

W Metropolitan Opera: *Andrea Chenier* • *Arabella*

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 8 (169)
sierpień 2014
ROK XV
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Liliana Górska

Tomasz Jocz

NeoQuartet

o muzyce Joanny Bruzdowicz

Bernard Haitink

legendarny dyrygent

Olivier Messiaen

Święty Franciszek z Asyżu

Daniel Barenboïm

o sonatach Schuberta



JOANNA BRUZDOWICZ
jestem zakochana w muzyce



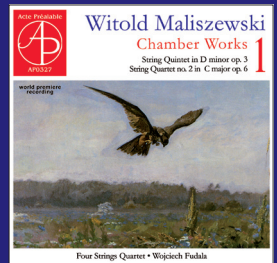
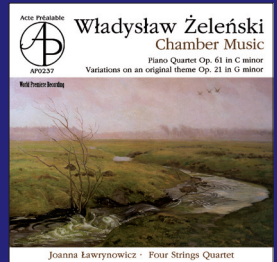
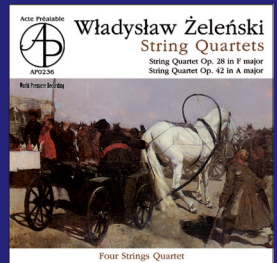
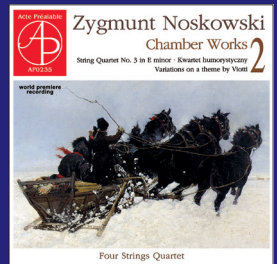
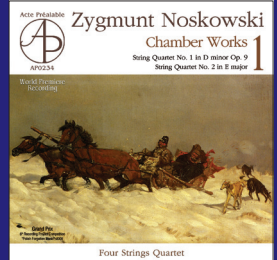
TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** **MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

Four Strings – Mistrzowie odkrywający polskie skarby



Lucyna Fiedukiewicz
Grzegorz Witek

Beata Raszewska
Łukasz Tudzierz



więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

Sezon wakacyjny w pełni. Choć lato nie rozpieszcza nas pogodą, to mimo wszystko jest czas na dobrą muzykę. Bez wątplenia taką muzykę tworzy wybitna polska kompozytorka Joanna Bruzdowicz, która jest na okładce sierpniowej **Muzyka21**. To kobieta i artystka instytucja, w dobrym, renesansowym znaczeniu tych słów. W swoim bogatym artystycznym życiu znajduje czas na wszystko: komponowanie, podróżowanie, zajmowanie się domem (szczególnie wnukami), pisaniem o muzyce, organizacją koncertów. To jednak muzyka jest, najogólniej rzecz ujmując, jej żywiołem i jak sama wyznała w specjalnej rozmowie dla czytelników **Muzyka21**, jest wciąż zakochana w muzyce. Oczywiście i w tej, którą sama tworzy, i w tej zgoła innej: od rapu po heavy metal. Warunek, by przyciągnęła jej uwagę jest jeden: musi być dobra i intrygująca, musi mieć to coś w sobie, co nie pozwala przejść obok niej obojętnie. Swoje miejsce na ziemi znalazła w Pirenejach Orientalnych, we francuskiej Katalonii, natomiast wciąż jest w podróżach do różnych zakątków świata, by promować swoją muzykę. Ale jej prawdziwym oknem na świat w dzisiejszych czasach jest Internet.

Każdy kompozytor, kompozytorka wie doskonale, że mimo zapisanych na papierze nut, muzyka sama nie zaistnieje, nie ożyje. Nie rozkwitnie pełnią życia bez artystów, którzy sięgając po najlepsze i najwartościowsze nawet nuty, nie sprawią swoimi sercem i emocjami, by muzyka ożyła pełnią życia oraz całą mocą i potęgą ich talentów i umiejętności. Joanna Bruzdowicz ma niebywałe szczęście, że po jej partytury sięgnęła znakomita artystka Liliana Górską, dobrze znana naszym czytelnikom mezzosopranistka z Gdańska. Kto jest szczęśliwym posiadaczem jej dwóch płyt, jakby z różnych światów i epok: polskich pieśni współczesnych (Acte Préalable AP0274) i pieśni dopiero co odkrytego francuskiego kompozytora Félix Fourdraina (AP0323), ten wie, że nie są to czcze słowa, ale w pełni uzasadnione stwierdzenie. Mamy do czynienia z wybitną kreacją artystyczną i niecodziennymi płytami. To prawdziwy artystyczny majstersztyk, znakomita muzyka, fenomenalne wykonanie, jednym słowem muzyczna uczta o wielu oryginalnych i pięknych muzycznych smakach. Na najnowszej płycie Liliana Górską wykonuje dwa cykle pieśni Joanny Bruzdowicz. I tutaj też jest to muzyka najwyższej próby i niebywałego piękna. Partnerami śpiewaczki są pianista Tomasz Jocz i NeoQuartet, którzy o muzyce polskiej kompozytorki mówią krótko, że jest to świat pełen emocji i określają tę muzykę najprościej jak mogą: fascynująca, subtelna, elektryzująca, piękna.

W swojej karierze Joanna Bruzdowicz miała szczęście spotkać Oliviera Messiaena. Publikujemy obszerny fragment rozmowy z kompozytorem sprzed kilkudziesięciu lat, a dotyczyła ona jego jedynej opery *Święty Franciszek z Asyżu*, którą warto się zainteresować, bo jest to dzieło wyjątkowe z wielu powodów, o których mówi sam kompozytor.

Znakomity pianista Daniel Barenboim opowiada natomiast o swojej przygodzie z rejestracją płytową kompletu sonat Schuberta. Spostrzeżenia pianisty stanowią łakomy kąsek dla miłośników muzyki fortepianowej.

Czytając o brytyjskim dyrygencie Christopherze Hogwoodzie poznamy tajniki warsztatu dyrygenckiego jednego z najważniejszych specjalistów od muzyki dawnej.

Askoło sezon wakacyjny w pełni, to zapewne wielu melomanów i miłośników muzyki udaje się w różne miejsca, gdzie może uczestniczyć w festiwalach, koncertach zarówno z najwyższej półki oraz takich ad hoc, tu i teraz, aby muzyka urozmaicała wakacyjne uroki życia. Wielu spośród nas uda się do Austrii, do muzycznej stolicy Europy – Salzburga – gdzie odbywa się sławny festiwal muzycznych, a tam artyści najlepsi z najlepszych. W tym roku Piotr Beczała będzie po raz kolejny królował, jako polski śpiewak o światowej renomie. My polecamy tekst wakacyjny, podróżniczy, o intrygującym tytule *Mozart w czekoladzie*.

Jak zawsze poświęcamy wiele miejsca polonicom. Prezentujemy sylwetkę wielkiej śpiewaczki, Poli Lipińskiej, kolejny odcinek – jedynej w polskiej prasie muzycznej wielowątkowej opowieści dla melomanów z okazji setnej rocznicy urodzin kompozytora – o twórczości Andrzeja Panufnika w cyklu *Tam i z powrotem* autorstwa Doroty Staszkiwicz, a także kolejny tekst Maryli Renat o muzyce kameralnej Władysława Żeleńskiego, kompozytora wielce zasłużonego dla polskiej kultury, który istnieje w świadomości muzyków i melomanów tylko z imienia i nazwiska. Jednak jego bogata twórczość kameralna jest już prawie w całości nagrana na płytach Acte Préalable dzięki staraniom Jana A. Jamickiego i wybitnych polskich artystów, którzy wprowadzają powtórnie muzykę Władysława Żeleńskiego na estradę!®



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

**POMAGAMY W REALIZACJI,
PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY**

**WSPIERAMY FINANSOWO
AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

Lider polskiej fonografii

Mecenas artystów

Wybitne dokonania
w promocji
muzyki polskiej

więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

3 OD REDAKCJI

ŻYCIE

- 5 Reflektorem po scenach: Łańcut • Kraków • Londyn
13 MET uchem i okiem Basi Jakubowskiej – *Andrea Chenier* • *Arabella*

CZŁOWIEK

- 14 Jestem zakochana w muzyce – z kompozytorką Joanną Bruzdowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
18 Świat pełen emocji – z mezzosopranistką Lilianą Górską o muzyce Joanny Bruzdowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik
20 Fascynująca. Subtelna. Elektryzująca. Piękna – o muzyce Joanny Bruzdowicz z NeoQuartet i pianistą Tomaszem Joczem rozmawia Arkadiusz Jędrasik
22 Legendy polskiej wokalistyki (36)
Pola Lipińska – *Adam Czopek*
23 Bernard Haitink, legendarny dyrygent – *Maria Ziarkowska*
24 Yannick Nézet-Séguin o symfoniach Roberta Schumanna
25 Święty Franciszek z Asyżu, opera niezwykła – rozmowa z Olivierem Messiaenem
28 Rise Stevens – legendarna Carmen – *Basia Jakubowska*
30 Daniel Barenboim. Tajemnice sonat Schuberta
31 Christopher Hogwood, przede wszystkim kompozytor – *Łukasz Rozen*

DZIEŁO

- 33 Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (III)
Perfekcyjne wycinanki. Utwory kameralne – *Dorota Staszkiwicz*
35 Operowe oblicza Szekspirowskiego *Makbeta*: impresjonistyczne Ernesta Blocha
Lesław Czaplński

PODRÓŻE

- 37 Mozart w czekoladzie – *Marek Pindral*

MUZYKA POLSKA

- 38 Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (3) – *Maryla Renat*

PŁYTOTEKA

- 40 Palcem po płycie: Wspaniały *Tamerlan* Haendla – *Arkadiusz Jędrasik*
41 Recenzje

KONKURSY

- 52 Krzyżówka nr 50 – *Antoni Rojewski*
54 Acte Préalable – *Joanna Bruzdowicz*

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 17 zł.

Prenumerata również 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 7⁰⁰ – 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 Jana A. 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

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

zespół redakcyjny
Stefan Banasiak, Basia Jakubowska,
Małgorzata Kaczmarek, Stanisław Lubliński,
Romuald Twardowski

współpracownicy
Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski,
Lesław Czaplński, Kazik Jędrzejczak,
Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha,
Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,
prof. Bogusław Schaeffer, Damian Sowa,
Dorota Staszkiwicz, Mariusz Trojanowski,
Maria Wilczek-Krupa, Maria Ziarkowska

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Joanna Bruzdowicz
fot.: Mark Tittel

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, adustacji 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

ŁAŃCUT **Ł**ańcucka mozaika festiwalowa. Tegoroczny, LIII Festiwal Muzyczny w Łańcucie (24-30 maja 2014) ogniskował się wokół kilku wątków przewodnich.

Wątek wokalny

Przed wszystkim festiwal zdominowany został przez występy śpiewaków, poczynając od koncertu inauguracyjnego z udziałem legendarnego Josepa Carrerasa, jednego z niegdysiejszej „wielkiej trójki” (obok Luciana Pavarottiego i Plácida Dominga). Aliści, nigdy występy w wielkich widowiskach nie były jego najmocniejszą stroną. Pamiętam jak przed trzydziestu laty, jeszcze przed chorobą, cudem uniknął wygwizdania jako Don José w *Carmen* na werońskiej Arenie, co spotkało mającego wcześniej arię Escamilla i jego odtwórcę – ormiańskiego barytona Garbisa Bayogiana. Tym razem, na estradzie przed łańcuckim Pałacem, wspomagany był przez sztuczne nagłośnienie. Poza tym ograniczył się do popularnego repertuaru, złożonego z pieśni neapolitańskich (Gaetana Donizettiego i Paola Tostiego), wyjątków zarzueli (katalońskiej oraz hiszpańskiej odmiany śpiewogry) oraz songów musicalowych (Don Kichota z *Człowieka z La Manchy* Mitcha Leigha). Podczas jego łańcuckiego występu towarzyszyła mu ukraińska śpiewaczka Natalia Kowaliowa, w której wykonaniu można było usłyszeć arie operowe (z *Rusałki* Dworzaka) oraz operetkowe (*Pieśń o Willi z Wesolej wdówki* Lehára, *Czardasz z Księżniczki czardasza* Kálmána), a także pieśni (*Dziewczęta z Kadyksu* Delibesa). Nie zachwycała jednak ani urodą głosu, ani techniką, nie wychodząc poza poprawność. Oboje artyści wystąpili ponadto w duetach (m.in. *Pragnę Ciebie* Satiego).

Oczywiście, Carreras to śpiewak, posiadający ogromne doświadczenie i obycie sceniczno-estradowe, potrafi więc panować nad głosem, posiada też znaczne umiejętności interpretacyjne. Ja wołałbym jednak usłyszeć go w ambitniejszym repertuarze, jeśli nie operowym, to pieśniarskim, ale tym firmowanym przez wielkich mistrzów jak na

przykład Schubert czy Schumann. I do tego celu wymarzonej scenerii mogłaby dostarczyć Sala Balowa w Pałacu, gdzie odbywa się większość festiwalowych koncertów.

Tenorami byli też zazwyczaj hazzani, czyli kantorzy synagogalni, jak Gerszon Sirota, Joseph Schmidt z Czerniowiec, rywal Jana Kiepury, którego udziałem była błyskotliwa kariera filmowa, czy Richard Tucker, partnerujący Marii Callas w nowojorskiej Metropolitan Opera. W muzyce synagogalnej występuje bowiem pokrewne belcantu zdobienie linii melodycznej wirtuozowskimi ornamentami oraz operowanie interwałami o dużej rozpiętości, co wymaga rozwiniętej techniki wokalne.

Joseph Malowany, acz będący sabrą, czyli urodzonym w Izraelu, to zajmuje stanowisko kantora w Synagodze przy Piątej Alei w Nowym Jorku. W Łańcucie wystąpił w bożnicy, cudownie ocalałej z wojennej pożogi, wraz Chórem Synagogi Białego Bociana we Wrocławiu. Jego naturalnym rejestrem jest raczej baryton, stąd dawał znać o sobie odczuwalny wysiłek, kiedy głos wspinał się do granicy pomiędzy oktawami jedno- i dwukreślną. A zatem w jego wykonaniu najlepiej zabrzmiały utwory nawiązujące do tradycji orientalnej, z właściwym dla jej śpiewu bogactwem melizmatów.

A pomiędzy nimi znalazł się niski głos kobiecy, czyli alt Jadwigi Rappé, która z towarzyszeniem Kwartetu „Opium” wykonała *le Lien entre les jours* Piotra Mossa do francuskiego przekładu wierszy flamandzkiej poetki Miriam van Hee oraz równie francuskojęzyczne *Kuszenie św. Antoniego* Wernera Egka (właściwie Mayera, który zastąpił pospolicie po niemiecku brzmiące nazwisko pseudonimem w formie anagramu „Ein Grosser Komponist”, co z wrodzoną mu skromnością oznaczało po prostu „wielkiego kompozytora”). Obydwa utwory są deklamacyjnej natury, ściśle podążające za tekstem poetyckim, przy czym pierwszy składa się z naprzemiennych ogniw wokalnych i czysto instrumentalnych, i te drugie właśnie odznaczają się największą inwencją brzmieniową. Jadwiga Rappé usunęła się poniekąd na drugi plan, oddając swój głos oraz umiejętności interpretacyjne przede wszystkim na usługi wiernego podawania

tekstu muzycznego i literackiego, wydobycia ich wewnętrznego sensu.

Wątek poetycki

Zainicjowany został przez niezbyt fortunny występ Ewy Lipskiej, recytującej własne wiersze, mające dostarczyć rodzajowego tła wykonaniu cyklu koncertów skrzypcowych *Cztery pory roku* Antonia Vivaldiego, w miejsce umieszczonych w partyturze oryginalnych sonetów, przywołujących zawarte w nich programowe treści. Niestety, ich związek z muzyką był przypadkowy. Cykl wierszy *Do pani Schubert* mógłby natomiast z powodzeniem stanowić wprowadzenie do pieśni tego kompozytora.

Bardziej na swoim miejscu znalazł się Daniel Olbrychski, który recital Krzysztofa Jakowicza w miniaturach skrzypcowych uzupełniał o odpowiednio dobrane poezje, zebrane w kręgi tematyczne: apoteozy muzyki (Jana Lechonia o recitalu Maurycego Mochnackiego w Metz po upadku Powstania Listopadowego), inwokacji do kraju rodzinnego (od tej z *Pana Tadeusza* po odpowiednio dobrane z dorobku Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida), związane z rosyjskim sąsiedztwem (obok ustępu *Do przyjaciół Moskali* z *Dziadów* wiersze Sergieja Jesienina, Bułata Okudźawy i Władimira Wysockiego). Szczególnie brawurowo, na pograniczu melodeklamacji, zabrzmiał w jego interpretacji wiersz Juliana Tuwima *Grande valse brillante*, skonfrontowany z zacytowanym fragmentem jego opracowania muzycznego Zygmunta Koniecznego.

Jest w smyczkach jakaś dziwna siła...

Pozostałą część koncertów festiwalowych wypełniły formacje smyczkowe: orkiestry (Capella Bydgosiensis oraz Śląska Orkiestra Kameralna) i Kwartet „Opium”.

Od strony muzycznej bardzo interesującą była wspomniana prezentacja cyklu koncertów skrzypcowych Vivaldiego, wprowadzająca pewne modyfikacje, polegające na powierzeniu partii basso continuo harfie (Paulina Porazińska), podczas gdy akorde-

on (Maciej Frąckiewicz) dostarczał efektów ilustracyjnej natury. Przywdziany w jaskrawoczerwony kaftan Michał Maciaszczyk od skrzypiec poprowadził muzyków Capellae Bydgosciensis. Było to bardzo odświeżające doświadczenie, zwłaszcza na tle niekiedy ortodoksyjnie pojmowanej muzycznej poprawności historycznej. Szczególnie zapadło w moją pamięć środkowe *Adagio molto* z III Koncertu *F-dur „Jesieni”* RV 293,

głównie z muzyką filmową. Jego *Koncert na smyczki* utrzymany jest w historyzującej poetyce, nawiązującej zarówno do form barokowych, jak i klasycystycznych. Dwie pierwsze części: *Preludium. Allegro ben moderato e cantabile* oraz *Scherzo. Allegretto comodo* odznaczają się w znacznym stopniu tematyczną jednorodnością. Temat, znany z preludium, powraca w oryginalnym *Scherzu*, w którym dopiero w triu daje znać o

KRAKÓW **P**ółwiecze kapelmistrzowskiej obecności **A. Wita** na polskich estradach. Z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia działalności artystycznej, rozpoczętej bardzo wcześnie, bo jeszcze w trakcie studiów w krakowskiej Akademii Muzycznej (wówczas noszącej skromniejsze miano Państwowej Wyższej Szkoły), Antoni Wit poprowadził dwa abonamentowe koncerty (13 i 14 czerwca), przy czym wyjątkowo przywrócono na tę okoliczność również koncert piątkowy. Na jego program złożyły się utwory odzwierciedlające preferencje dyrygenckie tego artysty, a także repertuar, który wykonywał z powierzonymi swojej pieczy zespołami filharmoników bydgoskich oraz warszawskich, a także symfonikami radiowymi z Krakowa i Katowic. A więc klasyka symfoniczna (Beethoven) oraz współczesna muzyka polska (Górecki i Machl), której liczne prawykonywania i nagrania ma na swym koncie.

Kyrie op. 83 Henryka Mikołaja Góreckiego na chór mieszany, perkusję (złożoną z dzwonów, kotłów i wielkiego bębna) fortepian i smyczki, stanowi rozbudowane ogniwo ostatecznie niezaisntniałego cyklu mszalnego, do napisania którego namawiali kompozytora liczni przyjaciele oraz hierarchowie.

Po dłuższym wstępie orkiestrowym, złożonym z powracających, krótkich figur melodyczno-rytmicznych, wchodzi chór z tekstem tytułowej supliki. Swego rodzaju kulminację stanowi ustęp *Christe elejson*, wykonywany a cappella, z eufonicznymi akordami, śpiewany unisono. Pod koniec pojawia się tekst w języku polskim, a zamyka utwór swoiste postludium, w którym ostateczny motyw rozbrzmiewa tym razem w fortepianie.

Po wysłuchaniu tego utworu przychodzi wyrazić żal, iż kompozytor nie napisał całej *Msy*, której *Kyrie* zdawało się stanowić obiecującą zapowiedź, która, niestety, już nigdy się nie urzeczywistni.

IV Koncert organowy Tadeusza Machla w programie tego wieczoru nawiązywał do koncertu sprzed półwiecza (dokładnie 26 czerwca 1964 r.), stanowiącego punkt odniesienia jubileuszu kapelmistrza, który jeszcze jako student, poprowadził z orkiestrą krakowskich filharmoników akompaniament dla dyplomantki w klasie tego instrumentu. Tadeusz Machl, pochodzący ze Lwowa, po wojnie związany z Krakowem, organista i kompozytor, należał do twórców nurtu neohistorycznego, pod względem formy i techniki nawiązując do baroku, a w zakresie kształtowania muzycznej narracji oraz pulsu rytmicznego wykazując znamiona wspólne z neoklasycyzmem.

Otwierające *Allegro* posiada zdecydowanie motoryczny charakter, szczególnie



Kantor Joseph Malovany
fot. Rafał Skorski

z wyeksponowanym na pierwszym planie niebiańskim dźwiękiem harfy. W swojej grze muzycy w znacznej mierze sięgnęli do wzbogaconej artykulacji, służącej przede wszystkim maksymalizacji czynnika wyrazowego, a graniczącej niekiedy z przesadą, nieobcą w końcu barokowi (na przykład szerokie zastosowanie *col legno* w *IV Koncercie f-moll* RV 297, przywołującym wizję zimy). Temu celowi służyły też wyraziste, by nie powiedzieć skrajne kontrasty dynamiczne (np. w środkowym ogniwie *Adagio e piano – Presto e forte* z II Koncertu *g-moll* RV 315, odnoszącego się do obrazu lata).

Wcześniej z batutą w ręce i standardowym fraku Michał Maciaszczyk błyskotliwie zadyrygował *Divertimentem* Beli Bartóka.

Z kolei Śląska Orkiestra Kameralna, kierowana przez Massimiliana Caldiego, przywołała nieznane, symfoniczne oblicze Nina Roty, poza rodzinnym krajem kojarzonego

sobie właściwy dla tego rodzaju ogień temat pełen wewnętrznego wigoru. Po melancholijnej *Arii. Andante quasi adagio* następuje motoryczny finał *Allegro*, nasuwający bliższe skojarzenia z ostatecznymi motywami, zapamiętanymi z ilustracji muzycznych tego autora do filmów Federico Felliniego.

Najbardziej wyróżniał się nie tylko kaftanem z haftowanymi aplikacjami, ale nade wszystko brzmieniem swych skrzypiec, Krzysztof Jakowicz, zwłaszcza w wyśpiewanej na nich transkrypcji Pawła Kochańskiego *Pieśni Roksany z Króla Rogera* Karola Szymanowskiego i dla przeciwwagi w z ludowa, dosadnie zagranym *Obertacie* Henryka Wieniawskiego. Szkoda tylko, że tak mały udział przypadł mu w tym koncercie...

Lesław Czaplirski

w partii smyczków, zanim główne tematy zainicjowane zostaną przez organy. Bardziej liryczna jest *Fantazja*, po której następuje finałowa *Fuga*, świadcząca o dużych umiejętnościach kompozytora w zakresie posługiwaniu się polifonią. Zaznaczyć przy tym należy, iż partia orkiestrowa stanowi jedynie tło dla instrumentu solowego. Jej wykonania podjął się organista Andrzej Białko, którego gra odznaczała się znaczną swobodą techniczną, a nawet wirtuozerią.

Głównym punktem programu była jednak *Dziwiąta* Beethovena, poprowadzona przez dyrygenta z pamięci (to specjalność Antoniego Wiła, w przeszłości realizującego w ten sposób również akompaniamenty).

W otwierającym *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* za pomocą różnicowania planów dynamicznych i kontrastów artysta plastycznie uwypuklił pracę tematyczną, wyodrębniając kolejne fazy przetworzenia.

W *Scherzu* skupił się na błyskotliwym przeprowadzeniu jego pulsującego tematu przez kolejne grupy instrumentów, zwłaszcza dęte drewniane, a z kolei w następującym triu wyraziście zaznaczył po raz pierwszy rozlegający się w nim temat, który w dalszym ciągu towarzyszyć będzie tekstowi Schillerowskiej *Ody do radości*. W tym ustępie na pochwałę zasłużył również waltornista Adam Kozłowski, który wyróżnił się nienaganną realizacją solowej figuracji na tym instrumencie.

Śpiewne *Andante molto*, którego główny temat intonują drugie skrzypce, a następnie podejmują kolejne grupy instrumentów, odznaczało się nieśpiesznym oddechem poetyckiego zamyślenia, nic nie tracąc przy tym z precyzji i zdyscyplinowania.

I wreszcie kantatowy finał, z rekapitulacją tematów z poprzednich części, prowadzącą do hymnicznego, wokalo-instrumentalnego zwieńczenia. Jego przebieg wolny był od wszelkich efektów na pokaz, charakteryzując się w przemyślany sposób rozłożonymi akcentami dynamicznymi oraz wyważonymi, niezagonionymi tempami. Dopiero poprzez przyspieszenie w orkiestrowym fugacie napięcie sięgnęło zenitu.

Pewne moje zastrzeżenia budziło jedynie zachwianie proporcji pomiędzy orkiestrowym tutti a chórem, brzmiącym nieco anemicznie. W ustępie kontrapunktycznym poszczególne grupy odzyskały wszakże równowagę, a zawrotne *accelerando* kody wywarło zamierzony efekt.

Spśród ansambli solistów prym wiódł bas Tomasz Konieczny (w jednej osobie zawodowy aktor i śpiewak) nie tylko z racji, że do niego należy zainicjowanie ustępu wokalnego, a jego partia jest najbardziej rozbudowana, lecz dlatego, że posiada dobrze ustawiony, nośny głos o głębokim brzmieniu i ciemnej barwie, a także odznacza się bezbłędną dykcją niemiecką (na co dzień występuje w Wiener Staatsoper).

Antoni Wił obdarzony został skromnym tytułem dyrygenta honorowego Filharmonii Krakowskiej, a chciałoby się, aby został stałym gościnnym, bo jak nikt inny potrafi obudzić w krakowskich filharmoni-



Antoni Wił
fot. Michał Ramus

nikach drzemący w nich potencjał artystyczny, sprawiający, że ci sami muzycy potrafią pod jego batutą zagrać w zdyscyplinowany, a zarazem porywający sposób, czego brak, niestety, odczuwa się w ramach koncertowej codzienności.

Lesław Czaplński

KRAKÓW Kolberg zapisany został do korporacji?... a to z woli autorów inscenizacji jego jednoaktowej opery *Król Pasterzy* (Oskar Kolberg *Król Pasterzy*. reż. Mateusz Tracz i Romana Agnel), wystawionej dokładnie w dzień 124 rocznicy jego śmierci – 3 czerwca na scenie Opery Krakowskiej.

W uwspółcześnionej inscenizacji Różia i Wojtek walczą nie tyle o przodownictwo wśród pasterzy, co przyjęcie do korporacji, którą uosabia chór, zasiadający przy stanowiskach z komputerami, a nad wszystkim czuwa z tyłu oko korporacyjnej Opatrzności w osobie niemego menadżera. A kiedy ich starania uwieńczone zostaną sukcesem, otrzymują awans, którego atrybutem okazują się krawaty z napisem Ok!, noszone przez pozostałe postacie, ale nie wiedzieć czemu, nie chcą ich przyjąć. Z kolei ich rywal, starający się przechrzyć wszystkich, obdarzony zostaje mopem i jak niepiśny prejąć musi obowiązki sprzątaczk,

przepraszam konserwatorki w dzisiejszej nomenklaturze. Na szczęście obyło się bez częstych w takich sytuacjach niekonsekwencji i rozdziwku pomiędzy anachronicznymi realiami a śpiewanym tekstem, ponieważ najczęściej nie można go było zrozumieć. Pozostało zatem skupienie się na muzyce, pozostającej do tej pory w znacznej mierze nieznaną lub co najmniej zapomnianą (premiery w warszawskim Teatrze Wielkim 2 marca 1859 r.), a co za tym idzie stanowiącą w pewnej mierze odkrycie.

Dzieło Kolberga, ze względu na jego bezpretensjonalną i nieskomplikowaną fabułę (libretto wyszło spod pióra Teofila Lenartowicza), można by do pewnego stopnia określić mianem śpiewogry, gdyby nie fakt, że składa się ono wyłącznie z numerów muzycznych w liczbie ośmiu. A więc za określeniem autora jest to operowa sielanka, poprzedzona krótką orkiestrową intradą. Moją uwagę najbardziej przykuły dwa chóry: pierwszy, utrzymany w rytmie obertasa *Wschodem słońca blysz-*

czy raneek, drugi, stanowiący posuwisty polonez *Dalej bracia wszyscy razem zaśpiewajmy młodej parze*, gdy wieśniacy powracają z rozstrzygnięciem sporu o pierwszeństwo w staraniach o tytuł najlepszego pasterza. Wyróżnieni zostają oboje bohaterowie: Wojtek i Różia, na drodze do których ślubu nic już nie stoi na przeszkodzie.

W romansie Rózi *Skąd ten niepokój ogarnął mą duszę*, a zwłaszcza w krótkiej kadencji, pojawiają się dyskretne wokalizy, ale głos Aleksandry Buczek wydał mi się zbyt masywny do tej partii, wymagającej raczej lekkiego sopranu koloraturowego, by zabrzmiały one w sposób niewymuszony.

Najbardziej efektywną w partyturze pozostaje jednak scena wypełniona arią Maciusia Ciemięgi *Już się słonko w blasku toczy, śpiewem szumi gaj* chcącego przechytrzyć wszystkich wiejskiego franta, który znalazł doskonałego odtwórcę w osobie Jacka Jaskuły, którego śpiew odznaczał się największą swobodą techniczną oraz urodą brzmieniową.

W epizodycznej roli Jewki wystąpiła Jadwiga Niebelska, której ciemno zabarwiony głos sprawił wielce obiecujące wrażenie.

Solistów, chór Octavo Ensemble oraz skompletowaną na tę okazję orkiestrę pewną ręką poprowadził Zygmunt Magiera, na co dzień sprawujący funkcję chórmistrza opery Krakowskiej.

Po warszawskiej prapremierze (wystąpili wtedy: Maria Gruszczyńska jako Róża, Józef Szczepkowski w partii Wojtka, Adam Ziółkowski w roli Macjusia Ciemięgi, Jan Stysiński jako Sołtys i Nawarska w roli Jewki) recenzent „Kuriera Warszawskiego” pisał: „Wdzięk i oryginalność cechują muzykę tego obrazka” i dalej: „Nie mieliśmy opery komicznej czysto polskiej, która by w takim stopniu żywo muzyki naszej przechowała. Wszystkie ustępy są starannie napisane jako swojskie w całej sile i krasie zidealizowane, są śpiewności i dziarskości naszych pieśni ludowych, których wzór (mianowicie kujawskich), stał widocznie p. Kolbergowi przed oczami” (nr 59 z 3 marca 1859, s. 300). Na koniec odnotowywał, że „Po ukończeniu przywołano kompozytora p. Kolberga po dwakroć” (ibidem, s. 301).

Z kolei Józef Sikorski w „Ruchu Muzycznym” wyrażał pewne zastrzeżenia odnośnie orkiestracji: „Co do instrumentacji wyznajemy, że to najmniej udatna część tego obrazka. W introdukcji mającej malować świtanie, najstabilniej się wydała, bo takie malarstwo więcej niż pomysłami, instrumentacją da się przeprowadzić” (nr 10 z 9 marca 1859, ss. 1-3). Zwracał też uwagę na nieprzystawalność zastosowanych środków wobec skali tego skromnego utworu: „na tak mało rozwinięty obrazek, na treść tak drobną scena wielkiego teatru jest zbyt rozległa, drobny przedmiot ginie w szerokiej osadzonej przestrzeni. Z tego też samego powodu wielka orkiestra zbyt ciężką jest machiną, by lekko mogła podierać myśli kompozytora i wykonanie śpiewających, połowa jej starczyłaby bardzo i stosowniejsza by była, dając to samo, co cała, a lżej daleko” (ibidem).

Dopelnienie wieczoru stanowił balet Cesara Pugniego *Esmeralda*. Później grano *Króla Pasterzy* z operetką Jacques’a Offenbacha *Małżeństwo przy latarniach*.

Wydaje mi się, że z powodzeniem można by operę Kolberga zestawiać w pełnospektaklowy wieczór z baletowym divertissement *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego czy *Zamkiem na Czorsztylinie* tegoż, bądź nieco tylko późniejszą (po raz pierwszy *Króla Pasterzy* zagrano bowiem w 1853 r. na domowym przedstawieniu amatorskim w salonie Faustyna Żylińskiego) jednoaktówką Stanisława Moniuszki *Flis*, spokrewnioną włściańskim tłem akcji.

Lesław Czaplinski

LONDYN **N**a dnie oceanu – *Poławiacze perel* w English National Opera. Produkcja *Poławiacze Perel* Bizeta w reżyserii Penny Woolcock, ze scenografią Dicka Birda i choreografią Andrew Dawsona, kostiumami Kevina Pollarda, światłami Jennifer Schriver oraz animacjami video stworzonymi przez firmę 59 Productions powróciła w sezonie 2013/14. Jest to wystawienie tworzone w koprodukcji z Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Publiczność w Londynie miała szansę zobaczyć dziewięć przedstawień od 16 czerwca do 5 lipca.

Pierwszym atutem jest strona wizualna przedstawienia, która robi wielkie wrażenie, ponieważ oko widza cieszą bajeczne wizualizacje głębin morskich wyświetlanych na specjalnej siatce, za którą przyczepieni linami akrobaci „pływają w poszukiwaniu perel”. Rzecz zaczyna się podczas uwertury i powtórzona jest kilkakrotnie na przykład podczas arii Leili – w tle obserwować można poszukującego perel Nadira. Cały zabieg jest bardzo zmyślnie skonstruowany i robi wielkie wrażenie.

Opera do libretta Michela Carre’a i Eugene’a Cormona miała swą premierę w 1863 r. w Théâtre Lyrique w Paryżu, a pierwotnym tytułem była *Leila*. Akcja miała rozgrywać się w Meksyku, lecz przeniesiono ją na wybrzeże Cejlonu. Jak wiadomo dzieła Bizeta, często spotykały się miazdzącymi recenzjami paryskiej krytyki. *Poławiaczy perel* spotkał los podobny, gdyż po 18 przedstawieniach dzieło zeszło z afisza i pozostało w głębinach ponad dwadzieścia lat. Przywrócono je w roku 1889 i było wykonywane po włosku. Po śmierci Bizeta na fali popularności jego najbardziej znanej opery – *Carmen* – *Poławiaczy perel* wystawiono w Opéra Comique i utrzymano do roku 1971. Zagrano 565 przedstawień.

Londyńska wersja jest bardzo ciekawa, gdyż osadzona w czasach współczesnych, lecz pojawiają się elementy niedzisiejsze. Stroje Leili oraz mieszkańców wioski przypominają tradycyjne hinduskie ubiory, natomiast męskie stroje – Zurgi i Nadira – koszule, spodnie-spodnie dostępne zapewne w modnych sklepach odzieżowych na całym świecie. Myślę, że wizja ta broni się znakomicie, gdyż pokazuje jak wioskowa, egzotyczna społeczność adaptuje się do czasów nowych, będąc zarazem jedną nogą w świecie tradycji. Scenografia była także tego odzwierciedleniem, gdyż pośród prymitywnych, skleconych z byle czego domków i mostów, w tle jaśniał wielki billboard reklamowy.

Wielką zaletą przedstawień w ENO jest to, że można usłyszeć wybitnych angielskich, czy angielskojęzycznych śpiewaków, którzy niestety nie są znani polskiemu słuchaczowi. Z obsady *Poławiaczy perel*

postacią najwybitniejszą była kreująca partię Leili Sophie Bevan, która wystąpiła pomimo niedyspozycji. Głos tej śpiewaczki to instrument niezwyklej urody – jasny, okrągły, ciepły i nośny oddawał wszystkie emocje wymagane od sopranów śpiewających tę partię. Jej umiejętność śpiewania pianissimo, szczególnie wysokich tonów, rzuciła na kolana publiczność. Śpiewaczka ta dysponuje także dużym potencjałem dramatycznym, gdyż w duecie z Zurgą w trzecim akcie popisała się śpiewem o wielkim ładunku emocjonalnym (Leila błaga Zurgę o łaskę dla swojego ukochanego). W partii Zurgi obsadzony został George von Bergen – śpiewak o pięknym głosie barytonowym, o przyjemnej ciepłej barwie, jednak prowadzonym „głęboko”. Taki sposób emisji głosu powodował ubytki w wyrażaniu emocji, a w momentach kulminacyjnych śpiewak był przykrywany przez duży skład orkiestrowy. Nie była to kwestia wielkości głosu, ponieważ baryton ten posiada instrument właściwy do wykonania partii Zurgii. Była to właśnie kwestia zbyt głębokiego umiejscowienia głosu, zbyt daleko od rezonatorów. Zupełnym emisyjnym przeciwieństwem był tenor John Tessier, śpiewający partię Nadira. Głos lekki, niewielkich rozmiarów, w typie „english tenor” (podobny rodzaj do głosu Iana Bostridge’a czy Marka Padmore’a) – niezwykle jasny, nośny i bardzo piękny. Śpiewak o dużych umiejętnościach technicznych, bardzo sprawnie radził sobie z zabójczo wysoką tessiturą partii Nadira. Małym rozczarowaniem był brak wysokiego dźwięku w słynnej arii Nadira, do którego publiczność jest przyzwyczajona. Jednak aria jak i cała partia, zaśpiewana była niezwykle emocjonalnie. A Pan Tessier jest śpiewakiem o wielkiej kulturze muzycznej, co nie jest w dzisiejszych czasach takie powszechne. Ostatnim ze śpiewaków był Barnaby Rea, Nourbad, uczestnik ENO Harewood Artists, bas o głębokiej, pełnej barwie.

Na szczególne uznanie zasługuje chór londyńskiej ENO przygotowany przez Martina Fitzpatricka, który również był autorem tłumaczenia tekstu opery na język angielski. Chór brzmiał niezwykle wyrównanie, wszyscy artyści tego zespołu nie mieli żadnych problemów w osiągnięciu wysokich dźwięków, którymi partia chóru jest wręcz najeżona. Dramaturgicznie świetnie oddawali emocje społeczności wiejskiej, która nie godzi się na miłość Nadira i Leili.

Orkiestrę Teatru poprowadził francuski maestro – Jean-Luc Tingaud. Niezwykłe pewne prowadzenie orkiestry oraz umiejętność wspierania śpiewaków jak i wydobycie odpowiednich barw z orkiestry uczyniło spektakl ten niezwykle widowiskiem muzycznym!

Damian Ganclarski

The Metropolitan Opera

Umberto Giordano – *Andrea Chenier*
Marcelo Alvarez w roli tytułowej
fot. Marty Soffel/MET



Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

ANDREA CHENIER Włoską operę o czasach francuskiej rewolucji w czterech aktach, czyli *Andrea Chenier* Umberto Giordana (prapremiera w 1896 r. w La Scali) wznowiono w MET w bieżącym sezonie 6 razy. Pierwszy spektakl 24 III, a ostatni 12 IV.

Piąta z kolei w MET produkcja opery Giordana jest dziełem Nicolasa Joela, z dekoracjami i kostiumami Huberta Monloup'a i światłem Duane'a Shulera i pochodzi z 1996 r., a w jej premierze pod batutą Jamesa Levine'a wystąpili Luciano Pavarotti, Aprile Milo i Juan Pons.

