na miękkich płytach. Materiałem wyjściowym były dźwięki preparowanego fortepianu, na którym zagrał Henry.

Jeszcze zanim rozpoczęła się właściwa współpraca obu twórców, Schaeffer myślał już o realizacji obszernego utworu, mającego stać się manifestem nowego gatunku. By dokonanie to mogło ujrzeć światło dzienne, niezbędny był udział kogoś, kto byłby „prawdziwym” muzykiem (a za takiego Schaeffer sam siebie nie uważał) i pomógł w uzyskaniu dźwiękowego surowca. Idealnym kandydatem był więc Pierre Henry. Szybko zresztą obaj podzielili między siebie role – Henry preparował fortepian, grał na nim i nagrywał inne dźwięki (wokalne, akustyczne efekty itp.), zaś Schaeffer pracował z zarejestrowanym materiałem, budując kolejne sekwencje. Tak powstało pierwsze prawdziwe dzieło muzyki konkretnej, *Symphonie pour un Homme Seul*.

Pierwotna wersja utworu składała się

z 22 części, a jej premiera odbyła się dwa dni po *Bidule en ut*, 18 marca 1950 r. w Ecole Normale de Musique. Jednak dziś jest praktycznie nieznaną (nie wiadomo do końca czy w ogóle zachowała się gdzieś w archiwach). W 1951 r. Henry istotnie skrócił utwór, do 12 części (trwających niespełna 22 minuty), a także ponownie go zmiksował i w tej postaci jest dziś znany z płyt (w 2009

miniaturami, załączkiem całości (zapewne więc *Batterie Fugace* i serią miniatur *Tam Tam*, oznaczonych kolejnymi numerami). Ostatecznie cykl ten, obejmujący kompozycje z drugiej połowy 1950 r. i praktycznie wszystkie z 1951 r., został zaprezentowany publicznie 23 maja 1952 r. w Conservatoire National de Musique de Paris, zatem w miejscu edukacji autora.



Pierre Henry dzisiaj

r. Pierre Henry zremasterował oryginalne taśmy i *Symphonie* w tej postaci ukazała się w zbiorze dzieł Schaeffera; w trzeciej edycji INA-GRM).

Nasz bohater nie ograniczył się jednak do roli współpracownika Schaeffera. Od początku było jasne, że interesuje go samodzielne tworzenie dzieł elektroakustycznych. Starszy kolega nie miał zresztą nic przeciwko temu, uważając się bardziej za naukowca, badacza i odkrywcę – realizującego się raczej w formie prac teoretycznych. Pierwszym samodzielnym utworem konkretnym Pierre'a Henry'ego była suita *Concerto des Ambiguités*, nagrana między 7 maja a 9 czerwca 1950 r., następnym zaś podobny w formie *Musique Sans Titre* (lipiec – sierpień tegoż roku). W międzyczasie doszło też do kilku koncertów – we Florencji (pod egidą UNESCO) oraz w Paryżu. W sierpniu kompozytor przedstawił, jeszcze niekompletną, pierwszą wersję swojego cyklu *Microphone Bien Tempéré* (tytuł wyraźnie nawiązujący do Bacha). W tamtym czasie dysponował jedynie kilkoma

W listopadzie 1950 r. miało miejsce istotne wydarzenie, otóż w Club d'Essai pojawił się pierwszy magnetofon, który szybko wyparł stosowane wcześniej gramofony. Poprawiła się jakość dźwięku, ale także pojawiły nowe możliwości (jednak utwory przez jakiś czas nadal realizowano monofonicznie). Chronologicznie pierwszym utworem na taśmę stała się, trwająca bez mała 3 minuty, *Antiphonie* Pierre'a Henry'ego. W tym czasie twórca ogłosił swój oryginalny manifest artystyczny. Píše w nim, że muzyka dawna musi ulec destrukcji, a po reinkarnacji przenieść się ze strefy sztuki w inne rejony (używa tu określenia „sakralizowany niepokój”). Wówczas miał wrażenie, że działa w całkowitej próżni: „Byliśmy izolowani [...] Był John Cage, którego nie znałem. I Stockhausen był dużo młodszy (raptem o parę miesięcy – przyp. autora). To wszystko zaczęło się oddzielnie i potem odkryliśmy podobieństwa. Mój sposób preparowania fortepianu różnił się od Johna Cage'a” (wypowiedź pochodzi z filmu *Modulations*).²⁰

Przeskoczyć Giewont...

z Mariuszem Klimkiem rozmawia Krzysztof Tomczak

Mariusz Klimek – wokalista, kompozytor, autor tekstów, laureat wielu nagród muzycznych i fonograficznych. To wszystko możemy przeczytać w twojej biografii na stronie www.mpklimek.pl lub w innych publikacjach i encyklopedii. Jednym słowem rzecz można człowiek orkiestra, ale ja chciałbym zapytać co z tobą działo się przez ostatnie dwa lata.

Nie wiem od czego zacząć. Mam wrażenie, że od ostatniej płyty, która ukazała się w 2010 r. minął dopiero miesiąc. Jestem osobą bardzo poukładaną, ale działającą bardzo spontanicznie. Mnóstwo pomysłów i ich realizacja nie dają mi odetchnąć a czas wciąż ucieka ...

No, tak... zaczynasz jak politycy, dyplomatycznie i bez szczegółów.

Czasami zastanawiam się dlaczego nie urodziłem się w Hollywood. Tam wystarczy wyjść na ulicę lub poznać jakiegoś producenta i jest się gwiazdą w jeden miesiąc. Tu trzeba mieć niezłe plecy, żeby cokolwiek zdziałać, bo uczciwość i talent stawia się na drugim miejscu. Gratuluję sobie wytrwałości w tym co robię.

Przejdźmy do konkretów.

Poczekaj. Nie wszystko od razu... powoli ha... ha... Właśnie ukazała się (w grudniu 2012) moja pierwsza w życiu muzyczna książka, w której jest trzynaście utworów w zapisie nutowym.

No proszę. Wydaje mi się, że nie musisz się denerwować. Z tego co się orientuję na polskim rynku takiego typu książki to rzadkość.

To prawda. Jednak musiałem, jak to w Polsce, zrezygnować z wielu rzeczy i zmodyfikować ten projekt.

Co było tego przyczyną?

Jak zwykle fundusze. Chciałem wydać album, w którym znajdzie się większość moich kompozycji, ale zostały okrojone do niezbędnego minimum. To naprawdę

smutne, ale prawdziwe i do tego akurat przyzwyczać się nie mogę. Często myślę o tym, żeby choć raz tak się zdarzyło w moim życiu artystycznym, żeby uwarunkowania finansowe nie miały miejsca, ale czy to jest w ogóle możliwe?!

To przykre, że nie możesz znaleźć sponsorów. Czyżby w Polsce brakowało osób, które interesują się kulturą.

Nie, nie... osób jest bardzo dużo, ale wszyscy chcą za darmo albo małym nakładem finansowym, a ja chyba żyję na innej planecie i wciąż uważam, że jeżeli coś robimy, to dobrze albo wcale. Jednak kultura jest na końcu; ważniejsze są sport i niekończące się dziury w asfalcie...

Jednak udało się?

Tak, otrzymałem stypendium artystyczne w sierpniu 2012 r. od Prezydenta Miasta Bydgoszczy na ten projekt.

Miasto powinno doceniać artystów i pomagać im realizować szczytne cele...

Oczywiście, że tak. Oni są także za tym. Jednak w końcowej rozmowie okazuje się, że dużo łatwiej jest przeskoczyć Giewont na jednej nodze, niż zdobyć fundusze... a jak już są to niewystarczające... i niestety polska biurokracja...

To jeden projekt, ale słyszałem twoją nową piosenkę w radiu. Czyżby nowa płyta?

Zakazany Świat to nowy singiel, który ukaże się już w styczniu 2013 r. w limitowanej serii w sprzedaży wysyłkowej internetowej. To także nowość, ponieważ wychodzi spod moich skrzydeł. Płyta też będzie, ale dwa lata później.

Dwa lata. Dlaczego tak długo każesz czekać na tę płytę. To będzie 4 lata od ostatniej?

To skomplikowany materiał. Aranżacje na orkiestrę symfoniczną. Mnóstwo zaproszonych gości, a także niespodzianka, ponieważ sam zagram na fortepianie dwa

utwory. Taki inny Świat Klimka. Już niektórzy mówią, że to zupełnie inny Klimek.

Muszę powiedzieć, że to słycać od pierwszych dźwięków. Mam na myśli twój głos. Na moje nie muzyczne ucho brzmisz inaczej.

Też tak myślę i bardzo się cieszę. Człowiek się starzeje i nabiera charakteru, tak jak mój głos. Sam nie wiem dlaczego. Myślę, że to lata pracy i szukanie w sobie doskonałości.

Akurat patrząc na Ciebie nie widzę byś się starzał... przeciwnie

Dzięki, to miłe, ale wiem swoje...

Słyszałem od twojego wydawcy, pana Jana A. Jarnickiego, że przyszykował dla ciebie kolejną niespodziankę fonograficzną.

Tak, to prawda. Ufundował Złoty Mikrofon Artysty wydawnictwa Acte Prealable. Uwielbiam nagrody. Wtedy czuję, że moja działalność artystyczna jest doceniana. Jestem wdzięczny wydawnictwu za docenienie mojego wysiłku.

To tak nawiasem. Zejdźmy na Ziemię i powiedz czytelnikom co dalej np. w uczelniach, w których uczysz śpiewu.

Praca ta od kilku lat bardzo mnie absorbuje. Poznają nowe talenty i charaktery z którymi często muszę się zmagać, ale jest to fascynujące i cieszę się, jeżeli efekty tej pracy są słyszalne.

To chyba nie jest proste nakierować młodą osobę na właściwy tor – szlifując jej umiejętności wokalne.

Tak, to czasami trudne ale jeżeli ktoś bardzo chce i słucha moich wskazówek, otwiera się na piękno i znajduje w tym coś dla siebie.

Przyznam, że wcześniej troszkę przygotowałem się i patrząc na nazwiska wykładowców Akademii Muzycznej w Gdańsku i na Uniwersytecie w Lublinie

jestes właściwie jedyną osobą w dziedzinie wokalistyki ze stopniem doktora sztuki wokalne.

To prawda. Nie jest to łatwe do osiągnięcia...

Nie bądź taki skromny. Wiem, że jesteś jedną z czterech osób w Polsce ze stopniem doktora w tej dziedzinie i słyszałem, że próbujesz dojść wyżej.

Jestem zaskoczony taką wiedzą. Chyba odrobiłeś lekcje na piątkę. Jak widać nie da się nic ukryć. To świeży temat. Tak naprawdę czekam mnie dużo pracy, ale podołam, mam nadzieję, wyzwaniu. Jestem na początku drogi. Nie chcę zapeszać.

Więc nie zapeszaamy. Może chciałbyś zaskoczyć czymś czytelników?

Dla wielu fanów może to być zaskoczeniem. Już w pierwszym kwartale 2013 r. ukaże się moja książka *Ocean Myśli* z poezją. Ta historia jest ciekawa, ponieważ tak naprawdę przez wiele lat pisałem wiersze i chowałem je do szuflady nie myśląc o ich publikacji. To znajomi, rodzina namawiali mnie do ich wydania. Choć sam w to nie wierzyłem, opinia krytyków mnie zaskoczyła bardzo pozytywnie i to spowodowało, że podpisałem umowę z renomowaną firmą wydawniczą specjalizującą się w tej dziedzinie. Sto moich wierszy znajdzie się w pierwszym tomie tej książki.

Co ja słyszę? W pierwszym tomie? Więc będzie ich więcej?

To nie moja zasługa tylko wydawcy. Tu pewnie też zaskoczę niejedną osobę bo jak okazało się przy przepisywaniu wierszy, na dzień dzisiejszy mam ich 400 i chciałem wydać je w jednym tomie. Jednak materiał okazał się na tyle dobry, że wydawca, z którym podpisałem umowę zaproponował rozłożenie ich na trzy tomy. Wydaje mi się, że to jakaś bajka, ale tak

naprawdę czekałem na to 18 lat. Widać czas na mnie. Idąc tym śladem dodam, że piszę też książkę z opowiadaniem. Mam nadzieję, że w przeciągu trzech, czterech lat ujrzy światło dzienne.

Masz jakieś marzenia?

Oczywiście, każdy je ma. Ja codziennie mam nowe, ale tak naprawdę marzy mi się koncert, który mógłbym od początku do końca zrobić takim, jak chciałbym. Taki koncert, który ma się raz w życiu, a o którym

To nie jest takie proste. Widzisz, wydaje mi się, że na rozpoczynanie kariery na świecie jest już późno. Kiedy rozpocząłem jako chłopak, byłem szczęśliwy, że mam jedną płytę. To było coś. Teraz mam wiele, ale mam też niedosyt. W innych miastach piszą, że promują swoich artystów. Kraj jest zamknięty, są młodszy ode mnie, którzy stawiają na jedną kartę, a ja mam wiele do stracenia. Mam jakąś pozycję w społeczeństwie. Nie jestem osobą anonimową, więc powinienem się cieszyć. Ja



foto: Krzysztof Tomczak

mówi się przez długie lata. Na pewno moi fani czekają na tę chwilę. Jednak zdobycie kilku milionów złotych na takie przedsięwzięcie graniczy z cudem. To takie wielkie marzenia, a te mniejsze od czasu do czasu spełniają się.

Słuchając ciebie mam wrażenie, że masz wiele do powiedzenia i do pokazania. Dlaczego nie spróbujesz na arenie międzynarodowej albo w innym mieście np. Warszawa?

tylko nie rozumiem zasad jakimi kierują się ci, którzy dysponują środkami dla kultury. Szukam rozwiązań, ale sił czasami brakuje na... Nie mogę też powiedzieć, że nie otrzymuję propozycji, ale mnie małe kwoty nie przekonują. Jak zrobić koncert za pięć lub dziesięć tysięcy złotych? To nie te czasy, dlatego często rezygnuję.

Tak sobie myślę, że dusisz się tu.

Czasami tak, a czasami myślę, że już dawno temu, kiedy zaczynałem

takie życie zgodziłem się na te niewygody. Każdy myśli, że wziąć mikrofon do ręki to nie sztuka. To jest zawód, który wymaga wielu wyrzeczeń. Czasami ponad zdrowie. Mam wielu znajomych artystów i wszyscy powtarzają to somo, że jest coraz gorzej.

A tak bardziej optymistycznie?

Życzę sobie koncertów na skalę międzynarodową w pełnym wymiarze. Płyty, które powstają, żeby były platynowe. Książki, żeby zdobyły uznanie wśród czytelników. I tego, żeby wciąż odkrywać nowe pokłady artystyczne i żeby na mojej drodze stało jeszcze wielu fantastycznych muzyków. Poznałem ostatnio wspaniałą wokalistkę Renatę Danel. Już od pierwszych słów stwierdziliśmy, że mamy ze sobą wiele wspólnego i myślimy podobnie.

No dobrze. Teraz chciałbym zapytać cię o coś bardziej osobistego.

Pytaj, może ci się uda.

Chodzi tu o twoje życie osobiste. Czy znalazłeś już swoją drugą połowę ?

Nie odpowiem na to pytanie. To moje życie i media nie mają do niego wstępu.

Zaskoczyłeś mnie. Jednak umiesz powiedzieć „Nie”!

Nie pierwszy i nie ostatni raz. Czy to takie ważne czy mam kogoś? Każdy ma prawo do odrobiny prywatności. To, że jestem osobą publiczną nie oznacza, że każdy może zaglądać mi w okna.

Jaki jesteś w życiu prywatnym?

Wrażliwy marzyciel, serdeczny optymistą . Twardo stąpający po ziemi. Uparty

w swoich działaniach. Twórczy. Mający słabości jak każdy człowiek.

Rozmowa z tobą to wielkie przeżycie. Tym bardziej, że twoja muzyka nie jest mi obca. Muszę powiedzieć, że jesteś twórczym człowiekiem i prawdziwym artystą z dużym bagażem doświadczeń. Cieszę się, że mogłem cię poznać. Życzę wytrwania w tym co robisz. Czekamy zatem na twoje dokonania artystyczne, które na pewno wniosą coś nowego. Jak widać życie artysty nie zawsze usłane jest różami i wbrew pozorom nie jest im wszystko podawane na tacy. Muszą walczyć o swoją pozycję jak każdy. Mariusz Klimek jest dobrym tego przykładem.

Dziękuję za rozmowę.🎧

Rolando Villazón

Powrót tenora

Alan Misiewicz



fol. archiwum EMI Classics

Jeden z czołowych tenorów naszych czasów, Rolando Villazón, jest kochany zarówno przez widownię, jak i przez większość krytyków. Śpiewak podziwiany jest nie tylko za wspaniały głos i zadziwiającą ekspresję sceniczną, ale przede wszystkim za bezkompromisowe dążenie do uwiarygodnienia postaci, w które wciela się na deskach najwyśmienitszych światowych oper.

Rolando Villazón urodził się w 1972 r. w Meksyku. Jego niezwykły talent wokalny został odkryty, kiedy dorastał na przedmieściach Mexico City. Podobno tenor jako chłopiec miał w zwyczaju podśpiewywać sobie pod prysznicem. Pewnego dnia, podczas jednej z takich kąpieli, do jego drzwi zapukał odwiedzający kogoś w okolicy pracownik Państwowego Konserwatorium Muzycznego Arturo Nieto. Zachwycony jego głosem zaproponował mu, aby rozwijał swój talent w jego szkole. W ten sposób młody Rolando miał szansę zakochać się w operze.

Villazón po raz pierwszy zaistniał jako wybitny śpiewak operowy w 1999 r., kiedy zdobył dwie nagrody przyznane w międzynarodowym konkursie Operalia, w tym nagrodę publiczności. W tym samym roku zaśpiewał po raz pierwszy we Włoszech w Teatro Carlo Felice w Genui. Rok później wcielił się w postać Alfredo w wystawianej na deskach Opery Paryskiej *Traviacie*. Wtedy też pojawił się po raz pierwszy w najstarszej berlińskiej operze Staatsoper Unter den Linden jako Macduff w *Makbecie*. W ciągu kolejnych kilku lat właśnie na deskach berlińskiej sceny zachwyił publiczność prezentując wiele swoich najlepszych kreacji.

Po roku 2000 jego kariera rozwinęła się błyskawicznie. Villazón szybko stał się jednym z najbardziej rozchwytywanych artystów operowych swojego pokolenia. Tenor wielokrotnie występował w Monachium, w Wiedniu, w Los Angeles, w Londynie, Petersburgu i w Salzburgu. W 2004 r. ponownie odegrał rolę Alfreda, tym razem na deskach prestiżo-

wej Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

W 2005 r. artysta zadebiutował na Festiwalu w Salzburgu jako Alfredo w nowej wersji *Traviaty* obok Anny Netrebko i Thomasa Hampsona. W tym samym roku wytwórnia Deutsche Grammophon wydała ciesząc się ogromną popularnością wśród fanów opery nagrania CD oraz DVD z tejże produkcji.

W przerwach pomiędzy występami Rolando współpracuje z wytwórniami muzycznymi nagrywając płyty solowe oraz duety z innymi uznanymi wykonawcami muzyki operowej. Jego dyskografia obejmuje już kilkanaście płyt z muzyką i kilka wydań DVD. W 2006 r. jego płytę ze ścieżką dźwiękową do *Traviaty* nominowano do nagrody Grammy. W kolejnych latach jego nagrania trzykrotnie otrzymywały nagrodę Echo Klassik jako najlepiej sprzedające się albumy w Niemczech. Do tej pory wszystkie jego wydawnictwa okazywały się bestsellerami, zdobywając status złotej i platynowej płyty w Niemczech i Austrii. Jego płyta *Duets* wkrótce po wydaniu ustanowiła rekord za najlepszy debiut wszech czasów dla klasycznego albumu, i to zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych. W 2010 r. Villazón wydał płytę *México*, bardzo ciekawy album zawierający nowe aranżacje klasycznych meksykańskich piosenek.

W 2007 r. Villazón zmuszony był zrezygnować z występów i nagrań ze względu na uciążliwe problemy ze strunami głosowymi. Po długotrwałym leczeniu w maju 2009 r. tenor poddał się operacji w celu usunięcia wrodzonej torbieli na jednej ze strun głosowych. Po długiej rehabilitacji powrócił w wielkim stylu na scenę w marcu 2010 r.

Po serii występów zadebiutował w 2011 r. jako reżyser na deskach opery w Lyonie wystawiając *Werthera* Masseneta. W 2012 r. wyreżyserował operę *L'elisir d'amore* Donizettiego, która w najbliższym czasie ma być emitowana w telewizji. Artysta cały czas koncertuje z czołowymi orkiestrami i dyrygentami na najbardziej uznanych scenach całego świata. Regularnie pokazuje się również w telewizji: występuje gościnnie w różnych stacjach, prowadzi też własny cykl *Stars von morgen* na kanale Arte, który emitowany jest we Francji i w Niemczech. Jego kariera nadal błyskawicznie się rozwija, a tenor nie ustaje w poszukiwaniu nowych środków artystycznego wyrazu. Właśnie EMI Classics wznowiło jego album poświęcony twórczości Verdiego. 



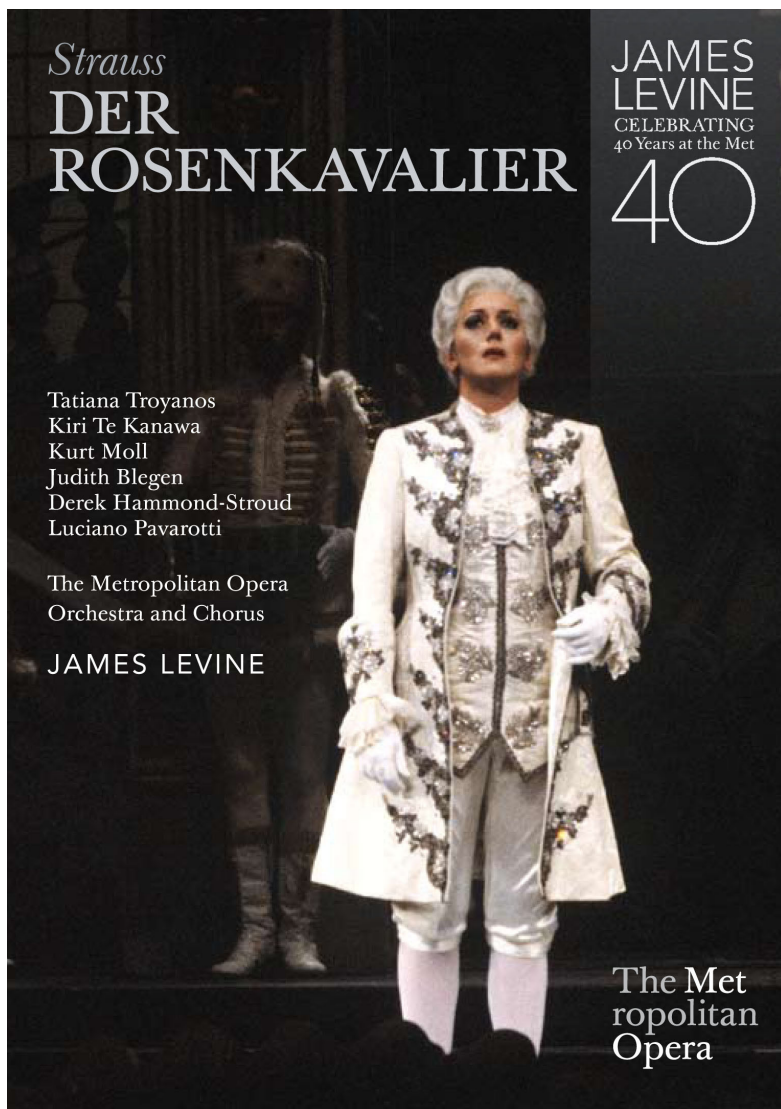
fot. archiwum EMI Classics

Divine Levine – boski Jimmy (11)

Jubileuszowa kolekcja nagrań Jamesa Levine'a (5)

Der Rosenkavalier

Basia Jakubowska



przez Levine'a. Wszystkie warstwy i aspekty wspaniałej partytury Straussa zostały genialnie wręcz uchwycone i wyraziście przekazane: płynność szerokich lirycznych fraz, detale w bardziej intymnych scenach, smutna łezka w oku i komediowe sceny, roztańczenie wiedeńskiego walca, niebiańskie piękno muzyki prezentacji róz i końcowego tria. Dynamika i barwy orkiestry, wspaniałe stylowe w lekkości brzmienia „wiedeńskie rubata”, które płyną w idealnej harmonii z pięknem głosów na scenie, czynią z tego spektaklu jedno z największych wykonań tej opery.

Trudno też o lepszą obsadę. Aristokratycznie piękna, tak na scenie, jak i wokalnie Kiri TeKanawa, której wrażliwość stylu aktorskiego i zachwycający w blasku sopran uczyniły ją jedną z najwspanialszych wykonawczyń tej roli, słodko płynny i srebrzyście liryczny głos Sophie, Judith Blegen, która leciutko, bez najmniejszego trudu prezentowała wysokie C i Cis, czy wysmakowana aktorsko i wokalnie, intensywna w każdym momencie spektaklu Tatiana Troyanos jako Oktawian. Wspaniała harmonia owych trzech głosów w końcowym triu należy do tych najznakomitszych jakie kiedykolwiek słyszano.

Kurt Moll obdarzony wspaniałym głębokim basem, który w tym spektaklu zaśpiewał nam tak rzadko słyszaną w tej operze opcję dolnego C, jest natomiast kwintesencją stylu. Ani przez chwilę nie popada w błazeńską kłownadę czy wulgarność. Jak rzadko kto próbuje też niekiedy posługiwać się austriackim dialektem, a komizm postaci wynika z naturalności jego

W rozmowie z Mattem Dobkinem Maestro Levine wspominał m.in. współpracę ze śpiewakami biorącymi udział w tym spektaklu. Kiri Te Kanawa, która po raz pierwszy wystąpiła pod jego batutą w MET w *Otellu* w 1974 r., Tatię Troyanos, którą spotkał po raz pierwszy w 1963 r. podczas Festiwalu w Aspen, kiedy to oboje, jeszcze jako studenci, byli zwycięzcami konkursu koncertowego, Kurta Molla, który zawsze godził się śpiewać wszystkie role dopasowane go jego głosowi pod batutą Levine'a i Judith Blegen, wspaniałą artystkę i śpiewaczkę, władającą biegle kilkoma językami, również skrzypaczkę, żonę długoletniego koncertmistrza orkiestry MET (ponad 40 lat) Raymonda Gniewka.

Poza wykonaniami Ericha i Carlosa Kleibera, trudno by znaleźć lepiej zagranego *Der Rosenkavalier* niż właśnie

gry i postury na scenie.

Z uczciwości recenzenckiej nadmienię, że były ze dwa zachwiania głosu czy problematyczne w jakości wyższe dźwięki, ale nie miało to najmniejszego wpływu na doskonałą całościową kreację roli.

Jedynie Kiri Te Kanawa i Kurt Moll po raz pierwszy tego sezonu prezentowali te role w MET. Troyanos zaśpiewała tu Oktawiana 30 razy – po raz pierwszy w 1976 r., a Judith Blegen była Sophie aż 37 razy począwszy od 1973 r.

Należy też zwrócić uwagę na znakomite wykonania wszystkich wspomagających ról i występ Luciana Pavarottiego w króciutkiej roli Włoskiego śpiewaka w akcie I. Jednym słowem – jedno z największych wykonań *Der Rosenkavalier*.[Ⓜ]

Reforma szkolnictwa artystycznego. Czy aby na pewno wiemy co robimy?!

Tadeusz Marcinkowski

Piszę te słowa jako polski muzyk, który jednak rozpoczął swe życie zawodowe „na zachodzie”. Poza studiami podyplomowymi, które tam odbyłem, moim pierwszym miejscem pracy była prywatna, międzynarodowa orkiestra, mająca swą siedzibę w Niemczech. Po kilku latach z różnych powodów zdecydowałem się na powrót do kraju, gdzie rozpocząłem pracę najpierw w orkiestrze, a po upływie jakiegoś czasu również i w szkole, a właściwie równocześnie w dwóch muzycznych szkołach – ogólnokształcącej i „popołudniowej”. Właśnie wrażeniami na temat polskiego systemu edukacji chciałbym się z Państwem dzisiaj podzielić. Zacznę od tego, że polski system edukacji artystycznej jest jednym z niewielu pozytywnów, które zostawił po sobie w nienaruszonej zresztą formie aż do dzisiaj poprzedni system. Jest to dobrodziejstwo kompletnie niedoceniane przez współczesnych, przez obie najbardziej zainteresowane strony, uczniów i nauczycieli. Jednak jak to się mówi „ryba psuje się od głowy” i wiele do życzenia pozostawia polityka prowadzona przez dyrektorów poszczególnych szkół wspierana i kształtowana przez organ nadzorujący ten specyficzny rodzaj szkolnictwa – tzw. „Centrum Edukacji Artystycznej”. Trzeba wyraźnie podkreślić, że tego typu ogólnodostępne, bezpłatne szkoły muzyczne jakie funkcjonują w Polsce oraz w byłych krajach obozu komunistycznego są zbyt drogimi placówkami aby państwo mogło je utrzymywać w bogatych krajach Zachodniej Europy! Dlatego zazdrosne oczy ludzi kultury zachodu są obecnie skierowane na socjalistyczną, lecz bogatą jako państwo Wenezuelę, w której od jakiegoś czasu z powodzeniem funkcjonuje system muzycznej edukacji ewidentnie wzorowany na tym wschodnioeuropejskim. O ile ten zachwyt „El Sistema” oraz jego wizytówkami, czyli młodzieńskim lecz bardzo już utytułowanym dyrygentem Gustavem Dudamelem i jego Orkiestrą Symfoniczną Simona Bolívara jest dla mnie zrozumiałą (tłumacząc go sobie faktem, że na zachodzie wbrew temu co

mówią dziennikarze, rzadko słyszy się pochwały kierowane na wschód) o tyle zachwytów nad „El Sistema” słyszanych w Polsce nie jestem w stanie zrozumieć. My też możemy się pochwalić Krystianem Zimmermanem, Rafałem Blechaczem, Bartłomiejem Niziołem oraz całą rzeszą nie mniej zdolnych lecz trochę mniej znanych artystów, z których ogromna większość zdecydowała się na zarobkową emigrację i zasiała najlepsze zachodnioeuropejskie orkiestry z Filharmoniami w Berlinie i Wiedniu na czele! Oni są dziełem polskiego systemu edukacji artystycznej! To taki właśnie absurd, że biedna Polska inwestuje w młodzież, kształci na swój koszt ludzi, którzy z braku perspektyw na godziwe zarobki w kraju, wyjeżdżają, żeby zarabiać i płacić podatki za granicą. A co ma z tego rodzima kultura i sztuka?! Nic. Ekonomiczny absurd. Gdyby z budżetu wygoszparowano trochę więcej pieniędzy, ale przede wszystkim gdyby dyrektorzy instytucji kultury wzięli przykład ze starszych demokracji i dotarło by do nich, że ogromną część budżetów ich instytucji muszą zapewnić sponsorzy, wtedy wszystkim by się to opłaciło, a poziom naszych orkiestr, oper i baletów byłby dużo wyższy. Niestety, kolejne rządy nie potrafią poradzić sobie z istotnymi dla ogółu społeczeństwa reformami, kto by tam myślał o artystach. Niedawno w środowisku zawrzało. Centrum Edukacji Artystycznej chce zreformować szkolnictwo artystyczne. Mnie, wnikliwie obserwującego żalną polską rzeczywistość, taki krok nie dziwi. Jestem zdziwiony, że tak późno się za to zabrano. Pomyślicie, Drodzy Czytelnicy, „czego ten człowiek chce? Tutaj chwali system, za moment krytykuje. O co temu człowiekowi chodzi?!”. Ano o to, że w tej formie, w której przetrwał do naszych czasów system ten po prostu się nie sprawdza. Może inaczej – w teraźniejszości system uległ wypaczeniu i nie spełnia już prawidłowo swej roli. Natomiast przedziwna jest propozycja sposobu jego zreformowania, ale o tym za chwilę. Przyjrzyjmy się najpierw jak on funkcjonuje. Na pierwszy ogień