W bieżącym sezonie wszystkimi przedstawieniami dyrygował urodzony w Mediolanie Gianadrea Noseda (debiut w MET w *Wojnie i pokoju* w 2002 r.). W obsadzie wokalne usłyszeliśmy natomiast: Maddalena – Patricia Racette (amerykański sopran, debiut

w MET jako Musetta 1995), Andrea Chenier – Marcelo Alvarez (argentyński tenor, debiut w MET jako Alfredo w *Traviacie* w 1998 r.), Carlo Gerard – Zeljko Lucic (serbski baryton, debiut w MET jako Barnaba w *Giocondzie* w 2006 r.), Bersi – Jennifer Johnson Carlo, Madelon – Olesya Petrova (rosyjski mezzosopran, debiut w MET, finalistka Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w Cardiff w 2011 r.), Incredibile – Tony Stevenson, Roucher – Dwayne Croft, Mathieu – Robert Pomakov, Hrabina – Margaret Lattimore, Abbé – Dennis Petersen, Majordom – Kyle Pfortmiller, Fleville – John Moore, Dumas – James Courtney, Fouquier-Tinville – Jeffrey Wells, Schmidt – David Crawford.

Premierowy spektakl sezonu 24 III (podobnie jak przedstawienia 8 i 12 IV) przekazało na żywo radio Sirius, strona internetowa MET udostępniła spektakl z 24 III, a radio WQXR z 12 IV.

Widziałam i słyszałam w MET dwa przedstawienia: premierę sezonu 24 III i 31

III. Wysłuchałam również transmisji radiowej z 12 IV.

Andrea Chenier to opera wymagająca prawdziwie wielkich gwiazd wokalnych. Po raz pierwszy w MET pojawił się w niej w tytułowej roli w 1921 r. Beniamino Gigli, a przez lata jego panowania w partii towarzyszyły mu tak wielkie śpiewaczki jak Claudia Muzio (1921 i 1922) i Rosa Ponselle (1921–1932). Po drugiej wojnie światowej wielkie sukcesy odnosili w niej Mario del Monaco (1954–1957), Richard Tucker (1954–1970), Carlo Bergonzi (1958–1977), Franco Corelli (1962–1971) i Plácido Domingo, który zaśpiewał ją najpierw w 1970 r. u boku Renaty Tebaldi, a potem powrócił w 1977 i 2002 r. (w sumie wystąpił w tej roli w MET 14 razy). Rolę tragicznego poety śpiewali tu też m.in. Miguel Fleita, Giacomo Lauri-Volpi i Giovanni Martinelli.

W partii Maddaleny triumfy święcili tu m.in. Zinka Milanov (36 razy w latach 1954–1957), Martina Arroyo (5), Florence

Easton (14), Eileen Farrell (8), Aprile Milo (12), Elisabeth Rethberg (9) i Renata Tebaldi (20).

Również rola Gerarda miała tu swych znakomitych wykonawców: Etorre Bastianini, Giuseppe de Luca, Cornel McNeil, Robert Merrill, Sherrill Milnes, Titta Ruffo i Leonard Warren.

We wspomagających partiach usłyszano tu m.in. takie znakomitości wokalne jak Stephanie Blythe (Madelon, 6 razy), w partii Flevilla (10) Lawrenca Tibbetta (lata 1923–1926), a jako Mathieu Fernanda Corenę (18) i Salvatora Baccaloniego (8). Adam Didur wykonał rolę Mathieu w MET aż

Nie zabrakło też czołowych dyrygentów jak Fausta Clewa (63 razy), Tullio Serafin (23) i James Levine (24, po raz pierwszy 26 III 1977 r. z Domingiem, Arroyem i McNeilem).

Ostatni słyszany tu spektakl *Andrea Chenier* miał miejsce w 2007 r. z Benem Heppnerem i Violetta Urmaną.

Dwójka głównych bohaterów wokalnych bieżącego sezonu nie zdołała niestety unieść ciężaru wokalnego.

Alvarez ma za mało mocy i dramatycznego brzmienia głosu do Cheniera. Najlepiej prezentował się w lirycznych momentach roli, gdzie potrzebne było subtelne prowa-

fu soldato nie zabrzmiało z mocą oczekiwanej dramatycznej ekspresji. No i oczywiście przypadł wielki duet z Maddaleną *La nostra morte*, który powinien powalić widownię intensywnością ich tragedii.

Racette nie ma odpowiedniego, nawet w mocy, głosu do Maddaleny. Ogólnie zbyt chwiejna i niestabilna linia wokalna z bardzo wyraźnie słyszalnym vibratem, ostra, nieprzyjemna barwa w szklisto-krzykliwej górze, a popisowa *La mamma morta* była irytująca szlochająco, rozpaczająco płacziwa.

Jedynie partia Gerarda, którą doskonale zaśpiewał Lucic wpisze się z pewnością do archiwum wielkich jej wykonań w MET. Lucic, który w zasadzie unika śpiewania ról spoza repertuaru verdiowskiego, w okazjonalnych występach jako Michele w *Płaszczu* Pucciniego, Barnaba w *Giocondzie* czy *Scarpia* w Tosce zawsze zbiera wielki aplauz widowni. Podobnie rzecz się miała z Gerardem. Doskonała moc i barwa, elegancja i stylowość frazowania, znakomita emocjonalna interpretacja w modulacji głosu transformacji portretowanego charakteru. Był charyzmatyczny jako jedna z czołowych postaci rewolucji (*Nemico della patria*, akt III), miękko ciepły w interakcji z ojcem z aktu I, pełen pasji i żądz na początku spotkania z Maddaleną w sali sądu i wypełniony czysto ludzkim współczuciem w próbach ratowania życia Cheniera.

Cała wspomagająca obsada też była wokalnie i aktorsko znakomita, a na szczególne wyróżnienie zasługiwała debiutująca w MET Petrova. Dobry, dość silny i ciekawy w barwie głos. Miejmy nadzieję, że usłyszymy ją tu w większej roli.

Na wiele braw zasłużył Nosedo za stylową, choć momentami zbyt entuzjastycznie głośną w forte prezentację partytury Giordana. Ale nie mógł przecież zaśpiewać orkiestrą za dwójkę głównych bohaterów. No i nie jest to wystarczająco „silna” muzycznie partytura, by utrzymać widownię w napięciu samymi tylko walorami brzmienia orkiestry, a jej atrakcyjność najlepiej się ujawnia właśnie poprzez dramatyczną wokalną moc głównych bohaterów w „duecie” z muzykami orkiestry.

Spektakl 12 IV (ostatni w bieżącym sezonie, którego słuchałam przez radio) opóźniono o około 13 minut. Powodem była niedyspozycja dyrygenta. Dyżurujący w MET lekarz zezwolił mu na występ, a jak doniesiono przed aktem III, Nosedo czuł się już dobrze. Również przed sceną w sądzie ogłoszono, że Alvarez cierpi na problemy z oddechem, ale dokończy występ.

Nie był w formie już od samego początku opery bowiem tzw. *Improviso* z aktu I jedynie przebrnął wokalnie.

Tak więc, niestety, w bieżącym sezonie *Andrea Chenier* był bez Cheniera i bez Maddaleny, ale za to w 100% udał nam się Gerard. 🎭



Umberto Giordano – *Andrea Chenier*
Patricia Racette (Maddalena)
fot. Marty Sohl/MET

36 razy. Po raz pierwszy pojawił się tu 7 III 1921 r. u boku Gigliego i Muzia, a w ostatnim spektaklu 5 II 1931 r. wokalnymi bohaterami byli Martinelli i Rethberg.

dzienie frazy, melancholijna zaduma czy nostalgia, jak we fragmentach *Un di all'azzurro spazio* z aktu I czy *Come un bel di di maggio* (akt IV) wypełnionej poetyckim liryzmem. Si,

ARABELLA

Sześć razy pokazano w bieżącym sezonie w MET ostatnią operę kolaboracji Hofmannsthal-Richard Strauss. Premierowy spektakl sezonu (3 IV) był dopiero jej 53 przedstawieniem.

Wszystkimi przedstawieniami dyrygował urodzony w Nicei Philippe Auguin. W MET debiutował w 2011 r. w *Doktorze Faustusie*, a od tego czasu usłyszeliśmy go tu w *Lohengrinie*, *Tosce*, *Kobiecie bez cienia i Cyganerii*.

W obsadzie wokalne wystąpili: Arabella – Malin Bystrom (szwedzki sopran, debiut w

wcześniej Genię Kuchmeier, która wycofała swój udział z powodów osobistych), Mandryka – Michael Volle (niemiecki baryton, debiut w MET), Matteo – Roberto Sacca (niemiecki tenor, debiut w MET), Hrabina Adelaide Waldner – Catherine Wyn-Rogers (brytyjski mezzosopran, debiut w MET), Hrabia Waldner – Martin Winkler (austriacki bas baryton, debiut w MET), Hrabia Elmer – Brian Jagde (urodzony w Nowym Jorku tenor, debiut w MET), Hrabia Dominik – Aleksiej Ławrow, Hrabia Lamoral – Keith Miller, Fiakermilli – Audrey Luna, Wróżka – Victoria Livengood, Welko – Mark Persing, Djura – Jeffrey Mosher,

W MET widziałam i słyszałam dwa spektakle 3 i 7 IV. Słyszałam też transmisję radiową 19 IV.

Amerykańska prapremiera *Arabelli* Straussa odbyła się w MET w 1955 r. Autorem produkcji był Herbert Graf, śpiewano po angielsku, a pod batutą Rudolfa Kempe wystąpili: Eleanor Steber (*Arabella*), George London, Hilde Guden i Roberta Peters. Szwajcarski sopran Lisa della Casa była tu aż 16 razy *Arabella* w latach 1957–1965, a Anneliese Rothenberger 12 razy *Zdenką*. Obecnie wznowiona produkcja pochodzi z 1983 r. i jest dziełem Otta Schenka. Wtedy to też po raz pierwszy wykonano



Richard Strauss – *Arabella*
Michael Volle jako Mandryka
fot. Marty Sohl/MET

MET jako Małgorzata w *Fauście* w 2011 r.) i Erin Wall (24 IV, ostatni spektakl sezonu), *Zdenka* – Juliane Banse (szwajcarski sopran, debiut w MET, zastąpiła planowaną

Jankel – Timothy Breese Miller, Kelner – Mark Schowlater, *Gracze w karty* – Scott Dospensa, Seth Malkin, Earle Patriarco. A więc aż 6 debiutów.

Arabella po niemiecku, a pod batutą Ericha Leinsdorfa wystąpili: Kiri Te Kanawa (*Arabella*), Brend Weikl (*Mandryka*) i Kathleen Battle (*Zdenka*). W 1994 r.

8 spektakli *Arabelli* poprowadził Christian Thielemann z debiutującą w MET w roli Fiakermilli Natalie Dessay. Po raz ostatni pokazano *Arabellę* w MET w 2001 r. Orkiestrę prowadził debiutujący w MET Christoph Eschenbach, a w głównych partiach zaśpiewali: Renée Fleming (*Arabella*),

z połowy XIX w. Rodzina ma nadzieję bogato wydać za mąż jedną z córek, *Arabellę*, a brak pieniędzy na posag drugiej córki Zdenki zdecydował na wychowanie jej jako chłopca. Głębsza warstwa libretta opowiada natomiast o transformacjach emocjonalnych, duchowych i psychologicznych jakie prze-

Partytura *Arabelli* należy do tych czarująco pięknych. Wypełnia ją ogromne bogactwo melodyjnych, lirycznych fragmentów doskonale zharmonizowanych z charakterami prezentowanych na scenie postaci.

Partia Madryki jest jedną z najatrakcyjniejszych wokalnie ról skomponowanych przez Straussa dla barytona. Jednak jak można się spodziewać najpiękniejsze linie wokalne zarezerwował Strauss dla tytułowego sopranu. Jej wspaniały monolog z aktu I *Er ist der Richtige nicht für mich! (...) Aber der Richtige* doskonale muzycznie i wokalnie prezentuje wrażliwość i wewnętrzne bogactwo jej charakteru, a następujący po nim duet dwóch sopranów *Arabelli* i Zdenki, należy do pereł w tym typie repertuaru.

Strauss wykorzystał też w tej partyturze elementy ludowej muzyki Bałkanów – np. podczas spotkania Mandryki i *Arabelli* na balu (akt II) oraz w akcie III podczas jej rozważań o przyszłym życiu z ukochanym. W akcie II, poza wspaniałą muzyką taneczną, usłyszymy też popisowe fajerwerki wokalne Fiakermilli (koloraturowy sopran), które są artystycznym opracowaniem jodłowania.

Nie da się też zapomnieć wspaniałej orkiestracji całości, a do najbardziej wzruszających i zapadających w pamięć fragmentów należy oczywiście scena końcowa, wypełniona muzyką mądrości, wybaczenia i prawdziwie głębokiej miłości.

Bez trzech dobrych wiodących głosów, czyli *Arabelli*, Mandryki i Zdenki, nie może być dobrego spektaklu. Tym razem poszczęściło się nam w dwóch rolach.

Malin Bystrom ma dość szeroki repertuar wokalny: Mozart (*Hrabina w Weselu Figara*, *Donna Anna w Don Giovannim*, *Fioriligi w Così fan tutte*), Thais, Amelia (*Simon Boccanegra*), Helene (*Nieszpory sycylijskie*), Amalia (*I Masnadieri*), Musetta, Romilda (*Serse*), Mathilde (*Wilhelm Tell*), Hanna Gławari (*Wesoła wdówka*), Agathe (*Der Freischütz*) i Manon w operze Masseneta.

Znakomity w barwie, blasku i mocy, gdzie trzeba pluszowy w liryce i srebrzysty w górze straussowski w brzmieniu sopran, giętki, elegancki we frazowaniu długich linii wokalnych i pięknym modulowaniu subtelności i niuansów faktur interpretacyjnych prezentowanej postaci. Jednym słowem- bardzo dobra *Arabella*.

Jej ukochany Mandryka, 54-letni niemiecki baryton Michael Volle śpiewa od wielu lat, ale dopiero po około 25 latach kariery doceniono jego sztukę i zaczęto powierzać mu wiodące partie. W latach 1999-2007 należał go zespołu wokalistów w operze w Zurychu, a do jego ról należały m.in.: Beckmesser i Hans Sachs (*Śpiewacy*

Richard Strauss – *Arabella*
Malin Bystrom w roli tytułowej
fot. Marty Sohl/MET



Barbara Bonney (*Zdenka*) i Hans-Joachim Kettelsen (*Mandryka*).

Trzyaktową *Arabellę* po raz pierwszy zaprezentowano w Dreźnie w 1923 r. Jest to dość prosta historia romansu osadzona w domu zubożalej szlachty wiedeńskiej

chodzą postaci dramatu. Szczera, uczciwa o dobrym sercu *Arabella* należy do tych najbardziej wiarygodnych i wzbudzących ciepłe uczucia bohaterki operowych, a jej ukochany Mandryka jest równie prostolinijny w postępowaniu i odczuciach emocjonalnych.

norymberscy), Goulaud (*Pelleas et Melisande*), Barak (*Kobieta bez cienia*), Wolfram (*Tannhäuser*). W latach 2007–2012 był członkiem zespołu operowego w Monachium, gdzie śpiewał m.in.: Hrabiego Almavivę (*Wesele Figara*), Kurwenala (*Tristan i Izolda*), Amfortasa (*Parsifal*) oraz tytułowe role w *Wozzecku* i *Eugeniuszu Onieginie*. Występował również w Wiedniu, La Scali, Paryżu i podczas festiwalu w Bayreuth i Salzburgu. W bieżącym sezonie miał w planach, poza debiutem w MET, Montforta w *Nieszporach sycylijskich* w Covent Garden, tytułową rolę w *Holendrze tułaczu* w Berlinie, Zurę w *Poławiaczach perel* i Rodriga z *Don Carlo* w Zurychu oraz tytułową partię w *Wilhelmie Tellu* podczas festiwalu w Monachium.

Peter Gelb usłyszał go ubiegłego lata podczas festiwalu w Salzburgu i natychmiast zaoferował mu Wotana w MET, rolę którą Volle zaśpiewał już w Seville kilka lat temu, a czerwcem ubiegłego roku w *Złocie Renu*.

MET planuje wznowienie *Ringu* w sezonie 2018/19, gdy Volle będzie miał 60 lat.

Mandrykę śpiewał już w 2012 r. w Paryżu z Renée Fleming, a w MET potwierdził swój kunszt wokalny. Doskonali w mocy i barwie głos, pewny w całym rejestrze, szalenie subtelne artystycznie i inteligentne podejście interpretacyjne, które wydobyło z roli wszystkie detale i niuanse zawarte w muzycznym portrecie chorwackiego właściciela ziemskiego. Dla wielu to on właśnie był bohaterem wszystkich spektakli *Arabelli*. Jeden z najznakomitszych i najciekawszych barytonów jakie słyszałam w ostatnich latach w MET.

Debiutująca rolą Zdenki w MET Jilianne Banse, szwajcarski sopran, debiutowała również w bieżącym sezonie rolą Rosalindy (*Zemsta nietoperza*) w Chicago. W 2010 r. zaśpiewała Arabellę w operze w Innsbrucku, wykonała też już m.in.: Evę (*Śpiewacy norymberscy*), w operach Mozarta: Pamię, Hrabinę (debiut podczas festiwalu w Salzburgu), Vitelię oraz Leonorę w *Fideliu* w Wiedniu.

W MET niestety nie sprawdziła się jako Zdenka. Zbyt ostry, jaskrawy głos, który nie brzmiał po straussowsku, ani samodzielnie, ani w duetach, a szczególnie w tym tak oczekiwanym z Arabellą z aktu I.

Audrey Luna, amerykański sopran (debiut w MET jako Królowa Nocy w 2010 r.), znakomicie zabrzmiała w roli Ariela wykonując stratosferycznie wysokie koloraturowe przebiegi po skali w operze Adesa *Burza*. Jako Fiakemilli bardzo rozczarowała siłowym, nieszczęśliwie precyzyjnym ostrym głosem.

Roberto Sacca, niemiecki tenor, debiutował w MET jako Matteo. Za bardzo chciał zaistnieć wokalnie na scenie. Zbyt ostro głośny, odebrał roli romantyczne rozterki zadurzonego w Arabelli młodzieńca, który na końcu opery, po ujawnieniu prawdziwej tożsamości Zdenki, rozpoznaje swe uczucia do niej.

Dobre wrażenie pozostawili po sobie wykonawcy ról rodziców obu siostr: brytyjski mezzosopran Catehrine Wyn-Rogers (Adelida) i austriacki bas baryton, Martin Winkler (Waldner).

Nieszczęśliwe wrażenie pozostawili po sobie Wróżka (Victoria Livengood) – wibrująco ostry głos – i głośno krzykliwie brawurowy Elmer (Brian Jadge). Reszta wspomagającej obsady wypadła na dobrym poziomie.

Spektakl 3 IV nie był do końca dograny i dopracowany w tempach i ogólnym wewnętrznym zgraniu orkiestry i orkiestry ze sceną. Trochę zbyt nerwowo, lekko chaotycznie i zbyt płytko w interpretacji. Zapewne przyznano zbyt mało godzin prób, co było dość wyraźnie słyszalne. Kolejne słyszane przez mnie spektakle były już dobre. Auguin świetnie posuwał akcję, zagrał Straussa dość pewną ręką, płynnie, z dużym wyczuciem muzycznego stylu, w dobrych tempach, wydobywając z orkiestry paletę subtelnych barw i lirykę.

Mnie zapadnie w pamięć znakomicie wykonana partia Madryki i oczywiście piękno liryczne głosu Arabelli. ☺



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

LILIANA GÓRSKA



Muzyka21
płyta miesiąca



Muzyka21
płyta miesiąca

więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

Jestem zakochana w muzyce

z kompozytorką Joanną Bruzdowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Joanna Bruzdowicz, to znakomita kompozytorka, ikona muzyki współczesnej w Polsce i na świecie. Mieszka obecnie w Pirenejach Orientalnych we Francji, na pograniczu z Hiszpanią. Jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych polskich kompozytorek. Jej dorobek liczy dziesiątki utworów grywanych w salach całego świata. Przy pisaniu ważne jest dla niej, kto będzie wykonywał jej nowe dzieło. Wychowała się w muzycznej rodzinie, w dzieciństwie w swoim rodzinnym domu w Trójmieście była świadkiem debiutów naszych wielkich Haliny Czerny-Stefańskiej, Marii Fołtyn i wielu innych. Miała być pianistką, a skończyło się na komponowaniu. Mimo stypendium rządu francuskiego w jej muzyce wyczuwamy więcej poczucia rytmu góralskiego niż paryskiego. Ważnym doświadczeniem była dla niej pierwsza wizyta w operze, a była to premiera w warszawskiej Romie *Goplany* Władysława Żeleńskiego. Od siebie dodam, że były to piękne czasy, gdy w Warszawie można było zabrać dzieci na polską operę, która tak mocno zadziałała na wyobraźnię młodej słuchaczki, że pamięta ją do dzisiaj. Dyrektorzy Teatru Wielkiego-Opery Narodowej wstydzą się, a nawet brzydzą polskimi operami, szczególnie tymi zapomnianych. A szkoda..., może dzieła Żeleńskiego, Noskowskiego, Statkowskiego, Paderewskiego miałyby szanse u dzisiejszych odbiorców i a nuż wyrosłoby nam nowi znakomici twórcy i artyści, którym ta muzyka miałaby szansę zapaść głęboko w pamięć tak jak Joannie Bruzdowicz...

Nasza rozmowa z Joanną Bruzdowicz ma miejsce na początku maja, gdy kraj żyje emocjami związanymi z kanonizacją Jana Pawła II. Z wrodzoną sobie skromnością Joanna Bruzdowicz wyznaje, że jako pierwsza na świecie napisała dzieło *Sonatę Październikową* na fortepian solo dla polskiego Papieża o prowokacyjnym – w tamtych czasach – tytule, który z dzisiejszej perspektywy okazał się jakże proroczy!

Nie ukrywa swojej miłości do opery, teatru i filmu w ogóle, ale ukochana chyba jest jednak poezja. Ceni bardzo muzykę Karola Szymanowskiego, Oliviera Messiaena. Zapytana, o tak modny teraz na świecie w opracowaniach i badaniach nurt kobiecy i rolę płci w tworzeniu muzyki odpowiada krótko, z pewnym przymrużeniem oka i poczuciem humoru, że nie widzi różnicy w męskiej czy żeńskiej muzyce, nie ma takiego podziału. I dodaje, że Bach w spódnicy żył, trzeba go tylko znaleźć i porządnie wypromować. A tak naprawdę to bardziej „kobiecy” był Claude Debussy od Grażyny Bacewicz!

Pisze muzykę dla siebie, ale ceni też wrażliwość i inteligencję słuchacza. Krytykom wierzy, gdy sami potrafią pisać muzykę, innych traktuje z należnym dystansem, a ich zdanie... Prywatnie zaskakuje, bo zapytana, czego sama słucha odpowiada: słucham tylko dobrą od poważnej do rapu czy heavy metalu! W specjalnej rozmowie dla czytelników *Muzyka21* mówi o swoich sukcesach, planach i roli przyrody, czy sportowanych ludzi, a także wnucząt przy pisaniu muzyki. Cieszy się życiem, jest pełna pomysłów, kocha ludzi i muzykę, Internet jest jej oknem na świat, sięgającym dalej niż piękne góry i morze francuskiej Katalonii...

Czym jest dla pani muzyka? Jaka jest jej rola, co stanowi o jej wartości?

Wychowałam się w świecie muzyki, moja matka była pianistką, ojciec wiolonczelistą, wujowie, stryjowie, ciotki, z obu stron, także byli zawodowymi muzykami. Od najwcześniejszego dzieciństwa słuchałam rodziców i ich przyjaciół „muzykujących” w naszym domu, uczestniczyłam w tych wieczorach już jako trzyletnia dziewczynka. W naszym pierwszym powojennym domu w Oliwie k/Gdańska odbywały się koncerty, bo nie było jeszcze żadnej sali koncertowej odbudowanej w Trójmieście. Debiutowały w nich Halina Czerny-Stefańska, Maria Fołtyn i wielu innych wspaniałych artystów. Żyłam więc w tym świecie od początku mego życia.

Żyje pani i tworzy w południowo-zachodniej Francji (Pireneje Orientalne),

wcześniej mieszkała pani w okolicach Brukseli. Jak pani ocenia kondycję muzyki współczesnej we Francji, w Europie?

Nim znalazłam się w Brukseli (w 1975 r., po ślubie z moim mężem Jurgenem Tittellem, ówczesnym doradcą politycznym w Komisji Unii Europejskiej) mieszkałam i studiowałam w Paryżu, gdzie w 1968 r. otrzymałam dwuletnie stypendium Rządu francuskiego imienia Maurice'a Ravela na studia z Olivierem Messiaenem, Nadią Boulanger i Pierre'em Schaefferem. Jest to ogromnie ważny okres w mojej twórczości. Z ważniejszych wykonań: odbyła się we Francji w 1972 r. prapremiera światowa mojej pierwszej opery do powieści Franza Kafki *Kolonia Karno*, przewidzianej na wykonanie w Narodni Divadlo w Pradze w 1968 r. (sic!); premiera mojej drugiej opery *Trojanki* wg Eurypidesa w 1973 r., zamówionej przez Centre Lyrique „Gerard Philippe” w Paryżu; prawykonanie mojej pierwszej symfonii przez Orchestre

de Paris, udział w festiwalach w Royan, Avignon, itd., a także kontakt z wielkimi wydawcami francuskimi, jak Salabert i Choudens, którzy opublikowali większość moich utworów symfonicznych, kameralnych i operowych powstałych w tych latach. Po 25 latach życia w Brukseli, gdzie powstała masa moich kolejnych utworów symfonicznych, kameralnych, a także opera *Bramy Raju* do powieści Jerzego Andrzejewskiego i muzyka elektroakustyczna (pracowałam stale w Studiu Muzyki Elektronicznej Uniwersytetu w Gandawie), wydano tu także moje pierwsze płyty winylowe, potem płyty kompaktowe w firmie belgijskiej Pavane Records, ale także londyńskiej Olympia, francuskiej ADDA, niemieckiej MARUS itp. Tu także rozpoczęłam stałą współpracę (w 1985 r.) z wielką reżyserką filmową francuską Agnès Varda, dla której do dzisiaj napisałam muzykę do 12 filmów. W tym okresie zaczęłam bardzo intensywnie pisać do filmu, także

telewizyjnego, jak m.in. do 36 filmów telewizji niemieckiej i produkcji Bavaria zatytułowanej *Stahlkammer Zurich* (*Sejfy bankowe w Zurychu*), wg mego i mego męża scenariusza, nagranej całkowicie w Warszawie. A więc ten długi parysko-brukselski okres mego życia pozwolił mi na wejście w bardzo ważne kręgi światowej muzyki współczesnej, ale także i filmowej, utrwalić w prasie światowej moje nazwisko, być wykonywana na wszystkich kontynentach.

W tej chwili, mieszkając w przepięknej francuskiej Katalonii, w pejzażach górskich i morskich zarazem, w ciszy idealnej do tworzenia, dzięki Internetowi jestem nadal w kontakcie codziennym ze światem muzycznym, z wykonawcami, reżyserami filmowymi.

Jeśli chodzi o kondycję muzyki współczesnej we Francji, w Europie, na świecie, jest jak zawsze bardzo trudno kompozytorom współczesnym znaleźć zrozumienie „władz artystycznych”, organizatorów, wydawców, dać się „poznać”. Jak we wszystkich dziedzinach kultury mało jest pieniędzy na popieranie sztuki nowej, zwłaszcza w dziedzinie muzyki: społeczeństwo całego świata jest rządzone prawem finansów, sztuka się musi też „opłacać”, a więc jest to stale ta sama walka, trochę z wiatrakami.

Kiedy postanowiła pani zostać kompozytorką? Co wpłynęło na pani decyzję, by z muzyką związać życie?

Sadzę, że to muzyka mnie wybrała, bo zaczęłam komponować mając sześć lat i nigdy nie zmieniłam marzenia, aby to było moim zawodem, zawsze moją pasją.

Czy przeżywanie polskości, jako pewnego fenomenu ma wpływ na pani twórczość, szczególnie gdy żyje się poza Ojczyzną?

Byłam i jestem zawsze związana z Polską, jej historią, dobitkiem kulturalnym. „Polskość” miała zawsze wpływ na moją twórczość, zwłaszcza ta, o którą walczył Karol Szymanowski. Choć na pewno można odczuć w mojej muzyce wpływy francuskie głównie Oliviera Messiaena, to nostalgia melodyczna i rytmy są bardziej góralskie niż paryskie!

Jest pani laureatką wielu prestiżowych wyróżnień i nagród kompozytorskich. Jak pani odbiera wyróżnienia?

Sadzę, że wszyscy twórcy są szczęśliwi, jak za ich jeszcze życia ocenia się ich twórczość! Oczywiście ja też bardzo jestem szczęśliwa odbierając nagrody, czy medale!

Jest pani także jurorem konkursów muzyki współczesnej. To duża odpowiedzialność, a zarazem i pewne poczucie misji, bowiem od pani zdania zależy czyjaś dalsza droga twórcza, a nawet i popularność. Jak pani podchodzi do takiej roli?

Tak, to poważne zadanie, bo wiadomo jak ciężko przeżywają konkursy młodzi kompozytorzy czy wykonawcy, z jakim strachem czekają na werdykt młodzi reżyserzy filmowi, bo i w takich konkursach filmowych biorę bardzo często udział w jury. Staram się, więc zapomnieć o własnym stylu pisania, o wiedzy teoretycznej, a kieruje się raczej emocją, pierwszym kontaktem.

Analizując i poznając pani dorobek kompozytorski da się zauważyć, że kocha pani operę, muzykę sceniczną. Dlaczego?

Mając niecałe sześć lat zobaczyłam pierwszą operę na scenie Opery Warszawskiej, jeszcze w „Romie”. Rodzice zabrali mnie na premierę *Goplany* Żeleńskiego według poematu *Balladyna* Adama Mickiewicza. Było to dla mnie ogromne przeżycie i to była pierwsza „iskra” zakochania się w teatrze, w operze, w połączeniu słowa, muzyki i obrazu! Zawsze bliskie było mi też malarstwo, inspiracja wielu moich utworów, ale także i słowo. Opera to summa tych trzech wielkich sztuk i najtrudniejsza forma, także wizualna.



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

JOANNA BRUZDOWICZ
LILIANA GÓRSKA
TOMASZ JOCZ | NEOQUARTET



Joanna Bruzdowicz

String Quartet No. 1 *La Vita*
From the Fever World • World



Liliana Górka • Tomasz Jocz • NeoQuartet

Choć najczęściej w pani dorobku pojawiają się dzieła na głos, któremu towarzyszą różne instrumenty czy składy kameralne...

Głos ludzki to instrument niebywały, przebogaty, a poezja, którą wybieram: K. I. Gałczyński, Czesław Miłosz, Jalu Kurek, Kamil Baczyński, Henry Miller, Paul Eluard, Ingeborg Bachmann, José Gorostiza, czy Jehanne Dubrow, są mi bliscy, ich twórczość jest także moim światem wyobraźni, uczuć...

Lubi pani też pisać muzykę elektroakustyczną, dla dzieci, dla filmu, telewizji...

To to samo, co pisanie do słowa, do obrazu. Pisanie dla dzieci to także ogromna przyjemność, radość jak im się muzyka podoba... najpierw słuchali jej moi trzej synowie, teraz moje trzy wnuczki i wnuczek!

Preferuje pani muzykę kameralną, instrumentalną, czy symfoniczną?

Lubię pisać wszystko, zwłaszcza gdy piszę dla konkretnych wykonawców, czy orkiestr. Jeśli chodzi natomiast o muzykę, którą chętnie ja sama słucham, to lubię tylko dobrą od poważnej do rapu czy heavy metalu!

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

Dedykowałam wiele utworów wykonawcom, których podziwiam, przyjaciółom, ale także wielkim postaciom naszych czasów, jak święty już teraz Jan Paweł II. Napisana przeze mnie dwa tygodnie po jego elekcji *Sonata Październikowa* na fortepian, była pierwszym utworem jemu poświęconym i wykonywana jest na całym świecie, wielokrotnie nagrana na płytach i w jej podtytułach napisałam: *16 października 1978* to rewolucja październikowa nadziei, takie było to moje przecucie i rzeczywistość wybór wspaniałego polskiego Papieża zmienił nurt historii i dał nam wolność. Dedykowałam utwory także wielkim artystom, jak Sergiusz Prokofiew, Salvador Dali, Karol Szymanowski, ale nigdy żadnym instytucjom. W jakiś sposób pisanie dla „kogoś” na pewno inspiruje i formę i treść tych utworów, ale nie jest to najważniejsze w inspiracji muzycznej.

Skąd pani czerpie inspiracje i czym się kieruje w pisaniu muzyki?

Inspiracja przychodzi wraz z decyzją napisania nowego utworu, tematem czy poezją, do której będę pisać, czy scenariuszem filmowym, który jest mi przysłany. Życie rodzinne i piękno natury jest także często ogromną inspiracją.

Obok Grażyny Bacewicz i Marty Ptaszyńskiej jest pani najbardziej znaną polską kompozytorką. Kobiety jakoś rzadziej od mężczyzn sięgają po taką profesję z różnych powodów. Obecnie na świecie jest bardzo modny cały ruch odrodzenia twórczości kobiecej. Czy pani włącza się w ten ruch? Na ile w pani muzyce da się odczuć „kobiecą rękę” – jak np. często mówi się o damskim typie gry. Istnieje, zatem jakiś płciowy determinizm przy pisaniu muzyki?

Kobiety miały w historii wyznaczoną z góry rolę: w domu, przy dzieciach, przy mężu». Wiele było utalentowanych kompozytorek w historii muzyki, o których świat nadal nic nie wie, lub bardzo mało. Zapomniano np., że pierwsze partytury napisane były przez Hilde-

gardę z Bingen, urodzoną w 1098 r., zakonnicej niemiecką, kompozytorkę, pisarkę, poetkę. We wszystkich krajach Europy, ale także Afryki, Azji czy Ameryki, północnej i południowej, istniały i istnieją znakomite kompozytorki, którym trudno się przebić, bo świat męski, który w większości rządzi instytucjami i polityką kulturalną, stawia zawsze to samo pytanie: a czy istniał Bach w spódnicy? Istniał na pewno i do zauważenia tego służy znakomita Fundacja „Donne in Musica” założona w Rzymie przez mezzosopranistkę angielską, żonę kompozytora włoskiego, Patrycję Adkins Chiti. Mam zaszczyt od 35 lat być w Komitecie Honorowym tej Fundacji, która propaguje muzykę kobiet kompozytorek z całego świata, jest członkiem UNESCO i ma wielką rolę w obronie praw kobiet w Parlamencie Europejskim i Unii Europejskiej. Według mnie nie ma żadnej różnicy w twórczości „kobiecej” czy „męskiej” i na pewno bardziej „kobiecy” był Debussy od Grażyny Bacewicz, czy Denisow od Gubajduliny! Ja nigdy nie wyczuwam żadnej kobiecej ręki ani u mnie samej ani u

Obrazy jury IV Festiwalu Filmu Polskiego w Perpignan (marzec 2011).
od lewej: Joanna Bruzdowicz, Jarek Zamojda (operator filmowy z Warszawy), Kessi Baker (dyrektor Instytutu Filmowego w Perpignan), Marie Berger (reżyserka) François Rossini (reżyser i prezydent jury)
fot. archiwum artystki



innych koleżanek kompozytorek. Tam gdzie jest talent, prawdziwy, wrodzony, a nie wuczony warsztat, istnieje siła wyrazu, powaga dźwięku, która nie ma żadnego „płciowego” wymiaru.

Obecnie wielu kompozytorów komponuje utwory sakralne, ba mówią w wywiadach, że do dobrego tonu należy pokazanie własnego sposobu pojmowania sacrum w muzyce. W pani dorobku jest kilka utworów sakralnych... Czy potrzeba, zatem wiary, by dobrze napisać utwór o tematyce religijnej, czy można pozostać na poziomie estetyki?

Sądzę, że potrzeba wiary w coś, w kogoś, w piękno ponad nami, w siłę przekazu tego piękna, aby napisać utwory sakralne. Nie sądzę także, że ktokolwiek pisze tego typu utwory „dla dobrego tonu”, może raczej „na zamówienie”!

Obecnie pojawia się w Polsce kolejna już płyta – tym razem monograficzna z pani twórczością wokalną i kameralną: cykle *W świecie gorączki*, *Świat* oraz kwartet smyczkowy *La Vita*. Co stanowiło o takim programie płyty?

Prawykonanie polskie cyklu 12 pieśni do poezji Amerykanki Jehanne Dubrow *From the Fever World – W świecie gorączki*, a w tym 6 napisanych na zamówienie Związku Kompozytorów Polskich w prapremierze światowej, plus wykonanie mego pierwszego kwartetu *La Vita* na koncercie ZKP w grudniu 2013 r. było okazją do zaplanowania mojej płyty monograficznej ze znakomitymi wykonawcami tego koncertu, Lilianą Górską, Tomaszem Joczem i Neo String Quartet. Piękny głos i wyjątkowa muzykalność Liliany Gorskiej nakłoniły mnie do napisania nowej wersji (pierwsza wersja jest na sopran) na mezzosopran cyklu *Świat* do poezji Czesława Miłosza i tak powstała płyta.



Kompozytorów można podzielić na dwie grupy, tych, co piszą obszernie komentarze do swoich dzieł i tych niepiszących prawie nic o swojej muzyce. Jak pani stara się słowem dotrzeć do odbiorców swojej muzyki?

Ja należę do drugiej grupy, bo uważam, że muzyka musi sama przemawiać do słuchaczy, jest przecież jedynym naprawdę międzynarodowym językiem i ekspresją.

Czym jest dla pani głos krytyków o muzyce? Tym bardziej, że sama się pani zajmuje krytyką i publicystyką muzyczną?

Jeśli krytycy są muzykami, to słucham ich słów z uwagą, nawet jeśli są czasami niesprawiedliwi czy stronniczy, innych uwagi biorę mniej poważnie.

Dzisiejsze czasy epatują hałasem, nastąpiła rewolucja telewizyjna, artystów mnożą programy typu „talent show”, stajemy się bezpośrednimi obserwatorami tych wydarzeń. Jak terazniejszość wpływa na pani twórczość?

Obserwuję ją uważnie, biorę w niej często udział, ale staram się zachować nadal mój własny styl, być sobą. Tak sadzę powinno się żyć.

Muzyka poważna, a tym bardziej muzyka współczesna, tzw. nowa, ze swoim elitarnym kręgiem odbiorców zdaje się umierać. Jakie pani widzi możliwości wyjścia z takiego kryzysu, gdzie prawie brakuje prywatnych mecenasów, a państwo bardziej interesują „chleb i igrzyska” niż wysoka kultura? Jak to wygląda we Francji?

Poniekąd już odpowiedziałam na to pytanie wcześniej. Dodam, że nie należy bać się przyszłości, bo zawsze istniały takie problemy, teraz wiemy o nich więcej przez współczesne media. Prywatni sponsorzy dają pieniądze raczej na football, bo mają z tego większą reklamę, albo kupują obrazy niezujących twórców, zmarłych w nędzy, bo to jest „lokata”. Muzyka ich nie interesuje, bo to „abstrakcja” i powiesić jej na ścianie nie można. Trzeba dalej pisać i walczyć o swoje miejsce na arenie światowej sztuki muzycznej.

Polski kompozytor Roman Berger w swoich pracach pisze, że „totalitaryzm niszczył kulturę ducha i rozumu, a demokracja kontynuuje to dzieło, choć innymi metodami”. Można z tego wywnioskować, iż trwa walka o kulturę ducha i rozumu, która jest walką o przetrwanie. Podziela pani ten pogląd? Bo rodzi się pytanie jak normalnie funkcjonować w takim świecie?

Sadzę, że podstawą do przetrwania w obecnym świecie jest pasja, jaką mamy dla życia, dla świata, dla kultury, bez względu na reżimy polityczne, w jakich żyjemy. Dzięki pasji przetrwali w naszej pamięci wielcy filozofowie, naukowcy, artyści, twórcy we wszystkich dziedzinach, którzy zawsze byli nienawidzeni przez polityków i władców, za ich wizję świata, przyszłości, talent, przetrwanie w historii. Nie znaczy to, że trzeba żyć w zamknięciu się w sobie, we własnym kokonie idei i uczuć, ale trzeba starać się zawsze żyć w zgodzie z własnymi poglądami, bez podążania za modą, oportunistem.

Jakich słuchaczy potrzebuje pani dla swojej muzyki i dla kogo pani ją pisze?

Piszę dla wszystkich, co nie znaczy, że wszyscy słuchacze będą lubić to, co piszę. Ale nie piszę nigdy jedynie dla mnie samej.

A jak pani odbiera sukcesy swojej muzyki. Czy jest to dla pani nobilitacją?

Naturalnie, to ogromna satysfakcja, wielka radość, duma. To największa nagroda dla twórcy, jak słuchacze rozumieją i doceniają, to co napisał.

Nad czym pani obecnie pracuje? Jakie są pani najbliższe plany, zamówienia kompozytorskie?

Pracuje nad trzecim kwartetem smyczkowym, muzyką do amerykańsko-angielskiego filmu długometrażowego w reżyserii mego syna i synowej, zaczynam pisanie czwartej opery dla Montrealu. Wiele, wiele planów i projektów, oby starczyło sił.

Dziękuję za rozmowę.

Świat pełen emocji

z mezzosopranistką Lilianą Górską o muzyce Joanny Bruzdowicz rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Liliana Górską to śpiewaczka, która wciąż zadziwia swoimi oryginalnymi projektami muzycznymi. W Trójmieście znana jest jako artystka o szerokich horyzontach artystycznych i bardzo dobrym guście. Ma wiele zasług i mnóstwo sukcesów. Zadebiutowała płytą z polską muzyką współczesną. Nikt nie przypuszczał, że ta trudna, oryginalna muzyka, od której zazwyczaj melomani uciekają jak najdalej, okaże się przysłowiowym strzałem w dziesiątkę. Płyta zdobyła uznanie u profesjonalistów i pokochali ją melomani. A Liliana Górską fetowała swój sukces na okładce naszego miesięcznika. Potem było już tylko lepiej i mocniej. Liliana Górską odkryła dla świata muzykę francuskiego kompozytora, zupełnie dziś nieobecnego Feliksa Fourdraina. Nieśmiało, ale z pełną odpowiedzialnością – nuty jego pieśni podsunął naszej artystce producent muzyczny i odkrywca zapomnianych skarbów Jan A. Jarnicki. Powstała z tego świetna płyta, która zdobywa coraz większe uznanie i popularność. Rewelacyjne recenzje za granicą i w kraju pokazały, że warto odkrywać dobrą muzykę. A Liliana Górską, wiążąc pełną zapału i chęci do pracy, sięgnęła tym razem po znakomitą muzykę Joanny Bruzdowicz. Koncert w Warszawie z końca zeszłego roku był wielkim sukcesem, jego pokłosiem jest najnowsza płyta. I o niej opowiada naszym czytelnikom wybitna polska artystka – mezzosopranistka Liliana Górską.

Ukazuje się pani kolejny projekt, tym razem z muzyką Joanny Bruzdowicz. Co to za płyta?

To niezwykła literatura muzyczna autorstwa wielkiej polskiej kompozytorki, od lat tworzącej i mieszkającej we Francji, a całą duszą związanej z Polską. Jej muzyka jest obecna na wszystkich kontynentach świata, a ona sama jest stałym gościem wielu międzynarodowych festiwali. Z entuzjazmem od dawna promuje muzykę polską na świecie, m.in. na antenie radia francuskiego, belgijskiego, niemieckiego i amerykańskiego. Dzięki niej wielu wybitnych muzyków miało możliwość zetknięcia się z twórczością polskich kompozytorów i włączenia ich dzieł do swojego repertuaru. Joanna Bruzdowicz jest także współzałożycielką polskiej sekcji Jeunesses Musicales (1963–1968), założycielką Towarzystwa im. Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego w Belgii (1982–1998) oraz Międzynarodowego Festiwalu w Katalonii – Céret (Francja, 1996), poświęconego przede wszystkim muzyce i wykonawcom trzech krajów pierwszych konstytucji demokratycznych – USA, Francji i Polski. Ale przede wszystkim nieustannie tworzy nowe dzieła zachwycające świat.

Jaką tym razem wybrała pani muzykę do nagrania?

Otrzymałam cudowne cykle pieśni od samej kompozytorki. Pierwszy, *From the Fever World (W świecie gorączki)*, to 12 pieśni stworzonych do oryginalnego, niebywale ekspresyjnego tekstu współczesnej amerykańskiej poetki Jehanne Dubrow. Autorem tekstu drugiego, zupełnie odmiennego cyklu jest jeden z największych polskich poetów,

Czesław Miłosz (*Świat – poema naiwne*). Joanna Bruzdowicz przenosi w obszar muzyki treść obu zupełnie różnych światów poetyckich w sposób niezwykły. Wyczuwa sedno, istotę treści poezji oraz tajemnicę jej przekazu i materializuje ją w całkowicie zindywidualizowanej przestrzeni dźwiękowej.

Cykl pieśni na mezzosopran, kwartet smyczkowy i fortepian W świecie gorączki to pokłosie występu koncertowego. Jak publiczność przyjęła te pieśni?

To szalenie wrażliwie i przejmująco napisany cykl, odzwierciedlający silne przeżycia emocjonalne podmiotu lirycznego. Publiczność doceniła jego wartość i przyjęła go znakomicie. Koncert *Portrety kompozytorów*, zorganizowany przez ZKP miał szczególny wymiar ze względu na obecność samej Joanny Bruzdowicz.

O czym opowiadają pieśni W świecie gorączki i Świat?

Tekst wybrany przez kompozytorkę jest bardzo mocny – kiedy go przeczytałam, czułam wyraźnie wstrząsającą siłę jego przekazu, doznając przesywającego bólu współodczuwania. Później dowiedziałam się, jaka była geneza powstania tych przejmujących wierszy. Sama poetka opowiada, że kiedy zaczęła pisać cykl była stypendystką Sosland Foundation Fellow, reprezentującą United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, a jako temat badań zaproponowała „przekazywanie traumy, urazów psychicznych przez ocalałych z holokaustu ich dzieciom i wnukom” (cytat z książeczki płyty).

Cykl W świecie gorączki powstał do słów Jehanne Dubrow...

Wyjątkowy zbiór wierszy, obecny na płycie (*From the Fever World*) wygrał konkurs „Washington Writers’ Publishing House”. Jego autorka to współczesna amerykańska poetka, laureatka wielu międzynarodowych nagród i stypendiów, twórczyni czterech tomów poezji (piąty tom *The Arranged Marriage* wyda University of New Mexico Press). Jehanne Dubrow jest córką dyplomatów amerykańskich, urodzoną we Włoszech, a wychowaną w Jugosławii, Zairze, Polsce, Belgii, Austrii i Stanach Zjednoczonych.

A Świat do słów Czesława Miłosza...

To zupełnie odmienne odczucia i obrazy. Wiersze przepelnia marzycielska atmosfera spokoju, ciepła i bezpieczeństwa. Dotykają rzeczy uniwersalnych, nieprzemijalnych, jak dobro i piękno. Czesław Miłosz stworzył ten cykl w środku najgorszego piekła na ziemi, w czasie II wojny światowej (1943 r.), na przekór i wbrew temu wszystkiemu, co się wokół działo, wbrew wszechogarniającemu złu i rozpadowi. Można powiedzieć, że zebrane na płycie cykle poetyckie: *W świecie gorączki* Jehanne Dubrow, stworzone ponad pół wieku po wojnie oraz *Świat – poema naiwne* Czesława Miłosza, powstałe ponad pół wieku temu, zatoczyły pewnego rodzaju koło, stając się tu dwoma odległymi biegunami tego samego zjawiska.

Na ile żyjąca kompozytorka jest pomocna w poznawaniu swojej partytury i później w prezentacji swojej muzyki?

Miałam wiele szczęścia w życiu, mogąc poznać osobiście wspaniałą polską kom-

pozytorce. Od pierwszej chwili spotkania z Joanną Bruzdowicz można dostrzec osobę bardzo bezpośrednią, otwartą, pełną humoru, o wybitnej inteligencji i wyjątkowo silnej, charyzmatycznej osobowości. To niebywałe uczucie, przygotowywać i wykonywać muzykę pod okiem twórcy. Spodziewaliśmy się wszyscy raczej krytyki, a doznaliśmy – wsparcia. Wcześniej miałam zaszczyt gościć w domu Joanny Bruzdowicz we Francji, w malowniczych, urokliwych, częściowo dzikich Pirenejach Orientalnych i zobaczyć, jak tworzy wielka kompozytorka. Niemal wszystkie dzieła powstały w kameralnym studiu zbudowanym obok domu, na zboczach wzgórz, z którego rozciąga się rozległy widok zapierający dech w piersiach. To miejsce jest dla kompozytorki wytchnieniem, przystanią, inspiracją, azylem, schronieniem przed zgiełkiem spraw codziennych. Spędziłyśmy wspólnie 2 tygodnie. W tym czasie mogłam obejrzeć wiele partytur, zapoznać się dokładnie z imponującym, oszałamiająco bogatym dorobkiem twórczym Joanny Bruzdowicz. Wtedy też mogłam śpiewać w obecności kompozytorki.

W nagraniu towarzyszą pani NeoQuartet i pianista Tomasz Jocz...

Bardzo się cieszę, że miałam okazję współpracować z tak znakomitymi muzykami i wspaniałymi ludźmi. NeoQuartet tworzą absolwenci akademii muzycznych w Gdańsku, Warszawie i Lucernie: Karolina Piątkowska-Nowicka – I skrzypce, Paweł Kapica - II skrzypce, Michał Markiewicz – altówka i Krzysztof Pawłowski – wiolonczela. Zespół specjalizuje się w wykonawstwie muzyki XX i XXI w. i zdobył wiele nagród. Muzycy stworzyli w Trójmieście Festiwal NeoArte-Spektrum Muzyki Nowej. Tomasz

Jocz jest absolwentem Akademii Muzycznej w Gdańsku (dyplom z wyróżnieniem) klasy fortepianu prof. Zbigniewa Śliwińskiego. Jest stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki

melomanów do poznania twórczości polskiej kompozytorki?

Muzyka Joanny Bruzdowicz jest dobrze znana i ceniona na całym świecie, w Polsce



Liliana Górka
fot. Marzena Wierzbowska

oraz laureatem wielu nagród i wyróżnień na konkursach pianistycznych i kameralnych.

Muzyka Bruzdowicz jest zupełnie inna od Fourraina. Jak zachęcić teraz

mniej. Moim zdaniem warto przekonać się, w jaki sposób tworzy jedna z największych żyjących kompozytorek polskich.

Dziękuję za rozmowę.🎧

Fascynująca. Subtelna. Elektryzująca. Piękna

o muzyce Joanny Bruzdowicz z NeoQuartet i pianistą Tomaszem Joczem
rozmawia Arkadiusz Jędrasik

W maju br. na rynku pojawiła się płyta monograficzna z twórczością Joanny Bruzdowicz. Skąd pomysł na jej nagranie?

NeoQuartet: Pomysł nagrania płyty powstał podczas naszego koncertu w Warsza-

Gracie tam dwa utwory: *Kwartet „La Vita”* i cykl pieśni na mezzosopran, fortepian i kwartet *W świecie gorączki*. Jak to muzyka?

NeoQuartet: *Kwartet „La Vita”* to utwór napisany w hołdzie Karolowi Szymanow-

mentami aleatorycznych struktur dźwiękowych tworzą bogatą paletę barw, które przenoszą słuchacza w świat subtelnych aluzji do polskiej muzyki ludowej w kontekście nowatorskich technik kompozytorskich XX w. Cykl pieśni na mezzosopran, kwartet smyczkowy i fortepian to natomiast zupełnie inna stylistyka brzmieniowa. Niezwykle zwarte w swej formie, a jednocześnie nasycone emocjonalną głębią pieśni oczarowują mistyczną atmosferą podkreślając piękno poezji.

Tomasz Jocz: Fascynująca. Subtelna. Elektryzująca. Piękna. Tak w nieskończoność mógłbym wymieniać tym podobne określenia. Najtrafniej jednak istotę tej muzyki oddaje słowo magiczna. Atmosfera jaka towarzyszyła prawykonaniu *W świecie gorączki* była właśnie taka. Cieszę się więc, że cykl ten, w formie zapisu na żywo, został zamieszczony na wydanej płycie. Dzięki tej decyzji niepowtarzalny klimat wykonania, który był wtedy naszym i słuchaczy udziałem, stanie się również Państwa jako posiadaczy płyty. Zestawienie dwóch tak różnych cykli, zarówno pod względem użytego aparatu wykonawczego i wykorzystanych tekstów poetyckich, może być dla wielu odbiorców niezwykle interesujące. Dotyczy to nie tylko warstwy emocjonalnej, ale również sfery czysto poznawczej. Stworzenie muzyki, która byłaby komunikatywna, rezonowałaby z wrażliwością tak zwanego szerszego odbiorcy, a jednocześnie nie zatraciła swej głębi i prawdy jest dane nielicznym. Kompozytorka Joanna Bruzdowicz należy bez wątpienia do tego elitarnego grona twórców.



Tomasz Jocz
fot. Sławomir Czalej

wie. Wykonaliśmy tam *Kwartet La Vita* oraz wspólnie z mezzosopranem Lilianą Górską i pianistą Tomaszem Joczem prawykonanie cyklu pieśni *W świecie gorączki*. Na koncercie była obecna kompozytorka Joanna Bruzdowicz, której na tyle spodobała się nasza interpretacja, że zaproponowała nam nagranie płyty z tym materiałem.

skiemu, a sama Agnes Varda wykorzystала go jako muzykę do swojego największego filmu *Bez dachu i praw*, który w 1985 r. został nagrodzony Złotymi Lwami na festiwalu w Wenecji. *La Vita* jest więc już docenionym dziełem o polskim charakterze. Muzyka ta silnie nawiązuje do folkloru góralskiego, jest niezwykle energetyczna i wciągająca. Przeplatające się motywy góralskie z ele-

Na czym polega dobra interpretacja samego kwartetu?

NeoQuartet: Punktem wyjścia w interpretacji kwartetu było dla nas podkreślenie polskiego charakteru jak również utrzymanie napięcia w utworze. *La Vita* wymaga nie tylko precyzji w graniu zespołowym, zawiera bowiem wiele elementów solistycznych, które były wyzwaniem dla każdego z nas. Poszukiwanie wspólnego,

jednolitego brzmienia zespołu i rzetelność w stosunku do zapisu kompozytora są dla nas priorytetem.

A cykl pieśni na głos, fortepian i kwartet?

NeoQuartet: W tym utworze naszym zadaniem było wtopienie się w barwę mezzosopranu i fortepianu. Pieśni nie są wymagające pod względem technicznym, naszą rolą było utrzymanie mistycznej atmosfery panującej w całym cyklu.

Jaka była rola pianisty w nagraniu?

Tomasz Jocz: Najistotniejsze w moim odczuciu było oddanie subtelnych niuansów brzmieniowych ukrytych często w ascetyczno-minimalistycznej prostocie faktury fortepianowej. Uwielbiam takie sytuacje wykonawcze, gdzie inspiracją dla poszukiwań odpowiednich rozwiązań kolorystycznych, znajduję w głosie ludzkim bądź instrumentach – jak ma to miejsce w wypadku tej płyty – smyczkowych.

Cykl *W świecie gorączki* wykonywaliście wspólnie z mezzosopranem Lilianą Górską i pianistą Tomaszem Joczem na koncercie w Warszawie. Płyta to pokłosie tego koncertu. Jak układała się wasza współpraca?

NeoQuartet: Współpraca układała się bardzo dobrze. Wszyscy jesteście muzykami mieszkającymi w Trójmieście, co ułatwiało nam przygotowanie materiału. Znamy się również prywatnie i co ważne lubimy, więc przygotowując materiał dobrze się bawiliśmy. Miało to na pewno pozytywny wpływ na efekt końcowy. Warto wspomnieć fakt, iż mimo, że nie grywamy z Tomkiem i Lilianą co dzień, to rozumieliśmy się na scenie na bardzo głębokim, wręcz intuicyjnym poziomie.

Tomasz Jocz: Naturalność narracji muzycznej, która cechuje oba cykle, uruchomiła w nas intuicyjne mechanizmy odtwórcze. Wystarczyło poddać się z ufnością dźwiękom kompozycji i po prostu zadziało się. Oczywiście pewne rozwiązania interpretacyjne wymagały przegadania, jednak nigdy nie mieliśmy odczucia „walki z materiałem”. Praca nad tego typu partyturami to czysta muzyczna przyjemność.

Jak publiczność odebrała ten utwór, tę muzykę?

NeoQuartet: *Kwartet „La Vita”* to utwór przystępny dla publiczności i bardzo efektowny. Mimo, iż jest tam sporo aleatorycznych momentów, które teoretyczne mogłyby wprowadzać pewien chaos w przebiegu utworu, to jednak są tak

napisane, że znakomicie wpisują się w formę. Generalnie w warstwie melodycznej kwartetu kompozytorka nawiązuje do kultury góralskiej, co sprawia, że utwór ten jest bardzo energetyczny, witalny, dzięki czemu może się podobać publiczności. Na koncercie w Warszawie widownia była zdecydowanie pod wrażeniem utworu, jak i jego wykonania. Podobnie było w przypadku cyklu pieśni, który miał swoją premierę na koncercie.

Jak zachęćcie naszych czytelników do poznania waszej interpretacji i piękna muzyki Joanny Bruzdowicz?

NeoQuartet: Tu nie potrzeba wielu słów, wystarczy powiedzieć, iż tego kwartetu

problemem złożonym. Konstruując programy swoich koncertów staram się wybierać takie utwory (mam na myśli utwory nowe), których kompozytorzy nie traktują słuchacza protekcyjnie i lekceważąco, tym samym nie popadają w samo zachwyty nad wyjątkowością swego języka kompozytorskiego. Hermetyzmowi muzycznemu mówię nie. Ogromny wpływ na odbiór każdego rodzaju muzyki, a w szczególności nowej ma jakoś zaangażowania emocjonalno-intelektualnego wykonawcy oraz jego umiejętności techniczne. Wszelkie przejawy sztuczności, pozerstwa, pretensjonalności podane w sosie nieudolności wykonawczej na pewno nie przysparzają nowej muzyce miłośników. Czarę goryczy

NeoQuartet – od lewej: Paweł Kapica, Karolina Piątkowska-Nowicka, Krzysztof Pawłowski, Michał Markiewicz
fot. Katarzyna Bartoszewicz



znakomicie się słucha, jest bardzo energetyczny i emocjonalny w swoim wyrazie.

Lubi pan wykonywać muzykę współczesną, która jest zazwyczaj trudna w wykonaniu i w odbiorze dla melomanów?

Tomasz Jocz: Tak rzeczywiście jest. Recepcja muzyki nowej jest oczywiście

przelewa również fakt, że powszechnie panujący wśród muzyków oraz decydentów instytucji muzycznych konformizm dotyczący wyborów repertuarowych, pozbawia melomanów konfrontacji ich wrażliwości estetycznej z najnowszymi dokonaniem kompozytorskimi.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Pola Lipińska

Adam Czopek

Początkowo studiowała w Lublinie grę na fortepianie pod kierunkiem prof. Janiny Łosakiewiczowej i planowała być pianistką. Jednocześnie uczyła się gry na akordeonie. Przygodę ze śpiewem rozpoczęła w liceum w tercecie Sióstr Viola, co traktowała jako uzupełnienie muzycznej edukacji. Jednak kiedy kontuzja dłoni uniemożliwiła jej realizację pianistycznych planów zdecydowała się rozpocząć naukę śpiewu. Studiowała w PWSM w Warszawie pod kierunkiem prof. Grzegorza Orłowa, którego nazywano „rzeźbiarzem pięknych głosów”.

Zadebiutowała rolą Inez w *Trubadurze* Verdiego na scenie Opery Warszawskiej rezydującej wówczas w sali Romy. W 1962 r. za sprawą Bohdana Wodiczki otrzymała engagement do Opery Warszawskiej, była wówczas studentką III roku. Wodiczko chętnie angażował młodych śpiewaków, dając im na początek, na oswojenie się ze sceną, małe role, Inez była jedną z nich. Pierwszą jej wielką partią była Amneris w *Aidzie* Verdiego, zaśpiewana 7 września 1962 r. Po tym przedstawieniu Jerzy Waldorff napisał „Osobiście zachwyciła mnie, nie znana mi dotychczas, Pola Lipińska – alt duży, soczysty, nośny, aktorka żywa i naturalna”. Ta recenzja okazała się znakomitym początkiem jednej z najbogatszych karier w dziejach Opery Warszawskiej. Młoda artystka w iście ekspresywnym tempie buduje swój repertuar sceniczny oraz koncertowy i oratoryjno-kantatowy. Jadwiga w *Strasznym dworze*, Eboli w *Don Carlosie*, Olga w *Eugeniuszu Onieginie*, Carmen w operze Bizeta, Rozyna w *Cyruliku sewilskim*, Sekretarka w *Konsulu* Menottiego, Maryna w *Borysie Godunowie* Musorgskiego oraz Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, w której śpiewała też partię Loli. Była też pierwszą polską Judytą w *Judith* Artura Honeggera.

Wymienione partie to tylko niewielki procent liczącego ponad 40 pozycji repertuaru. Równie bogato prezentuje się repertuar oratoryjny i pieśniarki. Tutaj rozpiętość jest jeszcze większa i sięga od Bacha, Vivaldiego, Mozarta, Beethovena przez dzieła Mahlera, Liszta, Rossiniego, Verdiego i Szymanowskiego do muzyki współczesnej Strawińskiego, Pendereckiego, Bargańskiego. Jako śpiewaczka koncertowa współpracowała z większością polskich filharmonii. 3 lutego 1963 r. wzięła udział w pierwszym przedstawieniu *Aptekarza* Haydna przygotowanym przez Scenę Kameralną Filharmonii Narodowej, która z czasem stała się Warszawską Operą Kameralną.

W 1964 r. otrzymała, po przesłuchaniu, stypendium Akademii Muzycznej w Los Angeles, gdzie przez rok pracowała pod kierunkiem Jana Poppersa. W tym czasie przygotowała w języku



Pola Lipińska

oryginału, partię Rozyny, Amneris, Eboli i Carmen. Jednym z ważnych wydarzeń w tym czasie był koncert w San Francisco, którego program zbudowany był z pieśni słowiańskich i francuskich. Z otrzymanych po tym koncercie propozycji występów w Waszyngtonie i Dallas jednak nie skorzystała, wróciła do Teatru Wielkiego w Warszawie.

„Któż, kto choć raz słyszał śpiewaczkę jako Rozynę w *Cyruliku sewilskim*, może zapomnieć ten wieczór? (...) Lipińską trzeba zobaczyć i usłyszeć – wtedy zrozumie się, na czym polega artyzm w teatrze operowym” – pisał w artykule *Artyzm sercem tworzony* w „Życiu Warszawy” Wojciech Zaborowski. W 1971 r. Józef Kański w „Trybunie”, narzekając już wtedy na debiutującego Antoniego Wita (orkiestra grała ładnie i czysto, choć czasem zbyt głośno w stosunku do głosów solistów-śpiewaków na scenie), pisał o Poli Lipińskiej, że rola Rozyny jest najświetniejszym osiągnięciem tej utalentowanej śpiewaczki, będącej

w latach 60., 70. i pierwszej połowie lat osiemdziesiątych jedną z gwiazd Opery Warszawskiej, przemianowanej później na Teatr Wielki. Przedstawienia z jej udziałem zawsze ściągały do teatru rzesze wielbicieli artystki. Ceniono piękne brzmienie jej ciemnego głosu o dużej mocy i dramatycznym zabarwieniu, który, gdy tego wymagała prezentowana partia, nabierał ruchliwości i elastyczności. Szczególny podziw budziła zawsze „wspaniała interpretacja i cudowne, aksamitne doły (z brzmieniem rejestru piersiowego śpiewaczki mało czy może się równać)”.

Uzupełniając listę dokonań śpiewaczki warto jeszcze wspomnieć o pamiętnej kreacji Jasia w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka (Małgosią była Urszula Trawińska-Moroz) oraz Sekretarki w polskiej prapremierze opery *Konsul* Menottiego, gdzie występowała obok Krystyny Szczepańskiej i Krystyny Jamroz. W operze telewizyjnej Marty Ptaszyńskiej *Oskar z Alwy* wykonywała rolę tytułową. Podziwiano też jej kreację Brangeny w koncertowym wykonaniu *Tristana i Izoldy* Wagnera w Filharmonii Narodowej na początku lat 80. W 1987 r., będąc jeszcze w pełni formy wokalne, podejmuje decyzję o zakończeniu kariery artystycznej i odejściu z zespołu Teatru Wielkiego. Nadal jednak współpracuje z Koncertową Orkiestrą Wojskową prowadzoną przez prof. Arnolda Reznera. Bywa zapraszana na festiwale w Krynicy, Sanoku i Wrocławiu (Wrocławia Cantans). Na początku lat dziewięćdziesiątych śpiewa koncert arii starowłoskich i barokowych w Łazienkach, co przynosi jej kolejny sukces. W latach 1991–1994 uczyła śpiewu w Szkole Muzycznej im. Józefa Elsnera w Warszawie. 📍

Sezon artystyczny 2013/14 jest dla Bernarda Haitinka, wybitnego holenderskiego dyrygenta, 60. sezonem w jego długiej karierze artystycznej. Zadebiutował koncertem, który prowadził w swoim rodzinnym kraju, dyrygując Radio Philharmonic Orchestra. W tym roku świętuje także 85. urodziny. Ma zaplanowane koncerty jubileuszowe na całym świecie: w Nowym Jorku z tamtejszymi Filharmonikami, w Bostonie, w Londynie z London Symphony Orchestra, a także z Chamber Orchestra of Europe.



Bernard Haitink, legendarny dyrygent

Maria Ziarkowska

Bernard Haitink urodził się 4 marca 1929 r. w Amsterdamie. Studiował naukę gry na skrzypcach i dyrygenturę. W kręgu muzycznym zasłynął, jako dyrygent. Współpracował z wieloma znanymi orkiestrami tj. Radio Philharmonic Orchestra (Holandia), Królewską Orkiestrą Concertgebouw (nazywaną najlepszą orkiestrą świata), London Philharmonic Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Chicago Orchestra, Filharmonią Berlińską. Prowadził również orkiestry znakomitych oper np.: Glyndebourne Opera, Royal Opera House, Opery Covent Garden. Został naznaczony wieloma honorowymi nagrodami, które mają duże znaczenie w Europie i na świecie.

Debiut dyrygencki Haitinka odbył się w 1954 r. z Radio Philharmonic Orchestra. Haitink przygotował koncert, którego sukces zaowocował długoletnią współpracą. Po trzech latach od tego wydarzenia został mianowany głównym dyrygentem. W tym roku artysta planuje powrót do korzeni i wystąpi ponownie z Radio Philharmonic Orchestra, by uczcić swoją 60. rocznicę.

Bernard Haitink jest bardzo wszechstronnym dyrygentem, który nie boi się wyzwiań. Jego repertuar obejmuje muzykę instrumentalną (m.in. symfonie, koncerty), jak i wokalnoinstrumentalną (oper, pasje Bacha). Dyskografia artysty jest niezwykle obszerna. Z orkiestrą Concertgebouw nagrał aż siedem albumów, wśród których znajdują się symfonie Brucknera, Mahlera,

Czajkowskiego i Szostakowicza oraz dzieła orkiestrowe Debussy'ego i Ravela. Podczas współpracy z Boston Symphony Orchestra powstały m.in. albumy z nagraniami koncertów fortepianowych i symfonii Brahmsa. Praca z Chicago Symphony Orchestra przyniosła efekt w postaci m.in. nagrań symfonii Mahlera i Szostakowicza. Po licznych koncertach oraz po rozpowszechnieniu nagrań obiegowa opinia nazwała Haitinka „specjalistą od Brucknera i Mahlera”.

Do sukcesów artysty zaliczyć można wystawienie i nagranie oper *Pierścień Nibelunga* Ryszarda Wagnera. Równie ważnym wydarzeniem było kilkakrotne wystawienie oper *Parsifal* Wagnera w Zurychu i *Peleas i Melisanda* Claude'a Debussy'ego w Paryżu. Dyrygent podjął się nawet przygotowania baletu Ravela *Daphnis et Chloé*.

Bernard Haitink jest bardzo znanym artystą w środowisku muzycznym dzięki współpracy z wieloma orkiestrami oraz za sprawą licznych koncertów, które dawał na całym świecie. Muzycy wypowiadają się o nim z dużym szacunkiem. Potwierdzają, że jest on bardzo cenionym dyrygentem ze względu na swój profesjonalizm, wszechstronność i oddanie. Mówią, że pod jego wpływem grają z większym zaangażowaniem, ze zdwojoną koncentracją i pasją. Jego chęć zagrania jak najlepszego koncertu zaraża współwykonawców. Celem Haitinka jest kreowanie muzyki. W swojej pracy zawsze stawia ją na pierwszym miejscu i tego samego wymaga od swoich orkiestr. Krytycy

dostrzegają entuzjazm dyrygenta i zgodnie wypowiadają się, że prowadzone przez niego koncerty charakteryzują się spokojem, wyrazistością i przestrzennością brzmienia.

Wypowiedzi Haitinka oraz przeprowadzone z nim wywiady świadczą o skromności artysty oraz o niezwyklej, pełnej pasji do muzyki osobowości. Mimo dużej kultury osobistej dyrygent wie, czego chce i potrafi jawnie wyrazić swoje zdanie. Jest osobą niebojącą się wyzwań. W swojej karierze podejmował kierownicze i dyrektorskie stanowiska, jednak nie czuł się dobrze w tej funkcji. Muzyka zawsze stanowiła dla niego najwyższą wartość, przez co praca za biurkiem wśród masy dokumentów schodziła na boczny tor.

W Internecie istnieje możliwość obejrzenia i wysłuchania koncertów prowadzonych przez Haitinka. Artysta dyryguje z niezwykłym spokojem, ale jednocześnie pewną udzielną energią. Widać jak spod jego dłoni z lekkością wypływają dźwięki, które sprawiają radość dyrygentowi, orkiestrze i publiczności. Wykonania charakteryzują się spokojem i swobodą, każdy dźwięk jest traktowany jak na wagę złota, przez co dzieła odznaczają się perfekcją i spójnością.

Postać Bernarda Haitinka z pewnością zapisze się pozytywnie w kulturze muzycznej. Publiczność i muzycy zapamiętają go, jako charyzmatycznego i pełnego pasji artystę, który traktował muzykę w sposób mistyczny.🎻

Yannick Nézet-Séguin o symfoniach Roberta Schumanna

Wiosną tego roku ukazało się nagranie symfonii Roberta Schumanna, które z Chamber Orchestra of Europe zrealizował Yannick Nézet-Séguin.

Robert Schumann zostawił nam cztery symfonie. Jednakże, jeśli nawet nie policzymy niedokończonego dzieła g-moll, które zaczął, gdy miał zaledwie dwadzieścia dwa lata, i które zostało wydane dopiero w 1972 r. (i które dzisiaj nazywa się najczęściej *Zwickau*), tych odrębnych dzieł jest tak w istocie pięć, a ich numeracja sprawia, że dziedzictwo symfoniczne kompozytora staje się jeszcze bardziej zagmatwane. Dwie pierwsze symfonie Schumanna stworzył w twórczym wirze w 1841 r.. Są to *Symfonia nr 1 „Wiosenna”* i oryginalna wersja symfonii, którą poprawił później i wydał jako *Symfonię nr 4*. Symfonia, którą dzisiaj określamy jako nr 2 w istocie była jego trzecią symfonią (skomponowaną w latach 1845–1846), gdy tymczasem *Symfonia nr 3 „Reńska”* była jego ostatnią symfonią (skomponowaną w 1850 r.). *Czwarta Symfonia*, poprawiona, ukazała się w 1851 r.

„Ze wszystkich wielkich symfonii – mówi Yannick Nézet-Séguin – powiedziałbym, że symfonie Schumanna lepiej grać w nieco zmniejszonym składzie. Nie jest to tylko kwestia równowagi między instrumentami dętymi i smyczkowymi, chociaż normalny problem takiej równowagi jest bardziej widoczny u Schumanna. Weźmy *IV Symfonię*; jest w niej tyle tremolo – nie takich w stylu Brucknera, ale dublowanie pewnej

melodii i jest to zawsze szybko. Jeśli dyryguje się wielką orkiestrą z trzydziestoma skrzypkami, nie ma sposobu, by uzyskać to tremolo z dostateczną lekkością lub z charakterem *agitato*, które w rzeczywistości wyraża. Jednak jeśli skrzypiec jest mniej, co wpływa na charakter ich gry, muzyka działa, tak po prostu”.

Dla potrzeb tego nagrania Orkiestra Kameralna Unii Europejskiej dostosowała więc następującą formację instrumentów smyczkowych: dziewięć pierwszych i dziewięć drugich skrzypiec, sześć altówek, pięć wiolonczeli i cztery kontrbasy.

Dyrygent Yannick Nézet-Séguin wyznaje, że „Schumann to jeden z tych kompozytorów, których cała osobowość wyraża się w ich muzyce. Kompozytor taki jak Mozart mógł wyrazić coś bardzo odmiennego od własnego życia w czasie, gdy komponował – muzyka Mozarta jest najczystsza wtedy, gdy jego życie było jak najbardziej bezładne! Muzyka Schumanna jest dużo bardziej związana z jego życiem: te wahania między melancholią i czymś bardzo introspektywnym łączy się w pewien rodzaj frenetycznej energii, która chce zdobyć świat, a zmiana następuje nie tylko z jednej części do innej, często odbywa się w ramach tego samego gestu, tego samego motywu lub tej samej frazy. To właśnie to jest tak wyjątkowe u Schumanna”.

„Czytając jakąkolwiek analizę symfonii Schumanna, bardzo szybko napotykamy na komentarze na temat jego rzekomego braku kompetencji jako orkiestratora. Jednakże, jeśli dostosujemy odpowiednie narzędzia – uważa Nézet-Séguin – te problemy szybko się zacierają. Obecnie istnieje tendencja, żeby prosić trąbki i rogi, by grały ciszej, by nie zagłuszały pozostałych instrumentów. W rzeczywistości istotna jest energia, uderzenie i wyrazistość. Ze współczesnymi trąbkami, których użyliśmy, muzycy zamiast grać ciszej, musieli zagrać w pewien sposób, z większym uderzeniem i z większym zakończeniem dźwięku. To było fascynujące – nie musieliśmy zwracać się do muzyków grających na instrumentach smyczkowych, by dali więcej, ani do kogokolwiek innego, by grał ciszej”.

O różnych wersjach symfonii mówi: „Staram się szanować kompozytora, który zrobił poprawki dlatego, że odczuwał taką potrzebę, a nie ze względu na zewnętrzną presję. Jestem przekonany, że przesłanie tej symfonii i to wrażenie jednej części, lepiej oddaje późniejsza wersja”.

I na koniec dodaje, że symfonie Schumanna to dla niego mowa serca wyrażona przez orkiestrę. 🎻

Na podstawie materiałów prasowych DG

Święty Franciszek z Asyżu, opera niezwykła

rozmowa z Olivierem Messiaenem

Św. Franciszek jest dziełem, które według mnie, kocha pan szczególnie...

Być może, jest to rzeczywiście moje najbogatsze dzieło, w każdym razie pozostaje ono syntezą moich muzycznych odkryć i, co jest jeszcze ważniejsze, jest dla mnie pokusą bez precedensu, by wyrazić swą wiarę katolicką dzięki tematowi, który wyjaśnia jej główne dogmaty. Wiem doskonale, że chodzi o śmiały projekt, jakim jest opisanie obraz po obrazie, drogi boskiej łaski w duszy jednego z największych świętych! Chodzi tu o dramat całkowicie wewnętrzny a jednak promieniujący: chciałbym, żeby publiczność, tak jak ja, była nim olśniona. Są tu prawie wszystkie śpiewy ptaków zapisane w ciągu mego życia, wszystkie moje barwy akordów, wszystkie moje środki harmoniczne a nawet zaskakujące innowacje (...). Wyszedłem od inspiracji, tak silnej i niezrozumiałej dla mnie, jak miłość: przeżyłem i podążyłem za tą inspiracją.

Zanim zajmiemy się bardziej św. Franciszkiem, proponuję, żebyśmy spojrzeli nieco do tyłu; czy podczas pana długiej drogi były etapy, które uznaje pan za fundamentalne i czy ma pan uprzywilejowane dzieła?

Sądzę, że matka kocha wszystkie swoje dzieci; kocham wszystko to, co napisałem. Niczego się nie wypieram. W miarę upływu czasu, barwy się zmieniły, ale ja ciągle jestem tym samym człowiekiem, tym samym muzykiem. Jednak ponieważ pyta mnie pan o moje ulubione dzieło, mogę wyjawić, że zawsze bardzo kochałem *Trzy małe liturgie*, napisane zimą 1943–1944. Wiele legend otacza powstanie tego dzieła. Utrzymywano, że to był skandal. Jest to absolutnie nieprawda, czy też raczej bardzo częściowa prawda: publiczność od razu pokochała dzieło i bardzo dobrze je przyjęła – a wśród tej publiczności było wielu pierwszoplanowych artystów i osobistości. Natomiast krytyka, zastąpiona przez niektórych kolegów, była wściekła! Dla nich, religia była sprawą posępną i sztywną, zarezerwowaną jedynie do miejsc kultu. Nie zrozumieli tego dzieła, pełnego radości i siły. Ale absolutnie nie jestem powołany do tego, by prowadzić

Aniot: „Bóg zachwycił nas nadmiarem prawdy. Muzyka prowadzi nas do Boga brakiem wiary. Przemawiasz do Boga muzyką: On ci odpowie muzyką. Poznaj radość barwy i melodii błogosławionych łagodnością. I niech otworzą się przed tobą tajemnice Chwały!”

(Święty Franciszek z Asyżu, akt II, obraz piąty)

polemikę! Honegger i Milhaud pozostają dla mnie wielkimi muzykami i uważam, że Francis Poulenc jest kompozytorem prawdziwym i szczerym, jego dzieła są zawsze dobrze napisane. Prawdą jest, że nie lubię neoklasycyzmu: to postępowanie wydaje mi się absurdalne, jednak nie atakuję nikogo wyrażając tę opinię. Tak, à propos, nieporozumienie przysporzyło mi urazę Strawińskiego przez lata: niektórzy moi uczniowie wygwizdali jedno z jego neoklasycznych dzieł, winą za to obarczył profesora! Kiedy mijaliśmy się na koncertach, nie istniałem już dla niego, potem, z czasem, sprawy się szczęśliwie ułożyły. Utrzymuję, że zupełnie nie rozumiem jego neoklasycznych utworów; dla mnie Strawiński – autor *Święta wiosny* i *Ognistego ptaka* – pozostaje jednym z największych geniuszy. Jeśli miałbym przedstawić poważny powód ataków, które wywołała moja muzyka, mógłbym powiedzieć także, iż niektóre osoby drażniło to, że jestem wierzący. Otóż, zależy mi na tym, by powiedzieć, że Bóg jest obecny wszędzie, na koncercie, w oceanie, na górze a nawet w metrze. Właśnie to stara się wyjaśnić moja muzyka.