muzyczne szkoły I i II stopnia, inaczej zwane w środowisku „popołudniówkami”. Jest ich w Polsce cała masa. Jak wspomniałem, nauka w nich odbywa się nieodpłatnie. Uczniowie mogą kształcić się w dwojaki sposób – zaczynając swą edukację równoległe do swej szkoły podstawowej lub później – streszczając 6 lat szkoły I stopnia w 4 lata idąc systemem „młodzieżowym”. Można zacząć swą muzyczną przygodę nawet jako 16-latek. W praktyce wygląda to tak, że szkoły te nie są niczym innym, jak darmowymi „ogniskami muzycznymi”, gdzie najbardziej oblegane są klasy gitary, natomiast chęć gry na innym instrumencie deklaruje mniejsza ilość dzieci. Poziom nauczania w tych szkołach byłby może wyższy, ponieważ nieustannie bez żadnej kontroli produkowana przez polskie Akademie Muzyczne kadra pedagogiczna reprezentuje jakiś tam poziom, jednak problem rozpoczyna się w samym podejściu uczniów do swych szkolnych obowiązków. Obecnie, w czasach, gdy kolejni Ministrowie Edukacji cierpią na przewlekłą amnezję nie pamiętając czasów swojego dzieciństwa oraz przejawiają brak jakiegokolwiek logicznego myślenia obarczając uczniów szkół powszechnych coraz większą liczbą przedmiotów, śmiałkom, którzy chcą pogodzić naukę w dwóch szkołach – podstawowej, gimnazjum, liceum i muzycznej, po prostu nie starcza na to czasu, siły i ochoty. Duża część z nich przychodzi do szkoły muzycznej notorycznie nieprzygotowana do swoich zajęć. Bardziej traktują swe popołudniowe wizyty w „muzycznej” jako sposób na relaks, spędzenie (niewielkiej ilości) swego wolnego czasu oraz demonstrację wyższości nad rówieśnikami, którzy do szkoły muzycznej nie uczęszczają i to tyle. Ci, którzy poważniej traktują swoje obowiązki i udaje im się jakoś to wszystko pogodzić i tak w większości przypadków przegrywają współzawodnictwo z uczniami. Ogólnokształcących Szkół Muzycznych, których wychowankowie reprezentują dużo wyższy poziom i diametralnie różne, zgoła odmienne podejście do tematu. Trzeba

uzmysłowić sobie, że taka „popołudniówka” zatrudnia całą masę spragnionych godzin lekcyjnych związanych z wysokością ich wypłat nauczycieli, którzy nie chcąc stracić pieniędzy, gdy trafi im się słabszy uczeń do końca będą utrzymywać, że jest świetny i czyni wielkie postępy. Co w wielu przypadkach jest kompletną bzdurą. Bardzo mało uczniów tego rodzaju szkół dochodzi w ogóle do egzaminu dyplomowego, a ci którzy dochodzą rzadko zdają egzaminy wstępne na wyższe uczelnie muzyczne. Według mojej oceny zjawisko to jest dyskwalifikujące dla tego modelu szkolnictwa. Drugą grupę stanowią wspomniane przeze mnie Ogólnokształcące Szkoły Muzyczne tzw. „OSM-y”. Są to placówki oświatowe, których uczniowie przed południem biorą udział w zwyczajnych zajęciach ogólnokształcących (stąd nazwa tych szkół) jak język polski czy matematyka, pomiędzy nimi zgłębiają teorię muzyki, popołudniami są zobligowani do gry w szkolnej orkiestrze lub śpiewania w chórze, największą uwagę koncentrując na indywidualnych lekcjach instrumentu. W odróżnieniu od „popołudniówek” tego typu szkół nie mamy w Polsce zbyt wiele i praktycznie wszystkie z nich stoją na bardzo wysokim poziomie. Dzieci i młodzież do nich uczęszczająca reprezentują często bardzo profesjonalne podejście do swej edukacji, ponieważ w szkołach tego typu panuje świadomość celu zwieńczającego edukację, jakim jest zdany egzamin wstępny na Akademię Muzyczną. To najczęściej z tego typu szkół muzycznych wywodzą się największe osobowości artystyczne. Kadre nauczycielską często wspierają nauczyciele muzycznych uczelni co powoduje automatyczny wzrost poziomu nauczania. Jak już wspomniałem, rywalizację konkursową w znacznej większości przypadków wygrywają uczniowie OSM-ów, co, zestawiając oba modele szkół, nie jest rzeczą zaskakującą. Znając dokładnie przytoczoną sytuację na miejscu Ministra Kultury lub Dyrektora CEA nie miałbym żadnych rozterek, w którą stronę powinna pójść nieuchronna reforma systemu. Chyba, że nie znają oni sytuacji co tłumaczyłoby wiele absurdów planowanej reformy. Do tego zagadnienia jeszcze powrócę. Teraz chciałbym się przyjrzeć największym błędom dyrektorów szkół. Pamiętajmy, że szkoły muzyczne z uwagi na specyficzny rodzaj kształcenia, polegający na lekcjach indywidualnych są placówkami, które muszą zatrudniać ogromną rzeszę nauczycieli. Są więc instytucjami,

mówiąc delikatnie, nie należącymi do takich. Część z nich podlega bezpośrednio pod MKiDN, nad pozostałymi opiekę rozciągają samorządy. W czasach, gdy Ojczyzna nasza nie zdążyła jeszcze dogonić wysoko rozwiniętej zachodniej części kontynentu, a już, jak cała reszta gospodarek światowych, popadła w okowy globalnego kryzysu gospodarczego, jej władze szukają oszczędności wszędzie. Nie jestem pewny czy zatrudnianie naprawdę dużej liczby nauczycieli, którzy przekroczyli już dawno wiek emerytalny, a są pracownikami drogimi, bo posiadającymi najczęściej stopień „nauczyciela dyplomowanego” jest w tych czasach zasadne. Brutalna prawda jest taka, że nie ma ludzi niezastąpionych. Zachód już dawno zrozumiał, że zatrudnianie emerytów nikomu się nie opłaca poza samymi zainteresowanymi. Największy problem dostrzegam w dwóch sprawach, które są konsekwencjami tego zjawiska. Pierwsza – osoby te zabierają miejsce na rynku pracy młodym, którzy aby przeżyć muszą zmienić zawód lub wyjechać za granicę (nie pomaga łatwy dostęp do płatnych studiów, które znacznie powiększają listę przyszłych bezrobotnych muzyków). Drugą sprawą jest podejście emerytów do swych uczniów. Z chęci utrzymania się na stanowisku oraz w związku z nieuniknionym, stopniowym obniżeniem sprawności intelektualno-ruchowej stają się oni o wiele bardziej pobłażliwi oraz skorzy do „przymykania oczu” na niedociągnięcia swych wychowanków. Jest to też pewnego rodzaju oszustwo względem uczniów i ich rodziców, którzy w dobrej wierze posyłają swe pociechy do utytułowanych nauczycieli. Nie są świadomi, że czasy świetności pedagogicznej mają już za sobą. Jednak dyrektorom ci emeryci są potrzebni! W czasach, gdy o zatrudnieniu dyrektora na kolejną kadencję grono pedagogiczne ma coraz więcej do powiedzenia – „żelazny elektorat” jest im jak najbardziej „na rękę”. Emeryt nigdy nie zgłosuje za kim innym, bo będzie się obawiał o swe zatrudnienie pod nowymi rządami. Kolejnym dyrektorskim błędem jest duża pobłażliwość zarówno względem swych pracowników, jak i uczniów. Z jednej strony w pewnym stopniu wymusza taką postawę „karta nauczyciela”, która w zasadzie nie pozwala na usunięcie nauczyciela z pracy, nawet gdy okaże się pedagogicznym nieporozumieniem. Z drugiej zaś strony młody nauczyciel nie może liczyć na zbyt wielką pomoc ze strony swojego szefa. Często dyrektorzy na własną rękę pró-

buja wprowadzać w swej szkole rozmaite nieprzemyślane zmiany, jak choćby sytuacja, z którą zetknąłem się osobiście, a mianowicie wprowadzenie możliwości kształcenia dzieci siedmioletnich na instrumentach, które wcześniej zarezerwowane były dla uczniów starszych – dętych, harfie, kontrabasie. Nasze szkoły poza małymi instrumentami, które ostatnio pojawiły się na rynku są kompletnie niedostosowane do tego zadania. Od przygotowania nauczycieli począwszy, poprzez kompletny brak materiałów nutowych przeznaczonych dla najmłodszych, po niedostosowanie programu nauczania umuzykalnienia do bieżących potrzeb uczniów w programie nauczania, którego klucz basowy pojawia się dopiero w późniejszych klasach. Szefowie szkół z niewytłumaczalnych powodów, prawdopodobnie z chęci utrzymania się na stanowisku, przymykają oczy na wiele istotnych w swych szkołach spraw – na spóźnienia, a nawet niewytłumaczone nieobecności nauczycieli! Są miejsca, w których nadal po egzaminach, lub z innych towarzyskich powodów, pedagodzy piją alkohol na terenie szkoły. Dyrektorzy stali się pobłażliwi jeszcze bardziej dla uczniów niż dla nauczycieli w efekcie czego za wszelkie niedociągnięcia ucznia winę ponosi zawsze nauczyciel. Byłbym może w stanie zrozumieć (lecz nie zaakceptować) taką sytuację w szkole, w której uczeń płaci czesne i „być albo nie być” szkoły zależy od zadowolenia uczniów, co skądinąd jest sytuacją głęboko patologiczną (z czym mamy do czynienia w szkołach muzycznych Europy Zachodniej). Jednak w sytuacji, gdy nauczyciel jest urzędnikiem państwowym, a rodzice słabego ucznia mogą mu w obecności dyrektora czy wizytatora naubliżyć jest sytuacją głęboko niepokojącą. W tym miejscu przeniósłbym się do Warszawy, do instytucji zwanej Centrum Edukacji Artystycznej będącej organem pełniącym pieczę nad wszystkimi szkołami artystycznymi w naszym kraju. To instytucja w prostej linii ponosząca odpowiedzialność za to, co dzieje się w szkołach muzycznych, nadająca kierunek edukacji oraz sprawująca nad nią nadzór programowy. Nie mogę zrozumieć dlaczego przy tak wyspecjalizowanej instytucji współpracującej z kwiatem polskich pedagogów tych ze szkół muzycznych, jak i wyższych uczelni pozwala ona sobie na rażące niedociągnięcia, jak choćby ustalenie przesłuchań makroregionalnych zespołów kameralnych na połowę listopada. Niech ktoś mi wytłuma-

czy jak można przygotować zespół do rywalizacji na wysokim poziomie po dwóch i pół miesiącach pracy z od września ustalonym składem instrumentalnym? Jak można od lat układać dzieciom grającym na kontrabasie z klas IV i V szkoły I stopnia tak trudne programy, że prawie nikt w całej Polsce nie jest w stanie ich przygotować, a na pedagogów oceniających wyznacza się profesorów akademickich, którzy nigdy nie uczyli małych dzieci? A w klasach licealnych, mając do dyspozycji nauczycieli ze wszystkich uczelni w kraju, wyznacza się do jury przesłuchań ogólnopolskich dwójkę pedagogów z tej samej uczelni – nauczyciela i jego absolwentkę, która obecnie jest wykładowcą? Czy na tym ma polegać sprawiedliwa i obiektywna ocena uprzednio wyłonionych laureatów przesłuchań makroregionalnych, którzy zaszli tak daleko? Takich potknięć można by przytaczać wiele. Ostatnio owo CEA zabrało się za reformę systemu edukacji muzycznej. Już na pierwszy rzut oka widać, że w reformie chodzi wyłącznie o oszczędności finansowe, a nie o dobro uczniów. Otóż zamiast zabiegać poprzez Ministerstwo Kultury u Ministra Edukacji o ponowne wprowadzenie edukacji muzycznej do szkół powszechnych i próbę umuzykalnienia społeczeństwa, próbuje się tę rolę narzucić szkołom muzycznym, które powstały z myślą o kształceniu profesjonalistów. Pół biedy, gdyby ta reforma miała dotyczyć wyłącznie „popołudniówek”, niestety dotyczy ona wszystkich rodzajów szkół, a więc i niepotrzebujących żadnej reformy OSM-ów. Nie wiem czy z chęci utrzymania się na stanowisku czy z jakiegoś innego, nieznanego mi powodu, dyrektorzy tych ostatnich zamiast stanowczo zaprotestować postanowili pomóc swoim szefom z CEA oraz Departamentu Szkolnictwa Artystycznego Ministerstwa Kultury wprowadzając w kilku szkołach programy pilotażowe, poprzedzające reformę właściwą, która w dużym uproszczeniu ma polegać na tym, że edukacja w szkołach I stopnia bez znaczenia czy jest ona „popołudniówką” czy OSM-em ma w klasach 4-6 rozdzielić się na dwa kierunki, a zarazem i dwa różne cele edukacyjne. Pierwszy – na wzór dotychczasowego, który ma dotyczyć tych zdolniejszych oraz drugi, który używając pięknych słów ukrywających ich właściwe znaczenie ma sprowadzić się do roli umuzykalniającej uczniów nie ro-

kujących nadziei na muzyczną karierę. W praktyce ma wyglądać to tak, że ograniczy się dzieciom mniej zdolnym dostęp do kosztownych lekcji indywidualnych zamieniając je na tańsze zajęcia grupowe. Inaczej mówiąc dzieci nie nadające się do dalszej edukacji mają grać w zespołach kameralnych. W tym miejscu jako muzyk-kameralista, a także nauczyciel z kilkuletnim stażem chciałbym stanowczo zaprotestować! Zamiast sprywatyzowania całej sieci „popołudniówek” i wprowadzenia czesnego, które spowodowałoby, że trafiali by do nich, w naszych polskich wciąż niewesołych warunkach finansowych większości rodzin, tylko uczniowie szanujący swoje obowiązki, chcący naprawdę się czegoś nauczyć oraz bezwzględnego pozostawienia OSM-ów jako placówek elitarnych, do których mogliby aspirować będący w odpowiednim wieku najlepsi uczniowie popołudniówek, CEA chce nam wprowadzić rozwiązanie nic nikomu nie dające, a powodujące tylko wieloletni chaos, który i tak zakończy się inaczej niż jego autorzy by tego chcieli. Dodam, że od kilku lat nie ma wymogu przedstawienia dyplomu ukończenia szkoły muzycznej by móc zdawać na uczelnię muzyczną, jest tylko obowiązek zdania matury ogólnokształcącej, co dodatkowo powoduje przypadki „omijania” egzaminu dyplomowego przez najzdolniejszych uczniów „popołudniówek”! Oczywiście w płatnych „popołudniówkach” absolutnie nie zmieniałbym programu nauczania by nie odbierać uczniom później rozpoczynającym muzyczną edukację możliwości zdawania na muzyczną uczelnię wyższą! Chcę zwrócić Państwu uwagę, że na Zachodzie, gdzie nie zlikwidowano przedmiotu „muzyka” w szkołach powszechnych, rodzice dzieci wykazujących muzyczne uzdolnienia posyłają je na lekcje prywatne, które z powodzeniem wystarczają by dostać się na studia. Płatne prywatne szkoły muzyczne pełnią rolę dodatkowego umuzykalnienia – nie ma w nich programów nauczania, egzaminów! A i tak zachodnie orkiestry i zespoły operowe stoją na wyższym poziomie niż większość tego typu instytucji w Polsce.

Wróćmy do Polski. Gdy w środowisku podniosła się wrzawa i nauczyciele słusznie zauważyli, że z wciąż jeszcze małymi dziećmi, jakimi są uczniowie ostatnich klas szkoły podstawowej, lecz nawet z tymi szczególnie uzdolnionymi, praca w zespole

kameralnym jest zadaniem trudnym, to z tymi mniej zdolnymi po prostu kompletnie mija się z celem, dało się usłyszeć odpowiedź iż reforma docelowo objąć ma szkoły II stopnia oraz Akademię Muzyczne, na których powstaną wydziały kameralistyki. Szanowni Państwo, jeżeli w ogóle, to będą je kończyli tacy „muzycy II kategorii”. Znow ktoś coś usłyszał, ale nie wiedząc dokładnie o co chodzi, przeniósł na nasz grunt karykaturę tego, co z powodzeniem funkcjonuje za granicą. Tam w przypadku muzyków grających na tzw. „instrumentach orkiestrowych” funkcjonują równoległe dwa odrębne kierunki: „muzyka orkiestrowa”, kierunek bardzo profesjonalnie przygotowujący do pracy w orkiestrach, na którym nacisk kładzie się na studia orkiestrowe oraz „klasa solistyczna” – kierunek elitarny dla studentów o szczególnych uzdolnieniach. To rozwiązanie zagadki wysokiego poziomu zachodnich orkiestr. Coś takiego, jak płatne studia zaoczne dla muzycznych miernot, w ogóle na zachodzie nie funkcjonuje. Nie mam pojęcia dlaczego autorzy reformy nie zadali sobie trudu analizy sprawdzonych zagranicznych rozwiązań i prowadzą bezsensowną pionierską pracę?! To przypomina próby wynalezienia koła, gdy w Państwie obok jeżdżą już samochodami. Chcę w takim razie za pośrednictwem tej publikacji zadać kilka pytań autorom „reformy”:

– jeżeli docelowo w szkołach muzycznych II stopnia oraz na muzycznych uczelniach ma powstać kierunek „kameralistyka” w jaki sposób pracować w zespole kameralnym z uczniami mniej zdolnymi, którzy mają kiedyś konkurować na równych zasadach ze swoimi zdolniejszymi rówieśnikami, którym nikt przecież nie zabroni działalności artystycznej w kategorii „muzyka kameralna”, biorąc pod uwagę, że ci mniej zdolni nie będą mieli pełnego dostępu do wystarczającej ilości lekcji indywidualnych, a zatem będą reprezentować słaby poziom gry na instrumencie?

– czy zdajecie sobie Państwo sprawę z roli muzyki kameralnej w świadomości społecznej oraz zapotrzebowania na ten gatunek muzyczny w naszym kraju, jak również szans na jego uprawianie przez osoby gorzej wykształcone pod względem instrumentalnym?

– w jakim celu „produkować” dużą ilość pseudomuzyków, którzy i tak nie będą mieli szans na znalezienie zatrudnienia na koniec swej muzycznej edukacji?☹

PALCEM PO PŁYCCIE

ODRYCIE ROKU 2012 – IGNACY WAGHALTER



IGNACY WAGHALTER

Koncert skrzypcowy, Rapsodia, Sonata skrzypcowa, Idylla, Geständnis

Irmina Trynkos, skrzypce; Giorgi Latsabidze, fortepian; Royal Philharmonic Orchestra • Alexander Walker, dyrygent

Naxos 8.572809 • w. 2012, n. 2010/11 • 59'33"

Muzyka21
płyta miesiąca

Chyba trudno przecenić zalety płynące z brania przez wykonawców na warsztat zapomnianych, a wybitnych kompozycji. Dla twórców – postawy takie stanowią oddanie im sprawiedliwości, przywrócenie im bądź ich dziełom należytego w historii muzyki miejsca. Dla wykonawców – są powodem do chwały, czynią z nich pionierów, muzycznych odkrywców. Dla odbiorców zaś stanowią miłą niespodziankę, przełamanie schematów. I jeśli nawet okaże się, że jakoś nowoodkrytej kompozycji nie jest najwyższych lotów, tym bardziej, w jej kontekście, docenimy wielką klasę, z którą mamy okazję obcować na codzień. Wysokiej wartości artystycznej nie możemy jednakże odmówić twórczości skrzypcowej Ignacego Waghaltera (1881–1949), polskiego kompozytora i dyrygenta pochodzenia żydowskiego. Początkowo kształcił się pod kierunkiem Philipa Scharwenki. Dostrzeżony przez Josepha Joachima, rozpoczął studia w Pruskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Pierwszych muzycznych sukcesów doświadczył Waghalter jako dyrygent. Początkowo był asystentem wielkiego Arthura Nikischa, by dalsze muzyczne kroki stawiać już samodzielnie w Operze Niemieckiej w Charlottenburgu, w obrębie Berlina. Przyjaźnił się wówczas m.in. z Franzem Schrekerem, Eugenem d'Albertem, Paulem Hindemithem, a także Albertem Einsteinem. Miał także Waghalter swój wkład w niemieckie sukcesy Giacoma Pucciniego, którego muzyki był propagatorem. W tym też czasie Waghalter poświęcił się głównie twórczości operowej. Jego sława sięgała wówczas zenitu; był podziwiany przez największe autorytety muzyczne epoki. Po dojściu do władzy nazistów, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie działał m.in. na rzecz utworzenia Orkiestry Afrykańsko-Amerykańskiej. Zmarł niespodziewanie w Nowym Jorku.

W całej twórczości kompozytorskiej Ignacego Waghaltera, muzyka skrzypcowa zajmuje miejsce szczególne. Jego pradziadek, Laibisch, był bowiem wybitnym skrzypkiem, podobnie jak brat, Władysław, z myślą o którym pisał Ignacy swe kompozycje. Wszystkie dzieła, jakie znalazły się na omawianej płycie, stanowią komplet twórczości skrzypcowej Waghaltera i zdradzają

IGNACY WAGHALTER
(1881-1949)

Violin Concerto
Rhapsodie
Violin Sonata
Idyll • Geständnis

Irmina Trynkos,
Violin

Giorgi Latsabidze,
Piano

Royal Philharmonic
Orchestra

Alexander Walker



wielki talent kompozytorski. Ich znakomita forma jest niemalże natychmiast wyczuwalna. A są to stosunkowo wczesne utwory w jego dorobku! Płytę podzielić można na dwie części. Pierwsza zawiera kompozycje na skrzypce i orkiestrę – są to światowe premiery fonograficzne! Druga poświęcona jest utworom na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Całość otwiera *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 15, kompozycja niezwykle dojrzała i barwna, utrzymana, jak wszystkie zaprezentowane na płycie utwory, w nurcie neoromantycznym. Bogactwo tematyczne, znakomicie skonstruowana, wirtuozowska partia solowa, bajeczna instrumentacja – to wszystko nie pozwala nam myśleć o *Koncertach skrzypcowych* Waghaltera inaczej niż w kategoriach prawdziwego arcydzieła. I dochodzi do tego jeszcze, wspomniane już przeze mnie, genialne wycucie formy. *Rapsodia* op. 9 jest utworem nieco mniejszego formatu, lecz przecież także znakomitem! Utrzymana jest w pięknym, bajkowym nastroju, silnie oddziałującym na wyobraźnię odbiorcy. Pod względem artystycznej klasy, może się równać z wczesnymi kompozycjami Szymanowskiego. *Sonata skrzypcowa f-moll* op. 5, to dzieło bardzo klasyczne w formie, a przy tym złożone pod względem emocji, chwilami o nieco ekspresjonistycznym zabarwieniu. Nie dziwi zatem fakt, że przyniosło ono młodemu kompozytorowi zaszczytną Nagrodę Mendelssohnowską. Płytę wieńczą dwie przeurocze miniatury na

skrzypce i fortepian: *Idylla* op. 19b oraz *Geständnis (Spowiedź)*. Bohaterką omawianego nagrania jest polsko-grecka skrzypaczka, Irmina Trynkos, która w Waghalterowski Projekt włożyła całą swą energię, prawdziwą pasję i szczere serce. Słychać to w jej wykonaniu, które jest ponad wszelkie pochwały! Wszyscy artyści: Irmina Trynkos, Royal Philharmonic Orchestra pod dyktando Alexandra Walkera oraz pianista Giorgi Latsabidze, grają niczym natchnieni, w sposób wielce inspirowany. Pod względem technicznym są oni absolutnymi mistrzami (a partytury Waghaltera wcale nie należą do łatwych wykonawczo!). Ale słowa najwyższego uznania należą się Irminie Trynkos, bez której do omawianego nagrania w ogóle by nie doszło. W dołączonym do płyty komentarzu, Ignacy Waghalter określany jest jako „jeden z najbardziej niesłusznie zapomnianych kompozytorów dwudziestolecia międzywojennego”. Po wysłuchaniu jego muzyki, nie sposób nie zgodzić się z tym stwierdzeniem: niezwykle trafnym, ale chyba dużo lepiej brzmiącym w formie czasu przeszłego...

Łukasz Kaczmarek

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH
Sonaty i Partity

Isabelle Faust, skrzypce

Harmonia Mundi HMC 902124 • w. 2012

• 60'22"

☆☆☆☆☆

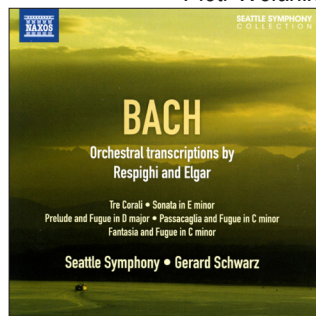
Isabelle Faust w pierwszej kolejności nagrała trzy ostatnie pozycje ze zbioru bachowskich *Sonat i Partit na skrzypce solo*, a dopiero po nich przystąpiła do rejestracji trzech pierwszych, które znalazły się na omawianym wydawnictwie.

Pierwsze wrażenie jakie nasuwa się przy słuchaniu tych nagrań to prostota, czy wręcz prostolinijność. Faust nie stara się bowiem mieć słuchacza powabem bachowskiej kantyleny, lub budować iluzję intrygujących współbrzmień. Jej celem zdaje się być ukazywanie szerokiego wachlarza uczuć lub nastroju, na tle którego budzą się namiętności. I trzeba przyznać, że cel ten udało jej się osiągnąć. Co ciekawe, swój zamiar zrealizowała środkami powszechnie uznawanymi jako przeciwieństwo wysokiej kultury wiolinistycznej. Jednakże w tym przypadku cel uświęcił środki, czyli surową barwę instrumentu i zaniechanie cieniowania dynamicznego. Nawet zaniechanie budowania struktur polifonicznych lub brak plastycznego kształtowania frazy powoduje skupienie się na walorach emocjonalnych tej muzyki. Ewidentnym przykładem „błędu” w służbie ekspresji jest długi dźwięk zamykający *Grave* (BWV 1003), który Faust

wykonuje jakby nie potrafiła utrzymać właściwej artykulacji. Tymczasem osiąga efekt dojmującego szloch lub łkania.

Bez wątplenia nie jest to kultura muzyczna z pod znaku salonowej elegancji, lub błyskotliwej kreacji jaką zachwycała nas przed laty Hilary Hahn. Dlatego pewnie nabywcy tej płyty nie będą po nią sięgać zbyt często, a niektórzy miłośnicy tych kompozycji nigdy tej propozycji nie zaakceptują. Przy okazji tych intymnych kompozycji, Faust proponuje bowiem słuchaczom spojrzenie we własne wnętrze, pobudzając trudny do zdefiniowania pierwiastek refleksyjny. Pierwiastek, który podczas ostatniego koncertu artystki na Wratslawii Cantans spowodował, że jednego z fragmentów bachowskich cykli tysięczna publiczność wysłuchała w nabożnym skupieniu.

Piotr Wolanin



JAN SEBASTIAN BACH
Transkrypcje na orkiestrę autorstwa O. Respighiego i E. Elgara

Seattle Symphony • Gerard Schwarz, dyrygent

Naxos 8.572741 • w. 2012, n. 1989/90/91

• 52'19"

☆☆☆

Liczne transkrypcje orkiestrowe utworów Bacha przeznaczonych na instrumenty solowe, dowodzą ich kompozycyjnego bogactwa. Ponadto, dla dokonujących nowego opracowania tych dzieł, materiał wyjściowy

zwykle okazuje się wyjątkowo wdzięczny. Aranżacje autorstwa Ottorina Respighiego cechuje prostota i intuicyjność podejmowanych wyborów. Wszelkie figuracje Włoch powierzył smyczkom lub instrumentom dętym drewnianym, a fanfary i dostojne melodie chorałowe dętym blaszanym. Według tej reguły opracowane zostały zawarte na płycie: trzy preludia chorałowe (BWV 659, 648 i 645), *Sonata e-moll* (BWV 1023), *Preludium i Fuga D-dur* (BWV 532) oraz *Passacaglia c-moll* (BWV 582). Znacznie większej ingerencji instrumentacyjnej Edward Elgar poddał *Fantazję i Fugę c-moll* (BWV 537). W jego ujęciu utwór ten nabrał romantycznego rozmachu, przywołując skojarzenia z orkiestrowymi konstrukcjami Brahmsa, a pod względem kolorytu brzmieniowego przypomina, że jesteśmy już po rewolucji instrumentacyjnej Berliozia.

Seattle Symphony to zespół o niemałym potencjale. Miło dla ucha brzmi jego kwintet smyczkowy, a i z niemałą przyjemnością słucha się partii oboju, klarнету i trąbki. Wątpliwości co do intonacji wyzwalają zaś puzony i rogi. Niemniej jednak orkiestra z Seattle z powodzeniem mogłaby w pełnym blasku nagrać ten wdzięczny repertuar, gdyby prowadzący ją Gerard Schwarz zachował więcej dbałości o szczegóły artykulacyjne, intonacyjne, rytmiczne, agogiczne, dynamiczne... A w skrócie gdyby wykazał więcej zaangażowania i profesjonalizmu. Bo o tym, jak efektowna i poruszająca potrafi być muzyka Bacha w orkiestrowych opracowaniach, można przekonać się słuchając nagrań Leonarda Slatkina lub Esa-Pekki Salonena, ale nie Gerarda Schwarza.

Piotr Wolanin



ZBIGNIEW BARGIELSKI

Kwartety smyczkowe

Kwartet Śląski

CD Accord ACD 173-2 • w. 2012, n. 2008

• 131'36"

☆☆☆☆☆

Twórczość Zbigniewa Bargielskiego, mimo iż doceniana przez entuzjastów muzyki nowej, nie miała jak dotąd wielkiego szczęścia do fonografii. Z tym większą ciekawością sięgnąłem po wydawnictwo CD Accordu, na które trafiło sześć kwartetów smyczkowych i kompozycje na akordeon i kwartet smyczkowy oraz na kwartet smyczkowy i klarnet.

Na tym podwójnym albumie można prześledzić drogę twórczą kompozytora na gruncie kameralistyki od 1976 r. do 2007 r. Pierwsze dwa kwartety zbudowane zostały jako struktury centrowe. W pierwszym z nich (*Alpejski*) przenikają się łagodne, quasi polifoniczne odcinki z ekspresyjnymi gestami porywczymi. Drugi natomiast (*Wiosenny*) stanowi odniesienie do stylu Witolda Lutosławskiego – tak pod względem stosowanych technik (aleatoryzm kontrolowany) jak i używanych zwrotów melodycznych. *III Kwartet* (*Martwa natura z krzykiem*) to utwór trzyczęściowy. Środkowa część – *Działanie* – to następstwo polifonizujących struktur, w których poszczególne głosy stanowią mogą nie tylko motywy melodyczne, ale również efekty barwowe. Ujmującą natomiast



FRYDERYK CHOPIN
Nostalgia: transkrypcje na flet i marimbę

Krzysztof Kaczka, flet; Nicholas Reed, marimba

Acte Préalable AP0256 • w. 2012, n. 2011
• 45'17"
★★★★

To interesujący pomysł, aby muzykę Fryderyka Chopina zaprezentować w aranżacjach na flet i marimbę/wibrafon. Tego właśnie zadania podjęło się dwoje utalentowanych artystów młodego pokolenia: Krzysztof Kaczka oraz Nicholas Reed, którzy są autorami nie tylko wszystkich wykonań, ale także opracowań. Barwy płyty i jej tytuł, *Nostalgia*, nasuwają jednoznaczne skojarzenia z jesienią. Jaka jest zatem jej muzyczna zawartość? Większość kompozycji, jaka się tutaj znalazła to te

najbardziej znane Chopinowskie miniatury. Rolę znakomitego wprowadzenia pełni króciutkie *Preludium A-dur* op. 28 nr 7, które w opracowaniu, nie straciło nic ze swego pełnego prostoty charakteru. Dalej słyszymy *Walc a-moll* op. posth., kompozycję młodego Chopina, doskonale znaną zwłaszcza... młodym adeptom sztuki pianistycznej. To ona mogłaby stanowić wizytówkę całej płyty, owego charakteru *Nostalgia*. Jest to też jedna z najlepszych aranżacji! To samo można powiedzieć o *Nokturnie b-moll* op. 9 nr 1, spośród opracowań którego najciekawsza wydaje mi się jednak wersja Tori Amos z płyty *Night of Hunters*. *Walc h-moll* op. 69 nr 2 został opracowany w dość wątpliwy sposób: jakby zubożony, ograniczając rolę marimby do suchego akompaniamentu. Z kolei akordy wibrafonu otwierające *Nokturn cis-moll* op. posth. przywodzą do myśli początkowe dźwięki piosenki *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena. Przyjemnie słucha się *Mazurka B-dur* op. 7 nr 1. *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 może wzruszyć (piękny finał), natomiast

Walc Des-dur „Minutowy” op. 64 nr 1 w wykonaniu Kaczki i Reeda może wydawać się nieco ospały, chociaż dobrze wpisuje się on w charakter całej płyty. A *Walc a-moll* op. 34 nr 2 to jedna z najpiękniej wykonanych kompozycji! Artyści znakomicie różnicują kolejne jej odcinki, starając się, aby barwa ich instrumentów była najszlachetniejsza. *Preludium Des-dur „Deszczowe”* op. 28 nr 15 przykuwa uwagę świetnie wyakcentowaną partią marimby. Ciekawie wypada też *Preludium c-moll* op. 28 nr 20. *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2 zwraca uwagę przede wszystkim pięknym, pełnym śpiewności wykonaniem. Utworem cieszącym się znacznie mniejszą popularnością, są pochodzące z lat 1820. (dokładna data nie jest znana: jedne źródła podają rok 1824, inne: 1826–1830), *Wariacje na flet i fortepian na temat „Non più mesta”* z opery „Kopciuszek” Rossiniego. To znakomity pomysł repertuarowy! Płytę wieńczy *Preludium A-dur* op. 28 nr 7, niczym kłamra, a właściwie „klammerka” spinająca całość.