Czy był pan w bliskich relacjach, czy też korespondował pan z innymi wielkimi kompozytorami?

Muszę panu powiedzieć, że nie jestem światowcem, ani bywalcem salonów! Jednak przy takiej, czy przy innej okazji spotkałem tego, czy tego kolegę: Prokofiewa, gdy sam grał swój *III Koncert*, wspaniałe dzieło, ale wydawało się, że ten człowiek ma porywczy charakter! Jest jednak osobowość zupełnie odmienna, którą wspominam z emocją. Jest to Béla Bartók, z którym rozmawiałem któregoś wieczoru w Londynie; nie mógł znać mojej muzyki. W młodości spotkałem Florenta Schmitta, Roussela, Ravela... Chcę

tu przede wszystkim wspomnieć wielkiego muzyka, któremu wiele zawdzięczam – mojego mistrza Paula Dukasa. Po jego śmierci napisałem analizę jego cudownej opery *Ariane et Barbe-Bleue*, dzieło bardzo znaczące.

(...)

Stworzył pan swój osobisty język muzyczny, gramatykę zbudowaną z tonacji, rytmów, oryginalnych metod. W ten sposób mówi pan językiem, który jest rozpoznawalny wśród innych...

Wszystko to nastąpiło powoli. Na płaszczyźnie modalnej, to co znalazłem, nie ma związku z tonacjami greckimi, chińskimi, hinduskimi. Od dzieciństwa grałem dużo Debussy'ego: stosuje gamę tonami aż do wyczerpania źródeł – nie potrafiłbyśmy się tym tak posłużyć – i to właśnie tu znajduje się punkt wyjścia moich tonacji i ograniczonych transpozycji. Stopniowo je sobie przyswoiłem improwizując na organach. (...)

Posiada pan więc bardzo nowy język złożony z odkryć, z wybiegów w przyszłość i wszystko to bez żadnego dobrowolnego zerwania z podstawowymi i powszechnymi danymi, takimi jak tonalność?

Tu muszę panu powiedzieć, że tonalność, skala, to dla mnie tylko wyrazy w słowniku, do praktycznego użytku, które nie są jednak niezbędne w muzyce. Jeśli popatrzymy na historię, zauważymy, że po śpiewie ptaków, który imitował deszcz, oceany i odgłosy burzy, człowiek zaczął śpiewać oktawami i kwintami, w zależności od naturalnych warunków głosowych. Później przyszły skale – pentatoniczne z Chin, diatoniczne z Grecji, chromatyczne z Indii. Ten język skal był stosowany przez wieki, ponieważ ścisła tonalność ukazuje się jedynie u Bacha, połączona z językiem bardzo modalnym i chromatycznym. Przed nim, bardzo chromatyczni są Monteverdi i Gesualdo, tak jak Mozart po nim! Jeśli chcemy, właściwa tonalność istnieje tylko podczas dwóch wieków. Beethoven ukazuje mi się jako jedyny kompozytor prawdziwie tonalny. Wraz z Chopinem, a jeszcze bardziej z Debussym, ta sławetna tonalność znowu jest zamglona. Oprócz tych kon-

ceptów, jedynym zjawiskiem nierozłącznie związanym ze światem brzmieniowym i z którego kompozytorzy zdają sobie sprawę, jest rezonans.

System dodekafoniczny próbował właśnie uwolnić się od spójnego świata zbudowanego na rezonansie harmonicznym, żeby zbudować z niego inny świat. Czy według pana to estetyka atonalna w swej całości zdaje się popelniać błąd?

Dodekafonizm, muzyka serialna, muzyka atonalna, rezultat jest taki sam: muzyka bez barw, szara i czarna. Z wyjątkiem tylko, by wyrazić straszne uczucie – strachu, niepokoju – nie widzę emocji w tym języku, który chciał usunąć rezonans. Obawiam się, że miłość muzyki byłaby nieobecna w takim świecie.

Awangardowy prąd potrafił jednak zbudować bardzo silną, ideologiczną władzę, od lat 50., o ile by nie przyciągnąć szerokiej publiczności...

Stwierdzam, że po wiekach skalowania i dwóch wiekach tonalności, szkoły następowały po sobie w coraz szybszym rytmie. Szkoła serialna przetrwała zaledwie pięćdziesiąt lat – i to właśnie ona narobiła najwięcej hałasu! Obecnie, szkoła spektralna zdaje się dominować od około dwudziestu lat. Rządy tych szkół są coraz krótsze.

Czy mam przez to rozumieć, że następujące po sobie estetyki widzi pan ze sceptycyzmem, czy też obojętnością?

Obojętność, z całą pewnością nie! Przypominam panu, że większość obecnych kompozytorów była moimi uczniami, na czele z Pierre'em Boulezem i Iannisem Xenakisem aż do najmłodszych kompozytorów jak Tristan Murail, Jean-Louis Florentz i George Benjamin. Podczas całej mojej kariery, pierwszą moją zasadą było polubienie wszystkich moich uczniów. Traktowałem ich zresztą jak przyjaciół. Inną zasadą było jak najwięcej czytać i analizować muzykę. Lekcja Debussy'ego pozostała dla mnie nie do zastąpienia. Można powiedzieć, że Ravel napisał pikantniejsze harmonie, nie osiągnął jednak całkowitej swobody formalnej Debussy'ego, który znalazł genialny sposób na poplątanie struktur. Nazywał to francuskim terminem nie do przetłumaczenia: „sens du flou”. Jestem tym ciągle oczarowany i muszę przyznać, że nie byłbym zdolny dokonać tego! O moim powołaniu zdecydowało dzieło Debussy'ego *Pelleas i Melizanda* – skromny profesor z Nantes, Jehan de Gibon, miał genialny pomysł, by mi je podarować, nie miałem wtedy jeszcze 11 lat.

Cytował pan często arcydzieła Monteverdiego, Rameau, Mozarta, Wagnera, pamiętając o Borysie Godunowie

i oczywiście o *Palleasie*. Czy komponując *Świętego Franciszka* odczuwał pan szczególnie wpływ jakiegoś z tych arcydzieł?

Wierzę i mam nadzieję, że nie! Muszę panu powiedzieć, że długo myślałem, że nie mam talentu dla sceny lirycznej, tak samo zresztą jak mi współcześni. Myślałem, że po *Wozzecku* nie było już wolnej przestrzeni w operze. Potem Rolf Lieberman tak nalegał, że w końcu zgodziłem się.

Czy u podstaw pana dzieła znajduje się jakaś szczególna koncepcja opery?

Wybrany temat wychodzi całkowicie z norm, tak samo zresztą jak zastosowane środki: orkiestra złożona ze 119 muzyków, 150 chórzystów podzielonych na dwie grupy, siedem ról śpiewanych, trzy solowe fale Martenota, ścisły związek między barwami scenicznymi i barwami muzycznymi... Najpierw mój główny bohater: św. Franciszek. Wybrałem go, ponieważ spośród wszystkich, to właśnie on jest najbardziej podobny do Chrystusa, moralnie – poprzez swoją biedę, skromność, pokorę – i cielesnie – przez stygmaty, które dostał na stopach, na dłoniach i na boku. Proszę mi pozwolić położyć nacisk w tym punkcie: księga świadectw zatytułowana *Rozważania o stygmatach* nie pozostawia żadnej wątpliwości co do prawdziwości faktów dotyczących św. Franciszka. W bliższej nam historii byli inni stygmatycy: Catherine Emmerich, o. Pio, Marthe Robin, w Châteauneuf-de-Galure, której stygmaty krwawiły w każdy piątek. Wielu ludzi chodziło ją zobaczyć.

A pan nie?

Ja nie, ale moi koledzy tak. Ja nie potrzebuję dowodów, jestem wierzący. Stygmaty przedstawiają najwyższą pieczęć boskości na człowieku, i ta pieczęć jest bolesna. Św. Franciszek cierpiał przez całe swoje życie, ale temu cierpieniu towarzyszył nadludzka radość, i jakaś łaska w niebie! Inny mój wybór: w mojej operze nie ma ani wiarołomstwa, ani zbrodni. Dzienniki każdego dnia karmią nas zbrodniami; nigdy nie mówi się o dobrych działaniach! Zdecydowałem także, by na scenie nie umieścić strasznych klótni św. Franciszka ze swym ojcem, Pietro di Bernardone. Już od dzieciństwa Franciszek był sprzedawcą tkanin. Pewnego dnia zarobione pieniądze podarował Kościołowi, co wywołało ostre niezadowolenie ojca, tu byłby materiał na straszadło scenę... Cechy mojego libretta określone były więc w taki sposób, tekst napisałem jednocześnie z muzyką. To dla mnie bardzo ważne, pozwala mi to, na przykład pisanie na niektórych nutach samogłosek, które są nie do wymówienia dla śpiewaków. Przede wszystkim lubię i szanuję naturalne warunki głosowe.

Przed *Św. Franciszkiem* napisał pan już wiele utworów na głos, szczególnie na głos kobiecy...

Rzeczywiście napisałem trzy duże cykle: *Poèmes pour Mi* – w 1937 r. orkiestra uważała, że jest to zbyt trudne do zagrania, *Chants de terre et de ciel* i *Harawi*. Muszę tu wspomnieć o odtwórczyni tych dzieł, Marcelle Bunlet. Była to wielka sopranistka dramatyczna – Izolda i Kundry na scenie – napisałem te utwory na jej głos i zaprezentowaliśmy razem wiele koncertów.

Zatem pana twórczość wokalna jest naturalna, ekspresywna...

...i zamartwia się skrupulatnie prozodią, jak również sensem tekstu. Powiem panu, że wielkim mistrzem w tej dziedzinie pozostaje dla mnie Musorgski w utworach *Z izby dziecięcej* i *Borysie*. To co skomponował, jest tym bardziej wspaniałe, że nie posiadał technicznego bagażu. Chciałem zresztą zrobić podobnie w czwartym obrazie, w *Aniele podrózniku* wyobrażając sobie scenę z życia codziennego.

Czy można powiedzieć, że w operze są dwie główne role: św. Franciszek i Anioł?

Jeśli tak chcemy powiedzieć, role śpiewane odpowiednio przez baryton i sopran. Głos Anioła musi być bliski czystości roli, na przykład Paminy w *Czarodziejskim flecie*. Każdego bohatera cechuje szczególna tematyka jak również śpiew ptaka. Aniołowi towarzyszy śpiew gerygone, małej gajówki, którą można spotkać na Wyspie Sosnowej, obok Nowej Kaledonii. Przy każdym pojawieniu się Anioła, bardzo wysoki temat przez swoje krzykliwe brzmienie przywołuje japoński teatr no. Św. Franciszek ma także wiele tematów: melodia powierzona skrzypcom (prawdziwy lejtmotyw), harmoniczny temat, towarzyszący mu za każdym razem, gdy uroczyście śpiewa, na przykład gdy przywołuje stworzenie czasu lub przestrzeni, temat decyzji, bardzo energiczny, bardzo rozpoznawalny w epizodzie, gdy św. Franciszek całuje trędowatego, temat radosny – i śpiew capinery, słynnej gajówki czarnogłowej z Asyżu. Tak samo, jeśli chodzi o trędowatego, brat Leon, brat Massée, brat Bernard, brat Elie – czysta muzyka towarzyszy im przez cały czas trwania dzieła.

Czy mógłby pan skomentować poszczególne etapy „drogi łaski”, które uznaje pan za fundamentalne?

Każdy obraz ma swoje znaczenie w tej drodze, która prowadzi św. Franciszka do łaski. Trzeci obraz, *Pocałunek Trędowatego* jest opowiadaniem o podwójnym cudzie, nie tylko o jednym: trędowaty zostaje uleczony, wybucha w orkiestrze jego taniec

radości. Ale sam św. Franciszek jest także naprawdę uzdrowiony: ze swego strachu! Jest to ogromne zwycięstwo nad sobą samym. Piąty obraz (*Muzykujący Anioł*) jest mi szczególnie bliski: próbowałem w nim, jako kompozytor, rozedrzyć zasłonę, żeby zobaczyć, co się dzieje z drugiej strony, w wieczności. Anioł bierze swoją wiołę i gra; chór towarzyszy temu boskiemu śpiewu z zamkniętymi ustami i solo fali Martenota unosi się... W Pałacu Garnier technicy potrafili stworzyć wspaniały efekt: chóry znajdowały się w sali prób, akordy były przekazywane akustycznie przez dach. W ten sposób muzyka pochodziła naprawdę z nieba, ponad publicznością – nadprzyrodzona chwila! Pozwoli pan, że podkreślę znaczenie szóstego obrazu, zatytułowanego *Kazanie do ptaków*. Chodzi o rzeczywisty epizod, opisany w 16 rozdziale *Kwiatków*, innej książce opowiadającej o życiu św. Franciszka. Jest to najdłuższy obraz w tej operze – czterdzieści pięć minut! – ale, moim zdaniem najlepszy. Po kazaniu Świętego Franciszka ptaki rozpoczynają wielki koncert, a ja chciałem stworzyć zorganizowany chaos stworzony z wielu zestawień śpiewów ptaków. *Kazanie* jest niezwykle złożone dla dyrygenta. Musi wybijać takt oparty na nierównych tempach przewracając w tym czasie kartki partytury i dając znaki rozpoczęcia i zakończenia instrumentalistom, którzy grają poza tempem: pierwszej fali, która gra śpiew gajówki ogrodowej, drugiej fali grającej gajówkę czarnogłową, trzeciej fali grającej lirogona i małej trąbce, grającej inną gajówkę czarnogłową. Jednak szczyt trudności następuje w momencie pojawienia się wilgi, granej jednocześnie przez trzy rogi, kołatki, dzwonki i wibrafon! Seiji Ozawa, specjalista od mojej muzyki, powiedział mi najpierw: „Tego się nie da zagrać!” Kent Nagano pozostał u mnie wiele miesięcy, żeby przeczytać partyturę. Ostatecznie obaj dyrygowali z wielkim mistrzostwem i geniuszem. Nie chciałem zakończyć swego dzieła na śmierci, lecz na Zmartwychwstaniu. Tak więc, w ósmym i ostatnim obrazie, *Śmierć i nowe życie*, po pożegnaniach Franciszka i błogosławieństwie udzielonym każdemu bratu, chór podejmuje temat świętego w chorale chwalebny: „Boleść, słabość, i poniżenie: pochodzi z siły, chwały i radości!”

Ten krótki przegląd pańskiej opery pozwala ująć zasięg i znaczenie, jakie ma ona dla pana. Czy łatwo można dojść do siebie po takiej pracy?

Rzeczywiście, pracowałem przez osiem lat, dzień i noc. Potem poczułem się pusty, miałem wrażenie, że wszystko już powiedziałem, pomyślałem sobie, że mógłbym przestać komponować.

Natchnienie jednak powróciło...

Tak, i oto jak powróciło. Funkcja organisty liturgicznego zobowiązywała mnie do improwizowania, żona nagrywa mnie, ja przesłuchuję te nagrania z bardzo krytycznym uchem. Wieczorem, w Wielki Czwartek, gdy Kościół upamiętnia ustanowienie sakramentu Eucharystii przez Chrystusa, miałem do wypełnienia graniem trzy minuty, i dostałem naglej inspiracji. Zagrałem utwór, który początkowo wygląda niepozornie: prosty rytm, banalny akord sekstowy... jednak zaraz miałem wrażenie, kiedy słuchałem siebie ponownie, że ta muzyka nie jest taka jak inne. Sądzę, że zainspirowałem się tą chwilą, wzruszony tym tak pięknym nabożeństwem. Zapisalem ten utwór i zatytułowałem go *Ustanowienie Eucharystii* i zacząłem pisać *Księgę Najświętszego Sakramentu*; osiemnaście utworów organowych, które w całości trwają dwie i pół godziny! Było to ponad rok po *Świętym Franciszku*.¹⁰

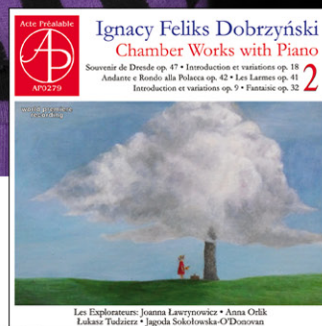
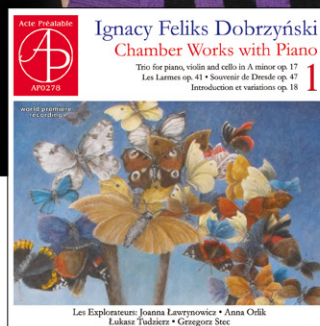
Wypowiedzi zebrał Jean-Christophe Marti w styczniu 1992

L'Avant-Scène Opéra, Paris © DG 1992, 2012

Tytuł i skróty w tekście pochodzą od redakcji **Muzyka21**



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM
JOANNA ŁAWRYNOWICZ



Muzyka21
 płyta miesiąca

IGNACY FELIKS DOBRZYŃSKI
 UTWORY KAMERLANE Z FORTEPIANEM
 W TYM LEGENDARNE TRIO FORTEPIANOWE
 ŚWIATOWA PREMIERA FONOGRAFICZNA

PEŁTA ROKU WEDŁUG MAGAZYNU
MUSICWEB INTERNATIONAL



więcej na **www.acteprealable.com**
 acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

Rise Stevens – legendarna Carmen

Basia Jakubowska

Rise Stevens
fot. archiwum MET



Był rok 1961. Legendarna Carmen wysłała telegram do prezydenta USA Johna F. Kennedy'ego z prośbą o pomoc i interwencję. Rudolf Bing, generalny menadżer MET odwołał cały sezon 1961/62. Powód? Impas w negocjacjach ze związkami zawodowymi. Na prośbę Risy Stevens Kennedy zaangażował się osobiście i przekonał obie strony do zaakceptowania jako mediatora w rozmowach Sekretarza Pracy, Arthura Goldberga. Do obrad powrócono i uratowano sezon w MET.

Był to też rok, w którym Stevens wycofała się ze sceny operowej. Chciała by pamiętano jej głos ze szczytu, a nie schyłku kariery. Pożegnalnym spektaklem była oczywiście *Carmen* (12 IV 1961), którą zaśpiewała w MET 124 razy (debiut w roli w MET 28 XII 1945). Jej pierwszym Don José był Raoul Jobin. Później towarzyszyli jej na scenie Ramon Vinay, Richard Tucker, Mario Del Monaco, Giuseppe Di Stefano i Carlo Bergonzi. „Myśl ciałem i niczym innym – od czubka głowy do stóp” mówił jej reżyser Tyrone Guthrie. „Musiałam się nauczyć poruszać ciałem i czuć je tak, jak ta hiszpańska kobieta” wspominała później. W 1952 r. MET transmitowała jej *Carmen* do 30, jak to wtedy określano, „telewizyjnych teatrów”. Obejrzała ją wtedy największa do owego czasu ilość widzów pojedynczego spektaklu operowego.

Rise Augusta Steenberg urodziła się w nowojorskim Bronxie (11 VI 1913). Jej matka Sara „Sadie” (née Mechanic) pochodziła z Żydowskiej rodziny o korzeniach z Polski i Rosji. Ojciec, Norweg Chistian Steenberg był Luteraninem. Sprzedawał i reklamował wiele produktów. Ponoć lubił sobie wypić. Młodszy brat Risy, Lewis „Bud” zginął podczas II wojny światowej.

Oboje rodzice szybko rozpoznali talent i muzykalność Risy i opłacali lekcje głosu z Ory Prado. Znacznie już później, ojciec powiedział

jej, że jeśli nie zostanie potraktowana „laskawie” w swej karierze, zawsze ma dom, do którego może wrócić.

Przedsiębiorcza matka załatwiła 10-letniej Risie przesłuchanie do programu radiowego. Zaangażowano ją i Risa śpiewała przez kolejne 4 lata w niedzielne poranki na radiowej stacji WJZ w *The Children's Hour*. Prowadził go wtedy Milton Cross, znany później jako „głos z MET” z sobotnich transmisji radiowych. Płaciło jej 1 dolara tygodniowo.

Gdy miała 14 lat rodzina przeniosła się do Jackson Heights w Queens. Risa zaczęła pojawiać się regularnie, czasami nawet w wiodących rolach, w Little Theater Opera Company, trupie teatralnej z Brooklynu, którą później znano jako New York Opera-Comique. Wtedy też przyjęła pseudonim artystyczny Rise Stevens. Podczas jednego z występów, głos 16-letniej Risy usłyszała siedząca na widowni Anna Schoen-Rene, profesor Julliard. Dzięki jej pomocy załatwiono Risie od 1933 r. stypendium. Lato poprzedzające studia w Julliard Risa spędziła pracowicie. Musiała wspomagać finansowo rodzinę przyjęła więc ofertę pracy jako modelka futer w dzielnicy odzieżowej Manhattanu. Później dorabiała m.in. śpiewając w programie radiowym Palmolive Beauty Box Theater, a jako Carmen reklamowała papierosy marki Chesterfield.

Jej głos, początkowo określono jako kontralt, przepracowano na mezzosopran. W 1935 r. wzięła udział w transmitowanych na żywo przez radio przesłuchaniach do MET. Zwycięzca wygrywał roczny kontrakt. Niestety przegrała, ale kilka miesięcy później MET zaproponowała jej rolę Orfeusza. Stevens odmówiła. Nie czuła się gotowa. Chciała nadal studiować i zdobywać doświadczenie. I znów dzięki pomocy finansowej Anny Schoen-Rene, wyjechała na całe lato do Mozarteum w Salzburgu. W Julliard spędziła 3 lata, a potem już w Wiedniu dalej uczyła się z Marie Gutheil-Schoder i Herbertem Grafem.

Profesjonalnie zadebiutowała w Pradze w 1936 r., gdzie na zaproszenie Georga Szella wystąpiła jako Mignon. W Wiedniu pozostała do 1939 r. Pierwszego Octaviana zaśpiewała w 1938 r., a Dorabellę i Cherubina rok później w Glyndebourne. W MET zadebiutowała w 1938 r. jako Mignon (22 XI) podczas gościnnych występów w Filadelfii, a trzy dni później już w nowojorskiej sali jako Octavian u boku Lotte Lehmann.

W 1939 r. wyszła za mąż za urodzonego w 1910 r. Waltera Surovy'ego, aktora pochodzącego z Węgier, którego poznała w Pradze. Występował na austriackich scenach i w filmie, musiał jednak uciec przed nazistami do Pragi. Walter został jej menadżerem i agentem prasowym. Ubezpieczył też jej głos w 1945 r. w londyńskiej firmie Lloyd na 1 mln dolarów. Mieli jedno dziecko, syna Nicholasa (ur. 1944), który poszedł w ślady ojca i został aktorem na Broadwayu, w filmie i telewizji. Małżeństwo Risy i Waltera trwało 61 lat do jego śmierci w 2001 r.

Po usłyszeniu i obejrzeniu Risy w operze w San Francisco wielki magnat z Hollywood, Louis B. Mayer zaprosił ją do zdjęć próbnych. Nakręciła w Hollywood dwa filmy: *The Chocolate Soldier* (1941) i *Go-*

ing My Way (1944), który zdobył wiele Academy Awards, w tym za najlepszy film roku. Nagrane do tego filmu Ave Maria Schuberta i Habanera do dziś są uznawane za jedne z najpiękniejszych wykonaw. Po tych dwóch filmach zrezygnowała z dalszej współpracy z Hollywood. Jej żywiołem i prawdziwą miłością zawsze była opera i nie chciała jej poświęcić dla kariery filmowej. Wzięła jednak udział w nakręconych dla telewizji filmowych wersjach *Der Rosenkavalier* (Octavian, 1949), *Carmen* (1952) i *Jaś i Małgosia* (Matka, 1958).

Rise Stevens była wiodącym mezzosopranem w MET, a część wykonywanych tam ról nagrano, np. Cherubina, Octaviana, Dalilę (dwa fragmenty), Laurę z *Giocondy*, czy Orfeusza pod batutą Pierre'a Monteux. W 1947 r. wystąpiła w partii Jasia w pierwszej w całości nagranej operze z MET. No i jest oczywiście jej legendarna Carmen z 1951 r. pod batutą Fritza Reinera z Janem Peercem, Robertem Merrilem i Licią Albanese.

W MET wystąpiła w 351 spektaklach w 16 rolach. Poza Carmen najczęściej śpiewała Octaviana (74 razy, po raz pierwszy 22 XI 1938). Kolejną niezapomnianą rolę była oczywiście Dalila (32 razy, 6 XII 1940). A poza tym: Mignon (28 razy, 17 XII 1938), Cherubino (25 razy, 20 II 1940), Laura z *Giocondy* (11 razy, 21 XII 1945), Orfeusz (10 razy, 24 X 1955), Marina z *Borysa Godunowa* (7 razy, 21 XI 1946), Jaś (6 razy, 27 XII 1946), Książę Orłowski w *Zemście nietoperza* (6 razy, 20 XII 1950), Giulietta w *Opowieściach Hoffmanna* (5 razy, 14 XI 1955), Fricka w *Walkirii* (4 razy, 27 I 1939), Marfa w *Chowańszczyźnie* (2 razy, 16 II 1959), Erda w *Złocie Renu* (2 razy, 9 II 1939), Erda w *Zygfrydzie* (raz, 4 III 1939). Wzięła też udział w 11 koncertach, 3 galach i transmitowanym przez telewizję (8 XI 1953) *Ed Sullivan's Toast to the MET*.

Wielkiej klasy, ogromnie muzykalna i niezwykle profesjonalna Risa radziła sobie na scenie w najdziwniejszych okolicznościach. Jedno z takich wydarzeń miało miejsce w spektaklu *Samsona i Dalilli*. Podczas wykonywania swej popisowej arii *Mon coeur s'ouvre à ta voix* leżała na szeszlengu uwodząc Samsona pięknym głosem i kuszącą pozą. Partnerujący jej w tym przedstawieniu Samson zbyt energicznie i dosłownie dał się ponieść emocjom i z takim impetem padł w jej ramiona na szeszleng, że sceniczne „hamulce” mebla nie wytrzymały, odblokowały się i oboje zaczęli powoli odjeżdżać na nim za kulisy. I tak to w ramionach Samsona, na odjeżdżającym za kulisy szeszlengu Stevens dośpiewała arię do końca, a samą końcówkę – już zza kulis. W 1951 r. natomiast, podczas spektaklu *Der Rosenkavalier*, upuściła kieliszek wina, który stłukł się tak nieszczęśliwie, że okruszki szkła utkwiły jej w okolicach oka. Obecny w MET lekarz usunął je natychmiast, a Stevens dośpiewała operę do końca. Padła też ofiarą Don Joségó, kiedy to w 1952 r.

Mario del Monaco popchnął ją zbyt mocno. I znów dośpiewała rolę do końca, ale po przedstawieniu musiano przewieźć ją do szpitala. Innym razem, a było to w 1954 r. po wieczornym spektaklu w La Scali wsiadła w samolot do Nowego Jorku, by następnego dnia wziąć udział w matinée w MET.

Występowała m.in. w Paryżu, Londynie, Glyndebourne i w La Scali, gdzie wcieliła się w postać Herodias w wersji *Salome* Vergilia Mortariego, *La Figlia del Diavolo*. W tej operze to właśnie Herodias jest główną postacią, od której wymaga się gry aktorskiej, śpiewu i tańca.

W radio i w telewizji (*The Ed Sullivan Show* i *The Tonight Show*) poza ariami operowymi śpiewała też tradycyjne pieśni amerykańskie, z których część na szczęście dla nas nagrano. Była Lisą w *Lady in the Dark* Kurta Weilla i Iry Gershwin oraz Anną w *Anna and the King* na Broadwayu i podczas inauguracji The Music Theatre of Lincoln Center w 1964 r. W 1962 r. nagrała głos Glindy do animowanej wersji filmu *Journey Back to Oz*, a do 1964 r. objeżdżała USA z recitalami.

Po wycofaniu się ze sceny przyjęła funkcję generalnego menadżera w MET National Company, która miała za zadanie pomagać w karierze i szkoleniu młodych śpiewaków w MET. Projekt niestety zakończył się po kilku sezonach (1964–1966), ponieważ Rudolf Bing zdecydował, że jest zbyt kosztowny. Później piastowała funkcję jednego z naczelników dyrektorów programu regionalnych przesłuchań do MET. Od 1975 do 1978 r. była prezesem prestiżowego Mannes College of Music na Manhattanie, do współpracy z którym udało się jej zaprosić nawet Horowitza. Odbarżono ją wieloma nagrodami, odznaczeniami i honorowymi doktoratami m.in. na uniwersytecie w Pensylwanii i w Kennedy Center.

Napisano o niej dwie biografie. Pierwszą była *Subway to the MET* Kyle'a Critchtona (1959). Autorem drugiej jest John Pennino, pracownik archiwum MET, dzięki któremu mają Państwo niejednokrotnie możliwość podziwiać archiwalne zdjęcia śpiewaków z MET. Jego *Rise Stevens: A Life in Music* została wydana w 2005 r.

Miała piękny, ciepło aksamitny w barwie mezzosopran i znała jego limity. „Możecie wrzucić mnie krokodylom w Nilu, ale nigdy więcej nie zaśpiewam tej roli!”, powiedziała po swej pierwszej i jedynej Amneris w *Aidzie*.

Rise Stevens zmarła w swym mieszkaniu na Manhattanie, trzy miesiące przed osiągnięciem 100 lat (20 III 2013). Przeżył ją syn Nicholas, synowa Marguerita oraz wnuczka Marisa. Odbyła się jedynie prywatna ceremonia pogrzebowa, podczas której skremowano jej ciało.

Odeszła od nas legendarna śpiewaczka, której Carmen, Dalila czy Octavian do dziś stanowią niedościgniony wzór artyzmu. @



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

MARCIN MURAWSKI
UCZNIOWIE I PRZYJACIELE
MICHAEL KIMBER
MUZYKA NA ALTÓWKĘ



„Michael Kimber to amerykański wirtuoz altówki, solista i kameralista. Swego czasu członek słynnego Kronos Quartet! Jego muzyka jest świetna. Różnorodna stylistycznie i oryginalna. Kimber jest mistrzem, tak jak mistrzami byli Chopin i Wieniawski?”

więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38



Daniel Barenboim

Tajemnice sonat Schuberta

Daniel Barenboim
fot. Felix Broede/DG

Wybitny pianista Daniel Barenboim spędzał nawet sześć godzin dziennie przy nagrywaniu w studiu wszystkich ukończonych sonat Schuberta. Doświadczenie to pozwoliło mu dokonać pewnych odkryć, o których pianista opowiada.

Sonaty fortepianowe Franciszka Schuberta stanowią szczególny przypadek w historii muzyki. Większość z nich jest pośmiertna – spośród niewielu sonat, które zostały wydane za życia kompozytora znajduje się *Fantazja G-dur*. Sonaty kompozytora zostały skatalogowane dopiero w XX w. w *Deutsch-Verzeichniss* i z różnych powodów, przez długi okres czasu, były uznawane przez muzyków jako niedostępne.

Opowiedziano mi anegdotę, która wydaje mi się wiarygodna. W 1934 r., wielki pianista Artur Schnabel i kompozytor Sergiej Rachmaninow spotkali się w Londynie w studiach Abbey Road. Kompozytor pyta pianistę o powód jego obecności w tym miejscu. „Nagrywam sonaty Schuberta”, odpowiada Schnabel. Zdumiony Rachmaninow wykrzykuje: „Jak to?!? Schubert skomponował także sonaty?”. Nie należy dziwić się zaskoczeniu kompozytora: Rachmaninow był niewiarygodnie inteligentnym i wykształconym kompozytorem, ale w tym czasie niewiele osób znało Schuberta jako kompozytora sonat fortepianowych.

A tak na poważnie, ja także przechodziłem obok tych cudownych dzieł przez długi okres czasu. Pod koniec lat 1940., gdy uczyłem się gry na fortepianie, sonaty Schuberta nie należały do powszechnego repertuaru. Znano oczywiście *Sonatę A-dur D 664*, ale nawet wspaniała *Sonata c-moll* praktycznie nie była nigdy grana. Ja także przez długi czas miałem głowę zajęta innymi utworami. Te sonaty mijaly mnie. Czytałem je okazynie, niektóre z nich grałem w domu, ale nigdy nie zajmowałem się nimi systematycznie. Dopiero w 1978 r., kiedy z okazji 150. rocznicy śmierci kompozytora przygotowywałem

kilka koncertów schubertowskich, gdzie w programie były *Impromptus* i *Sonata c-moll*, natrafiłem na jego ostatnie sonaty. Sonaty te zaciekały mnie od razu. Jednak musiałem czekać aż do teraz, by znaleźć niezbędny czas i spokój na dogłębną eksplorację wszystkich sonat.

Projekt taki jak ten, to niesłychany luksus: daje okazję na spotkanie z jednym kompozytorem w bardzo intensywny sposób. Zacząłem grać sonaty Schuberta podczas letnich wakacji, a potem w czasie wolnych zimowych dni. I kiedy potem w studiu nagraniowym miałem szczęście poświęcać się całkowicie Schubertowi sześć godzin dziennie, ukazało mi się wyraźnie, że te sonaty stanowią działaklucze w jego wędrówce muzycznej, niestety krótkotrwałej.

Często jest tak, że utwory napisane przez kompozytora w konkretnym rodzaju, są jak jego pamiętnik. U Beethovena nie są to symfonie, jak można by sądzić, ale sonaty fortepianowe i kwartety. To są jego najbardziej osobiste kompozycje. U Mozarta, to być może trylogia Da Ponte'go i koncerty fortepianowe. U Schuberta, myślimy ciągle, że to pieśni tworzą filary jego twórczości. Myślę jednak, że sonaty także stanowią część jego „pamiętnika”. Nagrywając wszystkie te sonaty, które ukończył, chciałem uwidocznić, sobie i publiczności, koleje jego życia, chciałem ożywić jego muzyczny pamiętnik. Zdałem sobie sprawę, że to jest bardzo porywająca podróż w mikrokosmosy harmonicznego wyrafinowania.

Jeśli chodzi o innych kompozytorów, ten pamiętnik rozciąga się wyraźnie przed nami. Każdy wie, na przykład, że u Beethovena jest okres młodzieńczy, lata „heroiczne” i ostatnia faza. Jak to jest u Schuberta, który zmarł mając 31 lat? Zdziwiająca jest to, że u niego również ukazuje się wspaniały rozwój, chociaż jego wędrówka była taka krótka. Zastanawiamy się, kim stałby się, gdyby żył dłużej. Jestem przekonany, że zostałby

jednym z najbardziej rewolucyjnych kompozytorów znanych w historii muzyki. W jego kompozycjach słycać już trochę Brucknera i jednocześnie trochę Johanna Straussa – słuchając sonat Schuberta, odnosi się czasami wrażenie, że znajdujemy się na noworocznym koncercie fortepianowym. Nie do wiary! Kiedy zajmujemy się jego sonatami, najbardziej uderza to, że jest mistrzem kontrastów. W odróżnieniu od Wagnera, nie potrzebuje wielkiego dynamicznego układu, by stworzyć kontrasty. Kontrasty te powstają często z modulacji lub zamierzonej niepewności między tonacją molową i durową. Osobiście jestem bardzo związany z tymi bogatymi zmianami charakteru, nieokrzesanymi huśtawkami z klimatu na klimat. Nie ma tutaj absolutnie takiego wysiłku jak u Wagnera, gdzie wysiłek ten stanowi część ekspresji. To inna rzecz, Schubert często uśmiecha się, gdy płacze.

To także powód tego, że sonaty są odkryciem: wyrażają to, czego człowiek nie jest w stanie wyrazić, godzą przeciwstawne uczucia. Czasami wystarczą proste motywy, by stworzyć uczucie radości i jednocześnie w ukryty sposób wyrazić niewypowiedzianą melancholię. Słowami nie sposób wyrazić to wszystko. Jednak jeśli można by wytłumaczyć muzykę w najmniejszych szczegółach, nie byłoby już potrzeby, by ją grać.

Nagranie sonat Schuberta było dla mnie także okazją, by zobaczyć, jaki skutek ta muzyka wywiera na nas. Kiedy dyryguję się *Zmierzchem bogów*, nie można wrócić do domu i myśleć o czymś innym, to jest zbyt wielkie. Schubert działa na mnie zadziwiająco; po sześciogodzinnym zanurzeniu się w jego muzyce byłem całkowicie w stanie uniesienia, spokojny. I to niekończące się uczucie szczęścia trwa jeszcze dzisiaj. To późne spotkanie z sonatami Schuberta przepelnia mnie wdzięcznością.®

© DG 2014, tłum. z jęz. franc. Małgorzata Kaczmarek

Christopher Hogwood przede wszystkim kompozytor

Łukasz Rozen

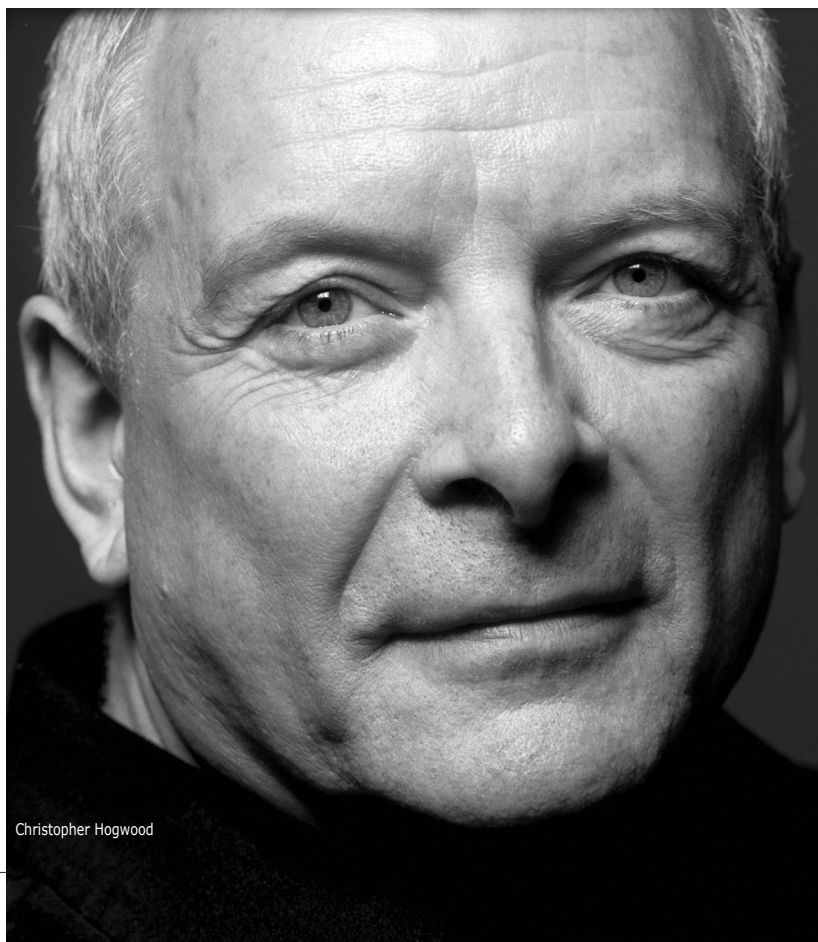
Nazwisko Christophera Hogwooda pojawia się niemal zawsze wtedy, kiedy mowa o wykonawstwie historycznym, co wskazuje, jak ważna była jego rola w rozwoju tego nurtu. Każdy miłośnik muzyki barokowej czy klasycystycznej musiał przynajmniej w jakimś stopniu zetknąć się z bardzo licznymi płytami tego dyrygenta, chociaż jego dyskografia obejmuje także następne epoki muzyczne. Obecnie można zapoznać się z interpretacjami wielu zespołów i artystów, jednak nie zawsze zachowywanie dawnych praktyk wykonawczych oznacza właściwe oddanie muzyki kompozytora. Interpretacje Christophera Hogwooda są pod tym względem bardzo istotne i ważne – ukazują, że najważniejszy jest właśnie kompozytor i jego muzyka, a nie dyrygent czy wykonawcy. Co jeszcze, jest on nie tylko muzykiem, ale także autorem książek, w tym słynnej biografii Haendla.

Christopher Hogwood urodził się 10 września 1941 r. w angielskim mieście Nottingham. W 1960 r. rozpoczął naukę w Pembroke College w Cambridge, gdzie studiował filologię klasyczną oraz muzykę. W tym okresie uczył się gry na klawesynie pod kierunkiem Rafaela Puyana, zetknął się także z Raymondem Leppardem i Thurstonem Dartem. W 1964 r. ukończył studia, po czym wyjechał na roczne stypendium do Pragi, gdzie przez rok pogłębiał swoje muzyczne umiejętności. Już w 1965 r. został klawesynistą słynnej angielskiej orkiestry The Academy of Saint Martin-in-the-Fields, ponadto w tym samym roku wraz z Davidem Munrowem założył zespół The Early Music Consort of London, który jednak został rozwiązany po śmierci Munrowa w 1976 r. Pod koniec lat sześćdziesiątych rozpoczął naukę u Gustava Leonhardta, który był jednym z najważniejszych twórców wykonawstwa historycznego. Wydaje się, że spotkanie właśnie z tym holenderskim dyrygentem i klawesynistą było bardzo istotne dla Christophera Hogwooda, który mógł zaznajomić się z historyczną praktyką wykonawczą muzyki barokowej, mało znaną wówczas w Wielkiej Brytanii.

W 1973 r. postanowił założyć zespół, który zgodnie z dawnymi zasadami na autentycznych instrumentach wykonywałby muzykę baroku i klasycyzmu – The Academy of Ancient Music. Nazwa orkiestry nawiązuje do powstałej w Wielkiej Brytanii w XVIII w. organizacji, kierowanej przez J. Ch. Pepuscha, która zajmowała się muzyką poprzednich epok. Już w roku swego powstania, orkiestra nagrała dla prestiżowej wytwórni Decca uwertury Thomasa Arne'a, angielskiego kompozytora późnobarokowego. Aż do 2006 r., kiedy Christopher Hogwood zrezygnował z kierowania swoim zespołem, a więc przez ponad trzydzieści lat, dokonał kilkuset nagrań muzyki różnych epok, z przewagą muzyki baroku i klasycyzmu. Dorobek brytyjskiego dyrygenta jest imponujący – można w jego dyskografii zauważyć bardzo znanych, ale także mniej znanych kompozytorów; ponadto dyskografia Christophera Hogwooda obejmuje muzykę romantyzmu oraz współczesną, przy czym wraz ze swym zespołem nagrywał dzieła tylko do Beethovena. Jego płyty, zwłaszcza z muzyką barokową, są wyjątkowo popularne i zdobyły liczne nagrody

i wyróżnienia. Chociaż przeważają kompozycje instrumentalne, to w dyskografii tego muzyka są także płyty z dziełami wokalnymi i chóralnymi a także solowe nagrania klawesynowe. Pomimo bardzo dużej różnorodności, można wyszczególnić w bogatej dyskografii Christophera Hogwooda najczęściej wykonywanych kompozytorów, takich jak Bach, Haendel, Purcell, Vivaldi, Mozart, Haydn, Beethoven a także Martinů. Od czasu rezygnacji z kierowania własnym zespołem, angielski klawesynista działa jako dyrygent, wykładowca i muzykolog (dokonuje licznych edycji partytur). Przez kilka ostatnich lat związki Christophera Hogwooda z Polską pogłębiły się, dzięki wydaniu jego biografii Haendla a także objęciu funkcji gościnnego dyrygenta Filharmonii Poznańskiej, dzięki czemu jest on obecny w naszym kraju kilkakrotnie w ciągu roku, choć prowadził koncerty także w innych miastach, jak np. w Filharmonii Narodowej.

Muzyka baroku to jeden z najliczniejszych obszarów wykonawczych Christophera Hogwooda, z którego zresztą najbardziej zasłynął. Wydawał zarówno dzieła znanych twórców, ale także tych mniej, jak np. Carrissimiego, Arne'a, Locke'a, Geminianiego, Boyce'a, Muffata. Najczęściej jednak wykonywał kompozycje najpopularniejszych kompozytorów, choć i tutaj nierzadko skupiał się na ich mniej rozpoznawalnych kompozycjach. Muzyka Bacha stanowi ważną dziedzinę The Academy of Ancient Music. Christopher Hogwood w niewielkim stopniu wykonał jego dzieła wokalne, za to nagrał pokaźną liczbę instrumentalnych kompozycji, jak liczne koncerty klawesynowe czy cztery suites orkiestrowe. Wśród



Christopher Hogwood

nich należy wymienić szczególnie *Koncerty brandenburskie* z 1984 r. uważane za jedno z najlepszych wykonań tego dzieła. Muzyka Haendla jeszcze bardziej zauważalna jest w dyskografii angielskiego muzyka. Wydał on bowiem większość najważniejszych jego dzieł instrumentalnych, w tym *Water Music* i *Fireworks Music*. Do szczególnie udanych płyt należy zaliczyć interpretację *Concerti grossi* op. 6, nagraną wraz z orkiestrą Handel and Haydn Society, której był dyrektorem w latach 1986–2001. Christopher Hogwood wydał także kilka oper Haendla, np. *Orlando* czy *Rinaldo*, jednak największą uwagę poświęcił jego oratoriom, odom i muzyce religijnej. Dzięki niemu takie oratoria jak *Athalia* i *Esther*, wcześniej słabo znane, zaczęły być dostępne w znakomitych interpretacjach. Podczas swoich pierwszych wykonań dzieł chóralnych Haendla, podobnie jak Trevor Pinnock, nawiązał współpracę z Simonem Prestonem, który wtedy był chórmistrzem w Christ Church w Oksfordzie. Dzięki temu pod koniec lat siedemdziesiątych, ci dwaj muzycy wydali kilka istotnych dzieł chóralnych Haendla (jak i Haydna, Bacha, Vivaldiego), w tym znakomite wykonanie *Utrecht Te Deum*. Jedną z najbardziej popularnych i najlepszych płyt w całej dyskografii Christophera Hogwooda jest *Mesjasz* Haendla, wykonany wraz z chórem chłopięco-męskim Simona Prestona. Purcell to kolejny barokowy kompozytor, zajmujący niemałe miejsce w dorobku tego dyrygenta. Poza wykonaniami jego sonat czy uwertur, istotne są liczne płyty z mało znaną muzyką Purcella pisaną do sztuk teatralnych. Wydał on również stylową i popularną interpretację *Dydony i Eneasza* Purcella. Także muzyka Vivaldiego była często nagrywana przez angielskiego klawesynistę, zwłaszcza dzieła instrumentalne – *Cztery pory roku* w jego wykonaniu stały się jedną z najważniejszych interpretacji.

Muzyka klasycyzmu również zajmuje ważne miejsce w dorobku Hogwooda. Jako jeden z pierwszych wykonywał tę muzykę, w tym symfonie na dawnych instrumentach, bowiem wcześniej wykonawcy nurtu historycznego skupiali się szczególnie na muzyce barokowej. Wydał on komplet symfonii Haydna, część dzieł instrumentalnych a także jego oratorium w wersji angielskiej *The Creation* oraz operę *Orfeo ed Euridice*. Angielski muzyk zajął

się także muzyką Mozarta, nagrywając nie tylko wszystkie jego symfonie, ale także liczne koncerty, serenady oraz opery i dzieła religijne, w tym *Requiem*. The Academy of Ancient Music nagrała także symfonie oraz koncerty fortepianowe Beethovena. Christopher Hogwood jednak nie ograniczył się tylko do baroku i klasycyzmu, nagrywając z innymi orkiestrami muzykę romantyczną i współczesną takich kompozytorów jak Dworzak, Mendelssohn, Schubert, Weber, a także Barber, Britten, Gade, Stravinsky, Tippett, Martinů. Jednak to właśnie dzięki swym wykonaniom muzyki barokowej a także klasycystycznej zyskał największą popularność i uznanie. Trzeba też wspomnieć o solowych dokonaniach Hogwooda jako klawesynisty, wykonywał bowiem dzieła klawesynowe takich twórców, jak np. Arne, Byrd, Bach.



Christopher Hogwood
fot. Marco Borggreve

Ten brytyjski artysta jest nie tylko dyrygentem czy klawesynistą, ale także muzykologiem i autorem czterech książek. Jego biografia Haendla, która kilka lat temu została przetłumaczona na język polski, jest jego najważniejszą i najsłynniejszą książką. Napisana z eseistycznym połosem i angielską błyskotliwością, pełna niezwy-

kle trafnych uwag i ocen, stanowi cenne źródło wiedzy o tym wielkim kompozytorze. Przetłumaczenie omawianej książki było o tyle istotne, że w Polsce poza bardzo starą biografią Rollanda, nie było żadnej ważniejszej książki o Haendlu. Dzięki tej biografii, polscy czytelnicy mogą zapoznać się z wieloma nowymi informacjami o życiu i twórczości Haendla. Niedawno angielski muzyk wydał także drugą książkę o muzyce Haendla, która dotyczy jego *Water Music* i *Fireworks Music*.

Christopher Hogwood to jeden z najważniejszych brytyjskich muzyków wykonujących muzykę na dawnych instrumentach. Przez niektórych jego wykonania uważane są za doskonałe pod względem technicznym i historycznym, ale mało osobiste, zbyt powściągliwe i stonowane. Christopher Hogwood wydaje się raczej zdecydowany

w kwestiach związanych z interpretacją utworu – to partytura i kompozytor, dawne praktyki wykonawcze są najważniejsze, a nie indywidualna interpretacja. Faktycznie, w porównaniu z innymi znanymi wykonawcami nurtu historycznego, płyty tego muzyka odznaczają się niemalym wyważeniem i opanowaniem, gdzie rzadko można zauważyć wielką oryginalność czy zdecydowaną ekspresję. Niemniej w jego interpretacjach nie dostrzegam, aby skupiał się tylko na wiernym oddaniu utworu ze wszystkimi zasadami autentyczności. Mimo pewnego stonowania wykonania Christophera Hogwooda cechują się przekonywującą stylowością i wyszukaniem, wspaniałym oddaniem muzyki kompozytora, dobrym poczuciem piękna i muzyki. Słuchając niektórych współczesnych wykonawców historycznych można zauważyć, że nie zawsze to kompozytor i jego muzyka są najważniejsze. Christopher Hogwood całkiem słusznie wskazuje, że interpretacja musi przede wszystkim uwzględniać kompozytora, to jego styl muzyczny, nie wykonawcy, powinien być najważniejszy. Dla mnie wykonania Hogwooda, zwłaszcza muzyki

barokowej są bardzo udane i dobre, nie tylko pod względem uwzględnienia dawnej praktyki wykonawczej ale po prostu oddania twórczości kompozytorów. Dzięki temu wraz z takimi dyrygentami jak Trevor Pinnock, Simon Preston czy Robert King, można go zaliczyć do najlepszych angielskich wykonawców, zwłaszcza muzyki barokowej. 🎻

Andrzej Panufnik. Tam i z powrotem (III)

Perfekcyjne wycinanki. Utwory kameralne

Dorota Staszkiwicz

Pokrwawionymi rękoma sprawdzałem każdy skrawek papieru, lecz stopniowo nadzieja przemieniała się w rozpacz, gdy zacząłem natrafiać na kupki zwęglonego papieru ze śladami ćwierćnut i półnut, czarnymi nutami na czarnym tle, prawie niewidocznymi. (...) Moje rękopisy przepadły na zawsze jako ofiary powstania warszawskiego, bo przecież nie miało znaczenia, że spłonęły nie od hitlerowskich bomb, lecz – jak na ironię – zostały unicestwione rękami moich ciemnych i obojętnych na wszystko rodaków – wspominał los swoich kompozycji sprzed 1944 r. Andrzej Panufnik (*Panufnik o sobie*, Warszawa 1990). Wśród zniszczonych partytur znalazły się m.in. nuty *Trio fortepianowego* – pierwszego dzieła kameralnego kompozytora.

Na szczęście *Trio* nie przepadło na zawsze. Zaraz po wojnie Panufnik zdecydował się zrekonstruować młodzieńczy utwór i odtworzył go z pamięci, powierzając wydanie partytury Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu, a po drobnych korektach – także brytyjskiemu wydawnictwu Boosey & Hawkes. Dziś kompozycja, zadedykowana zmarłej w 1945 r. matce kompozytora, wykonywana jest zazwyczaj w wersji pochodzącej z 1977 r., traktowanej jako ostateczna postać dzieła. „*Trio fortepianowe* Panufnika wymaga od słuchacza pewnego wysiłku, ale ten wysiłek się opłaca” – pisze Tadeusz Kaczyński w książce *Andrzej Panufnik i jego muzyka* (Warszawa 1994) – „(...) jego kameralność jest bardzo intymna. Trzech wykonujących je muzyków trudno sobie wyobrazić jako odzianych we fraki starszych panów na podium estrady koncertowej. Wydają się raczej młodymi ludźmi, siedzącymi tuż obok słuchaczy – w tym samym pokoju”.

Ale cofnijmy się do wiosny roku 1934, kiedy dziewiętnastoletni Panufnik postanowił wykorzystać w praktyce świeżo nabytą wiedzę na temat formy sonatowej i skomponować swój pierwszy kameralny utwór. „Owo *Trio fortepianowe* było moim pierwszym poważnym osiągnięciem kompozytorskim. Gdybym oznaczał swoje prace numerami, ten utwór oznaczyłbym jako »opus 1« – twierdził potem. Trzyczęściowe *Trio* (*Allegro – Largo – Rondo finale*) zostało wykonane po raz pierwszy w 1936 r. podczas VII Audycji Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Warszawie, przez skrzypka Stanisława Jarzębskiego, wiolonczelistę Józefa Bakmana i pianistę Mieczysława Wajnerberga. Kompozycja zdobyła przychylną publiczność i krytyków muzycznych, którzy pisali o „świeżych porывach inwencji tematycznej”, „nieprawdopodobnie bogatej i różnorodnej skali uczuciowej” oraz „analogiach z muzyką Brahmsa” (Jan Maklakiewicz,



Andrzej Panufnik
 fot.: Lady Camilla Panufnik

wicz, „Kurier Poranny”), a także „doskonałej fakturze instrumentalnej” (Z. D., „Ilustrowany Kurier Codzienny”) i „pełnej rozmachu fantazji twórczej niewątpliwie utalentowanego kompozytora, któremu można śmiało rokować przyszłość (Michał Kondracki, „ABC”).

Obdarzony zaufaniem audytorium Panufnik mógł więc w spokoju ducha tworzyć

kolejne kompozycje kameralne – kwintet na instrumenty drewniane, trzy kwartety smyczkowe, sekstet, przeznaczone dla telewizji *Trójka* i wersję instrumentalną *Song to the Virgin Mary* na sekstet smyczkowy. W latach 50., w oparciu o materiał muzyczny do filmu krótkometrażowego powstał *Quintetto Accadèmico* na flet, obój, dwa klawety

i fagot (1952/3, nowa redakcja 1956). Jednak jak uważa Beata Bolesławska, autorka monografii *Panufnik* (Kraków 2001), ten trwający zaledwie dziewięć minut trzyczęściowy (*Preludium – Tryptyk staropolski – Postludium*) utwór o niewielkiej randze artystycznej był na tyle mało znaczący dla kompozytora, że o nim zapomniał – nie wiedział nawet, że *Kwintet* został wydany w Polsce w 1954 r. Prawdopodobnie dopiero z nut przesłanych do Londynu przez mieszkającego w Polsce dyrygenta Josepha Hertera Panufnik przepisał kwintet – i zredagował go na nowo. Na podstawie tego drugiego rękopisu, w 1999 r. – już po śmierci kompozytora – partytura ukazała się nakładem Boosey & Hawkes.

Na przelomie 1971 i 1972 r., na zamówienie telewizji BBC powstały *Trójkąty* (*Triangles*), zadedykowany żonie kompozytora, nigdy nie wydany jako partytura i nie wykonywany w formie koncertowej utwór na trzy flety i trzy wiolonczele, który zachował się jedynie w postaci nagrania wideo. Przeznaczone nie tylko do słuchania, ale także do oglądania, oparte na symbolice hinduskiej trzyczęściowe *Trójkąty* (*Trikona I – Trikona II – Yantra*) narodziły się z fascynacji filozofią Wschodu, tuż po obejrzeniu przez Panufnika w Londynie wystawy poświęconej sztuce dawnych Indii. Trójkąt, przedstawiający w tantryzmie podział energii stworzenia, jest symbolem pierwiastka męskiego (przedstawiony wierzchołkiem do góry) lub żeńskiego (wierzchołkiem w dół), a nałożenie obu trójkątów stanowi ekstazyjne zespolenie ich obu. Dlatego właśnie w pierwszej części kompozycji Panufnika biorą udział tylko kobiety (flety), w drugiej – tylko mężczyźni (wiolonczele), a dopiero w trzeciej – cały zespół wykonawców. „W owym czasie wydawało mi się, że nie mają [*Trójkąty* – przyp. autora] większego znaczenia w moim dorobku muzycznym” – pisał kompozytor – „jednak pozwoiliły mi dokonać następnego istotnego kroku w moich odkryciach kompozytorskich. Pomysł kształtowania dzieła muzycznego podług doskonałego porządku form geometrycznych okazał się wkrótce siłą napędową, przenikającą niemal wszystko, co pisałem”.

Zafascynowany symetrią i właściwościami figur geometrycznych, kolejne utwory kameralne Panufnik organizował także według zasad geometrii. W utrzymanym w formie tryptyku *I Kwartecie* (*Prelude – Transformations – Prelude*) najważniejszą rolę pełni część środkowa – analogicznie do tryptyku ołtarzowego, w którym centralny obraz otaczają dwa boczne skrzydła. Skomponowany w 1976 r. i wykonany po raz pierwszy w Londynie przez Aeolian String Quartet utwór to rozmowa czterech instrumentów, reprezentujących odmienne osobowości – poruszoną i agresywną (I skrzypce), ironiczną i dowcipną (II skrzyp-

ce), pompatyczną (altówka) oraz spokojną i filozoficzną (wiolonczela). W części środkowej bierze udział pełna obsada kwartetu. Plan napisania tego utworu Panufnik snuł już pod koniec lat czterdziestych – z dokumentów zachowanych w warszawskim archiwum ZKP wynika, że w 1948 roku miała powstać *Ballada na kwartet smyczkowy*, która miała reprezentować nasz kraj na konkursie kompozytorskim w Liège. Formą kwartetu zajął się jednak dopiero w latach 70., ostatniej dekadzie swojej twórczości, które to lata Beata Bolesławska we wspomnianej już monografii określa mianem „spełnienia”.

Jednoczęściowy *II Kwartet*, któremu Panufnik nadał tytuł *Sygnaly* (*Messages*), miał być dziełem abstrakcyjnym, pozbawionym programu literackiego. Dzieło zostało oparte na dwóch komórkach – trzy- i czterodźwiękowej (czyli trójkącie i kwadracie), a jego inspiracje sięgają czasów dzieciństwa kompozytora. We wspomnieniach Panufnika czytamy, że kiedy miał siedem albo osiem lat, podczas wakacji na wsi jego ulubionym zajęciem było przykładanie ucha do drewnianych słupów telegraficznych i słuchanie dźwięków wydawanych przez druty wibrujące na wietrze: „Po chwili zdałem sobie sprawę, że słyszę prawdziwą muzykę” – pisał kompozytor w nocie programowej do wydania albumu z kwartetami i sekstetami w wykonaniu Chilingirian Quartet – „co patrząc z perspektywy czasu było moim pierwszym doświadczeniem procesu twórczego, jako że po raz pierwszy użyłem wówczas mojej muzycznej wyobraźni”. *II Kwartet*, podobnie jak pierwszy zadedykowany został żonie kompozytora, a bezpośrednim impulsem do jego napisania było zamówienie Welsh Arts Council na North Wales Music Festival, podczas którego utwór wykonał zespół Gabrieli Quartet.

Zachwyty symetrycznymi, ażurowymi rozetami, lalujami i gwiazdami, wychodzącymi spod ręki twórców ludowych, stał się bodźcem do skomponowania kolejnego kwartetu – do którego w formie podtytułu trafiły tradycyjne wycinanki z pięciu regionów Polski. Pięciczęściowy *III Kwartet smyczkowy „Wycinanki”* Panufnik skomponował w 1990 r. na zamówienie Fundacji Johna S. Cohena, jako utwór obowiązkowy dla uczestników Międzynarodowego Konkursu Kwartetów Smyczkowych w Londynie. Rok później utwór zabrzmiał w londyńskiej Barbican Hall w wykonaniu laureatów pierwszego miejsca, czyli Wihan Quartet, a w 1992 r. (już po śmierci kompozytora) został wykonany przez Kwartet Wilanów w Polsce, podczas XXXV edycji festiwalu „Warszawska Jesień”. Zróźnicowanie ekspresji pięciu części tego kwartetu wynikało prawdopodobnie z potrzeby możliwości zaprezentowania rozmaitych umiejętności przez uczestników konkursu, a jednocześnie odpowiadało idei pięciu „zu-

pełnie różnych w kształcie i kolorze wycinanek, pochodzących z pięciu różnych miejsc Polski, wyrażających dodatkowo ukryty charakter osoby, która je stworzyła” – jak pisał kompozytor w autorskim komentarzu. W utworze nie pojawiają się co prawda cytaty ludowych melodii, ale według Katarzyny Szymańskiej-Stułki (*Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika*, Warszawa 2006), kwartet ten można traktować jako cytat wcześniejszej symfonii Panufnika, *Sinfonii rustica* z 1948 r. (nowa redakcja 1955). „*III Kwartet smyczkowy Wycinanki* stanowi powrót idei ludowości konstrukcyjnej” – twierdzi Szymańska-Stulka – „po przefiltrowaniu jej przez etapy i przemiany twórczości, jakie nastąpiły w życiu i w dziele Panufnika”.

Swoją trzeci i ostatni kwartet kompozytor zadedykował dzieciom – córce Roxannie i synowi Jerememu. Kilka lat wcześniej do kameralnych utworów ich ojca dołączyły tymczasem dwa utwory przeznaczone na obsadę sześciu instrumentów: poświęcony żonie Panufnika, napisany na zamówienie Park Lane Group sekstet smyczkowy *Trains of Thought* (*Ciąg myśli*) i *Song to the virgin Mary* (obydwa skomponowane w 1987 r.). *Trains of Thought* na dwoje skrzypiec, dwie altówki i dwie wiolonczele miał odzwierciedlać przebieg myśli człowieka podczas jednostajnej podróży pociągiem. Stukot wagonów kompozytor przedstawił przy pomocy *staccato*, a znikający w dali pociąg przywołał stopniowym wyciszaniem partii kolejnych instrumentów. Prawykonanie sekstetu miało miejsce w 1988 roku w Londynie, pierwszymi wykonawcami byli muzycy Park Lane String Sextet – podobnie jak wersji instrumentalnej chóralnego utworu *Song to the Virgin Mary*, którą zaprezentowali publiczności dwa lata później. „Można by zatem uznać” – pisze Tadeusz Kaczyński – „że ten pierwszy – *Train of Thought* – stał się »ojcem« tego drugiego, przerobionego z *Song to the Virgin Mary*. Była to okoliczność szczęśliwa, ponieważ ta druga, instrumentalna wersja *Pieśni do Marii Panny* jest bodajże jeszcze piękniejsza od oryginału”.

Badacze twórczości Panufnika zwracają uwagę na dominującą w jego muzyce – przede wszystkim kameralnej, choć nie tylko – intymność. Wybierając ten rodzaj ekspresji, mniej natrętny od charakterystycznych dla wielu znanych i popularnych dzieł kameralnych innych kompozytorów pompatyczności, oczywistej wirtuozerii czy wręcz brawury, Panufnik postawił na niepewną kartę. Okazuje się jednak, że osobisty wymiar, jaki nadawał swoim utworom, do dziś przemawia do słuchacza bardziej niż teatralny dramatyzm – a muzyka kameralna Panufnika zadomowiła się w programach koncertowych w podobnym stopniu jak jego twórczość przeznaczona na orkiestrę – choć wciąż nie tak mocno, jak na to zasługuje. 📖

Operowe oblicza Szekspirowskiego *Makbeta*: impresjonistyczne Ernesta Blocha.

Lesław Czaplński

Makbet Williama Shakespeare'a jest przykładem zuchwałego, podyktowanego imperialnymi względami politycznymi zafałszowania prawdy historycznej. W rzeczywistości bowiem Makbet (po szkocku Mac Bethad mac Findlaich) i Duncan (Donnchad mac Crinain) byli wnukami Malcolm II (pierwszy po jego najmłodszej córce, drugi najstarszej Betloc, ale nie miało to większego znaczenia, bo w klanowym ustroju średnio-wiecznej Szkocji sukcesja nie była dziedziczna, lecz przysługiwała temu pretendentowi spośród przedstawicieli rodu, który najbardziej na to zasługiwał). Obaj byli ciotecznymi

braćmi, a zatem co najmniej w równym stopniu uprawnieni do zajęcia tronu, a Makbet zyskiwał dodatkowe, przemawiające za nim powody, albowiem ożenił się z Gruoch, wnuczką Kennetha III, którego wnuków zamordować kazał wspomniany Malcolm. Tendencyjne ukazanie przez Shakespeare'a konfliktu pomiędzy nimi wynikało zapewne z potrzeby bieżącego usprawiedliwienia politycznych i militarnych ingerencji w sąsiednim kraju (już syn Duncana – Malcolm – ucieka do Anglii i z pomocą jej wojsk wszczynają rebelię przeciw Makbetowi, a następnie żeni się z angielską księżniczką Małgorzatą).

Poza tym Duncan przedstawiony jest u angielskiego dramaturga jako stary, który w obliczu zbliżającej się śmierci wyznacza na swego następcę syna – Malcolm II. A tak naprawdę Makbet i Duncan byli prawie rówieśnikami: drugi o cztery lata starszy, w chwili rozpoczęcia akcji liczący trzydzieści dziewięć lat, a więc na ówczesne warunki byli mężczyźnami w sile wieku.

Nadto, za kronikami Andrew Wyntouna oraz Raphaela Holinsheda Shakespeare wprowadził fikcyjną postać Banka, od którego zwykło się wywodzić faktycznie przybyłą z kontynentu dynastię Stuartów, władających Szkocją, a następnie Anglią – Jakub V w dobie powstania dramatu – za ukłon w którą stronę i jego zainteresowań

demonologicznych uznać można wprowadzenie postaci wiedźm jako swoistych *spiritus movens* akcji i poczynających bohaterów.

Gdy Ernest Bloch (1880–1959) pisał swego *Makbeta*, a potem w czasie jego prapremiery w 1910 r., nikt już nie pamiętał o mającym miejsce czterdzieści pięć lat wcześniej paryskim wystawieniu opery Verdiego na ten sam temat, w nowej, francuskojęzycznej redakcji.

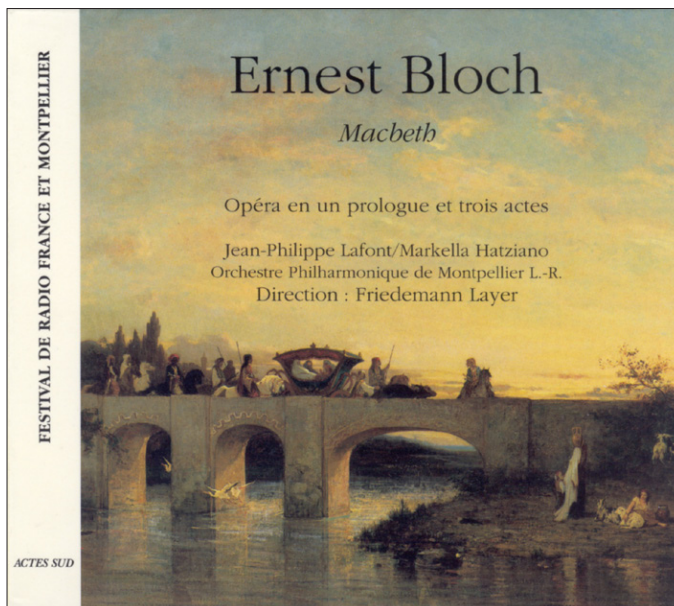
Nie byłoby opery Blocha, gdyby nie o lat osiem wcześniej *Peleas i Melizanda* Claude'a Debussy'ego, mający prapremię w tej samej Opéra-Comique i dzielący wspólne określenie gatunkowe – „dramat liryczny” – co w odniesieniu do *Makbeta* i przedstawionych w nim wydarzeń mogłoby się wydawać *contradictio in adiecto*, gdyby nie to, że we Francji pojęcie „liryczne”, podobnie jak we wcześniejszym zestawieniu „tragedia liryczna”, oznacza po prostu, że gatunki te są śpiewane. Faktycznie obydwa dzieła odwołują się do jeszcze odleglejszej tradycji, a mianowicie francuskiego melodramatu z na wpół śpiewającym i na wpół deklamującym głosem na tle orkiestrowego wtóru, wywodzącego się od *Pigmaliona* Jean-Jacques'a Rousseau, poprzez Ariagi, a osiągnącego szczyt rozwojowy w utworach Hectora Berlioz: *Dzieciństwo Jezusa Chrystusa* oraz *Śmierć Kleopatry*. Odnosi się to zwłaszcza do sceny nocnych

halucynacji i śmierci Lady Makbet, w której kompozytor zaleca w partyturze, aby momentami wykonywać ją na pograniczu mowy, białym, ochryplym głosem.

A zatem ważną rolę w muzycznej dramaturgii odgrywają deklamacyjne monologi – np. Lady Makbet *O vous, ministres de meurtre*, w którym przyzywa piekielne jędrze, by utwierdziły ją w determinacji do usunięcia przeszkód w sięgnięciu przez męża po koronę, czy samego Makbeta *Est-ce un poignard que je vois devant moi?*, nie mogącego zdecydować się na ostateczny krok przeciw Duncanowi, a co przybiera formę wizji sztyletu, narzędzia zbrodni.

Nieomal bukoliczny wstęp orkiestrowy, z subtelnymi figuracjami instrumentów dętych drewnianych, wydaje się bardziej odnosić do odludzia niż okolic pola walki (na które wskazują jedynie nieśmiało, dobiegające z oddali odgłosy rogów, a potem trąbek), gdzie wiedźmy spotykają Makbeta z Bankiem. Ponadto w tym ujęciu trzy wiedźmy, w pierwszym akcie śpiewające momentami unisono, są bardziej dobrymi wrózkami niż groźnymi zjawami, ucieleśniającymi nieczyste siły nadprzyrodzone. Śpiew unisonowy pojawia się również w trzecim akcie z ich udziałem, a w partii orkiestrowej daje znać o sobie dyskretny rysunek orientalnej linii melodycznej. Natomiast żydowskie motywy klezmerskie jako rodzaj refrenu występują wcześniej w instrumentalnym akompaniamencie do kulek rezonującego *Odzwierciedlenia* (relikt misteryjnych intermedii w dramacie szekspirowskim), wyrwanego ze snu przez nieoczekiwanych przybyszów (Macduffa i Lennox) w pierwszy akcie. Przywołuje on Lucyfera i Belzebuba, których zzywają także wiedźmy w scenie wywoływania zjaw w trzecim akcie.

Kantylenowa partia króla Duncana, wykonywana przez tenora, jedyna w pełni śpiewana i zbliżająca się charakterem ujęcia do formy *ariosa O fidèle épouse de mon fidèle Macbeth*, jeszcze bardziej wyróżnia





TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

ELŻBIETA TYSZECKA
ALEKSANDER TANSMAN

MUZYKA FORTEPIANOWA
17 PEYTA NAGRANA DLA ACTE PRÉALABLE



Acte Préalable



AP0326

Aleksander Tansman

Piano Music

5 Impromptus

6 Arabesques

8 Novelettes



Elżbieta Tyszecka, piano

więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

go spośród pozostałych postaci i umacnia w przekonaniu o jego szlachetnym charakterze, prawem kontrastu tym wyraziście ukazując ohydę popełnionej na nim zbrodni królobójstwa.

Częstym efektem, potęgującym ponury nastrój i grozę sytuacji, jest ostinato (np. w najniższym rejestrze kontrabasów, poprzedzające opowieść Lennox o występujących tej nocy złowróżbnych znakach, które, jak się potem okaże, zapowiadały popełnienie zuchwałego mordu).

Finał pierwszego aktu zbudowany jest na efekcie połączonego ostinata z crescendo, obejmującym dynamikę, powiększanie się aparatu wykonawczego i przyspieszające tempo. Po czym następuje decrescendo i uspokojeniem, wyciszenie emocji i rozładowanie napięcia, znajdujące wyraz w refleksyjnej kodzie, przybierającej formę recytatywu Starca, komentującego zaistniałe wypadki z dystansu swych lat, w czym dopatrzeć się można podobieństwa ze śpiewem Nocnego Stróża, dobiegającego po ucieszeniu ogólnej, nocnej awantury i zamykającego drugi akt Wagnerowskich *Śpiewaków norymberskich*.

Muzyka ściśle podąża za tekstem literackim, uzyskując nad nim przewagę jedynie w odgrywających ważną rolę orkiestrowych interludiach w połowie aktów: pierwszego i trzeciego, stanowiących rodzaj samodzielnych obrazów symfonicznych o dość burzliwym przebiegu z wyeksponowaną partią blachy, a przy tym ewokujących odpowiedni nastrój, kiedy pod ich koniec następuje dźwiękowe uspokojenie i zastąpienie orkiestrowego tutti przez bardziej kameralne brzmienie. Obydwa utrzymane są w rozbudowanej formie przetworzeniowej.

Kompozytor bardzo oszczędnie posługuje się chórem, którego partia obejmuje krótką replikę na ustanowienie przez Duncana swym następcą Malcolm w pierwszym akcie, a w scenie wywoływania duchów w trzecim akcie głosy zza kulis, powtarzające słowa, wypowiedane przez Zjawę. Bardziej eksponowany jest dopiero w finałach pierwszego aktu oraz trzeciego, gdzie zostaje podzielony na dwa zespoły: mieszkańców obłączonego Dunsinane oraz szturmujących wojsk Malcolm.

Prapremiera *Makbeta* Ernesta Blocha odbyła się 30 listopada 1910 r. W tytułowej partii wystąpił Henri Albers, flamandzki baryton odkryty przez Masseneta, a u jego boku Lucienne Bréval (właśc. Berthe Schilling, szwajcarski sopran, specjalizująca się w repertuarze francuskim, w tym w operach Masseneta, oraz Wagnerowskim) jako jego sceniczna małżonka, której dzieło zostało zadedykowane. Z kolei 5 marca 1938 r. wystawiono ten utwór w neapolitańskim teatrze San Carlo, ale niebawem zdjęto go z afisza pod wpływem nacisku faszystowskich władz, z uwagi na żydowskie pochodzenie kompozytora. Po wojnie najczęściej powracać on będzie właśnie na sceny włoskie (Rzym, Triest, Mediolan).

Libretto w języku francuskim Edmonda Flega (właśc. Flegenheimera), tak jak kompozytor francuskojęzycznego Szwajcara o korzeniach izraelickich (Bloch dążył będzie do urzeczywistnienia idei syjonizmu na gruncie muzyki poprzez stworzenie stylu narodowego między innymi w rapsodii *Szelomo*, która zyskała największą sławę), możliwie najwierniej podąża za Szekspirowskim tekstem, a oprawa muzyczna towarzyszy w kalejdoskopowej zmienności metrum, tempa, tonacji. Wszelako impresjonistyczna gra orkiestrowych półcieni wydaje się w niewystarczający sposób korespondować z dramatyzmem tragedii rozbudzonych namiętności i pełnym okrucieństwem światem krwawych zbrodni, wskutek czego partytura ta, posiadająca niewątpliwe, autonomiczne walory muzyczne, o wiele lepiej sprawdza się podczas wykonań estradowych niż scenicznych. 🎭

Mozart w czekoladzie

Marek Pindral

To była niedziela. Sta nałem na szczycie wzgórza, wyjąłem z torby aparat i zacząłem fotografować leżące pod mną miasto. Miasto, w którym jak grzyby po barokowym deszczu wyrosły kapelusze kościelnych kopuł, robiąc sobie miejsce wśród starszych, szpiczastych kolegów.

I nagle wszystko zadrżało, bo na wieżach rozkołysały się dzwony, wypełniając dolinę metalicznym bim bom, bim bom. Dźwięki biegly ze świątyn do gór, odbijały się od nich i wracały, mijając po drodze nowe.

Miasto kapalo się w tym muzycznym kanonie przez kilka minut. Potem nastąpiła pauza, aż do następnego taktu, który za jakiś czas wskażą kościelne zegary.

Skoro w przyrodzie nic nie ginie, to być może i owe vibracje zostały w jakiś sposób zapisane na tutejszych murach. Te dzisiejsze i te z wczoraj. I sprzed dwustu, trzystu lat też. Być może znajdziemy kiedyś urządzenie, które pozwoli na odsłuch dźwięków tworzonych przez ludzi, zanim nauczyli się je rejestrować na płycie. Naukowcy, wyposażeni w taką aparaturę, mieliby w tym mieście pełne ręce i uszy roboty, bo właśnie tutaj mieszkała rodzina Mozartów.

Tego niezwykłego koncertu wysłuchałem ze wzgórza, na którym wzniesiono potężną warownię, która miała zapewnić bezpieczeństwo rządzącym tu arcybiskupom. To w zasadzie miniaturowa osada, bo za jej murami zbudowano nawet spichlerz, piekarnię i kuźnię. I aż trudno uwierzyć, że sielsko wyglądający dziś Salzburg miał tak burzliwą historię – najpierw osiedlili się tutaj Celtowie, potem władzę przejęli Rzymianie, w VII w., z polecenia władcy Bawarii, dotarł tu św. Rupert, zostając pierwszym biskupem i nadając miastu nazwę „Solny Zamek”, bo handel solą przynosił wtedy wielkie zyski. Pod koniec wieku XIV Salzburg uniezależnił się od Bawarii i został stolicą księstwa arcybiskupów, które obejmowało nawet część Tyrolu i Włoch. Z kolei na początku XIX w., w ciągu zaledwie dziesięciu lat, miasto przechodziło z rąk do rąk aż trzy razy: najpierw zostało przyłączone do Cesarstwa Austriackiego, potem do Królestwa Bawarii i w końcu znów do Austrii. Druga wojna światowa też nie ominęła Salzburga – w czasie alianckich nalotów zniszczono wiele domów, uszkodzeniu uległa nawet kopuła katedry (czasami zabytki niszczą też ambicje władców – arcybiskup Wolf Dietrich von Raitenau, żeby nadać miastu barokowy sznyt i upodobnić go do Rzymu, kazał wyburzyć kilkaset średniowiecznych kamieniczek).