O Krzysztofie Kaczce słyszałem już kilka lat wczesniej.

Od czasu swojej płyty z utworami Bacha, Giulianiego, Piazzolli i Borne'a (Acte Préalable AP0141) artysta poczynił znaczne postępy. Przede wszystkim jego dźwięk jest piękniejszy i szlachetniejszy. Nicholas Reed jest świetnym muzycznym partnerem! Jeśli zaś chodzi o dokonane przez artystów opracowania, stanowią one „dobrą robotę”, chociaż chwilami chciałoby się więcej oryginalności i świeżości. Wszystkie one opierają się bowiem na wyraźnym schemacie melodia-akompaniament; brakuje tutaj pewnego dialogowania, które stanowi chyba podstawę muzyki kameralnej... Sesja nagraniowa trwała tylko jeden dzień, co, biorąc pod uwagę wysoki poziom efektów, świadczy o wielkim profesjonalizmie i gruntownym przygotowaniu artystów.

W sumie jest to bardzo przyjemna w słuchaniu płyta, ciekawa pod względem czysto brzmieniowym, stanowiąca miłą odmianę, a w niektórych momentach mogąca wzruszyć.

Łukasz Kaczmarek

jest idylliczna część trzecia z hipnotycznymi trylami. Kolejne z kwartetów (IV – *Płynący czas* i V – *Czas, który minął*) chyba najsugestywniej odnoszą się do pozamuzycznych tytułów. Pierwszy z nich otwiera bowiem miarowe odliczanie czasu na wiolonczeli, a w drugim spotykamy się z postmodernistyczną zabawą stylami muzyki modnej w przeszłości (od barokowych tańców po bluesa). VI *Kwartet (Dramatyczny)* budzi skojarzenia ze ścieżką dźwiękową do filmu. *Noc pożegnań* na akordeon i kwartet i *Po drugiej stronie lustra* na kwartet smyczkowy i klarnet to poetycko-modernistyczne obrazy ścierania się dwóch żywiołów. Tak w telegraficznym skrócie opisałbym tę

twórczość, do której omówienia potrzeba długiej jesiennej nocy, doborowego towarzystwa i kilku butelek treściwego trunku.

Kwartet Śląski wykonuje wszystkie kompozycje z niesłabnącą fascynacją i determinacją, charakteryzującą poszukiwaczy nowych brzmień, nastrojów lub wyrazowości. Muzycy w każdej kompozycji wiedzą, co grają i jak to wykonać, by stworzyć określoną kreację artystyczną. Wirtuozeria muzyków kwartetu, ze względu na charakter twórczości, zaznacza się głównie w absolutnej trafności każdej frazy (przez kompozytora tak często selekcionowanej i wyodrębnianej). Natomiast zgranie zespołu to już absolutny Everest kameralistyki. Dlatego też, nielatwej

twórczości Bargielskiego, na tych dwóch albumach słucha się z niesłabnącą uwagą i ciekawością.

Na uznanie zasługuje także warstwa edytorska albumu. Całość została bowiem opatrzona wyczerpującym komentarzem Andrzeja Chłopeckiego w dwóch językach (polski i angielski) i estetycznym opracowaniem graficznym z udanymi zdjęciami kompozytora.

Wspaniałe wydawnictwo. Cieszy to tym bardziej, że widnieje na nim napis „Made in Poland”.

Piotr Wolanin



HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI
Utwory chóralne: Lobgesang op. 76, Miserere op. 44, Pieśni maryjne op. 54

Los Angeles Master Chorale • Gershon Grant, dyrygent
Decca 478 3537 • w. 2012, n. 2012 • 68'06"

Muzyka21
plyta miesiaca

Rezydujący przy Filharmonii w Los Angeles w Disney

Hall chór Los Angeles Master Chorale nagrał bardzo interesującą płytę z trzema pięknymi dziełami Henryka Mikołaja Góreckiego. Szef zespołu Grant Gershon wybrał dla swojego chóru krótkie *Lobgesang*, monumentalne *Miserere* i cykl *Pięciu pieśni maryjnych*. Jak podaje wydawca płyty: „album, stał się odpowiedzią na powstałe po śmierci kompozytora (12 XI 2010 r.) wielkie zapotrzebowanie na nagrania z muzyką chóralną Góreckiego”. Płyta stanowi zapis na żywo kilku koncertów z tym repertuarem, które miały miejsce w Filharmonii w Los Angeles.

Po udanym debiucie chóru dla wytwórni Decca Classics z muzyką Nika Muhly'ego obecna płyta prezentuje nagranie utworów Góreckiego dokonane przez 110 głosów a cappella. Jest to też pierwsze nagranie dla dużej wytwórni zarówno *Pięciu pieśni maryjnych*, jak i *Lobgesang*. Amerykańska prasa m.in. The New York Times nazwał ten album natchnionym, a The New York Observer podsumował chór jako „wysmienity zespół wokalny”.

Płytę otwiera utwór na chór mieszany a cappella *Lobgesang*. Powstał ona na odbywającej się w Moguncji uroczystości Gutenbergowskie. Tekst napisał do niej sam kompozytor i stanowi on piękną modlitwę i bardzo osobiste wyznanie wiary.

Najważniejszym utworem na płycie jest monumentalne *Miserere na duży chór mieszany a cappella*, który był reakcją Góreckiego na wydarzenie z dnia 19 III 1981 r., mające miejsce w Bydgoszczy. W tym dniu doszło do starcia przedstawicieli Solidarności z około 200 milicjantami, w wyniku którego wielu związkowców zostało rannych, a kilka miesięcy później został ogłoszony w Polsce stan wojenny. „*Miserere* jest właśnie muzycznym manifestem Góreckiego (jedynym jawnym, na który pozwolił sobie kompo-



HANS HUBER
Sonata B-dur na skrzypce i fortepian nr 2 op. 42; Sonata G-dur na skrzypce i fortepian nr 7 „Graziosa” op. 119; wybór z 20 utworów poetyckich na skrzypce i fortepian op. 99

Agnieszka Marucha, skrzypce; Tomasz Pawłowski, fortepian

Acte Préalable AP0266 • w. 2012, n. 2010/11 • 68'23"

★★★★★

Przed kilkoma laty skrzypaczka Agnieszka Marucha zadebiutowała na rynku płytowym znakomitą płytą ze światową premierą *Koncertu skrzypcowego* Zygmunta Stojowskiego. Teraz otrzymujemy płytę z muzyką mało znanego, szwajcarskiego kompozytora Hansa Hubera. Album ukazuje się dzięki mecenatowi Jana A. Jarnickiego i Acte Préalable oraz Ambasady Szwajcarskiej w Polsce.

Na pierwszej polskiej płycie poświęconej twórczości skrzypcowej Hansa Hubera znajdują się dwie sonaty skrzypcowe oraz wybór 8 miniatur z cyklu *20 Utworów poetyckich* op. 99. Omawiana płyta jest światową premierą fonograficzną tych utworów.

Solistką i inicjatorką nagrania jest Agnieszka Marucha – laureatka międzynarodowych konkursów skrzypcowych, solistka, kameralistka, pedagog. Artystka od wielu lat propaguje zapomnianą muzykę europejską w kraju i za granicą. To trzecia płyta w dorobku artystki dla firmy Acte Préalable, po utworach kameralnych na dwoje skrzypiec i fortepian (AP0159) oraz wspomnianym *Koncertcie* Zygmunta Stojowskiego (AP0221).

Hans Huber (1852–1921) to przedstawiciel stylu romantycznego w Szwajcarii. Wzorował się początkowo na muzyce R. Schumanna, a później F. Liszta, J. Brahmsa i R. Straussa. Jednak dość szybko wykształcił swój indywidualny styl, oparty na charakterystycznej harmonii, frazowaniu czy też rytmizacji. Typowe dla Hubera jest łączenie elementów szwajcarskiej muzyki ludowej z głębokim, neoromantycznym brzmieniem. Czerpał on ze skarbnicy historii, często nawiązywał do tradycji kompozytorskiej dawnych mistrzów, lub też poddawał swe utwory świadomej stylizacji. Miał ogromną łatwość pisania, popartą znakomitym warsztatem, był mistrzem zarówno dużych, monumentalnych form orkiestrowych, jak i miniatur o prostej fakturze, a także pieśni. Ponieważ od najmłodszych lat był członkiem chóru kościelnego, który w latach późniejszych prowadził, wokalistyka nie miała dla niego tajemnic. Na przełomie XIX i XX w. jego zróżnicowana gatunkowo twórczość była często wykonywana, publikowana przez najlepsze wydawnictwa europejskie i wysoko ceniona. W chwili obecnej muzyka Hubera jest prawie zapomniana, a w Polsce zupełnie nieznaną.

Obie sonaty skrzypcowe to rozbudowane, wielowymiarowe kompozycje, niezwykle wartościowe. Zawierają wiele fragmentów wirtuozowskich, obfitują w cytaty muzyczne i elementy taneczne. Jest w tych utworach szwajcarski folklor, rosyjska zaduma i lekkość wiedeńskiego walca. Z kolei cykl *Utwory poetyckie* op. 99 to muzyczne perełki, urokliwe, finezyjne i dopracowane. Jest to kameralistyka najwyższej próby!

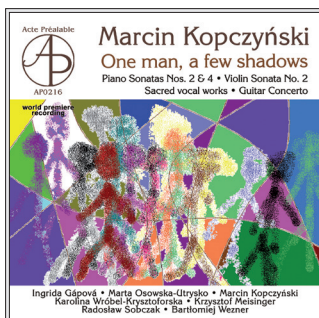
Wykonanie Agnieszki Maruchy i grającego na fortepianie Tomasza Pawłowskiego jest dobrą kameralistyką, choć zawsze można więcej i lepiej. Skrzypaczka gra z wyjątkową biegłością techniczną. To artystka o

dużej wrażliwości muzycznej. Instrumenty prowadzą subtelny w wyrazie i intensywny w kolorycie dialog, tworzą symbiozę, splatając dźwięki w jedność. Prowadzą się wzajemnie. Gra Agnieszki Maruchy jest pewna, stylowa. Dobrze oddany jest emocjonalny ładunek każdej *Sonaty*, klimat subtelności, żarliwości i zamyślenia. Całe bogactwo muzycznej narracji i ukrytych w nutach niepospolitych emocji. Dźwięki perlą się podczas skupionej gry. Partia skrzypiec jest na bardzo wysokim poziomie. Dawno nie słuchałem tak bogatego brzmienia skrzypiec. Słuchanie tej płyty sprawia przyjemność i daje satysfakcję.

Jedynym mankamentem jest wyjęcie tylko 9 utworów z cyklu *20 Utworów poetyckich* op. 99. Życie w takich sytuacjach jest niestety brutalne, pominięte dzieła przy premierowej rejestracji zapomnianych twórców niestety rzadko trafiają z powrotem na płyty. Nagranie całego opusu jest wynikiem dbałości o program płyty i szacunku dla dzieła kompozytora, który stworzył cykl jako całość. Na koncertach wybór kilku utworów z opusu jest zasadny, a na płycie taki stan rzeczy jest nie do końca zrozumiałym. Mimo wszystko jednak płyta jest niezwykle wartościowa zarówno dla koneserów, jak i początkujących melomanów. Słowa osobnego uznania należą się edycji albumu, który ma piękną, dopracowaną i bardzo ekskluzywną, jak zawsze, szatę graficzną, co tylko potęguje chęć posiadania albumu.

Acte Préalable już od 15 lat specjalizuje się i słynie w promowaniu zapomnianej muzyki w wykonaniu wybitnych polskich artystów. Oferuje melomanom i artystom nie tylko interesujący repertuar w bardzo dobrym wydaniu, ale i przepiękną oprawę graficzną oraz starannie przygotowane książeczki. Warto sięgnąć po tę płytę.

Arkadiusz Jędrasik



MARCIN KOPCZYŃSKI

One man, a few shadows: Recordare Virgo Mater op. 44, Dolorosa op. 38a, Zwiastowanie op. 27 a, Uwielbiam Panie, Twe przebite ręce op. 30, Felices sensus op. 40, Lacrimosa op. 1 no. 1, Regina mundi op. 48, Concerto da camera per chitarra „Tre immagini” op. 41, Sonata fortepianowa nr 2 op. 19, Sonata fortepianowa nr op. 49, Sonata skrzypcowa nr 2 op. 17

Ingrida Gápvová, sopran; Krzysztof Meisinger, gitara; Karolina Wróbel-Krzysztoforska, skrzypce; Marcin Kopczyński, fortepian; Bartłomiej Wezner, fortepian; Radosław Sobczak, fortepian; Marta Osowska-Utryško, fortepian

Acte Préalable AP0216 • w. 2011, n. 2010 • 74'17"

☆☆☆☆☆

Piękno prostoty – tak najkrócej można określić charakter religijnych pieśni autorstwa Marcina Kopczyńskiego, mojej ulubionej części płyty *One man, a few shadows*. Kompozytor nawiązuje w nich do muzyki dawniejszych epok, używa harmoniki modalnej i tonalnej, choć nie brak tam i mniej tradycyjnych rozwiązań harmonicznyc

ch. Pieśni Kopczyńskiego mają w sobie coś z romantycznej pieśni z towarzyszeniem fortepianu, ale także z dawnej pieśni kościelnej, czy ludowej piosenki – innymi słowy mają w sobie coś przedwiecznego, co doskonale współgra z religijnym tekstem (łacińskim, zaczerpniętym z mszału oraz polskim, autorstwa Leopolda Staffa). Kryje się w nich pokora, a zarazem wzniosłość oraz nastrój prawdziwie modlitewny. Ingrida Gápvová, młoda Słowacka sopranistka, doskonale oddała szczególny charakter owych utworów, w powściągliwym i pełnym prostoty śpiewie zawierając głębię religijnego uczucia. Oczarowała mnie także barwa głosu wokalistki – wyjątkowo czysta i klarowna, jakby stworzona właśnie do wykonywania

pobożnych pieśni. Solistce towarzyszył grą na fortepianie sam kompozytor. W koncercie na gitarę *Tre immagini* op. 41, tu wykonanym z towarzyszeniem fortepianu (Krzysztof Meisinger, Bartłomiej Wezner), również pojawiają się nawiązania do muzyki poprzednich epok – romantyzmu, impresjonizmu, słyszymy w nim też echa muzyki ludowej, tym razem nie tylko polskiej, lecz także hiszpańskiej. Charakter tego, składającego się z trzech krótkich impresji, utworu jest jednak silnie zróżnicowany, nieraz porywisty i dynamiczny, częściej też odchodzi on od harmoniki tonalnej i modalnej.

W *II i IV Sonacie fortepianowej*, a także w *II Sonacie skrzypcowej* spotkamy się z charakterem odpowiadającym ściśle temu, co większość z nas zwykła kojarzyć z „muzyką współczesną”. To utwory silnie dysonansowe, dramatyczne, pełne ostrych brzmień. Marcin Kopczyński sięgnął w nich po XX-wieczne skale – m.in. skalę całotonową oraz skalę trytonową. Stąd wrażenie szorstkości, surowości, cza-

sem nawet - chaosu, lecz jest to chaos ściśle kontrolowany. I tu odnajdziemy jednak odwołania do tradycji, szczególnie w warstwie formalnej – niektóre części utworów nawiązują do zmodyfikowanych form allegro sonatowego, czy rondo. Pianisci Radosław Sobczak, Marta Osowska-Utryško oraz sam Marcin Kopczyński wydobyli z kompozycji pełnię dramatyzmu, oraz bogactwo barw i emocji, zaś skrzypaczka Karolina Wróbel-Krzysztoforska ujęła mnie ciepłym, miękkim brzmieniem swojego instrumentu, tworzącym przyjemny kontrast z ostrą, dysonującą harmoniką utworu.

Płyta *One man, a few shadows* młodego polskiego kompozytora, Marcina Kopczyńskiego, zawiera bardzo różnorodne zestawienie utworów, odzwierciedlające pewną dwubiegunowość jego stylu – od inspiracji muzyką dawnych epok, do fascynacji technikami i skalami XX w. Tak więc znajdują tu coś dla siebie zwolennicy i muzyki współczesnej i bardziej tradycyjnych brzmień. Gorąco polecam!