Trudno też uwierzyć, że wojnę można prowadzić z powodu czekoladek. Tak jednak się stało za sprawą słynnej Mozartkugel, czyli „kuli Mozarta”. A zaczęło się dość niewinnie: pod koniec dziewiętnastego wieku salzburski cukiernik, niejaki pan Fürst, wytoczył pierwszą mozartowską kulkę z czekolady, za co dostał nawet medal na wystawie w Paryżu.

Co tak bardzo podziało na francuskie zmysły? Najpierw sam kształt, bo żeby kulka nie była z żadnej strony płaska, umieszcza się ją na patyku, zanurza w czekoladzie i odwraca, żeby stwardniała; potem patyk jest wyjmowany i pozostała po nim dziurka wypełnia oczywiście też czekoladą. Pod jej warstwą kryje się jednak coś



jeszcze – pistacjowy marcepan, pokryty nugatem. Na koniec całość owijana jest srebrno-niebieskim, błyszczącym papierkiem i ucztą dla oczu i podniebień gotowa! Oczywiście wszystko robi się ręcznie do dzisiaj, jak zapewniają spadkobiercy Fürsta. Twierdzą też, że takich kulek powstaje u nich aż 1,4 miliona rocznie. Trudno się zatem dziwić, że na słodkie pokuszenie powiodły i innych producentów, tym bardziej, że nazwa nie została przez nikogo w odpowiednim czasie zastrzeżona. Rozpoczęły się więc wojny sądowe, najpierw I krajowa, a potem II światowa, zakończone, na szczęście, podpisaniem traktatów pokojowych. Zgodnie z ich postanowieniami, konkurenci firmy Fürsta, choć mogą używać jego przepisu, to jednak muszą posługiwać się nieco innymi nazwami. Dlatego na przykład firma Mirabell, położona niedaleko Salzburga, produkuje „Prawdziwe Salzburskie Kulki Mozarta”, bawarski Reber sprzedaje „Prawdziwe Mozartkugeln Rebera”, a szwajcarski Nestlé – „Oryginalne Austriackie Kulki Mozarta”. Wojowników było oczywiście znacznie więcej, i to zarówno lokalnych, jak cukiernie Engljähringer czy Petrik, ale i tych, mających do dyspozycji większe armie, choćby niemiecki Lambertz. Największe działa wytacza dziś jednak nie Fürst, ale wspomniany Reber, choć według konkurencji, kule, wystrzeliwane przez tę niemiecką firmę (pół miliona dziennie) nie są idealnie okrągłe.

Spodziewałeś się, panie Amadeuszu, że wokół twojego nazwiska toczyć się będą spory nie tylko muzyczne, ale i czekoladowe?! I to na taką skalę?!

Apropos skali – kiedy przechadzając się wąską Getreidegasse, przy której się urodziłeś, zrozumiałem, dlaczego chciałeś się stąd wyrwać – tu było dla ciebie za ciasno. I choć po kilkunastu

latach przeniosłeś się wraz z rodzicami do innego domu, tym razem przy niewielkim placu, to jednak i tam nie mogłeś złapać pełnego oddechu, bo wciąż krępowala cię liberia arcybiskupiego sługi. Książę arcybiskup zresztą chyba nie za bardzo cię lubił, ale władcy z reguły nie lubią niezależnych poddanych. A ty, na swoje „nieszczęście” zostałeś wbrew logice biskupiego Boga, obdarzony takim talentem! Tego nie można było tolerować! I tę swoją niezależność drogo potem przypłaciłeś, choć przetrzełeś ścieżkę niezależności tak trwale, że urodzony niedaleko twojego drugiego domu Karajan miał już taką pozycję, że to z nim liczyli się premierzy i prezydenci, królowie i królowe.

Jednak Getreidegasse jest ciągle obecna w twoich nutach – muzycy przechodzą od jednego tematu do drugiego pełnymi uroku pasażami tak, jak pewnie kiedyś ty biegłeś z jednego podwórza na inne, zatrzymując się na chwilę przy drzwiach, ozdobionych wymyślnymi ornamentami. To mogą być muzycy z największych orkiestr świata, ale i ci, których spotykałem na tutejszych ulicach – bałajkarze z Rosji czy wystraszona rodzina z Bałkanów. Wszyscy kochają cię tak samo i wszyscy przy okazji chcą na tobie zarobić. A tobie, jak na ironię, za życia ciągle brakowało pieniędzy, bo prześlizgiwały ci

się między palcami z taką samą łatwością, z jaką ty oddawałeś się życiowym uciechom. Ale od nich nie stronili nawet tutejsi arcybiskupi – wspomniany von Raitenau postawił dla swojej kochanki, z którą zmajstrował aż piętnaścioro dzieci, pałac otoczony parkiem (dzisiejszy Mirabell), a Sitticus zlecił wybudowanie w ogrodach Hellbrunnu, w których roi się nie od posągów świętych, ale od pogańskich bogiń i satyrów, specjalnych fontann, które oblewały gości wodą w najmniej spodziewanych momentach. Byłeś w Hellbrunn i ty. Podejrzewam nawet, że bardzo ci się tu podobało, bo twoja muzyka przecież często tryska w eleganckich słuchaczy humorem.

Zresztą w Salzburgu nie tylko melomani wyglądają elegancko – wracając z Festung Hohensalzburg spotkałem młodych księży, spieszących na popołudniowe nabożeństwo, choć bez trudu mogliby też trafić na okładki żurnali mody – świetnie skrojone garnitury, idealnie ułożone i wypo-madowane fryzury, subtelną woń kolońskiej wody. No, ale kto powiedział, że owi pasterze salzburskiej trzódki mają przyoblekać się w zgrzebne szaty?! Niezbyt pasowaliby wtedy do bogatych wewnątrz tutejszych świątyń.

Ich przeciwwagą byli, z kolei, amerykańscy turyści, przyodziani w bawełniane T-shirty, krótkie spodenki i białe adidasy. Dla owych

turystów zza Oceanu forma zarówno ich ciał, jak i tego, co na nich mieli była bez większego znaczenia. Mozart też. Oni przyjechali tu, żeby odbyć pielgrzymkę śladami *Dźwięków muzyki*, musicalu, opowiadającego o rodzinie von Trappów, która musiała uciekać z nazistowskiej Austrii. Owe dźwięki są dla nich bardziej strawne, niż mozartowskie, a fakt, że wydarzenia z filmu odbiegają od historycznej prawdy, nie mąci ich dobrego samopoczucia (zresztą shaffersko-formanowski *Amadeusz* też ma w tym względzie trochę na sumieniu).

Następnym razem przyjadę tu zimą, kiedy miasto przykryje biała pierzyna śniegu (choć pewnie w Salzburgu wygląda, jak kłódra z eleganckiego hotelu). Przejdę się wtedy Getreidegasse w nocy. Światła wystaw będą już pogaszone, nie będą więc na mnie zerkać setki mozartowskich oczu, tych z pudełek na czekoladki, tych z kuchennych fartuchów, ani tych, reklamujących damskie majtki. Przechodniów będzie pewnie już niewiele, może nawet żadnego. Być może przez uchylone okno usłyszę *Stille Nacht, Heilige Nacht*, bo przecież współtworzył ją ksiądz, urodzony właśnie tutaj. Pójdę jednak dalej, do ciszy. Pójdę i dotknę mozartowskiej ściany. Może zadręga dla mnie? ☹️

Kameralistyka Władysława Żeleńskiego (3)

Maryla Renat

Po kwartetach smyczkowych i kwartecie fortepianowym Władysława Żeleńskiego przyszła kolej na jego *Trio fortepianowe E-dur op. 22* oraz utwory na wiolonczelę i fortepian: *Walc liryczny op. 15*, *Berceuse op. 32* i *Romans op. 40*. Są to dzieła rozbudowane, dojrzałe, znakomite, piękne, świadczące o wysokim kunszcie swego twórcy. Upowszechnienie ich z pewnością zmieni portret ich twórcy, funkcjonującego w świadomości koneserów jako twórca oper i pieśni. Miejmy nadzieję, że nasz cykl przybliżający twórczość Żeleńskiego przekona wreszcie artystów, organizatorów i melomanów do częstszego sięgania po skarby muzyki polskiej, tym bardziej, że ich partytury i nagrania są łatwo dostępne.

Trio fortepianowe E-dur op. 22 jest utworem dość nietypowym jak na muzykę kameralną, bowiem Żeleński

dodaje tu „programowy dodatek”, mianowicie przywołuje tu łacińską sentencję:

<i>Vivos voco,</i>	<i>Żywych zwołuję,</i>
<i>Mortuos plango,</i>	<i>Umartych oplakuję,</i>
<i>Fulgara frango.</i>	<i>Pioruny kruszę.</i>

Kompozytor rozdziela te trzy zawołania dla poszczególnych części utworu, każdy z nich staje się muzycznym wcieleniem owych zawołań.

I część, *Allegro. Vivos voco!* to szeroko zakrojone allegro sonatowe, w którym śpiewne płaszczyzny tematyczne pokrewne wyrazowo przeplatane są żywymi, jędnymi motywami. Kompozytor zdaje się tu kreować nowe rozumienie dramaturgii tej formy, zakładające przeciwstawność materiałowo-wyrazową wątków tematycznych względem łącznikowych. Te drugie pełnią w muzycznej narracji rolę równorzędną do tematów. Przetworzenie pomysła-

dość tradycyjnie, z przeplataniem różnych wątków, wysnuwaniem myśli pochodnych od tematów i labilnością wyrazową. Ogniwo reprzyzowe podług neoromantycznego rozumienia formy sonatowej ukazuje pierwszy temat ze zmianą ról instrumentalnych i większą zwięzłością, drugi – bez istotnych zmian fakturalnych. Rozwinięcie myśli tematycznych w reprzyzie zyskuje znaczenie powtórnego quasi-przetworzenia. Część ta przedstawia typowy dla neoromantycznej „wybujałości” proces polegający na przenikaniu wszystkich ogniwi allegra sonatowego przetworzeniowości.

II część, *Andante sostenuto. Mortuos plango!* posiada formę trójdzielną typu A B A. Ornamentowana żałobna pieśń z synkopującymi motywami, podana w polifonizującej oprawie i chromatycznymi przejściami – wszak z optymistycznym odcieniem, bo jednak w durowej tonacji C-dur – rozwija się poprzez rozszerzanie

przestrzeni faktury. Środkowe ogniwo „B” w jednoimiennym c-moll kieruje narracją w stronę ożywienia akcji. Liryczne motywy stają się coraz bardziej niespokojne, przechodząc w końcu w postępy figuracyjnych wypowiedzi. Powrót tematu otwierającego (ze zmianą instrumentu podającego na wiolonczelę) odbywa się na tle intensywnego ruchu rytmicznego, przejętego z ogniwa środkowego. Temat przyjmując zupełnie nowe „przybranie” fakturalne, nabiera odmiennego wyrazu emocjonalnego, zdecydowanego, niemal hymnicznego. Po wybrzmieniu tej wersji przypomniany zostaje klimat samego początku części, lecz wzbogacony „doświadczeniami” figuracyjno-dynamicznymi akcji środkowego ogniwa. To tak jakby żał po zmarłej osobie przeistoczył się w filozoficzną zadumę.

III część, *Allegro deciso*. *Fulgara frango!* Wstępujący, sygnałowy temat brzmi niczym apel do boju. Niespokojna, postępująca fazami sekwencja rozwija się równie niespokojnie jak jej substancja wyjściowa, a ta wedle przypisanego zawołania powinna „unicestwić pioruny”. Narracja toczy się w stale zmiennych relacjach motywicznych i współzależnościach instrumentalnych – to rozwijanie płaszczyzny pierwszego tematu. Refleksyjny, wdzięczny ton przyjmuje o wiele spokojniejszy drugi temat, podany przez fortepian i dopowiedziany przez smyczkowy duet. W przetworzeniu dochodzi do głosu narastanie dynamiki i gęstości brzmienia (tremolowe figuracje smyczków z szerokimi figuracjami fortepianu). Pojawiają się wreszcie nowe wątki kontrastujące, a powroty tematyczne stają się tylko przywracaniem ich sytuacji fakturalnych, bez podania samego głównego wątku melodycznego. Ponownie, jak w części poprzedniej następuje tu swoista transformacja wiodących myśli muzycznych, co można zinterpretować, „dosłuchać się kruszenia przywołanych na początku piorunów”, afirmacji zwycięstwa nad przeciwnościami losu.

Filozoficzny podtekst odnoszący się do tajemnicy i sensu ludzkiego istnienia wyrażony jest tutaj muzyką nader bogatą. Niezwykle dynamiczne i zmieniające się relacje pomiędzy trzema instrumentami. W nadrzędnym założeniu przeciwstawność brzmienia smyczków i fortepianu znajduje w tej kompozycji pełne zastosowanie. *Trio fortepianowe E-dur* op. 22 to kompozycja stojąca na pograniczu muzyki absolutnej i programowej. Nie jest to typowa, literacka programowość tak dla epoki neoroman-

tycznej charakterystyczna, lecz „czysto dźwiękowa” ewokacja odczuwania naszych duchowych przeżyć. Strona tytułowa *Tria* posiada, podobnie jak pozostałe dwie kompozycje, dedykację: „Frau Auguste Auspitz-Kolar hochachtungsvoll gewidmet” („Poświęcam z wysokim poważaniem Pani Augustynie Auspitz-Kolar”).

W kameralnych utworach Żeleńskiego przeplatają się dwa idiomy: taneczności i liryczności. W *Lyrischer Walzer* op. 15 (*Tempo di Valse, ma moderato*) kompozytor zesparała je również

cjom i gamowym biegnikom głosu prawej ręki. Faktura *Berceuse* zakomponowana w trzech planach rekompensuje nieco monotony w melorytmice główny wątek wiolonczeli. Może w ten sposób oddaje złożoność marzeń sennych, w których częstokroć nadrzędny sens splata się ze zmiennymi sytuacjami.

Romanze op. 40 (*Andante molto cantabile*) posiada przejrzystą formę reprzyzową z ożywionym ogniwem środkowym. Epicki charakter kantyleny solowej w ekspozycji i reprzyzie toczy się – jak zazwyczaj u Żeleńskiego – „w towarzystwie” ruchliwego akompaniamentu, a w reprzyzie z rozdrobnieniem do ruchu szesnastkowego. To kolejny przykład utworu, w którym powrót głównej treści następuje z fakturalną wymianą tła harmonicznego. Zasadę tę krakowski neoromantyk stosuje także w dziełach kameralnych. Kantylenę formuje nieco inaczej niż w utworach skrzypcowych. Jest w rysunku interwałowym bardziej łagodna, falista, spójna i jednolita rytmicznie, co przekłada się na wyrównany charakter wyrazowy. Solowa partia silniej ożywia się jedynie w figuracyjnej kadencji, poprzedzającej powrót reprzyzy. Przebieg muzyki tego romansu układa się w trzy jednorodnie płaszczyzny, rozłożone na stabilnym planie tonalnym.



Acte Préalable
APO277

Władysław Żeleński

Chamber Music with Piano

Piano Trio Op. 22 in E major · Berceuse op. 32
Lyrischer Walzer op. 16 · Romanze op. 40



world premiere recording

Joanna Ławrynowicz • Lucyna Fiedukiewicz • Łukasz Tudzier

z kategorią „scherzando”. Walc rozpoczyna się wstępem anonsującym drugi temat, a ten pojawia się później w partii fortepianu jako dopowiedzenie pierwszego, zamykające ekspozycję. Środkowy odcinek w odcieniu molowym, pełni właściwie rolę quasi-przetworzenia. Reprzyza walca łączy frazy i motywy dwóch wcześniejszych ogniw. Przeplatają się dają syntezę wszystkich wątków i jednocześnie rozbudowaną kodę. Pobrzmiwają tutaj echa walców Piotra Czajkowskiego.

Berceuse op. 32 (*Andante molto tranquillo*) w typie kantyleny zbliżona jest do *Romance* op. 40, co wynika z faktu, iż została pomyślana przez kompozytora w dualistycznej obsadzie: na skrzypce lub wiolonczelę i fortepian. Kołysząca pulsacja metryczna fortepianu ubrana została w trzy różne ukształtowania rytmiczne, działające na sposób komplementarny względem linii melodycznej wiolonczeli. Z kolei dolny plan fortepianu w postaci kroczącej linii basowej w bardzo niskim rejestrze to w istocie ukryty kontrapunkt, ustępujący w odcinku środkowym harmonicznym figura-

Władysław Żeleński jawi się w prezentowanych dziełach jako mistrz pracy tematycznej, jako kompozytor kreujący rozbudowane plany tematyczne, szeroko oddechową frazę. Faktura *Tria E-dur* oddziela dwa podmioty wykonawcze: smyczki i fortepian. Występują one zawsze w komplementarnej relacji, pozostają stale w stosunku odmienności motywicznej, przy zachowaniu wysokiej figuratywności partii fortepianu i kantylenowości grupy smyczkowej, traktowanej jak jeden organizm. Najbardziej tradycyjnym elementem jest harmonika, bazująca właściwie na środkach wczesnego romantyzmu.

Prezentowane tu dzieła kameralne twórcy *Goplany* stanowią wartą bliższego poznania kartę polskiej kameralistyki schyłku XIX w. Są to kompozycje o bogatej inwencji, interesujące zwłaszcza w sferze faktury i formy. Jednoczą w sobie różne, wykształcone przez całą epokę romantyczną idiomy, łącznie z filozoficznie pojętą „programowością”. To utwory w pełni zasługujące na miano koncertowych.®

Palcem po płycie

Wspaniały *Tamerlan* Hændla



GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Tamerlano, HWV 18 (wersja z 1731)

Xavier Sabata (*Tamerlano*); Max Emanuel Cenčić (*Andronico*); John Mark Ainsley (*Bajazet*); Karina Gauvin (*Asteria*); Ruxandra Donose (*Irene*); Pavel Kudinov (*Leone*); *Il pomo d'oro*; Riccardo Minasi, dyrygent

Nave V 5373 • w. 2014, n. 2013 • 193'18"

Muzyka21
płyta miesiąca

Moda na opery Haendla trwa w najlepsze. Teraz *Tamerlano* w wersji z 1731 r., pojawił się na rynku płytowym. Nagranie anonsuje tournée z dziełem po Europie. Spiritus movens całego przedsięwzięcia jest chorwacki kontratenor Max Emanuel Cenčić. *Tamerlano* pojawi się w Kolonii, Hamburgu i Wiedniu, a w styczniu 2015 r. ponoć w Krakowie.

Opera miała premierę w Londynie w 1724 r. i należy do najbardziej ambitnych i znakomitych dzieł Haendla. Razem z *Giulio Cesare* i *Rodelindą* należą do najpopularniejszych jego oper. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj rola dla tenora, głosu który stawał się wtedy coraz popularniejszy w operach.

Libretto opery opowiada historię jednego z największych wodzów w historii świata. Timur Chromy, znany jako Tamerlan, bezwzględnie i okrutnie budował, wraz ze 150-tysięczną armią, swoją potęgę. Jednocześnie był opiekunem artystów, a ze swojej stolicy – Samarkandy – uczynił jedno z najpiękniejszych miast Azji (dzisiejszy Uzbekistan). W ciągu 35 lat rządów mongolski władca przeprowadził ponad 20 wojennych wypraw, podbił Persję, Irak, Zakaukazie, Indie a także rozgromił Złotą Orde.

Vivaldi w pasticcio *Bajazet, Mysliveček* w *Il gran Tamerlano* również zajęli się postacią tego wodza, jednak to opera Haendla jest najbardziej udana i wyjątkowo atrakcyjna muzycznie i dramatycznie. Znaczący temat piszą wprost, że jest „jedną z najwspanialszych tragedii muzycznych swojej epoki”. W dostępnych na rynku przewodnikach jest sporo informacji o operze i „mydłanych” zawiłościach libretta. Skupię się na kwestii wykonawczej, która jest po prostu wspaniała.

Riccardo Minasi prowadzi orkiestrę *Il pomo d'oro* fantastycznie, wręcz żywiołowo. Jest tu wszystko co trzeba, by z opery stworzyć arcydzieło wykonawcze. Rozbrzmiewają prawdziwe emocje, jest dramat, miłosne uniesienia, intrygi. Prawdziwe i bogate uczucia. Continuo realizowane na klawesynie, teorbie i gitarze barokowej kapitalnie wpisuje się w puls muzyki Haendla. Dostarcza wyjątkowej dramaturgii, szczególnie w recytatywach secco. W partiach lirycznych orkiestra sprawia, by wokaliści błyszczeli i czarowali swoimi głosami! Wirtuozeria orkiestry dodaje muzyce niezwyklej zmysłowości i potencjału. A sekstet wokalny to pierwsza liga gwiazd opery barokowej.



Rosyjski bas Pavel Kudinov, to Leone z krwi i kości, np. w arii *Amor dà guerra e pace* z II aktu czaruje humorem i imponuje potężnym głosem. Jego koloratury są znakomite, głos elastyczny w całej skali. Posiada niezbędną siłę, by prawdziwie oddać charakter Leone, który jest przyjacielem cesarza i książąt, ale i szlachetnym dżentelmenem. Mezzosopran Ruxandra Donose posiada duże doświadczenie sceniczne, kładzie nacisk na ukazywanie emocjonalnego potencjału roli Irene. Jest liryczna, a gdy trzeba przebiegła. Zaś Bajazet jest jednym z najbardziej urzekających bohaterów barokowej opery. Nieustępliwy i dumny, jego działania są uzasadnione królewskim rodowodem i miłością do córki. Tenor John Mark Ainsley to niezwykle bezpośredni i szczery uczuciowo Bajazet. W ariach *Forte e lieto* i *Ciel e terra armi di sdegno* wyraża mnóstwo wściekłości i oburzenia. W *Empio, per fatti guerra* mamy burzliwą, wręcz niezniszczalną wirtuozerię, śpiew na najwyższych obrotach. To co najpiękniejsze w roli Bajazeta oddał w scenie śmierci, w samobójstwie, gdzie geniusz Haendla nie ma sobie równych. Artysta albo go odda w pokorze, albo polegnie artystycznie. John Mark Ainsley nadał tej scenie aurę prawdziwej tragedii. W partii Bajazeta jest wielkim aktorem o głosie wybitnego śpiewaka. Kontratenor Xavier Sabata oferuje bardzo pragmatycznego Tamerlana. Jego dynamiczny śpiew robi wspaniałe wrażenie w każdej arii. W całej operze jest fenomenalny, ma po prostu cudowny głos, którym wie jak operować, by czarować i zachwycać! Kanadyjska sopranistka

Karina Gauvin to wielka diwa barokowego repertuaru, ale żadne z jej dotychczasowych nagrań nie pokazuje tak pięknie jej potencjału i wokalnego talentu, jak nagrana tu *Asteria*. W duecie *Vivo in te* z kontratenorem Maxem Emanuele Cenčićem szybują na niebiańskie wyżyny sztuki wokalne. Chorwał pięknie i z wyczuwaniem odnajduje się w roli *Andronico* napisanej przecież dla Senesino. Trzeba nie lada talentu i odwagi, by brawurowo oddać wszystkie emocjonalne sekrety, które targają *Andronico*, tak mistrzowsko ujęte w partyturze Haendla. Max Emanuel Cenčić jest emocjonalnie wstrząsający, jest wulkanem energii. Jego głos jest cudem natury i starannego szkolenia. Wielkie brawo!

Podsumowując całość, *Tamerlano* z *Naïve* ma w sobie to, co potrzebne w prawdziwej operze nagranej w studiu – interakcje poszczególnych postaci. To zapis opery, w której dzieje się prawdziwy emocjonalnie teatr oparty na wokalnych talentach i mistrzostwie śpiewanego słowa! Dla mnie to kamień milowy w nagraniach *Tamerlana*, a kreacja Kariny Gauvin i Maxa Emanuela Cenčića, których *Asteria* i *Andronico* są niezwykle porywające, zapowiadają co będzie działo się dalej w historii opery. Stąd się wzięli *Aida* i *Radames*, *Brunhilda* i *Zygfryda* oraz inne wielkie duety i postaci.

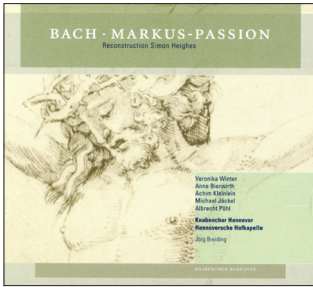
Polecam ten doskonały album! Choć mam słabość do *Tamerlana* z *Plácidem Domingiem*, ale to już opowieść na inną okazję...

Arkadiusz Jędrasik

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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



JAN SEBASTIAN BACH

Pasja wg. św. Marka

Achim Kleinlein (*Ewangelista*); Albrecht Pohl (*Chrystus*) • Knabenchor Hannover; Hannoversche Hofkapelle • Jörg Breiding, dyrygent

Rondeau ROP7015/16 • 2014

☆☆☆☆

Pasja wg św. Marka do libretta Christopa Friedricha Henriciego (Pikandra) i muzyki Jana Sebastiana Bacha, ukończona dnia 23 marca 1731 r. – sensacyjna zapowiedź zaginionej kompozycji lipskiego kantora może naprawdę pobudzić wyobraźnię muzykologów oraz słuchaczy. Z taką zapewne intencją wytwórnia Rondeau wypuściła dwupłytowy album zawierający owo nieznane do dziś dzieło, album, który zapewne będzie przedmiotem gorących dyskusji naukowych i recenzenckich. Warto się z nim zapoznać i przekonać się, czy mamy do czynienia z prawdziwym odkryciem i muzyczna sensacją czy też podejmowaną przez współczesnych znawców tematów próbą rekonstrukcji. W przypadku *Pasji Markowej* dokonywał tego na przykład Dieter Hellmann jako pierwszy z nich czy znany organista i dyrygent Ton Kopmann, ale również Simon Hughes, autor opracowania nagrań na omawianym albumie. Zachowało się jedynie libretto dzieła, brak natomiast fragmentów muzycznych. Wykorzystał zatem wyjątki z innych utworów Bacha, i na zasadzie układanki, niczym puzzle, oczywiście po dogłębnych badaniach, zestawiał arie, recytatywy oraz chóry jako próbę rekonstrukcji zaginioneo dzieła. Warto przy tej okazji przypomnieć, iż nekrolog po śmierci kompozytora wspominał

aż o pięciu pasjach, do naszych czasów zachowały się w całości jedynie dwie...

Końcowy rezultat jest na pewno interesujący, ale jednocześnie dyskusyjny dla znawców tematu czy muzykologów, zadających sobie pytanie, jaka naprawdę była napisana przez Bacha *Pasja Markowa*? Rekonstruktorzy muszą podążać podobnym tropem, co wspomniany wyżej Kopmann: „W mojej pracy wyobraziłem sobie, że jestem uczniem Bacha, któremu mistrz na lekcjach kompozycji zadaje następujące zadanie: Tu masz książkę z tekstami, napisz do nich muzykę, wykorzystując tyle, ile muzykę z dzieł, które stworzyłem do tej pory. Jeśli nie będziesz mógł czegoś znaleźć, zrobię to ja”. Doceniać należy niemały przecież wysiłek, ale nie ulega chyba wątpliwości, że to, co napisał kompozytor, nie pokrywa się z rezultatami współczesnych opracowań, choćby najbardziej udanych. Pomimo tych zastrzeżeń wypada uznać najnowsza próbę za wartościową i opartą przeciwieństwo na dokładnych badaniach, a przede wszystkim wykorzystującą zarówno wiedzę o samym Janie Sebastianie Bachu i jego pracy. Podkreśla się fakt znajomości i wykonywania przez niego dzieł pasyjnych innych autorów: Kaisera, Telemanna, Haendla, jak też użycie licznych fragmentów z jego kantat czy pasji do słów Pikandra, nadających przedsięwzięciu wiarygodność.

Pozostawiając już owe rozważania i polecając potencjalnym nabywcom albumu przeczytanie dokładnych informacji na ten temat w książeczce (po niemiecki i angielsku), uznać trzeba końcowy muzyczny rezultat za interesujący i wartościowy. Nawet zaginione dzieło Bacha zbudowane na zasadzie kompilacji innych dzieł, fascynuje i wzrusza odbiorcę. Liczne partie chóralne i nieliczne, ale piękne w wyrazie arie nie pozwalają zapomnieć o głębi samej muzyki i geniuszu jej autora. Wykonawcy na omawianym albumie starają się jak mogą, by *Pasja Markowa*

zabrzmiła przekonująco. Śpiewacy-soliści stanęli na wysokości zadania, subtelnie gra posługując się historycznym instrumentarium Kapela Hannowerska, zaś głównym bohaterem nagrania jest jeden z wielu znakomych chórów chłopięcych działających w Niemczech, Knabenchor Hannover. Całość prowadzi Jörg Breiding, dbając o płynność narracji oraz właściwą ekspresję śpiewaków. Satisfakcjonująca, choć nieco daleka od doskonałości, realizacja dźwiękowa nagrania i jakości wykonania są kolejnymi zaletami omawianej produkcji.

Można się z jej efektem finalnym, czyli *Pasją Markową* Bacha w opracowaniu Simona Heighesa zgadzać lub nie, ale warto ją poznać, by, jak to trafnie ujął niemiecki badacz Christoph Wolff, „wciąż na nowo podziwiać wielkość jego muzyki i żałować niepowetowanych strat” – dzieła geniusza, które przepadło na zakrętach historii.

Paweł Chmielowski



GIOVANNI BOTTESINI
Messa da Requiem

Marta Mathéu, sopran; Gemma Coma-Alabert, mezzosopran; Agustín Prunell-Friend, tenor; Enric Martínez-Castignani, baryton • Joyful Company of Singers; London Philharmonic Orchestra • Thomas Martin, dyrygent

Naxos 8.572994 • w. 2014, n. 2012 • 65'25" ☆☆☆☆☆

Współczesnemu melomanowi Giovanni Bottesini (1821–1889) kojarzy się głównie z koncertem kontrabasowym wielokrotnie nagrywanym. A przecież tworzył również dzieła kameralne, pieśni, symfoniczne, a nawet opery. Niestety, dzisiaj nikt po nie nie sięga.

Dlatego z uznaniem należy przyjąć inicjatywę przypomnienia jego poważnego dzieła religijnego – *Messa da Requiem*.

Kompozytor napisał do dzieła w 1877 r. po śmierci brata, Luigiego. Jego premiera miała miejsce w Kairze, gdzie Bottesini był dyrygentem włoskiego zespołu operowego. Na ziemi włoskiej pierwsze wykonanie *Requiem* miało miejsce w Teatro Regio w Turynie 24 marca 1880 r. Niestety, najprawdopodobniej z powodu porównania go z wcześniejszym *Requiem* Verdiego spowodowało, że nie odniosło sukcesu. Kolejne jego wykonanie miało miejsce dopiero w sezonie 1979-1980 w Cremonie i Wenecji.

Składające się z 14 części dzieło to piękna, żywa muzyka, pełna znakomych melodii, z pojawiającymi się fragmentami bel canto. W niektórych miejscach daje się odczuć wpływ Mendelssohna i Schumanna, jednakże dzieło jest całkowicie oryginalne. *Dies Irae* i finały *Dies illa* to prawdziwe arcydzieła zapierające dech w piersiach, natomiast *Quaerens me* jest w wielkim, beethovenowskim stylu.

To znakomite dzieło zostało świetnie zinterpretowane. Artyści podeszli do wykonania *Missa da Requiem* Bottesiniego z wyjątkowym profesjonalizmem i stworzyli niecodzienną interpretację. Dzięki niej utwór ten ma szansę zainteresować wszystkich melomanów.

Stanisław Lubliński

KARL FIORINI
Koncerty skrzypcowe

Emanuel Salvadoro, skrzypce; Marta Magdalena Lalek, skrzypce • Orkiestra Filharmonii Sudeckiej • Bartosz Żurkowski, dyrygent
Métier msv 28533 • w. 2013, n. 2013 • 49'56" ☆☆☆☆☆

Omawiana płyta jest owocem współpracy maltańskiego kompozytora Karla Fioriniego (ur. 1979) z portugalskim skrzypkiem Emanuele Salvadorem oraz polskimi muzykami: skrzypaczką

Martą Magdaleną Lelek, Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Sudeckiej i dyrygentem Bartoszem Żurakowskim. Nagrań dokonano oczywiście w Wałbrzychu. Ale, mimo że omawiane przedsięwzięcie w tak znaczącym stopniu jest polską zasługą, Karl Fiorini nie jest u nas jeszcze postacią rozpoznawalną.

Urodził się w 1979 r. Początkowo studiował kompozycję w ojczystej Malcie pod kierunkiem Charlesa Camilleriego. Następnie kształcił się w Londynie w Guildhall School of Music i Royal College of Music. Jego utwory zdobywają nagrody podczas prestiżowych międzynarodowych konkursów i festiwalu, są wykonywane w najważniejszych salach koncertowych, głównie Europy. Obecnie kompozytor największą część czasu spędza w Paryżu, gdzie osiadł.

Omawiana płyta zapoznaje nas z twórczością Karla Fioriniego poprzez jego dwa koncerty skrzypcowe. *I Koncert* ukończony został w roku 2007. Orkiestrę ograniczył tutaj kompozytor do samych smyczków. Posługując się nowoczesnym językiem stworzył dzieło o znacznym bogactwie wyrazowym, choć w dużo większej mierze obracające się w kręgu tych pozytywnych emocji, zdrowych, często pierwotnych. *I Koncert* Fioriniego jest bardzo dynamiczny i pełen energii. Jedną z ważniejszych cech tego utworu jest wirtuozeria – i to zarówno instrumentu solowego, jak i całego zespołu.

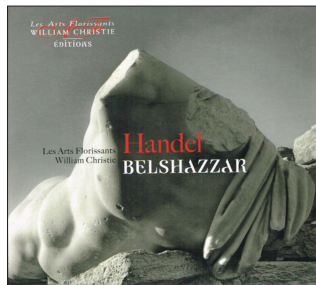
II Koncert skrzypcowy Karl Fiorini ukończył w roku 2012. O ile w poprzednim wydzielił pięć kolejnych części, o tyle tu muzycy grają nieprzerwanie przez 25 minut. Zestawiając oba utwory możemy stwierdzić, że kompozytor rozwija się. Ogólny charakter emocjonalny i estetyka obu dzieł w zasadzie nie różnią się znacznie, ale tym razem efekt jest jeszcze bardziej interesujący, wywołujący jeszcze silniejsze wrażenie. Przy tym zaznacza się tu bardzo inteligentne poczucie humoru kompozytora, który w jakże mądry sposób nawiązuje do Strawińskiego!

Wykonania są znakomite: oboje skrzypkowie spisują się na medal (Marta Magdalena

Lelek brzmi fenomenalnie!), wielkie brawa należą się także dyrygentowi, który wyszedł zwycięską ręką z tego trudnego zadania, jakim jest właściwe zaprezentowanie niełatwych partytur Fioriniego.

Z całą pewnością warto poznać te interesujące, choć wymagające dzieła, które znamionują prawdziwie wielki talent kompozytorski. Zwłaszcza, jeśli zostały zaprezentowane w tak znakomity i zachęcający sposób, jak to ma miejsce w przypadku artystów – bohaterów omawianej płyty!

Lukasz Kaczmarek



**JERZY FRYDERYK HAENDEL
Belshazzar – oratorium**

Allan Clayton (*Belshazzar, King of Babylon*); Rosemary Joshua (*Nitocris*); Iestyn Davies (*Daniel, Hebrew Prophet*); Caitlin Hulcup (*Cyrus: Persian Prince*); Jonathan Lemalu (*Gobrias, Assyrian Nobleman*); Jean-Yves Ravoux (*Arioch, Babylonian Lord*); Geoffrey Buffière, Thibaut Lenaerts, Michael-Loughlin Smith, Damian Witheley • Les Arts Florissants • William Christie, dyrygent

Les Arts Florissants AF001 • w. 2013 • 156'00"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Kolejny wybitny artysta, który postanowił pójść na swoje. W dzisiejszych czasach, gdy płyty nie powstają dlatego, że ktoś je kupi, ale dlatego, że ktoś je sponsoruje, korzystanie z profesjonalnego wydawcy wielu muzykom wydaje się niepotrzebne. Niewielu jednak osiąga na polu wydawniczym sukces, choć finansowo, póki są w stanie zainteresować sobą sponsorów, na pewno mają się lepiej.

Czy w przypadku wybitnego muzyka, Williama Christiego i jego zespołu Les Arts Florissants będzie to sukces, czy też powolne pogrążanie się w niebyt,

czas pokaże. Na razie rozpoczęli swoją przygodę wydawniczą prezentując zachwycający album od strony edytorskiej, programowej i wykonawczej.

Znakomitym pomysłem jest nagranie oratorium *Belshazzar* rzadko goszczącego na płytach. Dzieło to było wykonane po raz pierwszy w 1745 r. w bardzo trudnych warunkach. Następnie kompozytor wielokrotnie je poprawiał dostosowując do wymogów miejsca wykonania; pozwalał na bardzo zasadnicze zmiany, transpozycje, aranżacje, cięcia byle tylko ułatwić realizację. William Christie spośród wielu zachowanych wersji wybrał do nagrania tę, która najbardziej ukazuje w całej okazałości muzykę i libretto, a także zapewnia spójność akcji.

William Christie i Les Arts Florissants to jeden z najbardziej renomowanych zespołów muzyki dawnej mający ogromne doświadczenie przy wykonywaniu muzyki Haendla. Prezentowany album jest studyjnym zapisem zrealizowanym kilka dni po serii wystawień tego oratorium w paryskiej Salle Pleyel. Dzięki temu artyści znakomicie poradzili sobie z partyturą Haendla.

Występujący w roli tytułowej Allan Clayton dysponuje ciepłym, jasnym tenorem brzmącym niemalże heroicznie. Jego matka, Rosemary Joshua w przejmujący sposób ukazuje wszelkie sprzeczności bohatera, przykuwa uwagę znakomitymi recytatywami i piękną koloraturą. Naprawdę wartym zapamiętania jest jej duet z Caitlin Hulcup pod koniec utworu. Sama Hulcup dysponująca cudownym głosem daje prawdziwy popis w swojej ostatniej arii.

Należy jeszcze wspomnieć wspaniałego Iestyna Daviesa, a szczególnie jego arię z trzeciego aktu *Can the black Aethiopian change his skin*. Wspina się w niej na same wyżyny sztuki śpiewaczego.

Gra orkiestry jest cały czas na najwyższym poziomie, żadnych fałszów, żadnych nierówności, jej charakterystyczne brzmienie rozpoznaje każdy, kto wcześniej miał już do czynienia z tym zespołem. Ogromna dbałość o szczegóły, bezbłędne francuskie poczucie

stylu, piękne, ruchliwe basy, zwinne smyczki, energiczne podejście do rytmu. Fantastyczny pomysł Christiego znakomicie zrealizowany przez jego zespół daje nam wzorcowe nagranie oratorium *Belshazzar* Haendla.

Ten trzy płytowy album jest świetnie zrealizowany również od strony edytorskiej. Książeczka jest bogato ilustrowana, zawiera libretto oraz wszelkie niezbędne informacje. Dodatkowo do albumu dołączona jest książeczka autorstwa francuskiego pisarza, Jeana Echenoza zawierająca kompilację historii Babilonu na podstawie Biblii i Herodota. Mam jednak zastrzeżenia do samego opakowania płyt: są one umieszczone w kopercie składającej się w harmonijkę – dostęp do nich jest niewygodny. Całość zapakowana jest w gustowne pudełko o welurowym wykończeniu.

Znakomity album, rewelacyjne wykonanie. Oby tylko Williamowi Christiemu starczyło energii do prowadzenia wydawnictwa, inaczej jego albumy (na razie jeden) bardzo szybko znikną z obiegu.