Maria Napieraj

zytor w życiu), wymierzonym przeciwko reżimowi komunistycznego rządu polskiego lat 80. Zrozumiałe jest zatem, że utwór doczekał się publicznej prezentacji dopiero sześć lat po powstaniu. Zupełnie wyjątkowe jest tutaj potraktowanie chóru, którego każdy z ośmiu głosów dysponuje własną linią melodyczną, znacznie urozmaicaną w toku przebiegu kompozycji. Ciekawe jest również, że cały utwór pozostaje w jednym polu harmonicznym, którego szkielet stanowi ciąg tercji diatonicznych. Warstwa słowna ogranicza się zaledwie do pięciu, ale bardzo wymownych słów: „Domine Deus noster, Miserere Nobis” (Panie, Boże nasz, zmiłuj się nad nami). Paradoksalnie

jednak ta oszczędność słowna połączona z ewolucją formalną i brzmieniową dzieła, wymaga mistrzowskiego wykonania, gdyż *Miserere* to utwór o potężnym ładunku emocjonalnym. Zdaniem Ivana Moody’ego, autora artykułu o tej właśnie kompozycji opublikowanego w *Musical Times* (1992), muzyka *Miserere* obdarzona jest zdumiewającym w najwyższym stopniu napięciem, rozbudowywana aż do niemal niemożliwych do zniesienia granic intensywności, po czym wyzwolona z napięcia (...) w atmosferze medytacyjnego spokoju” tak o utworze pisał Adrian Thomas.

Płytę zamyka cykl pięciu pieśni maryjnych *Zdrowaś bądź Maryja* op. 54 zachowujący pro-

stotę słów i melodii oryginalnych pieśni kościelnych, które uyskały pod piórem kompozytora rysy jego stylu i nawiązały do atmosfery maryjnych pieśni, śpiewanych podczas nabożeństw majowych. Są to pieśni: *Matko niebieskiego Pana, Matko Najświętsza!, Zdrowaś bądź, Maryja, Ach, jak smutne rozstanie, Ciebie na wieki wychwalać będziemy*. Wzmógłony efekt powtarzalności przeniósł te pieśni ze sfery śpiewu w sferę kontemplacji i zatopienia się w modlitwie.

Amerykański chór to znakomici wykonawcy dzieł Góreckiego. Wprowadzają nas w atmosferę autentycznej, głębokiej religijności, mającej swe źródła w pobożności ludowej,

podniesionej jednak do wymiaru uniwersalnego i do najgłębszego przeżycia sacrum. Proste słowa, które opracował muzycznie Górecki doskonale wpisują się w muzykę przejmującą do głębi, a budowaną oszczędnyimi środkami. Wszystko jest na miejscu i podane z niebywałym wyczuciem. Śpiew chórzystów jest pełen energii, dobrej dynamiki, eleganckiej artykulacji. Uderza rewelacyjna wymowa i artykulacja w języku polskim.

To jedno z najlepszych, by nie powiedzieć, najlepszych wykonanie tych utworów Henryka Mikołaja Góreckiego, jakie są dostępne na płytach.

Polecam gorąco ten album!

Arkadiusz Jędrasik

MACIEJ MAŁECKI

Sen Fryderyka; Trzy kwartety smyczkowe

Opium String Quartet: Agnieszka Marucha (I skrzypce), Anna Szalińska (II skrzypce), Magdalena Małecka (altówka); Olga Łosakiewicz-Marcyniak (wiolonczela)

Acte Préalable AP0268 • w. 2012, n. 2012

• 51'53"

Muzyka21
plyta miesiaca

Jesień ubiegłego roku obfitowała w znakomite płyty wydane przez zasłużoną w promocji polskiej muzyki firmę Acte Préalable. Jedną z ciekawszych płyt okazało się debiutanckie nagranie dla tej firmy dokonane przez Opium String Quartet. Tworzące ten zespół warszawskie artystki wybrały na swoją najnowszą płytę dzieła polskiego kompozytora Macieja Małeckiego. Rekomendowany album płytowy zawiera cztery utwory. Płytę otwiera *Sen Fryderyka*, dalej mamy nagrane trzy kwartety smyczkowe.

W książeczce dołączonej do płyty Maciej Małecki (ur. 1940) tak mówi o sobie: „Jestem neoklasykiem, bo też takie wykształcenie otrzymałem w klasie Kazimierza Sikorskiego... – dualizm: z jednej strony tonika-dominanta, z drugiej – dur-moll, które zaowocowały po pierwsze fugą, jako najdoskonalszą formą barokową, polifoniczną, a po drugie allegrem sonatowym z dwoma tematami, przetworzeniem itd. Stanowią one tak doskonałą zasadę konstrukcji jak katedry gotyckie, czy piramidy egipskie. To jest wciąż niewyczerpane i po prostu fantastyczne! I ja z tego ciągle na swój sposób – myślę, że twórczo – korzystam”.

Najznakomitszym przykładem tych słów jest otwierający płytę *Sen Fryderyka* – jak czytamy w komentarzu do utworów. To jeden z ostatnich utworów Małeckiego, a przy tym jeden z najwyższej przez niego cenionych. Już sam tytuł dzieła wskazuje na źródło inspiracji, które stanowi muzyka Fryderyka Chopina.

Kompozytor w niezwykle sposób nawiązuje tutaj do czterech kompozycji genialnego romantyka: *Etiudy a-moll op. 25 nr 11, Preludium A-dur op. 28 nr 7, Walca Des-dur op. 64 nr 1, „Minutowego”* oraz pieśni *Życzenie op. 74 nr 1*. Nawiązuje, lecz nigdy nie cytuje w sposób dosłowny.

Sen Fryderyka zapewne nigdy by nie powstał, gdyby nie przypadająca na rok 2010, 200. rocznica urodzin Fryderyka Chopina. Idea uczczenia roku chopinowskiego narodziła się w głowie Magdaleny Małeckiej, córki kompozytora, znakomitej altowiolistki, założycielki Opium String Quartet. Nigdy nie doszłaby jednak do skutku, gdyby nie miłość i szacunek, jakimi

darzy muzykę i postać romantycznego geniusza fortepianu Macieja Małecki, mający za sobą także przeszłość pianistyczną. Efekt w postaci powstałej kompozycji należy rozpatrywać nie tylko jako hołd Chopinowi, ale wyraz najbardziej twórczej i oryginalnej inspiracji muzyką. Dalej na płycie mamy napisany w roku 1994 *I Kwartet smyczkowy*. Spośród trzech dzieł tego gatunku, które napisał Małecki, to właśnie *I Kwartet* doczekał się największej liczby wykonań: zarówno przez zespoły polskie, jak i zagraniczne. Powstawał w czasie, gdy reprezentowany przez Małeckiego postmodernizm, dopiero ugruntowywał sobie należyte miejsce na polskiej i światowej scenie muzycznej. Dla kompozytora zaś, zawsze stanowił najbardziej naturalny język jego artystycznej wypowiedzi. „... ja zawsze starałem się być sobą i dlatego nie ulegałem awangardzie...”. Rzeczywiście, choć nowoczesny brzmieniowo (glissanda, flażolety i polirytmia, co daje znakomite efekty kolorystyczne), *I Kwartet smyczkowy* na ogół nie wykracza poza „kla-

syczne” środki kompozytorskie. Autor wykorzystuje tu także ćwierćtony, a nawet technikę aleatoryczną.

II Kwartet smyczkowy pochodzi z 1997 r. „Moją inspiracją są zawsze pierwsze 3-4 nuty, które napiszę – mówi Maciej Małecki – w zależności od tego czy idą w górę, czy w dół skali, już w jakiś sposób implikują to, co będzie potem. Ja nawet stworzyłem taką teorię na własny użytek, że w tych pierwszych 3-4-5. nutach jest zawarta cała energia kompozycji, wszystko jest tam skupione, trochę jak przed wielkim wybuchem inicjującym powstanie wszechświata”. Słowa te w idealny sposób odnoszą się do *II Kwartetu smyczkowego*.

jako przejrzysty świat dźwięków o jasnych barwach i ciekawej muzycznej narracji, której nie obce są delikatność, a nawet czasami ekstazy i swoboda w muzycznej wypowiedzi ze śladową obecnością melodii, co jest w sumie ciekawe dla ucha.

Artystki tworzące Opium String Quartet to zespół wyjątkowo dobrze oddający całe bogactwo dzieł kameralnych Macieja Małeckiego. Mają jednolite i intensywne brzmienie. Starają się zachować równowagę, stonowaną artykulację, co w sumie daje w odbiorze dzieł dużą klarowność i giętkość pulsu. W samej muzyce sporo jest życia i mnóstwo kolorów. Brzmienie jest, gdy trzeba delikatne i ciepłe, a w innych momentach ostre, nasycone energią. Oryginalna koncepcja wykonawców i realizatora dźwięku jest ciekawa i słuszna. Dzięki idealnemu zgraniu artystek kapitalnie brzmią akordy grane unisono. We wszystkich kwartetach zwraca uwagę równowaga dynamiczna i barwowa wszystkich instrumentów. Ważnym elementem tego nagra-

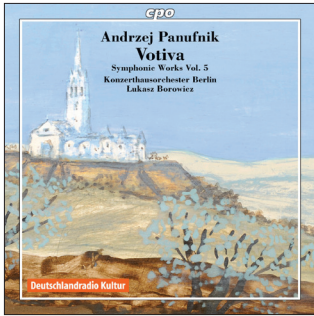
nia jest różnorodność barwy i jej inteligentne zastosowanie. Można delektować się prawie każdym motywem, każdą drobną melodią.

Dla wielbicieli muzyki nowej to pozycja obowiązkowa; nagranie Opium String Quartet jest na wysokim poziomie. To wartościowa płyta z interesującą polską muzyką kameralną.

Na uznanie zasługuje dopracowana forma wydawnicza płyty, czyli książeczka dołączona do albumu. Okładkę albumu zdobi zdjęcie kompozytora, a w środku i na innych elementach znajdujemy zdjęcia ze specjalnej sesji fotograficznej artystek tworzących Opium String Quartet.

Arkadiusz Jędrasik





ANDRZEJ PANUFNIK
Votiva: dzieła symfoniczne wolumin 5: Metasinfonia, Sinfonia votiva, Concerto festivo

Konzerthausorchester Berlin
 CPO 777 684-2 • w. 2012, n. 2010 • 67'13"
 ★★★★★

Classic Produktion Osnabrück znana melomanom i kolekcjonerom płyt ze skrótu CPO kontynuuje wydawanie wraz z rodziną Andrzeja Panufnika nagranych przez Polską Orkiestrę Radiową i Konzerthausorchester z Berlina dzieł orkiestrowych tego polskiego kompozytora.

Piąta płyta z serii *Panufnik Edition Symphonic Works* zawiera trzy kompozycje: *VII Symfonię „Metasinfonia”* na organy, kotły i smyczki (premiera fonograficzna), *VIII Symfonię „Sinfonia Votiva”* oraz *Concerto festivo*.

Nagrane kolejne dzieła Andrzeja Panufnika stanowią niezłą i intrygującą interpretację. Mamy tu możliwość posłuchania muzykowania na bardzo wysokim poziomie, mimo iż same utwory do zbyt ciekawych w odbiorze nie należą, szczególnie *Metasinfonia*. Ten utwór zdaje się być dziełem dwóch wykonawców: pierwszego i ostatniego. Może stąd właśnie pochodzi jego niepopularność fonograficzna i koncertowa. Materia muzyczna tego dzieła wymaga od odbiorcy nie lada cierpliwości, by dzieła wysłuchać do końca. Jest ono mdłe i nudne, mało atrakcyjne muzycznie. Pozostałe utwory lepiej się bronią, choć do przebojów trudno je zaliczyć.

Metasinfonia została skomponowana w 1978 r. na Międzynarodowy Festiwal Organowy odbywający się w Manchesterze. To utwór skomponowany na duet organy i kotły z orkiestrą smyczkową. Można by go określić jako rodzaj koncertu organowego, jednak kompozytor wybrał inny tytuł. Materia muzyczna tego dzieła to rodzaj muzycznej metamorfozy. Ma bardzo zdyscyplinowaną strukturę, choć jej narracja jest daleka od klasycznej marki symfonicznej i jej klasycznego modelu. Muzyka jest zbudowana na zasadzie spirali symfonicznej w kierunku jej środka, muzyka jest symetrycznie ułożona. Kotły odbywają swoją podróż w górę i w dół skali, nie brakuje tu glissand. Kompozytor nieustannie rozwija swój język symfoniczny i rozciąga swoje pomysły muzyczne. To kolejne dzieło, gdzie polski twórca inspirowany jest geometrycznymi rozważaniami w muzyce. *Metasinfonia* odzwierciedla te łańcuchy medytacyjne oraz myśli i wyrażenia twórcze. Mówiąc trywialnie, utwór potrafi przewietrzyć uszy!

„*Sinfonia Votiva* Andrzeja Panufnika dedykowana jest Bostońskiej Orkiestrze Symfonicznej, jednak na jej powstanie miały wpływ wydarzenia w Polsce z początku lat osiemdziesiątych, czyli powstanie Solidarności. Kompozytor, głęboko przejęty dramatycznymi wieściami z ojczystego kraju, postanowił, że utwór będzie rodzajem jego dziękczynnej (vel wotywniej – stąd tytuł kompozycji) ofiary dla Czarnej Madonny z klasztoru na Jasnej Górze. Na rok 1982 zaplanowano bowiem uroczyste obchody 600 lat pobytu cudownego obrazu w polskim klasztorze. Pierwsza z dwóch części *Sinfonii* przybrała ostatecznie kształt modlitwy z cytatami z *Bogurodzicy* i nawiązaniem do brzmienia chorału gregoriańskiego. Druga, zdecydowanie odmienna

w charakterze od poprzedniej – gwałtowna, dynamiczna, pełna dysonansów, wyraża protest Panufnika przeciwko wydarzeniom, mającym miejsce w Polsce. Cały utwór zaświadcza głęboki związek emocjonalny kompozytora, na stałe przebywającego w Anglii, ze swoją opuszczoną ojczyzną”.

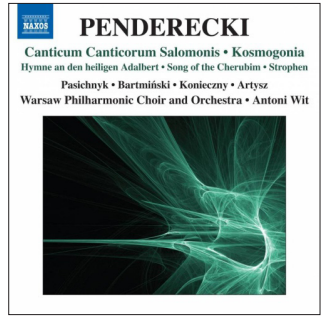
„*Concerto Festivo* powstało w efekcie bliskich kontaktów Andrzeja Panufnika ze znakomitym zespołem London Symphony Orchestra. Zostało skomponowane z okazji 75-lecia istnienia londyńskiej orkiestry i przeznaczone jest do wykonania bez dyrygenta, co ma dawać wykonawcom nieograniczone możliwości zaprezentowania swoich umiejętności. Trzy części kompozycji eksponują najpierw brzmienie instrumentów dętych blaszanych (*Pomposo*), potem smyczkowych i dętych drewnianych (*Lirico*) i wreszcie – całej orkiestry (*Giocosso*)”.

Oczywiście płyta i muzyka polskiego kompozytora świetnie opisuje wybrane możliwości interpretatorskie niemieckiej orkiestry i ich muzyczną wrażliwość. Ich sztuka wykonawcza to techniczna precyzja, dbałość o szczegół oraz troska o wyraziste a jednocześnie pełne brzmienie każdego utworu. Uznanie dla solistów *Metasinfonii*: organisty Jorga Strodthoffa i perkusisty Michaela Oberaignera, że znaleźli się w tym wymagającym dziele.

Płyta ma jeden mały mankament. Wydawca pokusił się o polski komentarz do muzyki, inny niż w pozostałych językach. Szkoda tylko, że litery przy jego wydrukowaniu są tak małe, że zapoznanie się ze słowem pisany jest bardzo trudne i kłopotliwe!

Mimo tego minusa, album wart jest poznania, bowiem stanowi zapis muzyki polskiego kompozytora. Polecam.

Stefan Banasiak



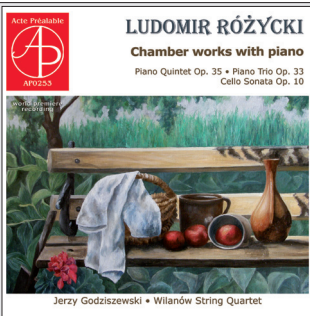
KRZYSZTOF PENDERECKI
Hymn do św. Wojciecha, Iżę Cheruwimy, Canticum Canticorum Salomonis, Kosmogonia, Strofy

Olga Pasiecznik, sopran; Jerzy Artysz, narrator; Rafał Bartmiński, tenor; Tomasz Konieczny, bas • Chór i Orkiestra Filharmonii Warszawskiej • Antoni Wit, dyrygent
 Naxos 8.572481 • w. 2012, n. 2008-2010 • 57'18"
 ★★★★★

Kolejny album z utworami Krzysztofa Pendereckiego wykonanymi przez Filharmoników Warszawskich pod dyрекcją Antoniego Wita. Nagrano 5 utworów, które powstały na przestrzeni ostatnich 40 lat. Dzieła pochodzące z okresu od końca lat 50. Do początku lat 70. (*Strofy, Canticum Canticorum, Kosmogonia*) były w swoim czasie niewątpliwie zjawiskami na miarę światową. Zaskakiwały, nawet szokowały, a na pewno ukazywały nowe horyzonty podążania muzyki współczesnej. Z dzisiejszej perspektywy okazało się, że ta nowa muzyczna droga była, na szczęście dla słuchaczy, ślepą uliczką.

Album otwiera piękny krótki hymn religijny napisany dla miasta Gdańsk na świętowanie 1000-lecia śmierci św. Wojciecha, czyli *Hymn do świętego Wojciecha*. To kilkuminutowy, czysto okolicznościowy utwór, w którym kompozytor zawarł „trochę odświętnych chóralno-orkiestrowych brzmień”.

Dalej mamy napisaną w 1986 r. prawosławną pieśń *Iżę Cheruwimy* (zwana też cherubikonem, czy *Pieśnią*



LUDOMIR RÓŻYCKI

Chamber works with piano

Piano Quintet Op. 35 • Piano Trio Op. 33
Cello Sonata Op. 10

Jerzy Godziszewski • Wilanów String Quartet

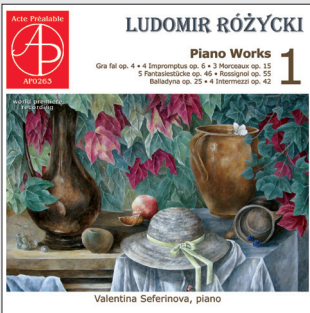
LUDOMIR RÓŻYCKI

Kwintet fortepianowy c-moll op. 35; Rapsodia na skrzypce, wiolonczelę i fortepian op. 33; Sonata wiolonczelowa a-moll op. 10

Jerzy Godziszewski, fortepian • Kwartet Wilanów

Acte Préalable AP0253 • w. 2012, n. 2007-2010 • 72'43"

★★★★★



LUDOMIR RÓŻYCKI

Piano Works 1

Gra fal op. 4 • 4 Impromptus op. 6 • 2 Morceaux op. 15
5 Fantasiestücke op. 46 • Intermezzi op. 55
Ballady na op. 25 • 4 Intermezzi op. 42

Valentina Seferinova, piano

Utwory fortepianowe: Ballady na op. 25; Słowik op. 55; Gra fal op. 4; 4 Impromptus op. 6; 4 Intermezzi op. 42; 3 Morceaux op. 15; 5 Fantasiestücke op. 46

Valentina Seferinova, fortepian

Acte Préalable AP0263 • w. 2012, n. 2012 • 71'50"

★★★★★

Ten rok jest szczególnie ważny w kontekście osoby Ludomira Różyckiego, albowiem przypada w nim jego 130. rocznica urodzin oraz 60. rocznica śmierci (1883–1953). Znając realia można przypuszczać, iż w naszym kraju, który zapewne będzie zajęty organizowaniem imprez poświęconych wybitnym kompozytorom zagranicznym, takim jak Verdi, Wagner czy Milhaud (NOSPR), nikt z decydentów nie dostrzeże owego ważnego faktu, honor Polaków jak zawsze uratuje jedynie wy-

twornia Acte Préalable. Przedstawiam dwa wydane przez nią albumy z twórczością kameralną i fortepianową, wydane co prawda późną jesienią 2012 r., lecz mające w zamierzeniu upamiętnić przypadającą teraz podwójną rocznicę i przywracać do życia zapomniane, ale niezwykle wartościowe, interesujące dorobek autora *Stańczyka*.

Przy okazji podobnych fonograficznych projektów, będących chlubą zasłużonej warszawskiej firmy płytowej, zadają sobie wciąż na nowo, być może naiwne, pytania: jak to możliwe, że te utwory przeleżały dziesięciolecia w zapomnieniu i dopiero teraz zostały zarejestrowane na płytach? Jak to jest, że dzieła naprawdę wybitnego autora przez długi czas nie są wykonywane, jakim prawem usuwa się je z życia koncertowego? Dlaczego kompozytor świętujący triumfy za życia, którego twórczość spokojnie można jakościowo porównywać z najlepszymi osiągnięciami muzyki europejskiej, stopniowo zanika w mrokach niepamięci, lekceważeniu i ignorancji następnych pokoleń? Czy jest to wyłącznie polska specyfika oraz niewdzięczność zakrawająca na skandal?

Po wysłuchaniu obu albumów stałem się obrońcą i miłośnikiem muzyki Ludomira Różyckiego. Kto ma jakiegokolwiek wątpliwości co do jej wartości lub kto chce ją po prostu usłyszeć po raz pierwszy, powinien bez wahania po nie sięgnąć. Na pierwszym z nich mamy do czynienia z wybranymi pozycjami twórczości kameralnej, wśród której na pewno wybijają się szeroko zakrojony, fantastyczny *Kwintet fortepianowy c-moll*. Pozycja warta zainteresowania wykonawców, słuchaczy, zasługująca na promocję światową! Pozostałym dziełom: *Rapsodii* oraz *Sonacie wiolonczelowej* także nie brak walorów kon-

strukcyjnych, harmonicznym, wyrazowych, czysto muzycznych, czyniących z nich tytuły bardzo atrakcyjne dla artystów i odbiorców. Odznaczają się wielką siłą emocjonalną, oryginalnością, co uwypukla kreacja doborowego grona: pianisty Jerzego Godziszewskiego oraz Kwartetu Wilanów. Nasycony, pełny dźwięk smyczków, dobrze brzmiący fortepian, szerokie, melodyjne frazy, dramatyzm i liryzm, świetnie poprowadzona narracja, są zaletami nie tylko wykonania, ale i samych kompozycji. Jako wielki miłośnik muzyki kame-

łączeniem impresjonistycznego malarstwa dźwiękowego i romantycznej emocjonalności. Pianistka pewnie prowadzi narrację, wie, co chce przekazać, dobrze się czuje w wykonywanych dziełach; słychać wyraźnie, iż gra kompozycji naszego rodaka sprawia jej satysfakcję. Satysfakcję odbiorcy zaś sprawia wybitna kreacja wykonawcza i prezentacja nieznanego, znakomitego repertuaru. Valentina Seferinova wykonuje go na swych recitalach, co dobrze wróży nadziejom na powrót muzyki Różyckiego do obecnego życia koncertowe-



fort. Gio

ralnej gorąco rekomenduję niniejszą płytę!

Podobnie warto się zainteresować drugim albumem, gratką dla wielbicieli pianistyki. Znakomita artystka bułgarska, Valentina Seferinova, entuzjastka nieznanego repertuaru, po wspianym krążku z utworami Zygmunta Noskowskiego, odnosi kolejny sukces, wykonując wybrane pozycje z bardzo bogatego dorobku Różyckiego na fortepian. Jego kompozycje zachwycają dźwiękowymi i duchowymi walorami: piękną melodyką, nastrojem, wspianym wycuciem możliwości fortepianu i ich wykorzystaniem, oryginalną ekspresją, specyficznym

go i fonograficznego, lecz na Polaków w tej dziedzinie nie ma raczej co liczyć. Ci wolą np. nagrywać sonaty rosyjskie i chwalić się tym, jak gdyby ktoś po fundamentalnych kreacjach Horowica, Richtera, Aszkenezego czy Kissina ich w ogóle potrzebował...

Dwa bardzo cenne albumy, zasługujące na uznanie pod każdym względem: technicznym, wykonawczym i edytorskim, powinny trafić do słuchaczy kochających muzykę polską, miłośników odkryć i wybitnych artystycznych dokonań.

Paweł Chmielowski

Cherubinów) na chór mieszany a cappella do tekstu staro-cerkiewnosłowiańskiego. Ten hymn to stała część Boskiej Liturgii (najważniejszej liturgii w Kościołach wschodnich) wg tekstów św. Jana Chryzostoma i św. Bazylego Wielkiego. Śpiewany jest przed anaforą. *Iżę Cheruwimy* było prezentem dla wieloletniego przyjaciela Krzysztofa Pendereckiego – Mścisława Rostropowicza. Utwór po raz pierwszy został wykonany 27 marca 1987 r. w Waszyngtonie na uroczystym koncercie z okazji 60. urodzin tego wybitnego wirtuoza wionolczeli.

W środku płyty umieszczono najdłuższy utwór: *Canticum Canticorum Salomonis* z 1973 r. *Pieśni nad pieśniami Salomona* jest dziełem „ciekawym” (i tylko tyle dobrego można o nim napisać), w którym mamy instrumenty, niecodzienne brzmienia, śmiałe pomysły. Jakoś dziwnie nie współgrają tu ze sobą muzyka i słowo. Treść pieśni miłosnych, wiązanych z miłością m.in. do Boga, pary kochanków oddawana jest przez muzykę w sposób nie do końca zrozumiały. Rządzi tym utworem wszelka muzyczna nowość tamtych czasów: np. szepty i gwizdy chóru. Kompozytor w *Canticum Canticorum Salomonis* odkrywa przed nami nowe efekty sonorystyczne chóru i orkiestry kameralnej.

Swoją premierę po wielu, wielu latach na płytach kompaktowych ma umieszczona jako czwarta na płycie *Kosmogonia* na sopran, tenor, bas i chór (śpiewający w języku łacińskim, włoskim, rosyjskim i angielskim) oraz orkiestrę. Została skomponowana na zamówienie ONZ z okazji jej 25-lecia i wykonana w wielkiej sali posiedzeń w Nowym Jorku na jubileuszowym koncercie 22 XI 1970 r. *Kosmogonia* składa się z dwóch części, nie oddzielonych pauzą: *Arche* (początek, geneza), opiewającej strukturę

wszczęściata i opartej na cytatach z Kopernika, Mikołaja z Kuzy, Lukrecjusza i księgi *Genesis* oraz druga część *Apeiron* (bezkres, nieskończoność) opiewająca geniusz człowieka i opanowywanie przezeń kosmosu, opartej na cytatach z Sofoklesa, Owidiusza, Lukrecjusza, Leonarda da Vinci, Giordana Bruna, Gagarina i Glenna. „Jest to utwór o wielkim ładunku dramatycznym i patosie, wyrażonym z gruntu nowoczesnymi środkami, i połączonym z pełną przepychu wirtuozerią dźwiękową. Orkiestra wykorzystuje bogaty wachlarz środków brzmieniowych, ukazujący w pełni nowatorstwo Pendereckiego w tym zakresie. Nabrzmiały ekspresją śpiew posługuje się w większości tradycyjną skalą dźwięków o ścisłej wysokości, ale prezentuje zarazem nowy rysunek, nową linię dźwiękową, nie mieszczącą się w tradycyjnym pojęciu melodii. Przebieg utworu jest bogaty i zmienny pod względem dynamicznym, kolorystycznym i wyrazowym, o szerokiej amplitudzie napięć, od głębokich, tajemniczych brzmień szmerowych do potężnych, budzących dreszcz kulminacji”.

Płytę zamykają *Strofy* na sopran, głos recytujący baryton i dziesięć instrumentów (flet, skrzypce, altówka, kontrabas, fortepian i instrumenty perkusyjne: ksylofimba, mały talerz, duży talerz, gong i tam-tam). Ten utwór zdobył I nagrodę na 2. Konkursie Młodych Kompozytorów Związku Kompozytorów Polskich w 1959 r. Ogromnym zaskoczeniem dla jurorów był fakt, że utwory, które w konkursie otrzymały ex aequo drugie miejsca, okazały się (po odszyfrowaniu godeł) również autorstwa 25-letniego wówczas kompozytora, który dopiero co – w czerwcu 1958 r. – skończył studia. To właśnie zdobyciem trzech najwyższych nagród na konkursie ZKP (drugie miejsce zdobyły *Emanacje* i *Psalmy*

Dawida, oba utwory napisane w 1958 r.) rozpoczął Penderecki swoją karierę kompozytorską. *Strofy* miały swoje prawykonanie na 3. Festiwalu „Warszawska Jesień” w 1959 r. pod batutą Andrzeja Markowskiego, któremu są zadedykowane.

Ta płyta to kolejny przykład wspaniałego wykonawstwa Chóru i Orkiestry Filharmonii Warszawskiej oraz dobrych solistów. Warto sięgnąć po ten album, choćby ze względu na premierowe nagranie *Kosmogonii*.

Arkadiusz Jędrasik



BEDŘICH SMETANA
Sprzedana narzeczona

Dana Buresova, sopran; Tomas Juhas, tenor; Jozef Benci, bas; Ales Voracek, tenor; Gustav Belacek, bas; Lucie Hilscherova, mezzosopran; Svatopluk Sem, baryton; Stanislava Jirku, mezzosopran • BBC Singers; BBC Symphony Orchestra • Jiří Belohlávek, dyrygent
Harmonia Mundi HMC 902119.20 • w. 2012, n. 2011 • 136'20"
★★★★★

Na światowym rynku płytowym pojawiło się kolejne nagranie czeskiej opery narodowej *Sprzedana narzeczona* Smetany wydane przez Harmonię Mundi. Jest to produkcja czesko-angielska, z Czech pochodzą soliści, a chór i orkiestra należą do brytyjskiego BBC, całością dyryguje znakomity czeski dyrygent Jiří Belohlávek.

Bedřich Smetana (1824–1884) to czeski kompozytor okresu romantyzmu. Od młodości uczył się gry na fortepianie i skrzypcach, grywał również w amatorskim kwartecie smyczkowym, do którego należeli

członkowie jego rodziny. Mimo początkowych oporów ze strony ojca, w latach 1840–1843 studiował muzykę w Pradze. Pracował tam jako nauczyciel muzyki, a w 1848 r. otrzymał pomoc finansową od Ferencza Liszta na założenie własnej szkoły.

W 1856 r. Smetana wyjechał do Szwecji gdzie uczył, prowadził orkiestrę i dawał koncerty kameralne. W 1863 r., po powrocie do Pragi, otworzył po raz drugi szkołę muzyczną, gdzie miała być propagowana głównie muzyka czeska. W 1874 r. z powodu zapalenia kości stracił słuch, ale nie przestał komponować. W tym okresie skomponował większość poematów symfonicznych z cyklu *Moja Ojczyzna* (*Má vlast*, 1872–1879), także *Kwartet smyczkowy „Z mojego życia”* (1876). Oprócz tego napisał *Trio fortepianowe* i wiele utworów na fortepian solo, w tym polki i tańce czeskie. Do najbardziej znanych jego oper należą *Sprzedana narzeczona* (*Prodaná nevěsta*) z 1866 r., *Dalibor* i *Dwie wdowy* (*Dvě vdovy*) z 1874 r., *Libusza* (*Libuše*) z 1881 r., *Czarcia ściana* (*Čertova stěna*). Autorką librett do szeregu jego oper była Eliška Krásnohorská.

W 1883 r. jego choroba psychiczna na tyle się nasiliła, że został umieszczony w szpitalu w Pradze, gdzie zmarł w następnym roku. Jego grób znajduje się na cmentarzu wyszehradzkim w Pradze.

Smetana jest uważany za pierwszego kompozytora, który komponował muzykę specyficznie czeską w charakterze, jednocześnie wynosząc ją ponad przeciętność. Jego twórczość wywarła ogromny wpływ na Antonína Dvořáka.

Sprzedana narzeczona to opera komiczna w trzech aktach. Skomponowana przez Smetanę w latach 1863–1866, opowiada historię prawdziwej miłości triumfującej nad zakusami chciwych rodziców i

zawodowego swata. Osadzona w realiach czeskiej wsi w XIX w., stała się jednym z ważnych elementów odrodzenia poczucia narodowego wśród Czechów. Jej premiera okazała się kłapą. Jednak po kilku przeróbkach odniosła swój sukces. Dziś jest jedną z najbardziej znanych czeskich oper.