To jedno z najlepszych nagrań oratorium Haendla ostatnich lat, które powinno się mieć w swojej kolekcji.

Stanisław Lubliński

**WITOLD LUTOSŁAWSKI
Koncert na orkiestrę, Symfonia nr 1**

Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej • Stanisław Skrowaczewski, dyrygent

CD Accord ACD 196-2 • 58'13" ★★★★★

Symfonia nr 3, Lacrimosa, Wariaacje symfoniczne, Tryptyk śląski, Mała suita

Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej • Jacek Kasprzyk, dyrygent

CD Accord ACD 197-2 • 66'54" ★★★★★

Koncert fortepianowy, Koncert wiolonczelowy, Fanfary

Garrick Ohlsson, fortepian; Tomasz Daroch, wiolonczela • Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej • Jacek Kasprzyk, dyrygent

CD Accord ACD 198-2 • 61'08" ★★★★★

Filharmonia Wroclawska podjęła się nagrania i opublikowania dzieł wszystkich Witolda Lutosławskiego. Z oczywistych względów tak duży projekt należy odpowiednio rozłożyć w czasie – pierwsza z płyt ukazała się w 2008 r., zaś omawiana trójka, w tym szósta i jak dotąd najnowsza – w ubiegłym roku.

Zawsze przy okazji tak poważnych przedsięwzięć pojawia się szereg pytań, z najbardziej chyba istotnym – jak zorganizować taki zbiór, w jakiej kolejności publikować utwory. Płyta kompaktowa ma swoją pojemność i nie zawsze udaje się w ramach pojedynczego krążka zebrać tematycznie ze sobą związane kompozycje. Mam w swojej kolekcji szereg albumów dużego formatu, które w zamysle mają prezentować dorobek jednego artysty. Przyznam, że najbardziej przemawia do mnie rozwiązanie najprostsze, zatem układ chronologiczny. Jest to jednak łatwe do ogarnięcia, gdy mamy do czynienia z już zarejestrowanym materiałem. Trudniej jest wówczas, gdy nagrań należy dopiero dokonać, jak w omawianym wypadku. Istotną rolę grają wówczas takie czynniki, jak dostępność wykonawców, studia i aparatury, program filharmonii itd. A trudno wyobrazić sobie, by najpierw latami nagrywać kolejne dzieła, a dopiero potem je opublikować.

W tym kontekście najbardziej spójny wydaje się materiał płyty pierwszej, wypełnionej utworami w miarę bliskimi sobie, także ze względu na czas powstania, formę i ciało wykonawcze. Płytę ostatnią, *Twórczość z instrumentem wiodącym*, skompletowano właśnie z myślą o idei zawartej w tytule, a znalazły się na niej kompozycje, które dzieli sporo czasu i często różni także estetyka. Druga płyta wydaje się jakby wewnętrznie pęknięta, składając się z dwóch bardzo różnych części. Ale po kolei.

Pierwszą płytę wypełniły dwie obszerne kompozycje, bliskie sobie nie tylko stylistycznie, ale także chronologicznie. Odwracając nieco kolejność, zajmijmy się drugą z nich, *Symfonią nr 1*, którą Lutosławski zaczął pisać w czasie wojny, w 1941 r., a ukończył



GRZEGORZ FITELBERG
5 Pieśni op. 21, 6 Pieśni op. 22,
Trio fortepianowe f-moll op. 10

Ewa Biegas, sopran; Katarzyna Makowska, fortepian; Adam Mokrus, skrzypce; Natalia Kurzac wiolonczela

Acte Préalable AP0287 • w. 2013, n. 2013 • 70'07"

★★★★★

Na zapis poświęcony dziełu Grzegorza Fitelberga złożyły się dwie kolekcje pieśni na głos i fortepian – obydwie z roku 1907 – oraz wcześniejsze o sześć lat, kameralne *Trio na skrzypce, wiolonczelę i fortepian*. Utwory te odzwierciedlają fascynację młodego kompozytora – a z czasem także uznanego dyrygenta – żywymi w sztuce europejskiej jego czasów nurtami impresjonizmu, naturalizmu i symbolizmu. Realizowane obecnie pozwalają z kolei dotknąć tego rodzaju dawnej wrażliwości na piękno świata, który kształtu doskonałości poszukuje w najprostszycy jego przejawach.

Filigranowych rozmiarów pieśni – do liryki współczesnych kompozytorowi niemieckich poetów – układają się w zbiór zanotowanych w cennej materii wrażeń. Zdają się też potwierdzać, iż dla Grzegorza Fitelberga – artysty – „tworzyć” mogło w istocie oznaczać „utrwać”, co z kolei nakazuje współczesnemu odbiorcy poszerzenie mapy jego zainteresowań twórczych (i wykonawczych!) o koncepcje z gruntu modernistyczne. Jest to jednak tylko jeden z aspektów, który powinien zostać wzięty pod uwagę podczas kontemplacji zapisu; jeśli słuchacz zdoła zapomnieć, że liryka ta skomponowana została dla głosu wysokiego, przewidziane przez twórcę – zaskakujące nieco – zabiegi wokalne do pewnego stopnia uzasadnią demonstrowane przez sopranistkę Ewę

Biegas ostre przestrzenie jej rozwibrowanego instrumentu. Te pozornie proste pieśni domagają się jednak nie tylko głosu o znacznie większej swobodzie w górze skali, ale także interpretacyjnego kształtu, którego niepodobna dostrzec poza ciężką zasłoną, jaką śpiewaczka gęsto rozsnuwa, epatując ciężkim instrumentem. Z tego też powodu omawiany zapis będzie rozpadał się na dwie nierówne sobie części.

Druga z nich w równym stopniu co świeżością młodzieńczego dzieła, olśniewa wszak porywającym wykonaniem. Dzięki Katarzynie Makowskiej, Adamowi Mokrusowi i Natalii Kurzac Fitelbergowskie *Trio* płynie ku słuchaczowi niekończącym się, barwnym strumieniem trzech doskonale zharmonizowanych ze sobą głosów. Zarejestrowane wykonanie pełne jest życia w przetworzeniach szlachetnie skreślonego tematu, który pod dłońmi instrumentalistów wciąż zdaje się stanowić plastyczną

materię dociekań. Techniczna sprawność realizacji nakazuje zresztą uzasadnioną myśl o swobodzie równej improwizacji. Z jednej strony zapis tego kameralnego utworu poraża dramatyzmem wykonania wstępnego *Allegro*, którego kulminacją stają się natarczywie intensywne figuracje smyczków prowadzone unisono z głosem fortepianu. Z drugiej strony realizacja eksponuje przestrzenie wyciszenia, jak ma to miejsce w *Elegii*; wznoszący się śpiew fortepianu, dołączające stopniowo głosy wiolonczeli i skrzypiec podsycają niespieszną narrację w minorowej tonacji, filmując efekt stopniowego wznoszenia kopuły nad komnatą podniosłego nastroju. Każda chwila poświęcona na kontemplację tego nagrania odsłania zresztą kolejne momenty wyjątkowo kunsztownej interpretacji. Pierwsze światowe nagranie utworu nie mogło zatem otrzymać lepszego wykonania.

Damian Sowa



Katarzyna Makowska
 foto: Bogdan Kułakowski

w 1947 r. W jego dorobku zajmują miejsce szczególne, wyraźnie odwołując się do estetyki neoklasycyzmu, co widać choćby po konstrukcji dzieła, składającego się z czterech części: *Allegro giusto*, *Poco adagio*, *Allegretto misterioso* i *Allegro vivace*. Interesujące jest zestawienie tego, w sumie jeszcze ciągle jakby młodzieńczego utworu, z kolejnymi symfoniami – ta pierwsza wyraźnie odróżnia się od nich, należąc do innej epoki. Jest intrygującym dziełem wciąż młodego twórcy, który już zaczyna wykształcać własny język muzyczny, ale wciąż jeszcze pozostaje pod ogromnym wpływem dawniejszych mistrzów. Jeśli porównać ją z *Symfonią nr 2*, bez trudu zauważymy jak ogromny postęp dokonał się w muzyce XX w., ale także – i przede wszystkim – w twórczości Lutosławskiego (w ciągu dwóch dekad dzielących ukończenie obu symfonii).

Koncert na orkiestrę, choć powstał stosunkowo niedługo po *Symfonii nr 1*, a konkretnie w latach 1950–1954, zdradza już duże zmiany w języku kompozytora i jest pozycją o wiele dojrzałą, estetycznie już w pełni samodzielną. Ba, można już w nim dostrzec zalety typowych dla artysty rozwiązań (jak pewne cechy struktury utworów), które później twórczo rozwijał. Utwór ujawnia także fascynację muzyką ludową, którą Lutosławski poznawał z antologii Oskara Kolberga. Analiza tych wątków i motywów jest niewątpliwie interesującym zadaniem dla ambitnego melomana, trzeba jednak powiedzieć sobie otwarcie – kompozytor nie cytuje tradycyjnych melodii, czy rytmów, ani też nie tworzy czytelnych stylizacji. Właściwie mamy do czynienia z autonomicznym dziełem, oddającym klimat epoki i estetykę wczesnych lat 50. (ale jakby jeszcze tuż przed awangardowym przełomem w tej dziedzinie sztuki) i możemy śmiało zapomnieć o ludowych korzeniach, choć tak naprawdę są one obecne w całym *Konercie*. Stanowiącym doskonałym przykładem tego, jak z narodowych tradycji zaczerpnąć paliwo do własnych poszukiwań.

Materiał omawianej płyty nagrany podczas koncertu, co moż-

na wyraźnie usłyszeć, nie tylko dzięki zachowanym na koniec utworów okłaskom. Dzięki temu zachowano autentyzm i „duszę” żywej muzyki. Od strony wykonawczej i technicznej utwalony zapis zasługuje na najwyższe uznanie.

Przyznam, że układ płyty drugiej jest dla mnie nieco zagadkowy – być może odpowiada on tytułowi tego tomu *Zacieranie szlaków, przecieranie szlaków*. Otwiera go *Symfonia nr 3*, przez wielu (i chyba słusznie) uważana za magnum opus kompozytora, ale pozostałe utwory należą już do zupełnie innej epoki – *Lacrimosa* i *Wariacje symfoniczne* pochodzą z lat 1936–1938, zatem młodzieńczego okresu twórczości (drugi z nich był właściwie koncertowym debiutem artysty), podczas gdy *Tryptyk śląski* i *Mała suita* powstały na początku lat 50. W każdym razie ich zestawienie z kluczowym arcydziełem jest zabiegiem... cokolwiek oryginalnym.

O *Symfonii nr 3* napisano już niemal wszystko, kompozycja zrobiła światową karierę, stając się jednym z najbardziej znanych dokonań współczesnej muzyki polskiej. Stworzył ją kompozytor nie tylko dojrzały, ale mający już przeogromny dorobek i bagaż doświadczeń. Można wręcz zaryzykować, że właśnie w tym utworze zawarł całą swoją wiedzę, że do niego przygotowywał się przez całe życie (choć przecież parę lat później napisał jeszcze jedną symfonię). Zresztą nie należy sugerować się zapisem na okładce płyty – kompozytor w istocie pracował nad *Symfonią nr 3* całe dziesięć lat (1973–1983). Darujmy sobie jednak rozważania nad samą kompozycją, zastosowanymi technikami, środkami wyrazu – docieklivy Czytelnik bez trudu odnajdzie całą literaturę na ten temat. Jak z niełatwego zadania wywiązała się Orkiestra Filharmonii Wrocławskiej pod dyrykcją Jacka Kaspszyka? Znakomicie, bowiem właśnie wykonanie jest największą zaletą tego nagrania. Wszystko jest na swoim miejscu i sam autor z pewnością byłby zadowolony z takiej postaci swego dzieła. Oczywiście *Symfonia nr 3* doczekała się wielu nagrań

płytowych i można by pokusić się o ich porównanie, choć oczywiście nie to jest moim celem.

Kwestią niezmiernie istotną, zwłaszcza w przypadku tak znaczących dzieł, jest także strona techniczna nagrania. Cieszy mnie niezmiernie, że oparto się na pokusie (ta uwaga zresztą dotyczy całej serii) wzięcia udziału w wyścigu w podbijaniu głośności, co niestety obserwuję nawet w przypadku nagrań orkiestrowych. Piano brzmi jak piano, a forte dokładnie tak, jak powinno. Uważny słuchacz dostrzeże wiele niuansów, detali i dźwiękowych smaczków – odbieramy nie tylko orkiestrę jako jedną, zlewającą się w całość masę, ale jesteśmy w stanie niejako wyłowić poszczególne instrumenty, ba – nawet dostrzec intrygujące artefakty, jak stukot kłapek instrumentów dętych. Osobiście bardzo lubię takie nagrania, w których słyhać, że orkiestra żyje i tworzą ją muzycy z krwi i kości. Natomiast akurat w przypadku *Symfonii nr 3* można jednak dostrzec, że Sala Koncertowa Filharmonii we Wrocławiu nie jest wnętrzem o absolutnie idealnej akustyce (mam nadzieję, że nikt nie poczuje się dotknięty tą uwagą) i dzieło Lutosławskiego, niezwykle pod tym względem wymagające, wydaje się chwilami obnażać jej drobne niedostatki.

W przypadku pozostałych utworów nie jest to już tak istotne, choć także odczuwalne – pragnę jednak podkreślić, że to subiektywne odczucie autora tych słów (bynajmniej nie fanatycznego audiofila), który zapewne jest na tym punkcie nieco przeczulony. Niewątpliwie jednak *Lacrimosa* (1937) wprowadza nas w zupełnie inny świat, choć wciąż wymyślony przez tego samego autora. Podobnie jak *Wariacje symfoniczne*, tak naprawdę otwiera „poważną” twórczość Witolda Lutosławskiego. Jednak w przeciwieństwie do wielu młodzieńczych dokonań innych kompozytorów, oba utwory także dziś mają wiele uroku i słyha się ich z przyjemnością.

Tryptyk śląski i *Mała suita* wprowadzają zdecydowanie lżejszy nastrój, dowodząc jak szerokie były zainteresowania i skala możliwości kompozytora.

Wykonane i nagrane bez zarzutu, choć nie ukrywam, że słuchanie ich bezpośrednio po *Symfonii nr 3* chwilami wydaje mi się nieco dziwne, jak całkowite odwrócenie kolejności dań wytwornego obiadu. A może w ogóle tych dań nie powinno się podawać razem? Ponieważ serię *Opera Omnia* traktuję jako pewną całość, rozumiem, że czasem trzeba zestawić ze sobą rzeczy z pozoru zupełnie do siebie nie pasujące.

Ostatnia płyta, *Twórczość z instrumentem wiodącym*, to przede wszystkim dwie obszernie kompozycje – *Koncert na fortepian i orkiestrę* (1987/8) oraz znacznie wcześniejszy *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* (1969/70). Oprócz nich na płytę trafiły okazjonalne miniatury, realizowane na zamówienia oraz *Wariacje na temat Paganiniego* (1941), jeden z najwcześniejszych utworów kompozytora. Niezwykle ciekawe w przypadku dwóch głównych kompozycji wydaje mi się zestawienie solistów – w starszej z nich jest nim bardzo młody, acz już utytułowany wiolonczelista Tomasz Daroch, w nowszej na fortepianie gra doświadczony mistrz, Garrick Ohlsson. Przypomnijmy, sam Lutosławski napisał *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* dla Mścislawa Rostropowicza, zaś *Koncert na fortepian i orkiestrę* dla Krystiana Zimermana. Prezentujący się w nagraniach soliści w pełni stanęli na wysokości zadania, a ich interpretacje wytrzymują porównania z oryginalnymi adresatami dzieł. Przy tym zadanie Tomasza Darocha było szczególnie trudne, bowiem utwór rozpoczyna się przecież od długiej partii solowej.

Jako ciekawostkę warto dodać, że omawiany krążek nieco wylamuje się z przyjętej zasady i realizacyjnie wykracza poza Wrocław – *Wariacje na temat Paganiniego* nagrano w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej w Warszawie, zaś *Fanfare for CUBE* w salach IRCAM w Paryżu. Podobnie jak w przypadku poprzednich płyt, także w tym wypadku zarówno wykonanie, jak i techniczna realizacja są na bardzo wysokim poziomie.

Seria *Opera Omnia* stanowi ciekawe i cenne uzupełnienie dyskografii Witolda Lutosławskie-

go, a zarazem łakomy kasek dla kolekcjonerów płyt, którzy chcą mieć komplet dzieł w jednolitym wykonaniu, nagrań zrealizowanych w podobnych warunkach i mniej więcej podobnym czasie. Obejmując całą drogę twórczą kompozytora, omawiany zbiór jest więc nadzwyczaj spójny i może posłużyć do odtworzenia sobie w warunkach domowych własnego, prywatnego festiwalu twórczości kompozytora. Korzystając z dobrodziejstw współczesnej technologii nie jesteśmy nawet skazani na narzuconą przez wydawcę kolejność utworów.

Na osobną wzmiankę zasługuje szata graficzna płyt – prosta, ale wymowna i bardzo charakterystyczna. Jeśli dodać obszerne książeczki z omówieniem kompozycji, mamy wartościowy prezent dla każdego melomana. Oby na kolejne części nie trzeba było zbyt długo czekać.

Dariusz Mazurowski

KEVIN MALONE

A Clockwork operetta

Métier msv28543 • w. 2013 • 70'05"

☆☆☆☆☆

The Music of 9/11 vol. 1

Métier msv92106 • w. 2013 • 46'35"

☆☆☆☆☆

Dwie spośród najnowszych pozycji wytwórni Métier poświęcone są muzyce amerykańskiego kompozytora Kevina Malone'a. To bardzo ciekawy twórca, piszący utwory barwne, ekspresyjne, wciągające i angażujące słuchacza. Dwie płyty Métier to jakby dwa różne portrety Malone'a: pierwszy (9/11) jest poważny, tragiczny, drugi (*Clockwork*) – pełen humoru, ale i jakiejś szyderczości.

Cały program płyty *The Music of 9/11* poświęcony jest wydarzeniom z 11 września 2001 r.: to osobisty hold kompozytora – na codzień żyjącego w Manchesterze, lecz rodowitego Amerykanina. Trzy utwory, jakie tutaj się znalazły, każdy na swój sposób, przykuwają uwagę odbiorcy. Pierwszy z nich, *Osiemnaście minut*, podzielił Malone na 18 sekcji, składających się bądź to z 10 18-sekundowych fraz, bądź z 18 10-sekundowych. Tytuł sym-

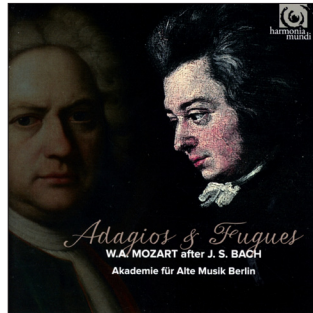
bolizuje oczywiście czas dzielący wybuchy dwóch samolotów. A na tym numerologia wcale się nie kończy! W pewnym momencie kompozytor cytuje fragment *Serenady na smyczki* Czajkowskiego... Skład *Osiemnaście minut* obejmuje dwa kontrabasy solo i smyczki.

Drugim utworem tej pierwszej płyty jest *Requiem77* na wiolonczelę. Kompozytor pragnął tutaj opowiedzieć historię strażników powietrznych poszukujących samolotu Amerykańskich Linii Lotniczych *Flight77*, który za chwilę miał rozbić się...

Ostatnią kompozycją są *Anioły i Świetliki* w wersji na flet i orkiestrę. Będąc w roku 2006 w górach Pensylwanii, Malone zauważył, że po stronie, gdzie doszło do rozbicia się samolotu *Flight93*, zadomowiły się miliony świetlików, tworząc niezwykłą aurę.

Całkowicie odmienny jest emocjonalny klimat drugiej płyty, aczkolwiek występuje jeden, bardzo wyraźny, punkt wspólny. Ten drugi krążek także zawiera bowiem utwór *Anioły i Świetliki*, lecz w innym kształcie – na flet prosty i smyczki. Trzy pozostałe kompozycje mają już zupełnie odmienny charakter: są bardzo amerykańskie, ale w „rozrywkowym” znaczeniu, nawiązują do jazzu, bluesa, popu, rocka, są istnym melanzem stylistycznym. Spośród nich: *Piosenki Radiowej, Amerykańskiej Terpsychory i Operetki Zegarowej*, to trzecie dzieło wydaje się najbardziej złożone i najciekawsze, choć, niewątpliwie, budzące najwięcej kontrowersji. Przemoc, demoralizacja, a wszystko podlane quasi-kabaretowym sosem, sprawiają przede wszystkim groteskowe wrażenie. Utwór zyskuje genialną wykonawczynią w osobie aktorki i śpiewaczki Emily Howard, bardzo sugestywnej i ekspresywnej! Pozostali artyści także spisują się bez zarzutu, z flecistą Johnem Turnerem, zespołem Fidelio Trio, a także orkiestrami Manchester Sinfonia i New World Ensemble na czele! Warto poznać tę muzykę, która niektórym może wydać się nieco kiczowata, jest jednak wyrazista, barwna i wciągająca!

Łukasz Kaczmarek



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Adagios & Fugues after J. S. Bach

Akademie für Alte Musik Berlin

Harmonia Mundi HMC 902159 • w. 2014 • 51'18"

Wykonanie: ☆☆☆☆☆

Edycja: ☆

Wszystkiemu winny jest Baron Gottfried van Swieten. To on, w roku 1782, zainteresował Mozarta twórczością Bacha i Haendla. Efektem tej muzycznej fascynacji są Mozartowskie opracowania na kwartet smyczkowy pięciu 4-głosowych fug z II tomu zbioru *Das Wohltemperierte Klavier* (KV 405). Trzy z nich składają się na program najnowszej płyty Akademie für Alte Musik Berlin. Ale na krążku znalazły się również autonomiczne kompozycje Mozarta będące jego „prawowitymi” utworami, poprzez polifoniczną bądź polifonizującą formę mogące przywoływać na myśl może nie tyle Bacha, co jednak Mozarta, który twórczość lipskiego kantora, zwłaszcza tę instrumentalną, na klawesyn, pianoforte czy organy, znał i tajniki jego kontrapunktu zgłębił. Takimi dziełami Mozarta jest znakomita *Fuga* KV 426 na dwa instrumenty klawiszowe. Nie wiadomo, czy *Allegro* KV Anh 44 miało poprzedzać tę fugę, czy też nie... Co się zaś tyczy *Fugi* KV 426, w roku 1788 kompozytor opracował ją na smyczki, poprzedzając *Adagiem* – właśnie jako *Adagio i Fuga c-moll* KV 546 utwór ten funkcjonuje do dziś.

Trzecia grupa kompozycji, jakie znalazły się na omawianej płycie, to pochodzące z Wiednia opracowania dzieł Bacha, których autorstwo jest nieznane. Ale uwaga! Mozartowskie opracowania fug Bacha poprzedzone są preludiami: ich autorem niekoniecznie jest kompozytor; są to bądź anonimowe rękopisy pochodzące z 1796 r. z Wiednia, bądź też cał-

kowicie nowe utwory. Mamy więc istny galimatias: muzykę Mozarta, Bacha wg Mozarta, a także Bacha wg anonimowego wiedeńskiego kompozytora, a wreszcie Bacha w stylu Mozartowskim wg współczesnych wizji: wszystko pomieszanego i nie opisane jak należy.

Bardzo istotną wadą omawianej płyty jest fatalny, lakoniczny opis poszczególnych ścieżek – trzeba solidnie zaznajomić się z esejem stanowiącym przedmiot książeczki, by właściwie rozoznać się w proveniencji prezentowanych kompozycji: co opracował z Bacha Mozart, co anonimowi kompozytorzy, a co jest autonomicznym utworem Mozarta. Tytuł płyty: *Mozart – Adagia i Fugi na podstawie Bacha* jest po prostu mylący! Z opisu ścieżek także nie wynika! Czy tak ciężko było przy każdej kompozycji określić kompozytora (dwóch/trzech)? Niestety... Stąd, wyjątkowo, przyznaję ocenę jednej gwiazdki za edycję. Można więc słuchać omawianej płyty jak enigmaty i próbować odgadnąć, co rzeczywiście pochodzi od jakiego kompozytora, bądź też wpierw szczegółowo wgłębić się w tekst, zrobić notatki i oddać się „świadomej konsumpcji”.

Jeden istotny fakt zdaje się ratować cały ten niezbyt szczęśliwy, ani też dopracowany projekt: fantastyczne wykonanie zespołu Akademie für Alte Musik Berlin. Jego brzmienie jest po prostu cudowne: pełne, urzekające, głębokie, z frapującymi brzmieniami zwłaszcza instrumentami dętymi. Świetnie spisują się także fortepianisci: Raphael Alpermann i Jörg-Andreas Bötticher wykonujący *Allegro c-moll i Fugę* KV 426 Mozarta. Gdyby nie wykonawcy, w zasadzie nie warto by sięgać po tę płytę...

Łukasz Kaczmarek

DIEGO ORTIZ

Recercadas del tratado de glosas

Jordi Savall, viola da gamba; Ton Koopman, klawesyn; Andrew Lawrence-King, harfa; Rolf Lislevand, gitara, vihuela; Paolo Pandolfo, viola da gamba

Alia Vox AVSA 9899 • w. 2013, n. 1989 • 49'39"

☆☆☆☆☆



Diego Ortiz (ok. 1510 – ok. 1570) był hiszpańskim kompozytorem i muzykiem na służbie hiszpańskiego wicekróla Neapolu, a następnie hiszpańskiego króla Filipa II. Opublikował traktaty dotyczące muzyki instrumentalnej i wokalne.

O jego życiu wiemy bardzo niewiele: urodził się w Toledo i zmarł w Neapolu. Poza wspomnianymi traktatami zachowały się dwa zbiory jego dzieł: *Tratado de Glosas* (1553) i *Musices liber primus* (1565).

To właśnie ten pierwszy został nagrany na płycie wytwórni Alia Vox jako wolumin 16 serii *Heritage*, która zawiera dokonania Jordiego Savalla i jego muzyków z czasów przed założeniem własnej wytwórni.

Jordi Savall i towarzyszący mu muzycy to obecnie tzw. pierwsza liga wśród specjalistów od muzyki dawnej. Miło przypomnieć sobie, jak interpretowali tę muzykę niemalże 30 lat temu. Ich wykonanie nie straciło nic ze świeżości, jest znakomite. Warto sięgnąć po ten krążek ze względu na słynnych wykonawców, jak i na piękną hiszpańską muzykę Diega Ortiza, tym bardziej, że nie jest on zbyt często reprezentowany na płytach.

Polecam.

Stanisław Lubliński

FRANZ XAVER RICHTER
Kwartety smyczkowe op. 5
casalQuartett

Solo Musica SM 184 • w. 2014, n. 2012 • 116'21"

★★★★★

Niemiecka firma nakładowa Solo Musica, znana głównie z realizacji nagrań płytowych stanowiących wizytówki wykonawców wydała odkrywczy album z muzyką Franza Xavera Richtera. Kompozytor ten urodził się w 1709 r. na Morawach,

zmarł w 1789 r. w Strasburgu, gdzie spędził ostatnie 20 lat swego życia. Jego twórczość łączy stylistykę baroku ze stylem Galant i zaliczana jest do szkoły mannheimskiej i reprezentuje styl przedklasyczny utworów symfonicznych. Skomponował ponad 70 symfonii, kilkadziesiąt mszy, wiele utworów kameralnych, w tym prezentowane *Kwartety smyczkowe* op. 5. Można śmiało określić Richtera jako jednego z prekursorów kwartetu smyczkowego.

Artyści tworzący *casalQuartett* pięknie prezentują dzieła Richtera. Słychać ich ogromne zaangażowanie, chęć przybliżenia słuchaczowi z XXI w. muzyki, która była obecna na dworach XVIII-wiecznej Europy. Interpretacja bardzo przemyślana, której dodatkowym atutem jest znakomita realizacja nagrania w systemie przestrzennym SACD. Polecam.

Stanisław Lubliński



EUGENIUSZ RUDNIK
ERdada na taśmie

Requiem Records 64 • w. 2014

Muzyka21
płyta miesiąca

Kim jest Eugeniusz Rudnik i jakie są jego osiągnięcia, zasługi – tego sympatykom sztuki współczesnej, zwłaszcza muzyki elektroakustycznej przypominać nie trzeba. Jego dorobek wykracza zresztą istotnie poza tradycyjne ramy muzyczne – obejmując formy radiowe, parateatralne, sztukę dźwiękową, reportaże i wiele innych. Już sama liczba utworów autonomicznych robi wrażenie, gdy dodamy do tego muzykę ilustracyjną, filmową, dorobek Rudnika okaże się wręcz nieprzebraną skarbnicą. I niestety, przez lata był raczej

znany z nielicznych audycji radiowych, czy okazjonalnych koncertów – fonografia zdawała się go niemal nie dostrzegać. Nieskromnie przy tej okazji zauważę, że jeszcze w latach 90. pisałem o Studiu Eksperymentalnym i apelowałem o wydanie jego osiągnięć na płytach. Dziś Studio jest już niestety tylko wspomnieniem (choć taki los tego typu placówek, o ile nie zmienia nieco profilu swojej działalności), ale – co konstataję z radością – Eugeniusz Rudnik odnalazł się w nowej rzeczywistości doskonale, znajdując dla siebie kolejną pracownię, tym razem w studiu Bolesława Błaszczyka.

Omawianą płytę wypełniają zatem utwory najnowsze, zrealizowane w okresie ostatnich trzech, czterech lat. Najnowsze, ale... Zrealizowane w przeważającej części ze starych materiałów audio, niekiedy mających ponad 40 lat. Wiele z nich to efekt twórczego recyklingu – uważny słuchacz z łatwością rozpozna, nawet nieco inaczej przetworzone, czy przemontowane, motywy, fragmenty znane z wcześniejszych kompozycji. Eugeniusz Rudnik wciąż posługuje się tą samą techniką pracy i warsztatem (jak sam podkreśla – używając urządzeń z radiowego demobilu), a zatem nade wszystko analogową taśmą i nożyczkami. W tej materii osiągnął absolutne mistrzostwo i wydaje się, że dalej już pójść się po prostu nie da (archaiczna technologia ma w końcu swoje ograniczenia). Ktoś powie, że to nic nowego, że na płycie słyszymy Rudnika takim, jakiego znamy od lat – rozpoznamy znane cytaty, motywy i przetworzenia. Że w pewnym sensie się nie rozwija i nie penetruje nowych obszarów, co zawsze było istotnym aspektem muzyki elektroakustycznej. Ale takie podejście może być wyłącznie efektem niezrozumienia fenomenu Rudnika. W zmieniającym się świecie, w tym także wyścigu technologicznym, on jest stałą, constans i punktem odniesienia. Na tym właśnie polega wartość jego twórczości i nie chodzi tu wcale o dawanie świadectwa „starej szkoły” muzyki elektroakustycz-

nej. Eugeniusz Rudnik używa takich środków, jakie mu po prostu najbardziej odpowiadają. Ilu twórców jego generacji oparło się pokusie unowocześnienia warsztatu? Chyba żaden. Nawet Pierre Henry (zajmujący się tą dziedziną nawet jeszcze dłużej) w końcu się zламаł i postawił na komputery.

ERdada (z dopiskiem *80/50* co jest aluzją do okrągłych rocznic – urodzin i lat spędzonych w Studiu Eksperymentalnym) to trwający niemal 40 minut kolaż, utrzymany w typowym dla artysty stylu. Materię dźwiękową stanowią m.in. niewykorzystane fragmenty, jakie pozostały po realizacji utworu *Divertimento* z 1971 r., ale także wiele innych motywów – często już znanych z dorobku kompozytora. Są także nagrania z rozmów Rudnika z Krzysztofem Pendereckim i Bernardem Ładyszem z 1972 r., które odbywały się podczas realizacji muzyki na otwarcie igrzysk olimpijskich (Monachium 1972). Wszystko przetworzone w typowy dla artysty sposób, ale zarazem także i w taki, by powstała z nich nowa jakość (nawet jeśli jest to rodzaj dźwiękowego déjà vu). Utwór ma dość jednorodną strukturę i w miarę równomierny rozkład gęstości zdarzeń, stając się ciągiem specyficznie wymieszanych dźwięków. I choć brak tu wyraźnych zwrotów akcji, dramatycznych przejęć, załamania – słucha się go dosłownie jednym tchem. Rok powstania kolażu (2012) należy traktować umownie, bo w przypadku Rudnika muzyka jest jakby wyjęta z czasu. Może to być równie dobrze rok 1972, jak i 2032...

Pozostałe utwory są już wyraźnie krótsze, ale nie należy ich traktować jako dodatku do dania głównego. *Dzięcieliina pała* powstała 9 kwietnia 2010 r., zatem w szczególnym momencie, co zresztą podkreślono w opisie. Kompozycja została zrealizowana oczywiście w typowy dla Rudnika sposób, znów z materii historycznej, by nie rzecz wręcz zabytkowej. O ile jednak w przypadku poprzedniego dzieła w centrum uwagi znalazł się głos, tutaj słyszymy także sporo struktur elektronicz-

nych (z łatwością rozpoznajemy materiały, z których ongiś powstał *Tryptyk*). W pewnym momencie ustępują one miejsca ludycznemu cytowaniu piosenki *O mój rozmarynie...*, pociętej orkiestrze, instrumentom.

Memini tui (2013) to z kolei dźwiękowe wspomnienie Arnego Nordheima, wybitnego kompozytora norweskiego (zmarłego w 2010 r.), który na przełomie lat 60. i 70. był częstym gościem Studia Eksperymentalnego i we współpracy z Eugeniuszem Rudnikiem zrealizował wiele swoich (prawdopodobnie najlepszych) dzieł elektroakustycznych. Autor znów sięga do taśmowych archiwów, by stworzyć utwór nowy, lecz zarazem przypominający dawny czas.

Płytę zamykają *Elektrowyzwoliny* (2013), krótki i żartobliwy montaż stworzony wspólnie z Bolesławem Błaszczkiem, który zagrał tu partię wiolonczeli. Eugeniusz Rudnik z kolei wypręparował z ich rozmów warstwę elektroakustyczną, zdradzającą nie tylko wielki kunszt, ale także swoje ogromne poczucie humoru (powtórzone, jakże wymowne słowa „taśma się niewątpliwie kończy”).

Płyta zwraca uwagę nie tylko zawartością muzyczną, ale także szatą graficzną i formą – ogromne (jak na płytę kompaktową) pudełko, niczym od dużej rolki taśmy, a do tego intrygująca grafika, stanowiąca kolaż różnych notatek i książka (bo już nie książeczka...) z opisem. Wielu moich znajomych – i tych młodszych, i tych starszych także – często podkreśla, że dni tradycyjnych nośników, płyt są policzone. Omawiana pozycja zdaje się temu przeczyć (co mnie bardzo cieszy), bo taka płyta jest nie tylko nośnikiem dźwięku, ale pewnym przedmiotem, dziełem sztuki i żadne pliki z Internetu tego nie zastąpią.

Sympatycy twórczości Eugeniusza Rudnika otrzymują kolejną, fascynującą pozycję do kolekcji (po antologii na czterech CD i płytach wydawnictwa Bólt). A pozostali? Może czas najwyższy by wybitnego przecież twórcę polubili.

Dariusz Mazurowski



**ALESSANDRO SCARLATTI
Carlo Re d'Alemagna**

Romina Basso, kontralt; Roberta Invernizzi, sopran; Marina de Liso, mezzosopran; Marianne Beate Kielland, mezzosopran; Carlo Allemano, tenor; José Maria Lo Monaco, mezzosopran; Damiana Pinti, alt; Roberto Abbondanza, bas • Stavanger Symphony Orchestra • Fabio Biondi, dyrygent

Agogique AGO 015 • w. 2013, n. 2009
•168'20"

★★★★★

Carlo Re d'Alemagna Alessandro Scarlatti, to typowa neapolitańska opera barokowa. Gdy powstawała, Scarlatti był u szczytu swojej neapolitańskiej kariery. Jej premiera odbyła się w Neapolu w 1716 r. Jak wiele innych dzieł tego twórcy popadła w zapomnienie i dopiero w dzisiejszych czasach przywrócono ją do życia, najpierw w 2003 r. podczas Festiwalu Scarlatti w Palermo, następnie w Stavanger w 2009 r., kiedy to dokonano prezentowanego nagrania.

Tematem opery jest dzieciństwo Karola II Łysego (823–877), pierwszego z dynastii francuskich Karolingów.

Zaskoczeniem może być, że wybitny specjalista od muzyki dawnej, Fabio Biondi, który pierwotnie wykonał tę operę w Palermo z zespołem Europa Galante, do nagrania przystąpił z orkiestrą symfoniczną – Stavanger Symphony Orchestra – grającą na współczesnych instrumentach. Można to jednak zrozumieć, gdyż jest on dyrektorem artystycznym do spraw muzyki dawnej tego zespołu. Należy się mu pochwała za chęć przywrócenia do życia kolejnego zapomnianego arcydzieła. Dobór solistów jest wspaniały. Wszyscy zaproszeni do współpracy to wybitni specjaliści od muzyki dawnej, znani z wielu wybitnych nagrań. Na szczególne wyróż-

PROMOCJA ROCZNA PRENUMERATA W CENIE 108 ZŁ

W Metropolitan Opera: *Zaczarowana wyspa • Wozzeck*

www.muzyka21.com

nr 7 (168)
lipiec 2014
ROK XV
ISSN 1509-569X
index 356212
Cena: 9,00 zł
(w tym VAT 23%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Magdalena Brzozowska
Kessler, mistrz miniaturowy

Bohdan Mazurek
legendarny, elektroakustyczny

Rolando Villazón
arie koncertowe Mozarta

Carl Adolf Lorenz
odnaleziony kompozytor koszański

**Anne-Sophie Mutter
Lambert Orkis**
srebrny jubileusz

PIOTR WAJRAK
odkrywa muzykę symfoniczną
Józefa Wieniawskiego

TWÓJ ZYSK TO:

- otrzymujesz w prezencie wartościową płytę z muzyką poważną
- otrzymujesz ulubiony miesięcznik Muzyka21 pocztą do domu nie ponosząc dodatkowych kosztów wysyłki

Wpłać 108 złotych na nasze konto bankowe:

**Acte Préalable Sp. z o.o.
ING Bank Śląski - O/W-wa
nr rachunku**

61 1050 1025 1000 0022 7171 0861

w tytule przelewu wpisz

„Roczna prenumerata” i dokładny adres wysyłki zamówionej prenumeraty, którą rozpoczynamy od nowego miesiąca po otrzymaniu przelewu

nienie zasługuje Romina Basso, jeden z najpiękniejszych mezzosopranów swego pokolenia. Tutaj jest niekwestionowaną gwiazdą. Niestety przy kontemplowaniu tej pięknej muzyki zawód spotka miłośników Roberty Invernizzi. Ta znakomita śpiewaczka, którą dobrze pamiętamy z wybitnych nagrań kantat Haendla dla Glosy, w tej rejestracji rozczarowuje, jej głos brzmi niemalże mechanicznie, brak w nim emocji, która by mogła nas poruszyć. Inaczej jest w przypadku Mariny de Liso, której głos o pięknej barwie jest w pełni nasycony i sprawia radość słuchaczowi. Z pewną rezerwą trzeba potraktować natomiast Marianne Beate Kielland, której interpretacja jest tylko poprawna. Z innych śpiewaków muszę jeszcze wymienić Carla Allemana – słyszeć go w tym nagraniu to prawdziwa rozkosz. Jego niesamowity tenor świetnie oddaje wszelkie niuansy partii Bearda.