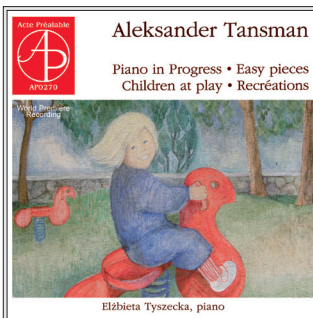
Trudno w tym nagraniu wyróżnić kogoś z solistów, boiem każdy z nich jest w świetnej formie wokalne. Ich głosy mają piękną barwę i nasycone brzmienie. Jest tu zarejestrowany pełen szlachetnego blasku śpiew, który brzmi wyjątkowo świeżo ujmując naturalnością frazowania. Rola Marzenki śpiewana przez Danę Buresovą kreślona jest subtelną, pełną wewnętrznego żaru, linią wokalną i dużym talentem solistki. Pozostali soliści w pełni dostosowali się do poziomu pary głównych bohaterów, co czyni to nagranie wyjątkowo atrakcyjnym.

Interpretacja muzyczna, którą proponuje Jiří Belohlávek jest pełna werwy, wewnętrznej dynamiki i narastającego w muzyce dramatyizmu. Dyrygent znakomicie panuje nad każdą sceną i prowadzi całość pewną ręką eksponując całe muzyczne piękno tej opery. Udało mu się odpowiednio wyważyć proporcje brzmienia między poszczególnymi solistami, chórem i orkiestrą. Gra orkiestry ujmuje dynamiczną subtelnością i klarownością brzmienia.

Na osobne uznanie i wymienienie zasługuje sposób śpiewania po czesku. Jest to kreacja niezwykle czytelna, wyraźna, a przez to piękna. Można trzymając w ręku libretto uczyć się wymowy czeskiej. Wielkie gratulacje!

Jest to bardzo dobre współczesne nagranie *Sprzedanej narzeczonej* Smetany, które gorąco polecam.

Arkadiusz Jędrasik



Aleksander Tansman
Piano in Progress, Children at play

Elżbieta Tyszecka, fortepian
Acte Préalable AP0270 • w. 2012, n. 2012
• 72'29"
★★★★★

Oto czwarta już płyta twórci Acte Préalable z utworami fortepianowymi Aleksandra Tansmana przeznaczonymi dla dzieci. Nagrań dokonała Elżbieta Tyszecka, niestrudzona propagatorka twórczości kompozytora. Co więcej, jest to „World Premiere Recording”! Pierwszej rejestracji w historii fonografii doczekały się wreszcie *Children at play, Créations*,

Piano in progress oraz *Easy pieces*.

Children at play z roku 1946, składa się z 13. utworów o odmiennym charakterze. Stopień ich trudności jest nieskomplikowany, choć w zasadzie każdy z nich podejmuje inny problem pedagogiczny. Dwie miniatury (*Two Voices, Invention*) stanowią już swego rodzaju wprowadzenie do polifonicznej faktury kompozycji Bacha.

Cykl *Créations* (1955) skonstruowany został z uwzględnieniem wzrastającego stopnia trudności. Sześć kolejnych utworów różni się od siebie pod względem charakteru oraz podejmowanych problemów technicznych. Ostatni, *In modo Bachico*, stanowi znakomite i wyrafinowane zwięźczenie.

Pochodzący z 1958 r., *Piano in progress*, to obszerniejszy cykl, składający się z 19. utworów zawartych w dwóch zeszytach. Zasady budowy są podobne, jak w dwu poprzednich cyklach, jednak bogactwo

wyrazowe i różnorodność są tutaj jeszcze większe. *Romance, Meditation, Tango, Blues, Barcarolle*, czy *Fox-trot*, to tylko niektóre przykłady kompozycji z tego zbioru.

Z 1958 r. pochodzi także cykl 10. miniatur *Easy Pieces*. Znakomite stylizacje (m.in. piękna *Siciliana*), świetne wprowadzenie do polifonii (*Fughetta*), czy też doskonały trening operowania dynamiką i barwą (*Echo*), to podstawowe zalety tego uroczego cyklu.

Omawiana płyta powinna stanowić przede wszystkim ilustrację do zbiorów nut z utworami Aleksandra Tansmana. Ich walory pedagogiczne są nieocznione, a bogactwo melodyczne i atrakcyjność brzmieniowa – bardzo duże. Wypada zatem poważnie zastanowić się nad włączeniem miniatur Tansmana dla dzieci do realizowanego w szkołach muzycznych programu nauki gry na fortepianie.

Łukasz Kaczmarek



DUSZA ARMENII
Muzyka ormiańska

Muzycy z Armenii: Georgi Minasyan, Haig Sarikouyoumdjian, Gagouk Mouradian, Armen Badalyan • Hesperion XXI • Jordi Savall, kierownictwo artystyczne
Alia Vox AVSA9892 • w. 2012, n. 2012 • 76'55"

Muzyka21
plyta miesiaca

Najnowszego albumu *Dusza Armenii* słucha się w zupełnie inny sposób niż wszystkich poprzednich płyt Jordiiego Savalla. Ta płyta jest przepelniona bliżej nieokreśloną siłą i wywołuje silne emocje. Dzieje się

tak zapewne za sprawą dwóch dedykacji, którymi Jordi Savall opatrzył tę płytę, stąd ta jej poza muzyczna siła oddziaływania przy słuchaniu.

Ten album to hołd złożony Armenii i ormiańskim muzykom, którzy towarzyszyli Jordiemu Savallowi oraz jego zmarłej niedawno żonie – Montserrat Figueras – w różnych wspólnie realizowanych przez ostatnie lata projektach. Były to dla nich, jak pisze we wstępie do płyty wybitny kataloński gambista, „niezapomniane koncerty oraz znakomite płyty”. To pierwsza dedykacja tego albumu. Druga jest bardziej osobista, jak pisze w komentarzu do albumu Jordi Savall. Płyta jest jego muzycznym hołdem i uczczeniem pamięci zmarłej jesienią ubiegłego roku żony. To hołd dla jego muzy, niezapomnianej artystki i miłośniczki muzyki ormiańskiej! Muzycy ormiańscy (szczególnie dwa dudki i ka-

manca) odegrali bardzo dużą rolę przy ceremonii ostatniego pożegnania w czasie pogrzebu tej wybitnej artystki.

Klimat tej płyty jest bardzo kontemplacyjny, nostalgiczny, zatopiony w rozmyślaniu o przeszłości i stanowi muzyczne ukojenie dla tęsknoty i smutku. Jest to wyjątkowo „duchowa płyta”! Zawiera same instrumentalne utwory, ułożone według klucza następujących po sobie: utwór wolny, utwór bardziej radosny (szybszy).

Absolutnego smaczku płycie i nagranej muzyce dodaje zaangażowanie muzyków ormiańskich, którzy grają na tradycyjnych ormiańskich instrumentach. Muzyka dostała przez to więcej kontemplacyjnego charakteru, często wynikającego z cierpienia i strat, jakich Ormianie doświadczyli przez wieki. A szczególnie tego ostatniego, tureckiego ludobójstwa na Ormianach z początku XX w.



fot. David Ignaszewski

Jordi Savall oświetla tę muzykę swoim kunsztem, artystycznym smakiem i muzyczną dyscypliną. Wszystko to znajduje swoje uzasadnienie w bardzo kompetentnej książeczce, z mnóstwem ilustracji, fantastycznych komentarzy bogato ilustrowanych ormiańską ikonografią.

Dzięki drobiazgowej pracy badacza i znakomitego muzyka Savall i jego grupa Hesperion XXI dają nam przeszło godzinę tradycyjnej ormiańskiej muzyki. Jest ona bogata w przepiękne niekończące się melodie wzmacniane przez tradycyjne ormiańskie instrumenty oraz intensywnie oplatana przez hipnotycznie brzmiące instrumenty perkusyjne. Całość jest bardzo melancholijna. Wśród tradycyjnych instrumentów wybija się ormiański obój duduk: instru-

ment dęty z pojedynczym lub podwójnym stroikiem, zrobiony jest z drzewa morelowego, ma ciepłą, miękką, trochę nosową barwę dźwięku. Pozostali muzycy grają też na tradycyjnych ormiańskich instrumentach strunowych, takich jak kamani lub kamancza.

Cały program płyty opiera się na szerokiej skali od ekstatycznej radości do kontemplacji, zadumy, zamyślenia. Kapitalnie to wydobywa na światło dzienne unikalność i potęgę muzyki ormiańskiej oraz co za tym idzie odstania przed nami piękną wewnątrznie i emocjonalnie ormiańską duszę.

Kataloński gambista i dyrygent w opracowaniu tego albumu korzystał z różnych źródeł, szczególnie z opracowania *Skarbiec ormiańskich melodii* wydanego w Erewaniu w 1982

r. przez ormiańskiego muzykologa. Każdy z utworów jest grany bardzo kameralnie: przeważnie dwa duduki na przemian z czterema, pięcioma muzykami z Hesperion XXI i sam Jordi Savall na violi da gamba i instrumencie rebec.

Atmosfera tej płyty jest niczym ocean pięknej muzyki, gdzie głębia i łagodność jest mieszaniami głosów duduków, które trafiają prosto do serca. Jest to muzyka pełna zaklęć i świata nie pochodzącego z ziemi, zatem jest najbardziej odpowiednim hołdem dla Montserrat Figueras i tajemniczej Armenii.

Zachęcam do poznania tego niecodziennego albumu i nagranej nań muzyki!

Arkadiusz Jędrasik

Krzyżówka nr 32/styczeń 2013 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															

Poziomo: 1-A) Andrzej..., pol. pianista, kompozytor, dyrygent (1932–2007); 2-J) ang. kompozytor (1862–1934); 3-A) osoba z opery *Walkiria*; 4-I) wybitny artysta muzyczny; 5-A) balet Carpentera (dwa wyrazy); 6-H) imię piosenkarki Pugaczowej; 7-D) Bella ..., śpiewaczka pochodzenia polskiego; 7-L) francuska pianistka (1874–1966), profesor; 9-A) ... Amos, amer. piosenkarka i pianistka rockowa; 9-H) nazwa, tytuł; 10-E) oddźwięki; 11-H) twórca opery *Król Gór*; 12-A) opera V. Nováka; 13-H) opera Dembińskiego; 14-A) opera A. Thomasa; 15-F) był nim J. Field.

Pionowo: A-1) ukraiński taniec; B-5) balet Prokofiewa; C-1) gra na nim waltornista; D-3) fr. kompozytor pochodzenia włoskiego (1857–1944); D-11) poemat symfoniczny Fibicha; F-7) Arturo ..., słynny włoski dyrygent; G-1) kantata Moniuszki; H-5) Aleksander ... pol. kompozytor i pianista o światowej sławie; I-11) imię Zubel lub Szymczewskiej; J-1) imię wykonawczynie przeboju *Nie ma drogi dalekiej*; L-1) hiszpański śpiewak, tenor (1893–1938); L-7) opera Beethovena; Ł-13) as; M-1) opera Cikkera (dwa wyrazy); N-11)

Rozwiązanie krzyżówki nr 30 z listopada 2012 r.

Emanuel Kania

płyty otrzymują:

Małgorzata Karpel, Zakopane; **Zygmunt Schönbeck**, Szwecja; **Aleksander Wójcik**, Lublin

Chris ..., amerykański muzyk pop.

Litery z pól o współrzędnych: 1-A, 1-C, 1-D, 2-N, 7-F, 15-M, 14-F, 5-G, 5-M, 3-H, 4-G, 3-M, 6-B, 4-N. utworzą rozwiązanie.

STRONY WWW

tylko **najwyższa** jakość

SERWISY INTERNETOWE

profesjonalne

na zamówienie

SKLEPY INTERNETOWE

indywidualne

rozwiązania e-commerce



✉ napisz do nas
info@finecms.pl

☎ zadzwoń
32 760 70 67

🌐 odwiedź stronę
www.finecms.pl

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

szczególności: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świąta
i okolic

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**
Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:
Gadki z Chatki
ACK UMCS „Chatka Żaka”
20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16
tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114
e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl
www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – listopad 2012 r. UNIVERSAL – TORI AMOS

Mateusz Adamiec, Kielce; **Józef Dębowski**, Olsztyn; **Janusz Firley**, Warszawa; **Małgorzata Hajduk**, Poznań; **Marek Jankowski**, Warszawa; **Zenon Rybarczyk**, Nowy Tomyśl; **Renata Szczepanowska**, Wrocław; **Aneta Taczanowska**, Gdańsk; **Leon Tokarczuk**, Piaseczno; **Wojciech Włodarczyk**, Zamość

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

Konkurs płytowy Acte Préalable

Ludomir Różycki (1883 – 1953) – w 60. rocznicę śmierci, w 130. rocznicę urodzin

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

Ile oper napisał Ludomir Różycki?

AP0217 • DDD • 42'11"
© 1984/1990 • © 2011
LUDOMIR RÓŻYCKI (1883-1953)
Ballade for piano and orchestra op. 18; Piano concerto No. 1 in G minor op. 43

World premiere recording

AP0219 • DDD • 49'31"
© 2001/10 • © 2011
LUDOMIR RÓŻYCKI (1883-1953)
Violin concerto Op. 70; Deux Mélodies pour violon et piano Op. 5; Deux Nocturnes pour violon et piano Op. 30; Transcriptions for violin and piano from ballet Pan Twardowski Op. 45

World premiere recording

AP0263 • DDD • 71'50"
© 2001/2 • © 2012
LUDOMIR RÓŻYCKI (1883-1953)
Piano Works 1
Balladyna (Poemat) op. 25; Le Rossignol (The nightingale) op. 55; Gra fal (Im Spiel der Wellen) op. 4; 4 Impromptus op. 6; 4 Intermezzi op. 42; 3 Morceaux op. 15; 5 Fantasiesstücke op. 46

World premiere recording

AP0253 • DDD • 72'43"
© 2007/8/10 • © 2012
LUDOMIR RÓŻYCKI (1883-1953)
Piano Quintet in G minor op. 35; Rhapsody for violin, cello and piano op. 33; Cello Sonata in A minor op. 10

World premiere recording

Ludomir Różycki

Nowości w dystrybucji CMD

fol. David Ignaszewski



Johann Sebastian Bach

Msza h-moll BWV 232

DVD nagrane podczas koncertu w opactwie
Fontfroide (Francja) w lipcu 2011
+ 2 SACD nagranie audio koncertu

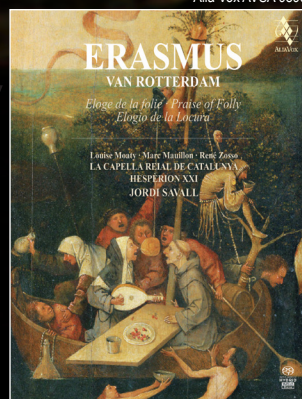


Allia Vox AVSA 9895

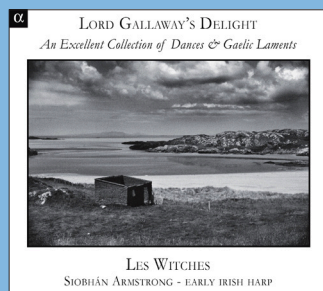
Erazm z Rotterdamu

Pochwała głupoty

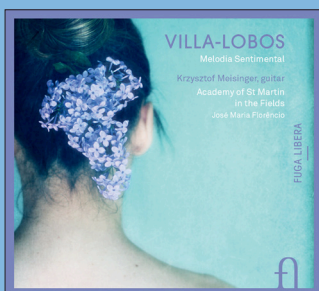
Płyta zawiera czytane fragmenty dzieła
oraz muzykę z czasów Erazma



Allia Vox AVSA 9896



Alpha 534



Fuga Libera FUG 599



Glossa GCD 922605



Glossa GCD 922801



Harmonia Mundi HMC 902123



Phi LPH 008



Pan Classics PC 10271



Pan Classics PC 10281



Harmonia Mundi HMA 1951687



Harmonia Mund HMA 1951730



Harmonia Mundi HMA 1951847



Harmonia Mundi HMA 1987018

Acte Préalable



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

W hołdzie Ludomirowi Różyckiemu 1883 – 1953



Po znakomitym nagraniu muzyki
Zygmunta Noskowskiego
wielka miłośniczka i propagatorka
muzyki polskiej, Valentina Seferinova,
oddaje hołd Ludomirowi Różyckiemu

Acte Préalable



AP0263

LUDOMIR RÓŻYCKI

Piano Works 1

Gra fal op. 4 • 4 Impromptus op. 6 • 3 Morceaux op. 15
5 Fantasjestücke op. 46 • Rossignol op. 55
Balladyna op. 25 • 4 Intermezzi op. 42



world premiere recording

Valentina Seferinova, piano

www.acteprealable.com · acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38 **Nowości 2013**

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, Dania, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia
Japonia, Kanada, Luksemburg, Niemcy, Norwegia, Polska, Portugalia, Rosja, Singapur, Słowacja, Wielka Brytania, Włochy, USA.