Realizacja Fabia Biondiego jest godna pochwały. Wprawdzie jest to odchylenie od obowiązującej od lat normy wykonawstwa na instrumentach z epoki, jednakże artysta pokazał, że i ze współczesnymi instrumentami można stworzyć godną zapamiętania kreację. Myślę, że nawet najzacieklejsi zwolennicy wykonawstwa historycznego będą oczarowani tym nagraniem.

Polecam.

Stanisław Lubliński

FRANZ XAVER SCHARWENKA
Koncerty fortepianowe nr 1-4
 Aleksander Markowicz, fortepian
 • Estońska Narodowa Orkiestra Symfoniczna • Neeme Järvi, dyrygent

Chandos CHAN 10841 • w. 2014 • 140'10"
 ★★★★★

Franz Xaver Scharwenka, lub też Franciszek Ksawery Szarwenka, był polsko-czeskim kompozytorem urodzonym w Szamotułach. Za życia był uwielbiany i ceniony, po śmierci zapomniany o nim. Od ponad 20 lat, dzięki płytom kompaktowym, zaczęto interesować się jego twórczością. Dopiero jednak teraz jego cztery koncerty fortepianowe znalazły się razem nagrane. Dedykowany Lisztowi *Koncert fortepianowy*

nr 1 b-moll op. 32 zapewnił kompozytorowi sławę. Początkowo utwór miał być fantazją na fortepian solo. *Koncert fortepianowy nr 2 c-moll* op. 56 jest bardziej konserwatywny i nawiązuje do wczesnego Brahmsa. Słysząc w nim polskie wpływy, zarówno pewne odwołania do Chopina, jak i elementy tańców polskich w *Finale. Koncert fortepianowy nr 3 cis-moll* op. 80 to niezwykle potężna muzyka romantyczna połączona z lirycznymi pasażami. Wreszcie ostatni, *Koncert nr 4 f-moll* op. 82 to najlepszy z tych czterech utworów, przyjęty z ogromnym entuzjazmem podczas premiery w 1908 r. Utwór ten jest niezwykle zróżnicowany, porywający, świadczący o znakomitej technice kompozytorskiej Scharwenki.

Rosyjski pianista Aleksander Markowicz i Neeme Järvi tworzą znakomity duet. Dzięki nim odkrywamy jak potężną, jak wartościową, jak piękną jest muzyka Scharwenki. Ich interpretacja jest znakomita, podkreśla romantyzm koncertów i dowodzi jak znakomitym symfonikiem był ich twórca.

Na zakończenie jeszcze mała uwaga. Gdyby polscy specjaliści zechcieli zauważyć, że Scharwenka był w takiej samej mierze Polakiem co Chopin, to przestałby propagować bezsensowne poglądy, że w muzyce polskiej nie było dzieł symfonicznych. Ale cóż, prędzej wielbłąd przejdzie przez ucho igielne niż zmienią się poglądy polskich muzyków i muzykologów...

Obowiązkowa pozycja w każdej kolekcji płytowej.

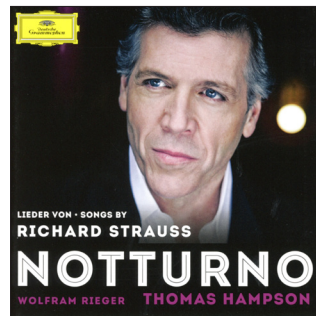
Stanisław Lubliński

RICHARD STRAUSS
Notturmo – Pieśni

Thomas Hampson, baryton; Wolfram Rieger, fortepian; Daniel Hope, wiolonczela

Deutsche Grammophon 479 2943 • w. 2014 • 70'20"
 ★★★★★

W bieżącym roku przypada 150. rocznica urodzin wybitnego kompozytora niemieckiego, Richarda Straussa (1864–1949). I z tej właśnie okazji znakomity śpiewak amerykański Thomas Hampson dokonał wyboru

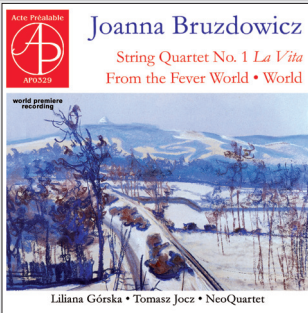


(ze 170 dostępnych) 18 pieśni Straussa i z towarzyszeniem Wolfganga Riegera nagrał je na płytę CD. Strauss komponował pieśni głównie w okresie przed operowym swego twórczej aktywności. Pieśni te w znacznej mierze powstawały okazjonalnie, często dla konkretnych wykonawców, choć kompozytor twierdził, że ich najlepszym interpretatorem jest jego żona (Paulina, śpiewaczka, z domu de Ahna). Tytuł płyty to również tytuł jednej z pieśni (op. 44/1 do słów Richarda Dehmela) – utwór „ze słodko namiętnym solem skrzypcowym (Daniel Hope) tchnie chopinowską poezją”. Pieśń ta wprowadza słuchacza w nastrój melodycznego, sugestywnego śpiewania. W twórczości pieśniarskiej R. Straussa „połem poetyckiego działania była teraźniejszość i rzeczywistość subiektywnego przeżycia” (Ernst Krause – biograf kompozytora), jakkolwiek w pieśniach nie ujawniała się silna osobowość kompozytora. Być może dlatego, jak twierdzą analitycy jego twórczości, iż jego pieśni były bardzo efektywne, bardziej koncertowe niż romantyczne Schuberta, Brahmsa czy Wolfa. „W doborze poezji do której tworzył pieśni, nie zawsze był wybredny i nie zawsze kierował się literackim krytycyzmem. Większość jego pieśni rodziła się również z nastroju chwili, z przewrotnego kaprysu, często równocześnie z komponowaniem bardziej ważkich partytur, prawie zawsze ze spontanicznej inspiracji i w ciągu jednego dnia” (E. Krause).

Thomas Hampson dokonał bardzo subiektywnego wyboru prezentowanych pieśni. Sięgał po te wczesne (*Dedykacja* op. 10) i po te późne (*Światło słoneczne* op. 87/4). Swymi pieśniami potrafił „uszcześliwić przyjaciół”. I słuchacz tego albumu być

może też z przyjemnością będzie podziwiał ich urok. Szczególnie warte polecenia są, prócz wspomnianej *Dedykacji*, błyskotliwa, żartobliwa i swawolna *Ach, biada mnie nieszczęśliwemu*, bardzo poetycka, liryczna *Spokój mojej duszy*, sugestywna o melodyczna *Tajemnicze wezwanie*, romantyczny *Poranek*, równie liryczne *Marzenie o zmierzchu* i *Oswobodzony*. A także wyjątkowo poetycka *Wizja szczęścia*.

Wykonawcą całego recitalu jest znakomity baryton amerykański, Thomas Hampson (1955). To bezsprzecznie kontynuator wspaniałej rodziny amerykańskich barytonów o światowej renomie: Lawrence Tibbett, Leonard Warren, Robert Merrill, Sherrill Milnes. Obdarzony pięknym głosem i dobrymi warunkami scenicznymi, sukcesy odnosi głównie na scenach operowych. Kształcony jednak również przez słynną Elisabeth Schwarzkopf, zaliczany jest także do najwybitniejszych współczesnych wykonawców repertuaru pieśniarskiego. Znane i cenione są jego interpretacje zwłaszcza pieśni Mahlera (nagranie DG, 1991) i Schuberta (*Winterreise*, EMI, 1997), pieśni Beethovena, Loewego, Liszta i Corneliusa (EMI, 1994) oraz *Dichterliebe* Schumanna (EMI 1994). Głos Hampsona jest niezwykle wyrównany we wszystkich rejestrach, szeroki w wolumenie, bogaty w barwie, aksamitny w dole skali i swobodny w jej górze. Trudno mu cokolwiek zarzucić w interpretacji. Doskonale zna przekazywaną treść utworów, wyczuwa intencję kompozytora, potrafi stworzyć sugestywny nastrój. Prezentowana płyta stanowi bodaj debiut artysty w repertuarze pieśniarskim Richarda Straussa. Płyta ta potwierdza wszystkie opinie o sztuce wokalne Hampsona. Najkrócej rzecz ujmując mamy do czynienia ze śpiewakiem wrażliwym i inteligentnym. Dobór utworów zdaje się być bardzo trafny. W niełatwej partii fortepianu sprawdza się również akompaniator, Wolfram Rieger. Kończąc omawianie tej płyty, pozwałam sobie przytoczyć opinię znanego krytyka, Daniela Goliańska: „Recenzent winien



JOANNA BRUZDOWICZ

I Kwartet smyczkowy La Vita, From the Fever World, World

Liliana Górską, mezzosopran • Tomasz Jocz, fortepian • NeoQuartet
Acte Préalable AP0329 • w. 2014 • 49'57"
☆☆☆☆☆

Choć należy do najwybitniejszych współczesnych kompozytorów, Joanna Bruzdowicz (ur. 1943 r.) nie cieszy się w Polsce taką sławą, na jaką zasługuje. Ta niezwykła kobieta tworzy muzykę, jest pianistką, krytykiem muzycznym, publicystką, a także pomysłodawczynią i założycielką licznych stowarzyszeń kulturalnych, imprez i festiwali. Wykształcenie kompozytorskie zdobyła w klasie Kazimierza Sikorskiego, który zapewne w jakimś stopniu ukierunkował Bruzdowicz neoklasycznie. Swoją sztukę doskonalila następnie w Paryżu pod kierunkiem Oliviera Messiaena, Nadii Boulanger oraz Pierre'a Schaeffera. Jak już wspomniałem, język muzyczny Bruzdowicz, choć wielce oryginalny, zwraca się często w stronę neoklasycyzmu (szkoła Sikorskiego, Boulanger). Ale kompozytorka ma na swoim koncie liczne eksperymenty dźwiękowe (pokosie studiów u Schaeffera, Messiaena), owoce twórczych poszukiwań, dzieła pisane do wykonania w salach koncertowych, estradach, teatrach operowych, ale również na potrzeby filmu. W twórczości Joanny Bruzdowicz miejsce szczególne zajmuje muzyka wokalna. Przykład stanowią trzy znakomite opery oraz cykle pieśni. Dwa z nich: *In the Fever World (W świecie gorączki)* oraz *World (Świat – Poema naiwne)* ujęte zostały w programie omawianej płyty. Pierwszy cykl, na mezzosopran, kwartet smyczkowy i fortepian, składa się z 12 pieśni napisanych do, niezwykle

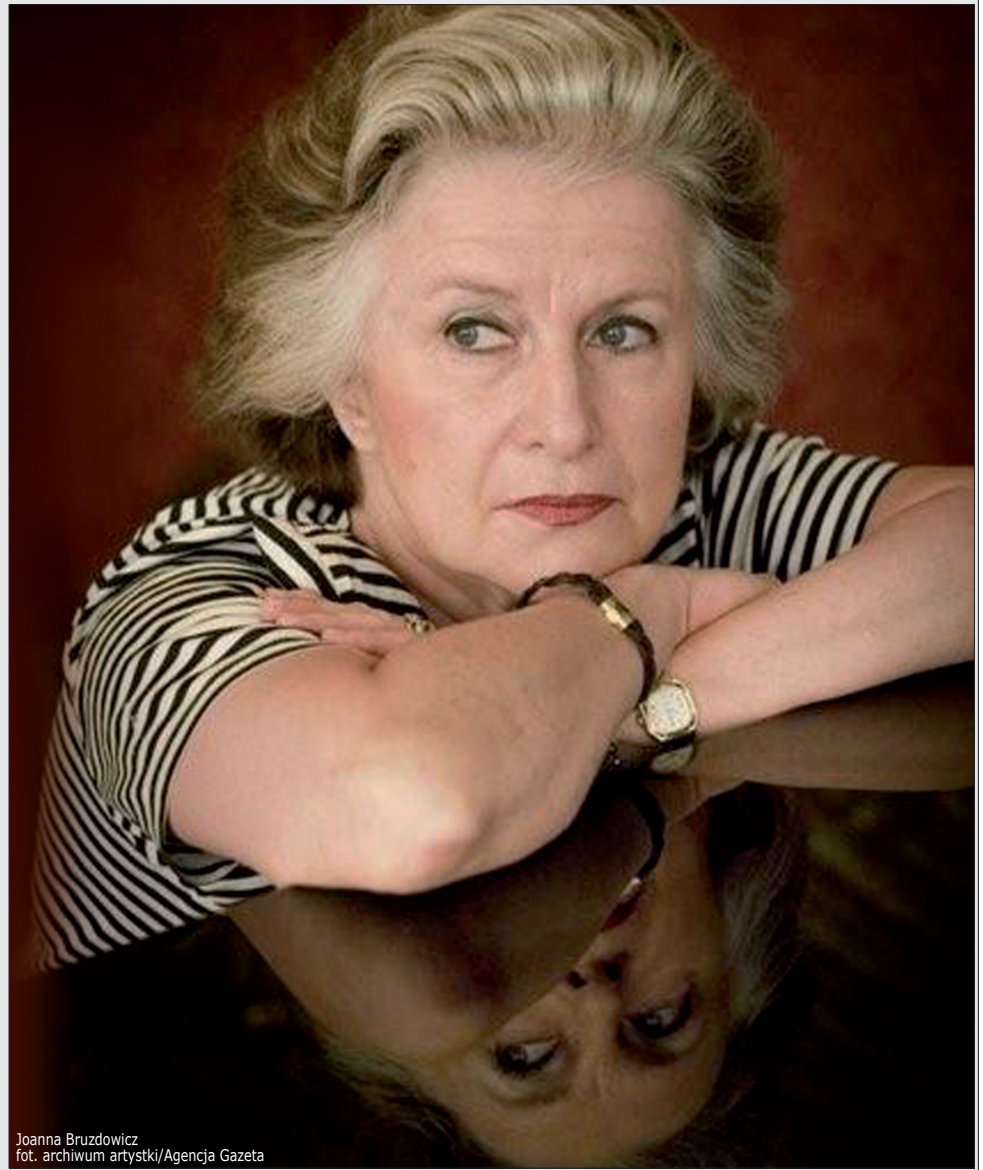
interesujących, tekstów młodej amerykańskiej poetki, przez wiele lat mieszkającej w Warszawie, Jehanne Dubrow. Sama autorka słów tak mówi: „I teraz te same poematy znalazły nowy głos, przez dźwięk, przez muzykę Joanny Bruzdowicz”. Cykl *In the Fever World* powstał w dwóch fazach: pierwsze sześć pieśni w roku 2012, kolejne – w 2013. Ta druga grupa została zamówiona przez ZKP. Joanna Bruzdowicz dedykowała ją Lilianie Górskiej. *World* na głos (sopran/mezzosopran) i fortepian jest wcześniejszym cyklem, z roku 1996. Składający się z sześciu pieśni, napisany do poezji Czesława Miłosza, spotkał się z jego bardzo ciepłym przyjęciem. Ale program płyty nie ogranicza się tylko do muzyki wokально-instrumentalnej. Otwiera go bowiem

I Kwartet smyczkowy „La Vita”. To kompozycja z roku 1983, napisana w hołdzie Karolowi Szymanowskiemu. Neoklasycyzm, nawiązania do folkloru, góralskości, bogactwo melodyczne i barwność, to główne cechy tego dzieła. Doczekało się ono kilku nagrań i stanowi jeden z najważniejszych i najbardziej znanych utworów kompozytorki, bardzo lubiany przez nią samą. Dzieła Joanny Bruzdowicz znajdują znakomitych wykonawców w muzykach NeoQuartet i pianicie Tomasz Jocz. Ten pierwszy daje się poznać jako świetny interpretator zwłaszcza *Kwartetu*: wnikliwy, właściwie różnicujący kolejne sekcje. Ale największe brawa należą się dla Liliany Górskiej, mezzosopranu. Artystka dała się już poznać jako wybitna wykonawczyni muzyki

współczesnej, w tym również kompozycji Joanny Bruzdowicz. Być może pamiętają Państwo dwie świetne płyty artystki zarejestrowane dla Acte Préalable, w tym jedną z polską współczesną muzyką kameralną z mezzosopranem. Górską śpiewa z wielkim zrozumieniem, głosem o miłej, pięknej barwie, a przy tym bardzo miękkim i odpowiednio ruchliwym.

Dla miłośników muzyki współczesnej i wokalne, omawiana płyta może stanowić niezwykle cenny nabytek, tym bardziej że zawiera premierowe nagranie *In the Fever World*. Zasluguje jednak na uwagę wszystkich melomanów, przybliżając twórczość jednej z najważniejszych polskich kompozytorek.

Lukasz Kaczmarek



Joanna Bruzdowicz
fot. archiwum artystki/Agencja Gazeta

zapewne wskazać na mocne i słabe strony produkcji, jednak w tym przypadku trudno mieć cokolwiek do zarzucenia”.

Jacek Chodorowski

RICHARD STRAUSS
Fragmety orkiestrowe z oper: Salome, Der Bürger als Edelmann, Rosenkavalier, Intermezzo, Arabella, Capriccio Staatskapelle Bresden • Otmar Suitner, dyrygent

Profil PH 12018 • w. 2013, n. 1963 • 108'29" ★★★★★

Pięknie się rozrasta seria *Edition Staatskapelle Dresden*, dokumentująca historię tej znakomitej orkiestry, niezwykle zasłużonej w dziejach niemieckiej oraz europejskiej kultury muzycznej. Przed nami oto 36. wolumin, tym razem dwupłytowy, wiążący się z osobą i działalnością wybitnego austriackiego dyrygenta, Otmara Suitnera (1922–2010).

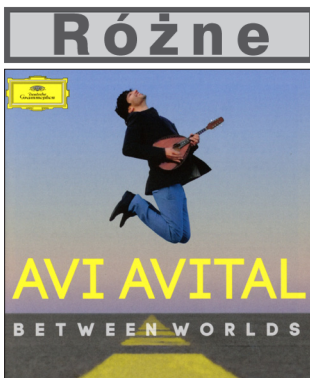
Znawca wielkiego germańskiego repertuaru operowego oraz symfonicznego, był blisko związany ze słynną formacją jako jej szef artystyczny w latach 1960–1964. Z tego okresu pochodzą zamieszczone na pierwszym krążku nagrania muzyki z oper Richarda Straussa, z wykonywania dzieł którego słynęli bohaterowie omawianej pozycji, zarówno orkiestra, jak i kapelmistrz. Zapisane na albumie Profilu radiowe archiwalne fonogramy jasno pokazują, jak bardzo byli związani z twórczością autora *Elektry* i jak znakomite efekty nad ulubionym repertuarem przyniosła wspólna praca. Mamy tu do czynienia z instrumentalnymi fragmentami dzieł scenicznych: *Salome, Kawaler z różą, Intermezzo, Arabella, Capriccio* oraz *Mieszczanin szlachcicem*, pochodzące z roku 1963. Stanowią absolutny rarytas, ponieważ, rzecz dziwna, wybitny znawca muzyki Straussa, Otmar Suitner, pozostawił bardzo nieliczne rejestracje jego dzieł. Ubolewać należy nad tym faktem, jako że wydane teraz po raz pierwszy na kompaktach radiowe dokumenty są ucztą dla ucha miłośników tego kompozytora. Orkiestra i dyrygent rozu-

mieją się doskonale, wspólnie realizują swoją wizję w sposób godny podziwu, doskonale poza tym czują klimat i styl wielkiego mistrza. Choć owe nagrania mają już pół wieku, nie dotknął ich upływ czasu, są bardzo cennym świadectwem mistrzostwa sztuki kapelmistrzowskiej oraz orkiestrowego grania zgodnie z najlepszymi niemieckimi tradycjami. Chciałoby się posłuchać więcej dzieł Straussa w tym wykonaniu, przede wszystkim poematów symfonicznych, że o pełnych operach nie wspomnę, lecz niestety jest to niemożliwe...

Drugi krążek ma charakter dokumentalny, albowiem na 37 minutach przynosi rozmowę z dziennikarza radia NRD, Wolfganga Hillera z dyrygentem, przeprowadzoną dnia 9 listopada 1964 r., urozmaiconą dwoma przerywnikami. Suitner prowadzi w nich ponownie Staatskapelle Dresden w *Gazetach porannych* Johanna Straussa i uwerturze do *Urowadzenia z seraju* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Szkoda jedynie, że wydawca wtopił owe ścieżki w jedną główną, będącą wywiadem, zamiast podzielić całość na rozmowę i uzupełniające nagrania muzyczne. Dysk uzupełnia interesujący bonus dla największych miłośników nagrań archiwalnych – dwa niedłgie *Menuety* Richarda Straussa, dyrygowane przez Fritza Buscha w roku 1923.

Uznaję prezentowany album za pozycję bardzo wartościową i ciekawą, nie tylko ze względu na opublikowane po raz pierwszy na płytach kompaktowych archiwalne fonogramy dokumentujące działalność wybitnego dyrygenta w Dreźnie. Chwałę wytwórni Profil również za doskonałą edycję, bardzo szczegółowo opracowane, kolorowe i ilustrowane zdjęciami książeczki, będące niezastąpionym źródłem informacji na temat bohaterów przedsięwzięcia, jak również za decyzję o rozpoczęciu serii poświęconej Staatskapelle Dresden i konsekwencję w jej rozwijaniu.

Paweł Chmielowski



AVI AVITAL
Between Worlds

Deutsche Grammophon 479 1069 • w. 2014 • 66'20" ★★★★★

Jeden z najnowszych wykonawczych nabytków wytwórni Deutsche Grammophon, Avi Avital, jakiś czas temu swoim debiutanckim albumem oraz promującą go trasą koncertową (gościł także w Polsce) wywołał niemałe poruszenie krytyki oraz melomanów. Wirtuoz rzadkiego w świecie klasyki instrumentu zadziwił wtedy wykonaniem *Koncertów klawesynowych* Jana Sebastiana Bacha w opracowaniu na mandolinę. Upłynęło już trochę czasu od owego debiutu i młody artysta postanowił pójść za ciosem, zmieniając radykalnie repertuar, łącząc tradycję muzyki poważnej i folkowej. Rezultatem kolejnego ambitnego przedsięwzięcia jest najnowszy album Avitala, zatytułowany *Between Worlds* (ang. *Między światami*).

Istotnie, zaprezentowany program łączy oba gatunki w sposób niezwykle efektowny i przyjemny dla ucha. Zaskakuje nieco fakt, iż jego główny bohater, czyli gwiazda mandoliny z Izraela, pojawia się na jedynie trzech z dwudziestu pięciu pozycji zamieszczonych na płycie, do wykonania pozostałych zaprosił liczne grono gości: znaną z jego debiutanckiego albumu orkiestrę Kammerakademie z Poczdamu oraz solistów grających na akordeonie, harfie, perkusji, skrzypcach, kontrabasie, klarnecie, altówce, wiolonczeli, flecie i gitarze.

Dźwiękowa różnorodność programu jest dzięki temu naprawdę imponująca, podobnie jak jego stylistyka, opierająca się na tradycyjnych melodiach

z różnych stron świata. Mamy tu bowiem oryginalne ludowe lub poddawane potrzebnym opracowaniom klasyczne utwory walskie, bułgarskie, żydowskie, gruzińskie, węgierskie, hiszpańskie, rumuńskie, argentyńskie, brazylijskie czy czesko-amerykańskie, za sprawą aranżacji finału *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 96 Dworzaka. Trafnie ów zabieg wiąże się z tytułem albumu i przekraczaniem granic nie tylko geograficznych, ale też kulturowych czy gatunkowych. Wspólny wszystkim pozycjom krążka wydaje się być żywioł rytmu, tańca, piękno i oryginalność melodyki, uchwyconych w błyskotliwych i naprawdę przekonujących transkrypcjach. Całość ma charakter zdecydowanie popularny, lecz utrzymany na wysokim poziomie i satysfakcjonujący nawet wybredniejszego odbiorcę.

Miłośnicy fascynujących muzycznych podróży, kuszących, oryginalnych czy orientalnych brzmień, lub po prostu dobrej rozrywki z pewnością najnowszą propozycję Avitala docenią.

Paweł Chmielowski



CLASSICA FRANCESE
Debussy, Cras, Jolivet

MDG 910 1825-6 • w. 2013 • SACD, 76'45" ★★★★★

Muzyczna podróż w barwach wytwórni MDG, zorganizowana i kierowana przez flecistkę Anette Maiburg, trwa. Zabrała nas już poprzednio na Kubę, do Argentyny, Wenezueli czy Hiszpanii, teraz zaś przyszła pora na Francję. Szkoda jedynie, że tytuł albumu nie jest napisany po francusku, lecz, nie wiedząc dlaczego, po włosku (*Classica Francese* zamiast *Classique Française*). Niekonsekwencji językowej towarzyszą, podobnie jak w przypadku albumu hiszpań-

skiego, wrażliwości repertuarowe. Skoro mamy do czynienia z klasyką, to co robią tutaj urocze skądinąd piosenki (chansons), wywodzące się ze zdecydowanie lżejszej muzyki?

Na plus projektu trzeba przyznać, iż właśnie one sprawiły mi największą satysfakcję podczas słuchania – trudno się nie oprzeć francuskiej piosence, zwłaszcza z lat 50. i 60., z czarującą *La Bicyclette* na czele, zwłaszcza, gdy wykonanie jest bardzo ekspresyjne, niemalże aktorskie, jak w tym przypadku (zasługa śpiewającej Alexandry Caveró). Szkoda, że nie wypełniły całej płyty, bo program byłby bardziej konsekwentny stylistycznie i zadowalający mnie osobiście w większym stopniu. Ich miłośnicy z pewnością przypomną sobie wykonujące je gwiazdy gatunku, takie jak Jacques Brel, Michel Piccoli, Edith Piaf, Juliette Greco, Yves Montand. Klasykę zapowiedzianą w tytule reprezentują kameralne kompozycje Claude'a Debussy'ego (*Sonata na flet, altówkę i harfę* oraz *Popołudnie fauna* w opracowaniu harfisty Emmanuela Ceyssona), Jeana Crasa (*Kwintet na flet, harfę i trio smyczkowe*) oraz dzieło André Joliveta wykorzystujące identyczną obsadę (*Chant de linos*). Słucha się ich, nie powiem, przyjemnie, lecz niestety bez większych wzruszeń – same dźwiękowe doznania bez głębszych inspiracji absolutnie nie wystarczają mi, zaprezentowane zaś utwory zasługują na coś więcej niż los wypełniacza czasu w tle innych zajęć.

Prezentowanego albumu nie mogę zatem uznać za produkt całkowicie udany ani pod względem programowym, ani wykonawczym, choć doceniam i interesujący dobór repertuaru i wysiłki grona artystów, starających się odmalować niewątpliwie atrakcyjne brzmieniowe powaby Francji. Ciekawe aranżacje instrumentalne, wykorzystujące zwłaszcza brzmienie fletu, harfy, wibrafonu czy ksylofonu zdecydowanie przysługują się dźwiękowej warstwie produkcji. Nie sposób uczestniczącym w nagraniu muzykom odmówić zaangażowania, a całemu przedsięwzięciu charaktery-

stycznego, powabnego klimatu, który naprawdę może sprawić przyjemność. Inna sprawa, że w tej dziedzinie konkurencję płyta wytwórni MDG ma zdecydowanie liczniejszą i bardziej przekonującą.

Paweł Chmielowski

F. Lessel – Koncert fortepianowy • F. I. Dobrzyński – Koncerty fortepianowe, uwertura do opery *Monbar**

Howard Shelley, fortepian i dyrygent • Concert Köln • Michael Güttler, dyrygent*

NIFCCD103 • w. 2013, n. live VIII 2012 • 70'30"

★★★★★

Miłośnicy polskiej muzyki w dobrym wykonaniu zapewne zainteresują się płytą wydaną przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Są na niej dwa koncerty fortepianowe Franciszka Lessla i Feliksa Ignacego Dobrzyńskiego, a płytę rozpoczyna uwertura do opery *Monbar* Dobrzyńskiego. Za tę realizację odpowiadają orkiestra Concerto Köln dyrygowana od fortepianu przez angielskiego pianistę Howarda Shelleya; uwerturę prowadzi Michael Güttler. Każdy z utworów nagrano podczas koncertów na Festiwalu *Chopin i jego Europa*.

Jest to powtórne nagranie pianisty Howarda Shelleya w tym repertuarze, teraz zrealizowane na fortepianie Erard z 1849 r. i z towarzyszeniem jednego z najlepszych europejskich zespołów grających na historycznych instrumentach. Dla melomanów jest to niecodzienna okazja, by porównać oryginalne brzmienie muzyki XIX w. ze współczesną jej wersją w wykonaniu Sinfonii Varsovii.

Jaka jest muzyka Lessla i Dobrzyńskiego? Piękna, wspaniała i oryginalna, bez trudu wyróżnia się na tle innych dzieł z epoki. Jest dla nas powodem do dumy i mobilizacją do jej jak najszerszej promocji, gdyż w pełni na to zasługuje. Czas przełamać hegemonię w filharmoniach wciąż tych samych koncertów, a zastąpić je tym co w naszej kulturze jest piękne i oryginalne. Koncerty

te są do tego najlepszym sposobem! Ich siłą są piękne melodie, świetna i popisowa partia fortepianu oraz mistrzowska, efektowna orkiestracja! W odkrywaniu smaczków tych kompozycji odsyłam do komentarza płytowego, bardzo pomocnego przy słuchaniu muzyki!

Wykonanie jest bardzo dobre, urzeka naturalność prowadzonej frazy. Muzyka płynie bardzo swobodnie. Muzyczne akcenty i sploty orkiestrowe porywają.

Uwertura do *Monbara* to prawdziwy orkiestrowy fajerwerk, wulkan energii i spontaniczności efektownie zapowiada całą płytę! Koncerty to przykład tego co najpiękniejsze we współpracy solisty/dyrygenta z fenomenalną orkiestrą. To prawdziwe porozumienie muzyczne! Koncerty brzmią lekko, sprężysto, muzycznie są idealnie uformowane. Piękny przykład muzykowania w stylu brilliant. Może nie do końca dźwięk fortepianu jest satysfakcjonujący, szczególnie we fragmentach tutti, nie ma tej siły i przebiecia co współczesny instrument. Otrzymaliśmy nagranie bardzo świeże i pełne życia, może to siła rejestracji koncertowej. Jest to interpretacja, która zapada na długo w pamięć. Stanowi dobry punkt odniesienia na kolejną dekadę nowego tysiąclecia.

Do takiej interpretacji wspaniale pasują słowa komentarza nestorki polskich muzykologów, Ireny Poniatowskiej, oby jej słowa były zachętą dla wielu jej uczniów, by tak pojmować polską muzykę i przede wszystkim tak o niej pisać! Bo wcześniej zgola inne słowa pisali o tych kompozytorach polscy muzykolodzy. W książeczce czytamy: „Franciszek Lessel i Ignacy Feliks Dobrzyński to dwaj najwięksi przedstawiciele koncertu fortepianowego epoki przedchopinowskiej w Polsce. Obydwaj próbowali – w odróżnieniu od Chopina – różnych gatun-

ków, łącznie z symfonią, operą, utworami religijnymi”. Dalej w książeczce znajdziemy kapitalne omówienie obu utworów, szczególnie w kontekście zestawienia ich z dziełami europejskimi. Bardzo ciekawie wypadają słowa prof. Poniatowskiej o koncercie Dobrzyńskiego, w podobnym tonie jest to napisane w komentarzu do nagrania z Sinfonią Varsovią, a mianowicie wszystko wskazuje, że Chopin sporo spał od Dobrzyńskiego (sic!). Stąd może dlatego tak powściągliwie pisał w listach o Dobrzyńskim!?

Szczególnie uderzyło mnie fantastyczne zdanie z komentarza prof. Ireny Poniatowskiej: „*Koncerty* Lessla i Dobrzyńskiego świadczą o tym, że w Polsce istniały klasyczo-romantyzujące wzorce koncertu fortepianowego i że Chopin nie wyrósł na jałowej glebie”. Otóż to zdanie koniecznie trzeba dedykować najwybitniejszemu polskiemu kompozytorowi naszych czasów, który z uporem powtarza wszem i wobec, że tylko on w Polsce pisze symfonie – „wcześniej nikt ich nie pisał, bo nie było orkiestr”, że w Polsce „brakuje dzieł kameralnych światowego formatu”. Jest to oczywiście nieprawda! Wystarczy przejrzeć katalogi firm płytowych oraz poczytać o dokonaniach polskich kompozytorów. Symfonii i dzieł kameralnych są tam setki! I są tam prawdziwe perły! A omawiana tu płyta Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina odkrywa przed nami prawdziwe perły wśród koncertów fortepianowych epoki i stylu brilliant!

Szkoda tylko, że pomysłodawcy tego albumu posłużyli się fortepianem z epoki, zespołem grającym na instrumentach z epoki, natomiast użyli XX-wiecznego opracowania *Koncertu* Lessla autorstwa Kazimierza Sikorskiego. Cóż stało na przeszkodzie, by skorzystać z oryginalnych materiałów orkiestrowych z czasów Lessla?



PLĘTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.merlin.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ OFERTĄ W DOBREJ CENIE

Czyżby pomysłodawcy uważali go za niekompetentnego?

Programując płyty NiFC-u Stanisław Leszczyński idzie drogą wytyczoną już wcześniej przez Jan A. Jarnickiego z Acte Préalable i szeroko opisywaną w **Muzyka21**. Z tą znaczącą różnicą, że NiFC wydaje wciąż ten sam repertuar w różnych wykonaniach, a Acte Préalable odkrywa całe mnóstwo pereł w polskiej muzyce (przeszło 300 płyt)!

Arkadiusz Jędrasik

John Rutter – Suite Antique na flet, klawesyn i smyczki • Philip Glass – Koncert na klawesyn i orkiestrę kameralną • Jean Françaix – Koncert klawesynowy



Christopher D. Lewis, klawesyn; John McMurters, flet • West Side Chamber Orchestra • Kevin Mallon, dyrygent

Naxos 8.573146 • w. 2013, n. 2012 • 64'02" ★★★★★

Choć klawesyn kojarzy się nam z Barokiem i wczesnym Klasycyzmem, to jednak i w XX,

a nawet w XXI w. jest wykorzystywany przez kompozytorów. Przykładem tego może być prezentowana płyta zawierająca trzy utwory na klawesyn z orkiestrą skomponowane w latach 1937 (Françaix), 1979 (Rutter) i 2002 (Glass).

Nagrania utworów podjął się walijski klawesynista mieszkający w USA, Christopher D. Lewis. Jest to jego debiut w Naxosie. Gra pewnie, z łatwością pokonuje wszelkie trudności, sprawia wrażenie, że gra jest dla niego świetną zabawą. Również orkiestra pod dyrekcją Kevina Mallona znakomicie wywiązuje się z powierzonego jej zadania. Jej precyzyjne wykonanie pełne jest blasku i wirtuozerii. Świetnie współtowarzyszy klawesynowi.

Utwór Jeana Françaixa to klasyk gatunku, świetnie znany utwór należący do nurtu neoklasycznego. Dzieło Ruttera to suita na klawesyn i flet brzmiąca jak muzyka do telewizyjnych programów dla dzieci z lat 70. ubiegłego wieku i w żaden sposób nie nawiązuje do spuścizny po wielkim Bachu, jak to sugeruje komentarz z książeczki do płyty. Koncert Glassa zawiera atrakcyjne melodie i porywające rytmy, których nie zapomina się natychmiast po zakończeniu muzyki. Philipp Glass ma wielu miłośników na całym świecie i sądzę, że sięgną i po tę płytę, bo naprawdę warto.

Stanisław Lubliński

Krzyżówka nr 51/sierpień 2014

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															

Rozwiązanie krzyżówki nr 50 z lipca 2014 r.

Lucyna Fiedukiewicz

płyty otrzymują:

Czesław Dębski, Warszawa;
Małgorzata Pokropska, Szreńsk;
Janusz Wolski, Zakopane.

L-1) opera A. Wieniawskiego; L-7) fr. kompozytor i kapelmistrz (1760–1837); Ł-13) imię Sari – wybitnej polskiej śpiewaczki; M-1) Krystian ... – wybitny polski tenor; N-11) znana rodzina włoskich lutników.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-F, 7-F, 7-J, 9-A, 15-F, 1-C, 6-M, 11-M, 4-L, 5-B, 5-H, 12-G, 2-A, 3-G, 11-D, 15-J

Prosimy nadsyłać e-maile z odpowiedziami do 15 bieżącego miesiąca.

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 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: acteprealable@wp.pl

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

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

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl



Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

Rozstrzygnięcie konkursu – lipiec 2014 r. ACTE PRÉALABLE – PIOTR WAJRAK

Aneta Brzóska, Toruń; **Mariusz Czechowicz**, Poznań; **Stefan Dobrzański**, Kraków; **Józef Dymarski**,
Warszawa; **Dariusz Hulewicz**, Wrocław; **Kazimiera Jurkiewicz**, Rzeszów; **Katarzyna Nowaczyk**,
Warszawa; **Jan Styczyński**, Wrocław; **Maria Tatarska**, Lublin; **Walerian Włodarczyk**, Katowice.

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

Konkurs płytowy ACTE PRÉALABLE JOANNA BRUZDOWICZ

Każdy, kto w terminie do 15 bieżącego miesiąca nadeśle na adres e-mail redakcji poprawną odpowiedź na poniższe pytanie, weźmie udział w losowaniu 10 albumów poświęconych artyście
tego konkursu. Płyty zostaną rozdane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Wymień co najmniej dwie opery Joanny Bruzdowicz?



Joanna Bruzdowicz



Nowości w dystrybucji CMD

Długo oczekiwane wznowienia nagrań z katalogów firm Glossa i Harmonia Mundi



Glossa GCD C80011


GLOSSA cabinet



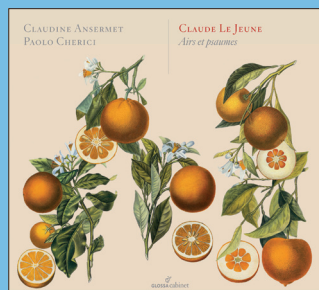
Glossa GCD C80802



Glossa GCD C80305



Glossa GCD C81001



Glossa GCD C80012



Glossa GCD C81503



Harmonia Mundi HMA 1951483

MUSIQUE D'ABORD 



Harmonia Mundi HMA 1951758



Harmonia Mundi HMA 1951496



Harmonia Mundi HMA 1951760



Harmonia Mundi HMA 1951495



Harmonia Mundi HMA 1951817



Harmonia Mundi HMA 1951707



Harmonia Mundi HMA 1951845



Harmonia Mundi HMA 1951547



Harmonia Mundi HMA 1952029



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

Dzieła symfoniczne Józefa Wieniawskiego

Acte Préalable

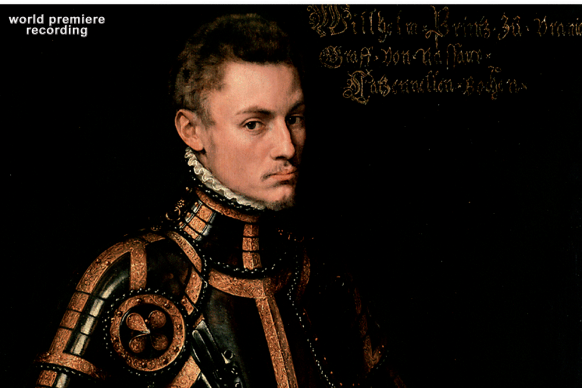


AP0331

Józef Wieniawski

Ouverture *Guillaume le Taciturne* op. 43
Symphony in D major op. 49

world premiere
recording



Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Podkarpackiej • Piotr Wajrak



Piotr Wajrak dyryguje Orkiestrą Symfoniczną
Filharmonii Podkarpackiej im. Artura Malawskiego



więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej