

O Eliminacjach do XVII Konkursu Chopinowskiego

www.muzyka21.com

MUZYKA21

nr 6 (179)
czerwiec 2015
ROK XVI
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

SOL3 MIO

trzech tenorów z Nowej Zelandii



85-LECIE ROMUALDA TWARDOWSKIEGO
SŁAWOMIR CZARNECKI | ROBERT KACZOROWSKI
PAWEŁ GŁOWIŃSKI | AVI AVITAL

SOLE MIO

Wielki debiut trzech tenorów z Nowej Zelandii!



 *Classic*

Presto

AUDIO

 **NETFAN.PL**

empik.com

 **UNIVERSAL**
UNIVERSAL MUZYKA POLSKA

JAMES HORNER – PAS DE DEUX MARI & HAKON SAMUELSEN



Koncert na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę.
„Hipnotyczny, fascynujący, zasługujący na stojącą owację” – TheArtsDesk.com

 *Classic*

AUDIO

FilmMusic.pl
SERWIS MUZYKI FILMOWEJ

 **UNIVERSAL**
UNIVERSAL MUZYKA POLSKA

Kto jest największym wrogiem Polski? Niewątpliwie jest ich wielu, nawet niedaleko. Ale czy trzeba szukać ich poza naszymi granicami? Niedawno ogłoszono, że miliardy złotych pochodzące z naszych podatków pójdą na dofinansowanie Francji czy też USA poprzez zakup od nich sprzętu wojskowego, choć przecież mamy własny przemysł zbrojeniowy. Tak małe kraje, jak Izrael czy Singapur, w krótkim okresie czasu stały się prawdziwymi potęgami w branży zbrojeniowej. A Polska, od 26 lat utrzymuje własny przemysł zbrojeniowy ze strachu, że robotnicy wyjdą na ulicę, a nie dlatego, by jakoś ten przemysł racjonalnie wykorzystać. W tej chwili zbroimy się na potęgę i robimy wszystko, by te setki miliardów wydać w zagranicznych, często państwowych, koncernach. Jaka w tym logika? Oczywiście najlepiej byłoby nie mieć żadnego przemysłu zbrojeniowego, a cały świat zamieszkiwali tylko pacyfiści, ale skoro już musimy się zbroić, to dlaczego nie dbamy o własne korzyści? Albo zlikwidujmy nasz przemysł zbrojeniowy, albo postawmy go na poziomie takim, że inni nam będą zazdrościć, a podatnik nie będzie musiał go dofinansowywać.

Tak samo jest w kulturze. Niedawno odwiedziła nas orkiestra z Czech, która i w Warszawie, i w Krakowie, nie zagrała ani jednej nie czeskiej nuty. A nasza Narodowa, tylko z nazwy, Filharmonia, fetuje 150. urodziny Carla Nielsena zapraszając do siebie na koncerty Orkiestrę Filharmonii Krakowskiej. Kim był dla nas Nielsen, że musimy go fetować? Najśmieszniejszym jest to, że te urodziny fetowano z pomocą francuskiego dyrygenta i kanadyjskiego pianisty, a w programie część poświęcona jubilatowi – suita *Alladyn* – trwała raptem kwadrans. Reszta to jak zawsze „oryginalny” i „odkrywczy” repertuar: *V Koncert fortepianowy Saint-Saënsa* i *Szeherazada* Rimskiego-Korsakowa. Rzeczywiście, iście po królewsku potraktowano jubilatę w Narodowym przybytku muzyki w Warszawie! Skoro już musimy fetować tego twórcę, dajmy słuchaczom szansę zapoznania się z nim na koncercie w całości mu poświęconym. Co chwila jest jakaś rocznica równie ważnego twórcy z tego czy innego kraju, jednak o tym nie pamiętamy. Tym bardziej zupełnie nie pamiętamy o rocznicach naszych twórców. W tym roku 3 marca powinniśmy obchodzić 130. rocznicę urodzin Raula Koczalskiego. Ciekawe, dlaczego władze Narodowej uznały to wydarzenie za nieistotne, zresztą tak samo jak MKiDN, a także wszystkie inne instytucje związane z muzyką? Oczywiście, nikt nie jest alfą i omegą, więc choć są to daty niewątpliwie ważne z punktu widzenia Narodu, może się zdarzyć, że decydenci o nich zapomną. Jednakże w tym przypadku

dłożyliśmy wszelkich starań, by im o tym przypomnieć. A więc ich ignorowanie jest świadomym sabotowaniem kultury polskiej.

Nie rocznica Nielsena jest najważniejsza. W dniach 8-23 maja nasza narodowa placówka odbyła tournée po Wielkiej Brytanii koncertując w 12 miastach. Jakież to dzieła zabrała ze sobą? Uprzedzamy, niespodzianki nie było, jak to pewien kabaret zwykł mówić, „jelit nie potargano”. Cały repertuar jest na stronie Filharmonii <http://filharmonia.pl/aktualnosci/zespoly-filharmonii-narodowej-w-wielkiej-brytanii>, więc nie będziemy go powtarzać. Podliczyliśmy jednak i wyszło, że podczas tournée warszawscy filharmonicy wykonali 7 razy *III Symfonię* Schuberta, 11 razy *IX Symfonię* Beethovena, raz *IV Symfonię* Mahlera, raz *I Koncert fortepianowy* Chopina oraz 4 razy *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego. Aż 5 utworów – cóż za wyzwanie dla dyrygenta i orkiestry, jak im się udało przyswoić tyle materiału!? Czy to ma być wizytówką polskiej kultury muzycznej? Szef Filharmonii Narodowej rzeczywiście ciężko się napracował układając tak „odkrywczy” program tournée. Filharmonia Rzeszowska mogła grać niedawno odkrytą *Symfonię* Józefa Wieniawskiego, Filharmonia Lubelska niedawno odkryła *Koncert skrzypcowy* Augusta Duranowskiego, Filharmonia Kozalańska zaprasza do siebie Niemca, by dyrygował *Symfonią „Polonia”* Młynarskiego, a Narodowa nie chce splamić swego honoru „podrzedną” (polską) twórczością i od lat serwuje nam, a także zagranicy na swoich tournée, ośmieszając nas w świecie, odgrzewane kotlety nie pierwszej świeżości, repertuarowej oczywicie.

Wczym *Koncert fortepianowy* Raula Koczalskiego jest gorszy od *Koncertu* Chopina znanego na całym świecie, i który nie potrzebuje żadnej promocji, czym *Symfonia* Józefa Wieniawskiego jest gorsza od *III Symfonii* Schuberta? Pewnie są jakieś różnice, ale aby je znaleźć najpierw trzeba zaznajomić się z utworami.

Piękne, wzruszające *Stabat Mater* Szymanowskiego też jest już ograne na całym świecie, w szczególności w Wielkiej Brytanii; niedawno za grube miliony z naszych portfeli było wykonywane i tam nagrywane przez popierającego Putina, jego nadwornego dyrygenta Walerija Giergijewa, podobno w ramach promocji naszej kultury. Promocja była tak znakomita, że wraz ze skonsumowaniem dotacji nastąpił koniec zainteresowania tym utworem u Brytyjczyków i rosyjskiego dyrygenta!

Skoro Filharmonia Narodowa tak bardzo lubi jubileusze, dlaczego całkowicie zapomniła o warszawiaku, obchodzącym w czerwcu br. 85. urodziny Romualdzie

Twardowskim? Moglibyśmy zasugerować włodarzom Narodowej innych rodzimych twórców zasługujących dużo bardziej na jubileusze niż Duńczyk, ale z doświadczenia wiemy, że to nikogo w tej skostniałej instytucji „nie ruszy”.

Można zrozumieć, że Szef Filharmonii Narodowej czuje niesmak na samą myśl o wypuszczeniu polskiej muzyki do swojego „królestwa”, ale całkowicie nie do zaakceptowania jest postawa naszych reprezentantów, a dokładniej MKiDN, którzy od zawsze, a przynajmniej od 1989 r., robią wszystko, by za nasze ogromne pieniądze, niszczyć kulturę polską odsyłając ją do lamusa. Niech Szef Filharmonii gra co chce w ramach Narodowej, ale niech ją utrzymuje ze sprzedanych biletów lub za pieniądze prywatnych sponsorów. A gdy żyje z podatków Polaków, to niech tym Polakom wykaże więcej szacunku i pamięta, że to nie tylko jego, ale także i nasze „królestwo” i pierwsza scena filharmoniczna Ojczyzny! Oczywiście nie tylko Narodowa lekceważy swoich darczyńców. To co napisaliśmy dotyczy właściwie wszystkich instytucji kultury, nie tylko tej „wysokiej”, co potwierdza np. zaproszenie na koncerty do Kielc przez władze miasta „najwybitniejszego” artysty pop – Conchity Wurst. Czy żaden polski artysta nie jest na miarę tej metropolii świętokrzyskiej?

Oczywiście Szef Narodowej nie jest odosobniony. Jak Polska długa i szeroka taka pogarda dla kultury narodu, w której ci wszyscy decydenci wyrosli, i za którego środki się kształcili, jest normą – wystarczy zapoznać się z repertuarem filharmonii, oper i festiwali. Oto kolejny przykład na czasie ze Śląska – 16 maja br. chór tamtejszej Filharmonii obchodził 40-lecie działalności. W programie szczyt możliwości intelektualnych decydentów: Mozarta *Msza c-moll* oraz Charlesa Huberta Parry'ego *Blest Pair of Sirens*. Parry – kim był ten kompozytor? Co takiego zrobił dla Śląska? Czy naprawdę ten rejon Polski jest tak ubogi w kompozytorów, że trzeba sięgać po Austriaka i Anglika? Filharmonie nagminnie twierdzą, że nie mogą zbyt często grać polskiej muzyki współczesnej ze względu na wysokie opłaty pobierane przez ZAiKS. Jednakże nie przeszkadza im to, by grać w swoich murach zagraniczne dzieła chronione. Nie brakowało środków na opłacenie Anglika. Sama Filharmonia Śląska, aby uczcić swoje 70-lecie też nieszczególnie się natrudziła nad repertuarem. Tylu kompozytorów było i jest związanych ze Śląskiem, a w programie tylko Górecki i nie pochodzący ze Śląska Wieniawski, Bach, Mahler, Part, Reich, Brahms... Po prostu muzyczne delicje, szkoda, że nie ze Śląska?

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Katowice • Kraków • Warszawa • Londyn

CZŁOWIEK

- 16 **SOL3 MIO – Trzech tenorów z Nowej Zelandii – Karol Rzepecki**
- 18 **Spadkobierca tradycji**
z kompozytorem Sławomirem Czarnieckim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 22 **O muzyce chóralnej Sławomira Czarnieckiego i nie tylko...**
z dyrygentem Pawłem Głowińskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 26 **Avi Avital gra Vivaldiego**
- 28 **Muzyka Żukowskiego – kolejne odkrycie**
z ks. Robertem Kaczorowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
- 32 **Romuald Twardowski – piękny jubileusz znakomitego kompozytora**
Łukasz Kaczmarek

DZIEŁO

36 **Vincenzo Bellini i jego opery (7)**
I Capuleti e i Montecchi – Adam Czopek

MUZYKA POLSKA

38 **Witold Friemann (6)**
Ostatni z czasów Młodej Polski – Maciej Łakomy

PŁYTOTEKA

40 **Palcem po płycie: Martha Mödl i Wolfgang Windgassen, giganci wagnerowskiego śpiewu – Adam Czopek**

41 **Recenzje**

KONKURSY

53 **Krzyżówka – Antoni Rojewski**

54 **Universal Music Polska – SOL3 MIO**

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 Préalable 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 oddinku 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.

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: acteprealable@wp.pl lub pocztą: Acte Préalable • 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 1989 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 Czaplinski, Kazik Jędrzejczak,
Łukasz Kaczmarek, Agnieszka Marucha,
Dariusz Mazurowski, Ewa Murawska,
Karol Rzepecki, prof. Bogusław Schaeffer,
Damian Sowa, Dorota Staszkiwicz,
Mariusz Trojanowski, Maria Wilczek-Krupa,
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
SOL3 MIO
fot. Universal Music

skład i łamanie
Acte Préalable

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 nadane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

KATOWICE **P**asja wg św. Mateusza J. S. Bacha. Pasja ta, w odróżnieniu od 3 lata starszej *Pasji wg św. Jana* jest bardziej epicka i refleksyjna. To jedno z najważniejszych i najpiękniejszych dzieł sakralnych w historii muzyki. 27 marca arcydzieło Bacha wystawiła Filharmonia Śląska w Katowicach. Koncert zapowiadany jako jedno z ważniejszych wydarzeń muzycznych na tej scenie uratował, jak zawsze niezawodny i perfekcyjny w każdym calu Krystian Adam Krzeszowiak odtwarzający partię Ewangelisty. Nie przeszkodził mu fakt, iż dyrygent z sobie tylko znanych powodów okroił *Pasję* z dwóch jego arii, a także arii basowej i dwóch altowych. Dla mnie takie praktyki są niedopuszczalne. Pozostaje mi trzymać się z daleka od produkcji firmowanych nazwiskiem tego dyrygenta. Matthias Geissler, bo o nim mowa, dyrygował dobrze ale tak duża ingerencja w dzieło muzyczne wydaje się całkowicie nieuprawniona. Pozostali soliści delikatnie mówiąc nie zachwycili. Partie basowe kreowali Józef Frakstein (Jezus) i Jacek Ozimkowski (Judasz), altową Marcin Liwień – kontratenor, a w jedynej roli kobiecej wystąpiła Agnieszka Bochenek-Osiecka – sopran. Józef Frakstein śpiewał nieźle aczkolwiek nie ustrzegł się drobnych nieprecyzyjności intonacyjnych. Najlepiej wypadł w arii *Gerne will ich mich bequemen*. Ponadto świetnie współbrzmiały jego recytatywy z Ewangelistą. Jacek Ozimkowski śpiewał dość bezbarwnie, ale aria *Gebt mir meinen Jesum wieder* zabrzmiała dużo lepiej. Kontratenor Marcin Liwień brzmiał dość siłowo, a barwa jego głosu nie była zbyt czysta. Chociaż nieźle wykonał arię *Erbarme dich* to jego śpiew został całkowicie

zdominowany przez przepiękne solo skrzypcowe w wykonaniu koncertmistrza Adama Wagnera, który dla mnie był drugim bohaterem koncertu obok Krystiana Krzeszowiaka. Agnieszce Bochenek-Osieckiej zdecydowanie brakowało lekkości w głosie. Najlepiej zaśpiewała arię *Ich will dir mein Herze schenken*. Partia Ewangelisty należy do najtrudniejszych w całej literaturze oratoryjno-pasyjnej. Przeznaczona jest dla tenora o wysokim rejestrze głosu. Melodyjne recytatywy, wydają się bardzo zrównoważone w porównaniu z *Pasją Janową*, ale wyraźnie ożywają się emocjonalnie choćby w scenie sądu Piłata czy ukrzyżowania na Golgocie. Język muzyczny Ewangelisty jest wyłącznie recytatywem z basso continuo, podczas gdy partia Jezusa wspiera się również na towarzyszeniu smyczków. Krystian Adam Krzeszowiak doskonale poradził sobie z tą trudną rolą i należy tylko żałować, że dyrygent nie dał mu możliwości zaśpiewania arii. Orkiestra i Chór Filharmonii Śląskiej były w miarę spójne, chociaż odniosłem wrażenie, że końcowa scena *Pasji* *Wir setzen uns mit Tränen nieder* wykonana w trochę zbyt szybkim tempie, natomiast bardzo podobał mi się chór *O Haupt vol Blut und Wanden*. Po zakończeniu koncertu miałem trochę mieszane uczucia. Artyści mogą mieć trochę lepszy lub gorszy dzień i to jest zupełnie normalne, ale nie jestem w stanie zrozumieć usunięcia z dzieła Bacha pięciu ważnych arii. Owacje na stojąco jak najbardziej zasłużone przede wszystkim dla Krystiana Krzeszowiaka i koncertmistrza Adama Wagnera.

W numerze kwietniowym **Muzyka21** wspomniałem, że będę na pewno miał okazję napisać o żonie Krystiana, Natalii Rubiś-Krzeszowiak.

I taka okazja nadarzyła się bardzo szybko. Otóż Natalia została przyjęta na dwuletnie studia (dostępne dla nielicznych i najlepszych!) na bardzo prestiżowym wydziale Wokalnym i Operowym Uniwersytetu w Yale w USA i będzie pozostawać pod opieką wybitnych pedagogów Richarda Crossa i Doris Yarick-Cross. Doris, światowej sławy sopranistka i wybitna nauczycielka śpiewu jest wykładowcą i dziekanem wydziału wokalnego i operowego Uniwersytetu Yale, a także dyrektorem Programu Operowego w Yale School of Music. W czasie jej kadencji na stanowisku dyrektora Programu Operowego Yale, uczelnia ta stała się jednym z wiodących ośrodków akademickich szkolących młodych śpiewaków. Studenci i absolwenci Yale występują w głównych rolach w tak prestiżowych miejscach, jak: Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scala, opery w Chicago, San Francisco, Nowym Jorku, Berlinie, Monachium oraz Wiedniu. Miałem przyjemność usłyszeć Natalię na Gali Operowej odbywającej się w ramach XIX Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Radomiu. Przepięknie zaśpiewała arię Paminy *Ach, ich fuhl's* z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta natomiast w cawatinie Noriny *Quel guardo il cavaliere* z *Don Pasquale* Donizettiego wzniosła się na absolutne wyżyny sztuki wokalnego. Panowanie nad głosem, czystość brzmienia, świadomość każdego dźwięku, to wszystko utwierdza mnie w przekonaniu, że Natalia Rubiś-Krzeszowiak zagości na stałe wśród największych gwiazd sceny operowej.

Mariusz Trojanowski

I Barocchisti pod dyktando Diega Fasolisa
 fot. Michał Ramus/www.michalramus.com



KRAKÓW **M**isteria Paschalia – *Nicolo Jommelli – Isacco, figura del Redentore*. Przed trzema laty po wysłuchaniu *Giuditty* Alessandra Scarlattiiego w ramach IX odsłony Festiwalu Misteria Paschalia obiecałem sobie, że muszę ponownie doświadczyć przyjemności wysłuchania anielskiego śpiewu Roberty Mameli. Okazja nadarzyła się w tym roku, kiedy na inaugurację festiwalu zaprezentowała się nomen omen w roli Anioła w oratorium Nicola Jommello *Isacco figura del Redentore*. Dzieło to zostało niedawno odkryte i po raz pierwszy w obecnych czasach wystawione w 2013 r. w Salzburgu, a drugie wykonanie miało miejsce właśnie w Krakowie. Prapremiera *Isacco* odbyła się w 1742 r. w Wenecji, a libretto wyszło spod pióra poety i librecisty Pietra Matastasia. W poniedziałkowy wieczór w Filharmonii Krakowskiej oratorium Jommellogo zabrzmiało w wykonaniu znakomitego włosko-szwajcarskiego zespołu I Barocchisti pod wodzą Diega Fasolisa oraz międzynarodowego grona świetnych solistów. Oprócz Roberty Mameli wystąpili urodzony w Atenach Vassilis Kavayas, tenor w partii Abrahama, ukraiński kontratenor Jurij Minienko – *Isacco*, pochodzący z Neapolu bas Carlo Lepore jako Gamari, oraz Lucia Cirillo, mezzosopran, która wcieliła się w rolę Sary.

Przepiękny, aksamitny sopran Roberty Mameli to jeden z moich ulubionych głosów, niestety kompozytor napisał dla partii Anioła tylko dwie arie, jednak bardzo rozbudowane i trudne, wymagające dużej skali głosu, wręcz wirtuozerii wokalne. Zaśpiewała absolutnie zjawiskowo, prezentując przepięknie brzmiący we wszystkich rejestrach sopran, pełen dramatyzmu ale też elementów lirycznych. Pewnie się czuła zarówno w koloraturze, jak i niższych dźwiękach, bardzo emocjonalnie akcentując w arii *Ne di felici quel germe altero* słowo *sangue* (krew). Wyszła na scenę tylko dwa razy, nie licząc już końcowych oklasków i od samego początku uwiodła publiczność najpierw przepiękną błękitną suknią a potem wspomnianym już przeze mnie anielskim śpiewem. Jedyne oklaski w czasie trwania oratorium rozległy właśnie po arii *Nel di felici*. Po koncercie miałem przyjemność spotkać się z Robertą i przeprowadzić wywiad dla czytelników *Muzyka21*. Vassilis Kavayas pomimo zapowiedzianej przed koncertem niedyspozycji zdrowotnej zaśpiewał bardzo swobodnie i z odpowiednią mocą. Niewielkie oznaki przeziębienia dało się zauważyć w górnych dźwiękach w arii *Col tuo braccio ah, reggi il freno*. Kontratenor Jurij Minienko zachwycał krystaliczną barwą i wszystkie jego arie były zaśpiewane bardzo dobrze. Carlo Lepore

dysponował potężnym i dźwięcznym basem. Znakomicie prowadził głos, szczególnie w arii *Siam passeggeri erranti*. Odtwarzająca partię Sary, matka Izaaka, Lucia Cirillo zaczęła dość zachowawczo ale w ariach *Deh parlate, che forse tacendo* oraz *Sian are i nostri petti* jej czysty, wyrównany we wszystkich rejestrach mezzosopran zabrzmiał fantastycznie. Szczególnie w tej drugiej arii śpiewaczka zademontrowała precyzyjną koloraturę i bardzo szeroką skalę głosu. Orkiestra i Barocchisti prowadzona od klawesynu przez Diega Fasolisa, debiutująca na Festiwalu, zaprezentowała doskonałe brzmienie, precyzję, dynamikę i idealnie dobrane tempa. Owacje licznie zgromadzonej publiczności były jak najbardziej zasłużone.

ROZMOWA Z ROBERTĄ MAMELI

Znów sptykamy się w Krakowie. Który to już raz?

Myślę, że czwarty lub piąty.

Dlaczego tak chętnie przyjeżdżasz do Krakowa na Misteria Paschalia? Czy jest coś wyjątkowego w tym festiwalu, że corocznie gości najwybitniejszych artystów muzyki Baroku?

Ten festiwal ma szczególną atmosferę... Jest to wspaniały festiwal, doskonale zorganizowany, a publiczność

jest fantastyczna! Jestem szczęśliwa, że mogę tu gościć co roku; jest to dla mnie zaszczyt. Oczywiście chciałabym w dalszym ciągu tu przyjeżdżać.

Szczerze mówiąc niewiele wiem o Jommellim i jego oratorium *Isacco, figura del Redentore*. Czy lubisz odkrywać dla publiczności tak mało znane dzieła?

Kilka lat temu śpiewałam *Le lamentazioni per il Mercoledì Santo* i dla mnie ta muzyka jest przepiękna. Potem Diego Fasolis poprosił mnie o zaśpiewanie roli Anioła na *Misteriach*, to fantastyczne! Jestem pewna, że publiczność pokocha Isacco. To dzieło pełne pasji, ale też ogromnej energii.

Kiedyś rozmawialiśmy na temat płyty *Monteverdi meets jazz*. Dla mnie takie połączenie wydawało się trochę dziwne, chociaż płyta podobała mi się.

Cieszę się, że płyta ci się podobała. Była dla mnie ciekawym doświadczeniem i przyniosła mi wiele dobrych recenzji w 2010 r. Na początku też miałam wątpliwości, ale Monteverdi jest w rzeczywistości bardziej futurystyczny niż inni kompozytorzy tego okresu. Pisał to dokładnie we wstępie do *Lamento della Ninfa* „Pasterze śpiewają do rytmu dłoni (bas), a nimfa do rytmu bicia serca”. I to jest tak normalne...ale nie mamy żadnej praktyki słuchania tego w „inny sposób”. Tak jak powiedziałaś, po wysłuchaniu to nie jest takie trudne do zrozumienia, musisz tylko podążać za swoimi emocjami i sercem. Jak już mówiłam, projekt cieszył się dużym powodzeniem, ponieważ śpiewam dokładnie „w swoim barokowym stylu”, a instrumenty jazzowe grają w swoim. Jest to spotkanie dwóch światów, które wydają się dziwne, ale to nie jest właściwe określenie...w tym przypadku są naprawdę blisko siebie.

Którzy artyści mieli największy wpływ na twoją karierę? O ile mi wiadomo na początku to Claudio Cavina odegrał istotną rolę w twoich muzycznych wyborach.

Mam to szczęście, że do tej pory spotykałam na swojej drodze artystycznej wielu słynnych śpiewaków i dyrygentów, którzy dali mi wiele

szczególnych i cennych przemyśleń i wskazówek. Nie chcę tutaj wchodzić w szczegóły, bo trwało by to zdecydowanie za długo. Dzisiaj mogę mówić, co dał mi Diego Fasolis, kiedy z nim pracowałam; ogromną energię, wielkie serce, fantastyczną muzykalność i wiele radości!!! Jest tak ludzki... a w tej pracy bardzo potrzebujemy takich właśnie wspaniałych osobowości.

Słyszałem cię w utworach różnych kompozytorów – Scarlatti, Haendel, Vivaldi, Monteverdi. Który z nich jest ci najbliższy?

Lubię wszystkich kompozytorów, których śpiewałam, ale moim ulubionym jest W. A. Mozart. Zaczęłam śpiewać Mozarta wiele lat temu, ale debiutowałam zaledwie dwa lata temu i teraz śpiewam coraz więcej muzyki kompozytorów tego okresu. Obecnie śpiewam w Niemczech Zuzannę w *Weselu Figara* i to jest drugi raz, kiedy śpiewam tę rolę, ponieważ debiutowałam nią w ubiegłym roku w Tokio.

Czy można użyć stwierdzenia, że specjalizujesz się w muzyce Baroku? Czy planujesz poszerzyć repertuar na przykład o belcanto? Czy twoim zdaniem takie klasyfikowanie śpiewaków ma jakiś sens?

Nie lubię klasyfikować śpiewaków i być klasyfikowaną. Ukończyłam studia z muzyki klasycznej, a nie barokowej, ale wybieram najczęściej ten repertuar, bo po prostu to kocham. Śpiewałam też trochę belcanto, jednak nie jest to repertuar dla mnie. Powiem w ten sposób, możesz mieć lepsze predyspozycje do wykonywania jednego repertuaru niż do innego.

Jakie są twoje plany artystyczne na ten sezon? Kiedy będziemy mogli cię ponownie podziwiać w Polsce? W Krakowie, a może we Wrocławiu,

gdzie ma miejsce inny słynny festiwal *Wratislavia Cantans*.

Ten sezon obfituje w wiele projektów: *Wesele Figara* w operze w Kilonii, *La Purpura di Rosa* w Poczdamie, nagrania *Vespro della Beata Vergine Monteverdiego* w Tokio, tournée z solowym repertuarem hiszpańskim w Japonii, *Montezuma Vivaldiego* w Meksyku, *La Scuola de gelosi Salieriego* w Niemczech i wiele innych wspaniałych projektów.

Wiem, że jest moje nazwisko jako Poppei w inscenizacji *Koronacji Popei Monteverdiego* w Krakowie, ale ja nie dałam zgody na udział w tym koncercie. Nie bardzo to rozumiem, jednak mam nadzieję przyjechać jeszcze nie raz i śpiewać w tych wspaniałych miastach.

Roberta Mameli
fot. Michał Ramus, www.michalramus.com



Dziękuję ci bardzo w imieniu naszych czytelników. Mam nadzieję, że zobaczymy się na koncertach.

Dziękuję ci bardzo i również mam nadzieję, że zobaczymy się niebawem.

Mariusz Trojanowski

KRAKÓW **F**estiwal Kompozytorów Krakowskich: nowe otwarcie. Marcel Chyrzyński, od ubiegłego roku kierujący festiwalami muzyki kompozytorów krakowskich (XXVII Festiwal – 18–26 kwietnia), nie tylko przeniósł jego termin na kwiecień, ale i otworzył na odleglejsze strony świata, a mianowicie Daleki wschód: Chiny, Koreę Południową i Japonię.

Takim interesującym odkryciem w tym zakresie okazał się Toshio Hosokawa i jego muzyczne *Podróże*. Szczególnie pierwsza, przeznaczona na skrzypce i orkiestrę, której przebieg oparty jest na naprzemiennych crescendi i decrescendi, a więc przyptykach i odpływach dźwięku, wzmaganii się i zamieraniu brzmienia, co przywodzi na myśl dźwiękowy świat Giacinta Scelsiego. Od strony fakturalnej zaś kompozycja ta odznacza się surowym, matowym zabarwieniem. Godzi się przy tej okazji odnotować doskonale porozumienie pomiędzy solistą – Szymonem Krzeszowem, na co dzień prymariuszem Kwartetu Śląskiego – a orkiestrą Nowej Muzyki pod dyktando Szymona Bywalca.

Podobny charakter posiada *Podróż X*, w której zastosowanie tradycyjnego instrumentu shakuhachi, japońskiej odmiany fletu prostego, przydaje kompozycji lokalnego kolorytu, by na koniec znaleźć ujście i wybrzmieć w dźwiękach o nieokreślonej wysokości.

Usłyszeliśmy więc dwa skrajne ogniwa cyklu, dwa inne wykonano jeszcze na Warszawskich Jesieniach. Chciałoby się zatem posłuchać pozostałych sześciu podróży, szlakiem innych instrumentów.

W ogóle w tym roku dominowała muzyka koncertująca. *Gry wojenne*, czyli tak zatytułowany *Koncert saksofonowy* Marcela Chyrzyńskiego, współtworzą dające się wyodrębnić trzy ogniwa, płynnie przechodzące w siebie. Pierwsze, ostinatowe, z kadencją solowego instrumentu po środku, drugie, utrzymane w formie lirycznej canzony, wreszcie trzecie, nawiązujące do nowej rzeczowości spod znaku Kurta Weilla. Przystępność i dobrze rozumiana efektywność

wróży temu utworowi powodzenie estradowe, zwłaszcza że literatura na ten instrument nie jest zbyt liczna.

Z kolei *Tao* Macieja Jabłońskiego, przeznaczone na ten sam instrument, zawiera ślady pracy tematycznej, a jego materiał porządkują obsesyjne powroty solowego saksofonu do inicjalnego dźwięku. Dodatkowego kolorytu przydają dyskretnie wplecione odniesienia do jazzu, a także rzadkie w tego rodzaju muzyce instrumenty jak gitara i akordeon. Po ustępie utrzymanym w dość żywym tempie następuje część liryczna, w której ciepły dźwięk saksofonu przeciwstawiony zostaje szmerowym brzmieniem orkiestry, współtworzonym przez preparowany fortepian.

Wojciech Widłak ze swej strony w *Tęsknocie* wykorzystuje poszerzone sposoby artykulacji tradycyjnych instrumentów do celów narracyjnych, nieposiadających wszakże wyrażenie określonych znamion programowych czy ilustracyjnych.

Wyszukana aura brzmieniowa *Oktagonu* Lubawy Sydorenko, prawem kontrastu, lepiej odnalazłaby się w ramach koncertu abonamentowego niż festiwalu muzyki współczesnej, gdzie jej niezwykłość nieco gubi się wśród podobnych sobie utworów.

Ukraińska orkiestra kameralna Lwowscy Wirtuozi pod dyktando Serhija Burka zaprezentowała ponadto *Concerto grosso nr 2* Zoltana Almasziego, w którym współzawodnictwo dwóch zespołów koncertujących znalazło swój odpowiednik w przeciwstawieniu sobie pojawiających się sukcesywnie substancji dźwiękowych: sonorystycznej oraz barokowej.

Koncert fletowy Ihora Szczerbakowi to utwór, w którym, zgodnie z ponowoczesną estetyką, można odnaleźć wszystko: i folklorizm i minimalistyczną powtarzalność formuł rytmiczno-melodycznych w grupie altówek, i efekty sonorystyczne w sekcji skrzypiec. Elegancko nazywa się to polistyliem, a brutalniej eklektyzmem „tout court”. Na tym tle tym bardziej przemówił do słuchaczy swą wyszukaną fakturą instrumentalną *Koncert podwójny skrzypcowo-wiolonczelowy* Konstantego Regameya. Zaczyna się on od wejść kolejnych instrumentów, jakby szukających właściwego dla

siebie stroju, by następnie rozwijać się w imitacyjnie prowadzonych głosach skrzypiec i wiolonczeli. Dla pełnego zaistnienia jego kształtu brzmieniowego zabrakło nieco przestrzeni, jakiej nie było w stanie dostarczyć audytorium w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. A z kolei sztuczne nagłośnienie w innych utworach nadmiernie wyostrzało wejścia niektórych grup instrumentów, zwłaszcza skrzypiec.

A zatem z jednej strony zaobserwować można kontynuację dotychczasowych wątków, z drugiej zapowiedź otwarcia się na nowe pokolenia i kraje.

Lesław Czaplinski

WARSZAWA **R**ecital z cyklu *Mistrzowie fortepianu – Elisabeth Leonskaja w Filharmonii Narodowej, 5 maja 2015 r.* Po emocjach związanych z eliminacjami do XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina, niezwykle odświeżającym doznaniem dla uszu i umysłów warszawskiej publiczności był recital Elisabeth Leonskaj w ramach cyklu *Mistrzowie fortepianu*. Wielka dama rosyjskiej pianistyki, która swego czasu grywała w duecie ze Światosławem Richterem, wykonała trzy ostatnie sonaty fortepianowe Schuberta (c-moll, A-dur i B-dur), powstałe na kilka miesięcy przed śmiercią kompozytora w 1828 r.

Trudno mówić o „narodowych szkołach pianistycznych” w czasach ponowoczesnego przemieszania kultur. Jeśli jednak jest to możliwe (a wierzę, że jest), to z całą pewnością jako przedstawicielkę rosyjskiej szkoły pianistycznej należałoby wskazać właśnie Elisabeth Leonskaję. We wszystkich zaprezentowanych przez nią we wtorkowy wieczór wykonaniach, usłyszeć można było soczysty i śpiewny dźwięk oraz szerokie, naturalne frazowanie – kluczowe elementy rosyjskiego idiomu pianistycznego.

Sam początek recitalu nie zwiastował estetycznej uczy, którą artystka zaserwowała słuchaczom w dalszej części występu; *Allegro z Sonaty c-moll* było w wykonaniu Leonskaję mało frapujące. Pianistka „przebudziła

się”, jednak już w drugiej części *Sonaty*, w której – podobnie jak w wolnych częściach pozostałych sonat – potrafiła wydobyć z fortepianu magiczne brzmienia, uwypuklając piękno każdej harmonii oraz każdej płaszczyzny dźwiękowej.

W częściach „szybkich” można było odnieść wrażenie, że detal powinien niekiedy zostać przez pianistkę nieco bardziej dopieszczony, jednak dzięki niezbędnej odrobinie schubertowskiego dystansu oraz dzięki znakomitemu frazowaniu udało się pianistce uzyskać niebywałą spójność narracji. Leonskaja operowała ponadto w kapitalny sposób czasem muzycznym. Naprawdę niewielu jest artystów, którzy tak dobrze potrafią oddać schubertowską aurę.

Wiele wizualnej przyjemności mogło dostarczyć słuchaczom obserwowanie niezwykle naturalnego, zawsze spójnego z muzyką estradowego gestu pianistki. Leonskaja nie próbowała fortepianu ujarzmić czy pokonać; za jego pomocą przekazywała ona muzyczną prawdę – prosto, bez niepotrzebnego blichtru czy efektownych sztuczek.

Wszystkie niebanalne interpretacje schubertowskich sonat w wykonaniu rosyjskiej pianistki były dojrzałe i głęboko przemyślane; nie straciły jednak właściwej dozy spontaniczności. W wykonaniach Leonskajej odnaleźć można harmonijne połączenie pierwiastka intelektualnego i emocjonalnego.



Elisabeth Leonskaja
fot. Julia Wesely

Dyrekcji programowej Filharmonii Narodowej należą się gratulacje za skomponowanie w bieżącym sezonie koncertowym znakomitego cyklu *Mistrzowie fortepianu*, w trakcie którego zaprezentowali się tacy pianiści, jak

Alexander Melnikow, Grigorij Sokołow i Piotr Anderszewski, a którego konkluzję stanowił pełen szczerości i piękna recital Elisabeth Leonskajej.

Michał Bruliński

WARSZAWA „Zahuczeć” Chopina. O Eliminacjach do XVII Konkursu Chopinowskiego. „Wśród pianistów panuje nastawienie na sprawność techniczną, która nie zawsze przekłada się na dogłębne odczytanie i zrozumienie tekstu” – uważa jeden z jurorów Eliminacji do XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, prof. Wojciech Światała. Po dwunastu dniach przesłuchań, do tegorocznego Konkursu Chopinowskiego dopuszczono 84. pianistów z dwudziestu europejskich i azjatyckich krajów – po 15. z Polski i Chin, 12. z Japonii, 9. z Korei, 7. z Rosji,

5. ze Stanów Zjednoczonych, po 3. z Kanady, Wielkiej Brytanii i Włoch, 2. z Czech i po jednym z Francji, Chorwacji, Grecji, Rumunii, Węgier, Ukrainy, Białorusi, Łotwy, Uzbekistanu i Indonezji.

Ponad 80 lat tradycji zobowiązuje. Zdaniem Artura Szklenera, dyrektora Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina przede wszystkim do tego, by stać na straży dziedzictwa związanego z Konkursem. Dlatego ci, którzy czekają na gruntowną zmianę konkursowej formuły, będą musieli zadowolić się organizacyjną kosmetyką, jak obniżenie progu wiekowego do 16. lat czy zagwarantowana prawem transparentność punktacji jury, po zakończeniu przesłuchań (przebieg

głosowania ujawniono także w 2010). Pewne modyfikacje dotyczą za to programu Konkursu – regulamin XVII edycji umieszcza mazurki w trzecim etapie, dzięki czemu etap drugi będzie odrobinę krótszy. Do zestawu dopuszczonych polonezów (*As-dur* op. 53, *fis-moll* op. 44, *A-dur* op. 40 nr 1, *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur* op. 22) dołączono dwa *Polonezy* op. 26 – *cis-moll* nr 1 i *es-moll* nr 2, z adnotacją, że w przypadku takiego wyboru należy wykonać obydwa utwory. I jeszcze jedna zmiana programowa, najbardziej kontrowersyjna i najszerzej dyskutowana w gronie ekspertów określających zasady Konkursu – w trzecim etapie przesłuchań, zamiast *Sonaty h-moll* op.

58 lub *b-moll* op. 35 będzie można zagrać cykl *Preludiów* op. 28. „Reszta zasad repertuarowych i organizacyjnych pozostanie bez zmian – informuje dyrektor Szklener. – Można zastanawiać się nad modyfikacjami i unowocześnieniami, ale w przypadku takiej tradycji, jaką szczeni się Konkurs Chopinowski, trzeba bardzo uważać, żeby jej po prostu nie zepsuć”.

w kwietniu 2015 r. o udział w Konkursie walczyło 152. pianistów z 28. krajów – najliczniejszą grupę stanowili Chińczycy (26. kandydatów); polska reprezentacja liczyła 21 osób.

Przesłuchania eliminacyjne trwały nieprzerwanie przez 12 dni – pianiści występowali w dwóch sesjach: porannej i popołudniowej. Do wyboru pozostawiono im dwa instrumenty

duża forma (wybrane scherzo, jedna z 4. ballad, *Fantazja f-moll* op. 49 lub *Barkarola Fis-dur* op. 60). Alternatyw programowych regulamin przewidywał wiele, pomimo tego młodzi pianiści – niezależnie od miejsca pochodzenia – wybierali w większości te same utwory. Z ponad 80. godzin muzyki Chopina ok. 5 zajęła *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11 – zdecydowało się na nią

73. wykonawców. Podobnie rzecz się miała w przypadku nokturnów; choć regulamin przewidywał aż 12 kompozycji, najczęściej słuchaliśmy dwóch – *Nokturnu H-dur* op. 62 nr 1 (35 wykonań) oraz *Nokturnu Des-dur* op. 27 nr 2 (33). Skąd taka jednorodność? „Sami zachodzimy w głowę – przyznaje prof. Wojciech Światała. – Może kandydaci przeanalizowali repertuar laureatów poprzednich konkursów i stąd ta zadziwiająca powtarzalność?”.

Właśnie ta jednorodność – zarówno repertuarowa, jak i interpretacyjna – najbardziej zmęczyła jurorów. „Czekaliśmy przede wszystkim na to, aż ktoś zagra trochę inaczej, zaskakująco, po prostu tak, że odłożymy długopis i zamienimy się w słuch” mówi Marta Sosińska-Janczewska. „I nie będzie potrzeby walki z opadającymi powiekami” dodaje prof. Andrzej Jasiński,

dla którego najtrudniejsze okazało się wysłuchanie tak wielu wykonań *Nokturnu H-dur*. „Jest tyle pięknych nokturnów, które dają możliwość pokazania fantazji i uśmiechu Chopina, a nie tylko nostalgii. Szkoda też, że tak rzadko grywany jest *Nokturn c-moll* op. 48 nr 1, ale może to dlatego, że jego środkowa część jest niezwykle trudna – to muzyka pełna głębokiego dramatu i bardzo łatwo można ją zahuczeć”.



Adam Mikołaj Goździewski
fot. Bartosz Sadowski/NIFC

Tegoroczna edycja Konkursu obejmuje trzy poziomy; pierwszą selekcję przeprowadzono na podstawie prezentacji DVD, nadesłanych przez kandydatów. Z ponad 400. pianistów zgłoszonych w Konkursie, do Eliminacji zakwalifikowano 158 osób; 7. wykonawców uzyskało zapewnienie udziału w jesiennych przesłuchaniach na podstawie laurów zdobytych w konkursach krajowych. Ostatecznie

– najnowszy model Yamahy CFX oraz fortepian firmy Steinway & Sons D274 (model zakupiony przez organizatorów na potrzeby poprzedniej edycji Konkursu). Repertuar określony regulaminem zawierał ok. 30. minut muzyki Chopina – były tam trzy etiudy (wykonywane bezpośrednio po sobie) wybrane z listy określonej przez organizatorów, nokturn lub etiuda recytatywna, jeden z mazurków oraz tzw.

„Zahuczenie”, o którym wspomina Jasiński, miało miejsce nie tylko w nokturnach. Bywały wykonania, które kończyły się pęknięciem struny w fortepianie, albo takie, które za kulisami porównywano do wyrębu lasu. Komentowano oszałamiającą wirtuozerię kandydatów przy jednoczesnym wykorzystywaniu przez nich siły fizycznej, przekraczającej możliwości techniczne instrumentu i percepcję słuchaczy. Ale były także prezentacje nagradzane owacjami, były wykonania, po których publiczność nie chciała wypuścić artystów z estrady, jak w przypadku George’a Li ze Stanów Zjednoczonych – pianisty niezwykle charyzmatycznego, o elektryzującym, ale także aksamitnym dźwięku, prezentującego Chopina w sposób niezwykle epicki. Inna osobowość konkursowa to z pewnością Zhi Chao Julian Jia z Chin – artysta dyskretny, odrobinę wycofany, ale hipnotyzujący brzmieniem do tego stopnia, że po zakończonym występie został nagrodzony ciszą; dopiero gdy nieśmiało się uklonił, zerwał się huragan braw. W polskiej ekipie zachwycała Katarzyna Gołofit – zmysłową *Etiudą cis-moll* op. 25 nr 7, figlarną *Etiudą e-moll* op. 25 nr 5 i nieco zadziornym *Scherzem cis-moll* op. 39, Adam Mikołaj Goździewski – drobiazgowo przemyślaną melodyką w *Mazurku cis-moll* op. 41 nr 4 oraz pełnym dramatu *Scherzem h-moll* op. 20, z ujmująco i prosto zagrąną kolędą, także Szymon Nehring – niekwestionowany mistrz lekkiego, subtelnego brzmienia. „Już teraz można wskazać osobowości, które dobrze czują Chopina i mają szansę zająć czołowe miejsca w finale” mówi prof. Andrzej Jasiński. I dodaje, że prawdziwych chopinistów najłatwiej można rozpoznać w mazurkach. „Potrafią w sposób naturalny połączyć element taneczny z sentymentem i nostalgią tych kompozycji, nie przerysowując w karykaturalny sposób żadnego z nich” wyjaśnia Jasiński.

Wyłonienie 84. uczestników październikowych przesłuchań nie było zadaniem szczególnie trudnym, bo – jak twierdzi Adam Harasiewicz, juror z wieloletnim doświadczeniem konkursowym „prawdziwy talent słychać od razu, już od pierwszego dźwięku”. W obradach wzięło udział 14. jurorów

– głosowanie przebiegało w oparciu o system „tak/nie”, poszczególne wykonania objęte zostały także oceną punktową. Skład jury został określony przez Dyrektora Konkursu, z dbałością o fakt, by grono oceniające tworzyli wyłącznie uznani pedagodzy oraz koncertujący pianiści. Dla każdego poziomu Konkursu (kwalifikacje, eliminacje, przesłuchania główne) powołane zostało osobne jury, obradujące jednak pod tym samym przewodnictwem. „Prof. Katarzyna Popowa-Zydroń nie tylko nadzoruje pracę jurorów, ale jest też pewnym rodzajem pamięci, jako osoba obecna przy wszystkich etapach – wyjaśnia Artur Szklener. – Zaproponowałem, aby przewodniczyła obradom jury, widząc pewną analogię pomiędzy jej sukcesami pedagogicznymi jako nauczycielki Rafała Blechacza a dokonaniem prof. Andrzeja Jasińskiego, który wychował Krystiana Zimermana, a który w tym roku zrezygnował z funkcji przewodniczącego”. Prof. Jasiński zgodził się na uczestnictwo we wszystkich etapach Konkursu; obok niego i obecnej przewodniczącej obrad, w jury Eliminacji zasiedli w tym roku: Ludmil Angelov, Akiko Ebi, Adam Harasiewicz, Yves Henry, Ivan Klánský, Anna Malikova, Alberto Nosè, Piotr Paleczny, Ewa Półlocka, Marta Sosińska-Janczewska, Wojciech Światała i Dina Yoffe. Ponad połowa jurorów weźmie udział w przesłuchaniach jesiennych; współpracę zaproponowano także Krystianowi Zimermanowi, jednak pianista uznał, że kwalifikacje do oceny młodych pianistów mają przede wszystkim wybitni pedagodzy i profesorowie. Udziału w obradach odmówił także Murray Perahia, z uwagi na bardzo napięty kalendarz koncertowy.

XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie rozpocznie się 1 października 2015 r., koncertami inauguracyjnymi w wykonaniu zwycięzców wcześniejszych edycji: Marthy Argerich oraz Garricka Olsohna. Zmagania potrwają przeszło trzy tygodnie; pianiści powalczą przede wszystkim o światowy prestiż, ale także o nagrody pieniężne, których łączna wartość przekracza 100 tysięcy euro. Punktacja jury zostanie ujawniona po zakończeniu przesłuchań; podobnie, jak

w poprzedniej edycji, jurorom zostanie odebrane prawo głosu w przypadku swoich podopiecznych. Takich zależności jest w Konkursie sporo – sama przewodnicząca jury, prof. Katarzyna Popowa-Zydroń, jest byłym lub obecnym pedagogiem aż 9. uczestników Eliminacji. „Nie możemy wyłączyć z udziału w Konkursie uczniów jurorów, bo – przy modelu jury składającym się z wybitnych artystów i pedagogów – pozbawilibyśmy możliwości startu przynajmniej połowę światowej, młodej pianistki. Bardzo wielu z nich miało bowiem jakiś kontakt z jurorami, niekoniecznie podczas studiów, ale na przykład w ramach kursów mistrzowskich – mówi Artur Szklener – Dlatego pozostawiliśmy formułę, która sprawdziła się w poprzedniej edycji. Zabierając prawo głosu nauczycielowi kandydata zmniejszamy niejako populację głosujących, co niestety stawia czasem uczestnika w gorszej sytuacji, bo przez taką procedurę liczba potencjalnych głosów na »tak« również maleje”.

Eliminacje do XVII Konkursu Chopinowskiego miały miejsce w sali kameralnej Filharmonii Narodowej; uczestnicy przesłuchań jesiennych wystąpią w tym samym gmachu, ale w sali koncertowej. Wszystkie koncerty będą otwarte dla publiczności; komu zabraknie biletów, będzie mógł śledzić fortepianowe zmagania wirtualnie, za pomocą aplikacji internetowej przygotowanej przez NIFC i przetestowanej podczas kwietniowych występów. A w kolejnym roku – przy pomyślnych wiatrach – swojego konkursu chopinowskiego doczekają koneserzy instrumentów dawnych. Artur Szklener zapowiada, że będzie to swoista alternatywa dla konkursu klasycznego, jednak o nieco odmiennej formule. „Wiadomo na przykład, że uczestnicy takiej imprezy muszą być starszymi, dojrzałszymi pianistami – wyjaśnia dyrektor NIFC. – Chcemy wystartować w 2016 r., ale jeszcze nie wiadomo, czy zdołamy w takim tempie wykonać kopie instrumentów. Takiego konkursu nie da się bowiem zorganizować na oryginalnych fortepianach z epoki Chopina”.

Maria Wilczek-Krupa

Słodkie życie w Neapolu. Operom komicznym Rossiniego dobrze służy na scenie bufonada, absurdalny humor, bajkowość, a nawet celowo zastosowany kicz jako tło zabawnych gagów i szalonych sytuacji. Przekonuje o tym grany obecnie w Covent Garden *Turek we Włoszech*, stylizowany na lata 1950. Spektakl przywołuje motywy i postaci z filmów Federica

życia mieszkańców tego kraju”, w domyśle: uroków ich piękniejszej części. W wykonaniu Ildebranda D’Arcangela to typowy południowy macho w ciemnych okularach, które uwspółcześniają jego tradycyjny ubiór. Z chwilą, gdy książę przybywa na bajkowym statku do skąpanego w słońcu Neapolu, historia od razu nabiera rumieńców. Rozpalają one twarz skłonnej do flirtu Fiorilli, podekscytowanej widokiem egzotycznego przybysza, oraz klimat

dziewczyny, która dla życiowego dostatku wyszła za mąż za starca) są w swych rolach przezabawni. Właśnie dlatego, że świetnie odnajdują się w komedii absurdu, gdzie niezwykle ważna jest przesada w jakości oraz ilości gestu i ruchu na scenie. Oczywiście gest, ruch, poza i każda mina muszą być przy tym śmieszne, a w tym wypadku mamy tego aż nadmiar. Widz uśmiecha się już w chwili, gdy tylko ktoś z tych dwojga artystów wchodzi na scenę, bo wiadomo, że za chwilę będzie jakiś niespodziewany gag, niezawodnie powodujący salwę śmiechu.

Pozostałe główne postaci, w tym tytułowy Turek oraz jego dawniejsza i niespodziewanie powracająca miłość Zaida (Rachel Kelly), są już z komedii bardziej realistycznej. Taki jest też Poeta Prosdocimo (Thomas Allen) szukający natchnienia w rozgrywającej się akcji, opiekujący się Zaidą Albazar (Luis Gomes) oraz porzucony dawny kochanek Fiorilli – Don Narciso. Grają swoje role w sposób zadowalający, choć prawdopodobnie bardziej inspirowani przez reżysera niż przez własną siłę komiczną. Na szczęście reżyseria jest na tyle dynamiczna, że pozwala te dwa różne style gry buffo złożyć w całość „w jednej bajce”.

Satysfakcja z dobrego teatru jest dla widza bardzo istotna, ale najważniejszy w operze jest śpiew i trzeba powiedzieć, że z wielką przyjemnością słucha się wokalnych popisów głównych wykonawców – zarówno w ariach, jak i w ensablach. Aleksandra Kurzak świetnie wykorzystuje możliwości

zaprezentowania swego głosu – i w koloraturze, i w śpiewie bardziej lirycznym, gdy Fiorilla pozornie żegna się ze swym dotychczasowym stylem życia.

W *Turku* mamy wspaniałą szansę posłuchać wielobarwnego bogactwa i dynamiki głosu tej wybitnej polskiej sopranistki. W jej koloraturach odbijają



G. Rossini – *Il Turco in Italia*
Ildebrando D’Arcangelo (Selim), Aleksandra Kurzak (Fiorilla),
Barry Banks (Don Narciso), Alessandro Corbelli (Don Geronio)
fot. ROH/Tristram Kenton

Felliniego malując je całą paletą barw kojarzących się z nadmorskim latem i śródziemnomorskim temperamentem. Faworytami tej inscenizacji są Aleksandra Kurzak i Alessandro Corbelli, którzy w tej konwencji czują się jak ryby w wodzie.

Tytułowy Turek – książę Selim – przybywa do Włoch, by „poznać styl

zdarzeń, które po raz już nie wiadomo który zrobią z jej męża rogakca. Uroku dodaje księciu jego zachwycający ciemny niski głos, przy którym wysoki tenor byłego kochanka Fiorilli, Don Narcisa (Barry Banks) wydaje się mniej atrakcyjny.

Kurzak i Corbelli jako źle dobrani małżonkowie (typowa historia młodej

się echem grane na scenie emocje, szczególnie w duetach ze świetnym Corbellim jako Don Geroniem. Napięcia między nieszczęsnymi małżonkami odzwierciedla zawrotne tempo muzyki, śpiewu, ale i komediowe chwytły: np. jej obłądne, nerwowe piłowanie paznokci i jego równie szaleńcze przebieranie palcami.

Z przyjemnością słucha się pięknego barytonu Thomasa Allena oraz uroczego mezzosopranu Rachel Kelly. Ensemble dają dodatkową satysfakcję. Odbiorca raz po raz odrywa się od komedii i w skupieniu zasłuchuje się w czystym śpiewie. Obraz jest jednak równie ważny i umieszczenie akcji w Neapolu lat pięćdziesiątych, gdy *Turek we Włoszech* został odkryty na nowo za sprawą kreacji Marii Callas, nadaje inscenizacji styl, który wydaje się świetnie tej operze sprzyjać. Cechuje go niezwykle bogactwo koloru w ubiorze, życiowy optymizm, słońce, upojenie życiem i miłością charakterystyczne dla czasów powojennej afirmacji. Nowa moda i nowinki techniczne dają tutaj silnie o sobie znać. Na scenę wjeżdża taksówka, vespa, a w chwili kulminacyjnej nawet dwa samochody. Jednocześnie jesteśmy blisko natury, silnie działającej na zmysły. Słoneczny skwar (typowo wygrzewa się w nim kot) oraz napięcie akcji sięgają zenitu i na to oczywiście przychodzi burza, która – jak to u Rossiniego – oddaje szleństwo emocji skłóconych bohaterów i też najlepiej je rozładowuje.

Tak, ta opera zdecydowanie potrzebuje tych barw, ciepła, tempa i wokalnych fajerwerków. Tym bardziej, by obronić jej nieco przyciężkawą formę „szkatułkową”, w której sceniczne zdarzenia są nieco hamowane przez Poetę spisującego je jako libretto przyszłej opery. Wiele też zależy od dyrygenta, który musi ich tempo stale podtrzymywać. W londyńskiej inscenizacji Evelino Pidò na ogół dobrze wywiązuje się z tej roli, choć zdarzają się czasem spowolnienia. Na szczęście są kolejne wejścia i akcje najlepszych komików tego przedstawienia, więc całość odbiera się ogólnie jako dobrą zabawę ze świetnymi popisami bel canta.

Agnieszka Okońska

LONDYN **K**rólewska premiera. Długo wyczekiwana w Londynie premiera *Króla Rogera* stała się faktem. Po raz pierwszy ze sceny Covent Garden popłynął język polski. Wybrzmiała w nim historia XII-wiecznego sycylijskiego władcy w wersji spisanej przez Karola Szymanowskiego i Jarosława Iwaszkiewicza. Historia pełna pytań, niejednoznacznych treści, stawiająca człowieka – w tym przypadku jednostkę ponadprzeciętną – twarzą w twarz z własną tajemnicą. Dlatego zapewne królewskie oblicze jest pierwszym wizualnym znakiem tego przedstawienia.

Z mroku i przy wzniosłej muzyce chóralnej odślania się stopniowo ogromna posągowa głowa. Zwrócona do publiczności en face, wypełnia niemal całą wysokość sceny. Otacza ją od tyłu półokrąg muru, przywołujący na myśl architekturę amfiteatru. To w jego „łożach” widzimy po dłuższej chwili chórzystów, a na przedzie sceny dostrzegamy niewielką w tej skali postać króla pogrążonego w modlitwie. Klęczy pośrodku, zwrócony do widzów tyłem, z zakrytą rękami twarzą u ziemi. Wyraźnie czerpie swą siłę z majestatu liturgii. Posągowa głowa, patrząca na widzów ślepy mi oczyma, jest wielką zagadką. Tajemnicą samego króla.

„Ten chór zawsze gęboko mnie przenika. Daje mi inspirację i potężne skrzydła” – mówi o pierwszej scenie Mariusz Kwiecień – najśłynniejszy obecnie wykonawca Rogera, występujący w londyńskiej realizacji. Ten wewnętrzny proces wydaje się wręcz konieczny, by artysta mógł wraz z wzbierającą, wręcz hipnotyczną muzyką wznieść się na wyżyny drama-

tycznego napięcia, które wypełnia tę niedługą operę od początku do końca. W tej inscenizacji jest to również czas, gdy za sprawą laserowych projekcji „ożywa” posągowa głowa. Widzimy całą różnorodność i płynną zmienność stanów psychicznych – od różnych niejasnych impulsów do wyraźnych oznak cierpienia czy wewnętrznego rozbicia, gdy coraz wyraźniejsze pęknięcia na głowie stają się tego materialnym znakiem.



K. Szymanowski – *Król Roger*
Georgia Jarman jako Roksana
fot. ROH/Bill Cooper

Na dwór Rogera przybywa niespodziewanie hinduski Pasterz, gorszący zrazu cały sycylijski lud. Proklamuje bowiem pogańską religię przyjemności i zmysłowego piękna. Wykonawcą tej roli jest świetny albański tenor, Saimir Pirgu – rzeczywiście robiący duże wrażenie i swym wyglądem, i śpiewem. To artysta, który wnosi

na scenę wiele blasku. Wszyscy, na czele z Arcybiskupem (Alan Ewing) i Diakonią (Agnieszka Zwierko), pomagają się uśmiercenia podejrzanego przybysza, jednocześnie stopniowo ulegając pokusie jego filozofii. Tylko królowa Roksana od samego początku broni potępionego, bo widzi, że być może niesie on szansę uleczenia jej związku z Rogerem; dostrzega w nim nadzieję odzyskania utraconej bliskości. Grająca tę postać Georgia

wa tę jakość dzieła Szymanowskiego, ma szansę uruchomić jej niezwykle potencjał treści i znaczeń. Widoczny obecnie w świecie renesans tej opery jest w ogromnej mierze zasługą Mariusza Kwietnia. Wielcy realizatorzy zapewne czują, że z artystą takiego pokroju są w stanie zaproponować szerokiej publiczności dzieło wymagające, opierające się łatwemu odbiorowi. Wyzwanie to podjął tym razem dyrektor opery Covent Garden Kasper Holten – reżyser, który pracował już z Mariuszem Kwietniem przy zeszłorocznej londyńskiej realizacji *Don Giovanniego*.

Oczywiście jest, że ten reżyser i ten śpiewak mają niezwykle porozumienie, skoro rodzi się ze spotkania ich talentów sceniczne arcydzieło. Oczywiście mają w nim też duży udział inni jego świetni twórcy i wykonawcy, wiadomo jednak, że to postać króla (a nie Pasterza) musi być najbardziej charyzmatyczna, ogniskująca w sobie największą uwagę, bo w jej wnętrzu rozgrywa się cały dramat. I tę jakość potrafi zagwarantować Mariusz Kwiecień. Nie tylko głosowo, nawet jeśli na premierze, tuż przed III aktem, zdecydowano się na anons o jego niepełnej dyspozycji; anons nagrodzono brawami – jakby publiczność już dziękowała za wspaniałe przeżycia i dodawała artyście ducha na finał opery. Z tym artystą mamy też pewność przeżycia czegoś nadzwyczajnego w sensie przygody intelektualnej czy wzruszenia, gdy swym aktorstwem uchyli

świadomości, które odsłania przed nami posągowa głowa, już w II akcie odwrócona do publiczności tyłem. Jej wnętrze jest wówczas odsłonięte i widzimy w niej trzy piętra: najwyższe – intelektu (pokoje z regałami książek, w których najchętniej przebywa Król), środkowe – bezpośredniej percepcji świata (symbolizuje ją zawieszona po jednej stronie kula – jakby oko Rogera) i najniższe – pokłady rzeczy zepchniętych na samo dno świadomości, najwyraźniej natury seksualnej (pulsujące życie lub bezruch tej sfery pokazują tancerze w kostiumach symulujących nagość).

Na tych trzech piętrach i w relacjach między nimi rozgrywa się dramat wewnętrzny władcy, ale i konflikt zewnętrzny: między nim, jego żoną i Pasterzem. Gdzieś poza tą głową jest cały czas obecny Edrisi (Kim Begley) – królewski doradca i przyjaciel (kolejny piękny głos tego przedstawienia). To do niego często Roger kieruje swe słowa o wzbierającym w nim lęku, o nocy panującej wciąż w jego sercu. Chaos, w którym coraz bardziej pograża się niegdyś racjonalny król znajduje swą kulminację w scenie, gdy książki z jego biblioteki płoną na wielkim stosie. To moment, w który Pasterz odnosi całkowity triumf nad Rogerem. Biorą go w swe władanie tancerze i po orgii pozostawiają porzuconego samotnie na jakimś pustkowiu. Przychodzi wreszcie finał – najbardziej zagadkowy moment tej opery. Jakie znaczenie nadano mu w tej inscenizacji? Jedno z możliwych odczytań pozwala widzieć w nim ostateczny triumf Króla, który już potrafi zaakceptować to, że jest i słaby, i silny. Być może pokusa pójścia za Pasterzem tylko pozornie doprowadziła go do zguby, a w istocie pozwoliła mu doświadczyć pełniejszego człowieczeństwa?

Król Roger w Covent Garden zapewnia przeżycia estetyczne i intelektualne z rzędu arcydzieł sztuki. To świetne uwieńczenie wysiłku jej twórców, w tym wspaniałego wykonawstwa muzycznego pod kierunkiem Antonia Pappano. Premierowe rżęsiste brawa i okrzyki entuzjazmu dały nadzieję na utrwalenie pozycji dzieła Szymanowskiego w światowym repertuarze.

Agnieszka Okońska



K. Szymanowski – *Król Roger*
Mariusz Kwiecień
fot. ROH/Bill Cooper

Jarman, zachwycająca wokalnie, najbardziej spośród wykonawców przywołuje swym kostiumem i stylem bycia lata 1920. – okres z życia Szymanowskiego, w którym reżyser osadził akcję przedstawienia. Kostium Rogera (garnitur) może uchodzić już za całkiem współczesny, a np. Pasterza kojarzy się ze światem Orientu.

Bardziej niż o odniesienia do konkretnych epok czy stylów chodzi tu o opowieść ponadczasową. Kto odkry-

wał tajemnicę ludzkiego istnienia.

Na czym więc polega dramat Rogera, który w tej inscenizacji tak porusza? Czy ten człowiek, który ma w swym władaniu cały lud może być wewnętrznie słaby? Dlaczego ubogi Pasterz – przybysz z daleka – potrafi zachwiać jego tożsamością, siłą i w konsekwencji całym królestwem? Odpowiedzi na to pytanie szuka reżyser w złożonej psychice głównego bohatera. W różnych pokładach jego

LONDYN **O**pery Rossiniego zawsze kojarzą się z gatunkiem opery zwanej buffa. Lekkiej w odbiorze, pełnej śmiechu, dobrego humoru i intrygi, która bawi wszystkich widzów. Oczywiście kompozytor ten pisał także opery seria, chociaż to dzięki tym zabawnym wpisał się on w panteon wybitnych twórców. Beethoven twierdził, że Rossini nie powinien pisać innych dzieł niż buffa.

Il Turco in Italia jest właśnie jedną z takich. Napisana do libretta Felica Romaniego na podstawie komedii Caterina Mezzoli o tym samym tytule. W sezonie 2014/15 Covent Garden wznowiła sześć przedstawień wykreowanych przez Moshego Leisera i Patrice'a Cauriera. Reżyserem wznowienia był Richard Gerard Jones, autorem scenografii był Christian Fenouillat, kostiumów Agostina Cavalca, oświetlenia Christophe Forey, a ruchu scenicznego Leah Hausman. Dyrygentem wszystkich przedstawień był Evelino Pidò okrzyknięty specjalistą od Rossiniego. Dało się to słyszeć. Orkiestra pod jego batutą rzeczywiście brzmiała właściwie, z odpowiednią lekkością oraz humorem. Zawsze podkreślam niezwykłą kondycję grania orkiestry ROH, zespołu niezwykle elastycznego, grającego zróżnicowany repertuar, zawsze przygotowanego, zadowolającego ucho słuchacza.

Turek w Italii jest niezwykle zabawną historią. Realizatorzy w znakomity sposób podkreślili wszystkie gagi zawarte w librecie. Rzec się dzieje w nadmorskiej neapolitańskiej wiosce, gdzie grasuje grupa cyganów z wróżbitką Zaidą na czele oraz Albazarem, hersztem bandy okradającej napotkanych na plaży turystów. Zaida jest zakochana w tureckim księciu Selimie. Widzimy również zdesperowanego Don Geronia, który jest obiektem kpin i żartów całej lokalnej społeczności z powodu despotycznej oraz bardzo niewiernej żony. Jest tam również poeta Prosdocimo szukający natchnienia do napisania libretta do nowej komicznej opery. Obserwując rozwój zdarzeń w wiosce, problemy małżeńskie Don Geronia i wieść o przybyciu przystojnego tureckiego szejka, postanawia poprowadzić bieg historii tak, aby napisać przezabawny tekst do swojej opery.

Donna Fiorilla to właśnie rozwiązała żona, która widząc Selima schodzącego ze statku postanawia zaprosić go na „kawę”. Jest tam też Don Narciso, czyli porzucony kochanek Fiorilli. Selim oprócz Fiorilli spotyka dawną miłość, Zaidę. Podczas miłosnych igraszek przyłapany zostaje przez wcześniejszą kochankę i wynika z tego wielka kłótnia. Poeta jest zachwycony, gdyż akt I jest już ukończony.

W drugim akcie Selim postanawia odkupić Fiorillę od Geronia w przezabawnym duecie *D'un bell'uso di Turchia*. Reżysersko doładowanym dużą dawką humoru, gdyż Geronio atakuje Turka widelcem z nawiniętym nań makaronem. Potem następuje scena dyskoteki (w oryginale rzecz się dzieje na plaży), gdzie tańczą pary mężczyzn, w których jeden, ubrany w suknię, udaje kobietę. Wśród protagonistów zamieszanie, gdyż Zaida i Fiorilla ubrane są w te same kreacje, a mężczyźni – Selim, Narciso oraz Don Geronio występują w strojach tureckich. Selim wybiera Zaidę, Narciso – Fiorillę, a Don Geronio znowu jest obiektem kpin, gdyż pośród zebranych nie potrafi odnaleźć własnej żony. Kończy się to tak, że Selim i Zaida decydują się wrócić razem do Turcji. Podburzony przez poetę Geronio postanawia wygonić żonę z domu i radzi jej wrócić do matki. Jednak jego złość nie trwa długo, gdyż za namową poety wybacza jej. Poeta jest szczęśliwy, gdyż szczęśliwie ukończył tekst opery. Dwa fakty z libretta zostały zmienione przez reżyserów, czyniąc przedstawienie śmieszniejszym, na co żywo z zadowoleniem reagowała publiczność. W oryginale Narciso musi szukać nowej kochanki, a tutaj znajduje od razu. Do tego jest to mężczyzna. Drugą modyfikacją jest podtrzymanie niewierności Fiorilli, która w ostatnich chwilach finału śpiewając u boku męża, obserwuje muskularnego i przystojnego plażowicza przechadzającego się jedynie w kąpielówkach. W chwili, gdy kurtyna zaczyna spadać Fiorilla, ku złości męża, biegnie aby upolować nowego kochanka.

Strona muzyczna tego przedstawienia to ewenement w każdym calu. Nie było tutaj ani jednej osoby, która nie śpiewałaby zjawiskowo! Albazara śpiewał Luis Gomes (tenor), którego znam ze wcześniejszych ról wspomagających np. w *Traviacie* w poprzednim

sezonie. Tutaj miał więcej do zaśpiewania i zagrania. Piękny głos, świetna rola herszta cygańskiej bandy. Zaidę śpiewała Rachel Kelly, irlandzki mezzosopran. To bardzo dobry głos, o dużej skali – bezproblemowo radziła sobie z wysoką rossiniowską partią. Znakomita rola, która pozwoliła pokazać również warsztat aktorski – komizm scen wróżenia dla Don Geronia oraz tych bardziej lirycznych, gdzie odczuwała smutek po stracie Selima. Artyści uczestniczą w Jette Parker Young Artist Programme – studio operowe przy ROH.

Barry Banks to znakomity tenor śpiewający rolę don Narcisa. Głos jest bardzo jasny, ale nie ostry. Jest to godne podziwu śpiewanie, gdyż technicznie doskonale oraz bardzo dobrze pasujące do muzyki Rossiniego. Następnie dwaj uznani, wytrawni śpiewacy – jeden komik niemal przez całą swoją karierę, drugi muzyczny guru, jeden z najlepszych śpiewaków świata – mowa o 63-letnim Alessandro Corbellim (Geronio) oraz 71-letnim Thomasie Allenie (Prosdocimo). Obaj to giganci. Ich głosy świeże, naturalnie wydobywane, tak samo brzmiące jak na początku ich kariery. Zabawni, komiczni, bez zadyszki biegający po scenie. Obu cechuje wyjątkowa dykcja i klarowność śpiewanego tekstu.

Donnę Fiorillę zaśpiewała absolutnie zjawisko Aleksandra Kurzak, którą londyńska publiczność, nie bez przyczyny, „nosi na rękach”. To był przykład znakomitego śpiewania – wyrównany głos, pięknie zaokrąglony. Śpiewaczka wyróżnia się przy tym z niezwykłą biegłością koloraturową bez straty na jakości dźwięku. Zabawna, piękna, zgrabna i bardzo zmysłowa. Rossiniowskie recytatywy prezentowane perfekcyjnie!

Ildebrando D'Arcangelo w partii Selima nie ma sobie równych. Mimo przeziębienia śpiewał cudownie. Jego głos jest bardzo ciekawy – posiada ciemną basową barwę, ale przy tym w górze skali nie ma żadnych problemów. Do tego niezwykle przystojny, dobrze zbudowany, o świetnej prezencji scenicznej.

Jest to duża przyjemność słuchania zestawiania perfekcyjnych głosów i tak samo wytrawnych komików. Świetny Rossini, bardzo dobra produkcja. No i brzuch obolały ze śmiechu!

Damian Ganclarski



SOL3 MIO Trzech tenorów z Nowej Zelandii

Karol Rzepecki

Bardzo często w historii zdarzały się przypadki, gdzie w skład zespołów wykonujących muzykę wchodziły członkowie rodziny. Takie przypadki miały miejsce w Baroku, ale także innych epokach, kiedy to tradycje muzyczne przekazywane były z pokolenia na pokolenie. Doskonałym dowodem na to, że taka sytuacja ma miejsce również dzisiaj jest zespół SOL3 MIO.

Jego członkowie pochodzą z wyspy Samoa i Nowej Zelandii. To

region świata jak dla nas niezwykle egzotyczny i to, jak się okazuje, nie tylko pod względem przyrody, ale także cechujący się bogatą, a przy tym bardzo specyficzną kulturą muzyczną. Zespół tworzą dwaj bracia, Pene i Amitai, oraz ich kuzyn Moses. Wszyscy trzej artyści przez naturę zostali obdarzeni wyjątkową, niezwykle oryginalną barwą głosu, która przyciąga wielu melomanów. Jednak czy tylko to sprawia, że zespół cieszy się od lat wysoką i wciąż rosnącą

popularnością? Otóż nie. Artyści z SOL3 MIO swój wizerunek budują na wielu płaszczyznach. Członków omawianej formacji można także wielokrotnie wysłuchać na antenie popularnych stacji telewizyjnych nie tylko w ich ojczyźnie, ale także poza jej granicami. Ostatnio artyści gościli na antenie BBC Breakfast News udzielając obszernego wywiadu. Także dużą popularność zdobył gościnny występ w programie „Sunday Night at The Palladium”, który rozpoczął się

od znanego nam wszystkim przeboju, od którego pochodzi nazwa zespołu.

Oglądając filmy z występów zespołu SOL3 MIO zauważymy, że buduje on swoją popularność nie tylko poprzez wykonywanie muzyki i to na wysokim poziomie. Równie istotne znaczenie dla artystów ma kontakt z publicznością, dla której występują, czego idealnym przykładem był improwizowany występ na estradzie przed katedrą Notre-Dame w Paryżu, kiedy to już zmierzając na estradę muzycy przyciągnęli uwagę wielu przechodniów zaskoczonych faktem, że stali się uczestnikami, a nawet współtwórcami nieplanowanego wydarzenia. Takie podejście do sztuki sprawia, że publiczność na długo zapamięta to wydarzenie, którego niespodziewanie stała się uczestnikiem i na pewno będzie do niego powracać.

Swój debiutancki album Nowozelandczycy wydali we wrześniu 2013 r. Znalazły się na nim zarówno popularne melodie z ich ojczystego

regionu, jak też arie operowe w niekonwencjonalnym, oryginalnym opracowaniu. Omawiany wolumin odniósł niebywały sukces, bowiem w ciągu niespełna dwóch i pół miesiąca trafił na pierwsze miejsca list przebojów, a jeszcze większym osiągnięciem było zdobycie statusu platynowej płyty aż siedmiokrotnie, co stanowi ogromny sukces nawet w przypadku najwytrawniejszych artystów.

W ubiegłym roku zespół odbył wielką trasę koncertową odwiedzając najbardziej odległe zakątki swojej ojczyzny, dając przy tym liczne występy. Jej celem była promocja nowego albumu nagranych w 2014 r., który już dzisiaj ma równie wysokie notowania. Nie ma w tym jednak nic dziwnego, bowiem płyta została nagrana przez jedną z londyńskich wytwórni, pod egidą Nicka Patrica, mającego w swoim dorobku współpracę z takimi artystami, jak Katherine Jenkins, Hayley Westenry, czy Russell Watson. Śledząc notowania i działalność

omawianej formacji zauważamy, że współpraca ta przyniosła jeszcze większe korzyści, niż w przypadku poprzedniej płyty. Bowiem tym razem już w ciągu pięciu tygodni zamieszczone na niej utwory znalazły się na pierwszych miejscach list przebojów, a co więcej powtórzył się sukces z tak wielokrotnym uzyskaniem statusu platynowej płyty. Na wspomnianej płycie znajdziemy zarówno utwory z repertuaru klasycznego w postaci dobrze nam znanych arii operowych, jak też opracowania utworów bardziej nam współczesnych. W pierwszej połowie maja miała miejsce premiera albumu również w Polsce. Mamy nadzieję, że album wśród naszych melomanów spotka się z równie entuzjastycznym przyjęciem jak zagranicą. A znane nam utwory w oryginalnych interpretacjach, charakterystycznych dla regionu, z którego wywodzą się artyści i niekonwencjonalne podejście wzbudzą w nas entuzjazm i zainteresowanie inną, tak odmienną kulturą muzyczną.®



Spadkobierca tradycji

z kompozytorem Sławomirem Czarneckim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Na rynku pojawiła się płyta z pana muzyką chóralną o pięknym tytule *Te Beatum canimus (Ciebie Świętego sławimy)* zespołu *Schola Cantorum Thorunensis*. Skąd pomysł na jej nagranie?

Pomysł na płytę zrodził się w najpiękniejszy chyba sposób dla kompozytora. Otóż, zgłosił się do mnie dyrygent wspomnianego chóru, pan Paweł Głowiński, który, jak oznajmił, zafascynowany moją twórczością chóralną, postanowił niektóre pozycje włączyć do swojego repertuaru, a w konsekwencji, jeśli będzie taka możliwość, nagrać na płytę kompaktową. I tak, wybrany został cykl *Modlitwy Papieskie* – pieśni do słów-modlitw Ojca Świętego Jana Pawła II, a także niektóre *Hymny ku czci Matki Bożej, Królowej Polski* z cyklu *Corona Mariae*, do łacińskich słów prof. Jerzego Wojtczaka-Szyszkowskiego, chyba jedyne polskiego poety kultywującego wielką tradycję literatury polskiej w tym języku.

My, Polacy, ciągle jesteśmy pod wpływem osobowości Wielkiego Papieża. Mija rok od Jego kanonizacji. Jan Paweł II znakomicie rozumiał wartość twórczości artystycznej dla kultury i dla samej wiary. Myśl o utrwaleniu wybranego programu pojawiła się jako rzecz oczywista. Narodził się też pomysł skomponowania *Hymnu ku czci Świętego Jana Pawła II*. Prof. Jerzy Wojtczak-Szyszkowski natychmiast napisał po łacinie wspaniały tekst, gdzie umieścił słowa *Te Beatum canimus*, które stały się refrenem hymnu, a jednocześnie tytułem płyty. Problem finansowy w jakiejś mierze został przezwyciężony dzięki wsparciu wielu osób i firm.

Cieszę się, że wydania płyty podjęła się znana na rynku fonograficznym firma Acte Préalable. Uzyskała ona także rekomendację Metropolity war-

szawskiego Kardynała Kazimierza Nycza, biskupa toruńskiego Andrzeja Suskiego i ks. prałata Sławomira Odera, postulatora w procesie beatyfikacyjnym i kanonizacyjnym Ojca św. Jana Pawła II. Mam nadzieję, że płyta sprawi przyjemność słuchaczom.

Jaka to muzyka? Jak doszło do jej napisania

Utwory, które znalazły się na płycie, to tylko część mojej twórczości chóralnej. Cała moja twórczość wywodzi się z potrzeby serca. Poprzez swoją sztukę chciałbym pokazać świat wartości, w które wierzę, które uznaję, które uważam za ważne. Życie ludzkie bez uznawania prawdziwych wartości traci sens. Byłoby ono, jak to napisał w jednej ze swoich książek ks. prof. Michał Heller „kalekie, zdegenerowane do poziomu wegetacji opartej na handlu zamiennymi namiastkami wartości”. Jaka jest moja muzyka? Jest to poszukiwanie właśnie sensu istnienia, sensu człowieczeństwa, w oparciu o wartości, które stanowią naszą kulturę, kulturę polską i europejską

Czym jest dla kompozytora płyta z jego muzyką?

Wydanie płyty jest ważnym momentem dla kompozytora. Ten XX-wieczny wynalazek zdecydowanie zwiększa możliwość dotarcia z muzyką do słuchacza. Kompozytor w końcu pisze muzykę nie dla siebie. Chciałby swoim światem podzielić się z innymi.

To nasza pierwsza rozmowa dla czytelników Muzyka21. Kiedy postanowił pan zostać kompozytorem?

Sądzę, że nie można zostać kompozytorem, tak sobie, od jakiejś jednej decyzji. To był proces. Muzyka interesowała mnie od dzieciństwa. W domu rodzinnym było pianino. Mama na nim czasem grała. Dźwięk pianina bardzo mnie frapował. Natu-

ralną więc rzeczą było rozpoczęcie nauki gry na tym instrumencie, zrazu prywatnie, a potem kontynuowaną w Państwowej Szkole Muzycznej w Częstochowie, gdzie w okresie licealnym mieszkałem z rodzicami. Z sentymentem wspominam ten czas. To właśnie tam dojrzywały moje pasje, rodziły się fascynacje. Tam też, pod opieką pedagogów-pasjonatów kształtowało się pojęcie etosu artysty. Wielkie słowa, ale tak to jest. Bliskość Jasnej Góry też miała swoje znaczenie. Moja pierwsza kompozycja *Canzona da chiesa* miała swoje pierwsze wykonanie właśnie w Kaplicy Cudownego Obrazu w 1968r., w wykonaniu koleżanki-skrzypaczki Jadwigi Stolarczyk (obecnie profesora Ekonomii w Paryżu) i Józefa Siedlika, organisty jasnogórskiego.

Studiował pan u Piotra Perkowskiego i Romualda Twardowskiego, a na początku lat osiemdziesiątych XX w. u Oliviera Messiaena. Jak pan wspomina swoich mistrzów?

Bezpośredni kontakt z mistrzem jest nieoceniony. Uważam, że miałem pod tym względem spore szczęście. W częstochowskiej szkole muzycznej spotkałem Romualda Twardowskiego, który po wyjeździe z Wilna i po powrocie z paryskiego stypendium przez jakiś czas prowadził klasę fortepianu, do której trafiłem. Okazał się znakomitym pedagogiem. Natychmiast wyczuł moje pianistyczne braki, ale też i możliwości. Jako kompozytor zaczął mnie wprowadzać także w świat nowej muzyki. Tu, można powiedzieć, znalazłem miejsce dla siebie. Twórczość interesowała mnie od dawna. Jako chłopiec bardzo lubiłem malować akwarelami, interesowała mnie też poezja. Nowy świat dźwiękowy proponowany przez mistrza na lekcjach fortepianu spowodował chęć podjęcia także prób kompozytorskich. Pamiętam moment, jak na jednej

z lekcji, otwierając nuty z *Bukolikami* Lutosławskiego, które miałem rozczytać, nieopacznie wypadła kartka ze szkicem jakiejś mojej kolejnej miniatury na fortepian. Wzbudziło to zainteresowanie nauczyciela. Zapytał, czy mnie to interesuje? A potem dodał, czy chciałbym się uczyć kompozycji? Moja odpowiedź była oczywiście pozytywna. Postawił jednak warunek: ciężka praca i poważne traktowanie sprawy. W tym zakresie Romuald Twardowski okazał się także prawdziwym mistrzem. Z wiedzy, i umiejętności, jakie wówczas uzyskałem korzystam niemal do dnia dzisiejszego. Zwłaszcza w mojej pracy pedagogicznej. To w mojej klasie Propedeutyki Kompozycji w Warszawskiej Szkole Muzycznej im. J. Elsnera swoje pierwsze kroki kompozytorskie stawiali m.in. Miłosz Bembinow, Bartosz Kowalski, Andrzej Kwieciński, Ignacy Zalewski, Michał Górczyński.

W warszawskiej Uczelni studio- wałem kompozycję w klasie prof. Piotra Perkowskiego. To zupełnie inna osobowość. Trochę kapryśna. Żądał ciągłego pisania. Wymagał, aby każdy instrument używać zgodnie z przeznaczeniem, wykorzystując jego maksymalne możliwości. Nie lubił za bardzo dublować w orkiestrze. Partytura musiała być finezyjna, wielobarwna. To liryczne podejście odziedziczył zapewne od Karola Szymanowskiego, którego przecież był uczniem.

Miałem też szczęście być ostatnim uczniem Oliviera Messiaena. Mistrz, jak go wszyscy nazywali, w czasie mojego stypendium, w latach 1980–1981, był już emerytowanym profesorem Konserwatorium Paryskiego, ale zgodził się mnie przyjąć jako stypendystę Rządu Francuskiego. Przez cały rok na zajęcia uczęszczałem do jego domu, przy ul. Marcadet 230. Witany byłem zawsze z serdecznością przez samego Mistrza i jego małżonkę, pianistkę Ivonne Loriod, której ofiarowywałem bukiet kwiatów. Niemal rytualne wypicie szklanki soku z jeżyn kończyło część pierwszą spotkania. Potem, już sami, przechodziliśmy do drugiego pokoju. Moje zajęcia z Mistrzem nie miały charakteru typowej lekcji. Traktował mnie jako ukształtowanego kompozytora, czym byłem nieco zażenowany. Były to więc raczej rozmowy o sztuce

w ogóle, o instrumentacji, o harmonii, o kolorystyce w muzyce. Messiaen miał bardzo ciekawy sposób widzenia i rozpoznawania akordów, które kojarzył z różnymi kolorami. Porównywał swoje odczucia i zdolności w tym zakresie z dziełami Mikołaja K. Ciurlionisa (1875–1911), litewskiego kompozytora i malarza jednocześnie.

Sądzę, że każdy twórca w konsekwencji, myśli o odbiorcy. Nie jestem wyjątkiem. Ale podczas pracy nad nowym utworem, przede wszystkim myślę o wykonawcy. Czasem piszę dla kogoś konkretnego, jak np. *Concerto Liliowe* dla Krzysztofa i Jakuba Jakowiczów, *Concerto Lendinum* dla Tomasza Strahla, *Silesia Trio* dla

Sławomir Czarnecki na Gerlachu (Tatry)



Z wielkim pietyzmem odnosił się także do słowa użytego w muzyce. Zwłaszcza słowa biblijnego. Uważał, że wielkie słowo należy traktować z należyтым respektem. Krytykował wszelkie próby sonorystyczne w tym zakresie. Niezwykle były też spotkania w Kościele św. Trójcy, gdzie Mistrz był tytularnym organistą. Można było tam posłuchać jego wspaniałych improwizacji.

Twórcy różnie definiują odbiorców swojej muzyki, tych dla których piszą. Dla kogo pan pisze?

Joanny Domańskiej, czy *Ursyn-Concerto* dla Orkiestry Amadeus, a niekiedy dla nieokreślonego. W każdym wypadku stawiam sobie za cel aby swoją kompozycją zainteresować, wręcz zafascynować wykonawcę. Utwór wykonany z pasją na pewno przekona także słuchacza.

W katalogu pana dzieł jest już przeszło 50 opusów. Które dzieła są dla pana szczególnie?

Trudno mi odpowiedzieć, którą swoją kompozycję najwyżej cenię.

Na pewno najbardziej przywiązany jestem do tych ostatnich, którymi jeszcze żyję, które jeszcze przeżywam. Z czasem „odchodzą” ode mnie. Zaczynają żyć poza mną. Aby jednak odpowiedzieć konkretnie na pytanie, to mogę wymienić: *Piano-Trio op. 12*, *Sonatę skrzypcową op. 19*, moje koncerty instrumentalne, takie jak *Hombark-Concerto op. 32*, *Concerto Liliowe op. 41*, *Concerto Lendinum op. 44*, *Ursyn-Concerto op. 51*, *Msza Jasnogórska op. 37*. Istotnym dla mnie jest też cykl hymnów na chór a cappella pod wspólnym tytułem *Corona Mariae op. 45*, a także *Modlitwy Papieskie op. 48*, które także znalazły się na ostatnio wydanej płycie.

Znając mnóstwo dzieł współczesnych, w wielu trudno jest znaleźć piękno, które w dawnych epokach dawało muzyce szacowne miejsce? Obecnie muzyka współczesna jakby gardziła słuchaczem, melomanem. Dlaczego?

Muzyka modernistyczna XX w. musiała się „przebijać” ze swymi nowościami estetycznymi. Był to krok dość radykalny. Twórcy tego okresu mocno poszerzyli rozumienie piękna. Jako środek wyrazu śmiało włączyli też i elementy brzydoty, która stanowiąc kontrast z pięknem, lepiej je uwypuklało. W każdej technice i w każdej estetyce można odnaleźć piękno. Jest ono we wszystkich wielkich kompozycjach, nawet tych sonorystycznych. Samo jednak eksperymentowanie, bez głębszej refleksji, stwarza właśnie wrażenie nie liczenia się z odbiorcą.

Problem w tym, że wielu kompozytorów porzuciło ideę piękna na rzecz „suchego” przekazu. Powstają wówczas konstrukcje dźwiękowe, które tak naprawdę o niczym nie mówią. Są jedynie masą informatyczną. Język dźwiękowy przestaje być więc komunikatywny. Aby ten problem zniwelować często próbują odbiorcę w jakiś sposób szokować, ukrywając w ten sposób brak idei, wizji i talentu. Dla mnie problem piękna jest bardzo istotny. Od samego początku mojej drogi twórczej poszukiwałem go i poszukuję nadal, także w życiu codziennym, w kształtach, barwach,

a nawet w charakterach i ludzkich działaniach. Jako słuchacz muzyki, również odbieram wszystkie emocje, treści i układy konstrukcyjne poprzez urodę dźwiękową. W szerokim odczuciu zbliżam się do rozumienia piękna w jego najstarszym, starożytnym pojmowaniu, określanym niemodnym słowem pulchrum. Można mieć wątpliwości, czy w obecnych czasach, na początku XXI w., potrzebne jest, lub możliwe w ogóle zastanawianie się nad tym problemem. Pomimo krytyki pojęcia piękna, uważam, że można, a nawet należy. Zwłaszcza jeśli prześledzimy pochodzenie nowożytnego określenia piękna – bellum. Pochodzi ono od słowa bonum – dobro. Przez jego zdrobnienie otrzymujemy bonellum, w skrócie – bellum. Do tego źródłosłowu sięgają największe autorytety zajmujące się problemami społecznymi i etycznymi. Zgodnie stwierdzają, że z piękna najbliżej jest do dobra. A dobro, jako jeden z fundamentalnych elementów egzystencji człowieka, odczuwane jest jako podstawowy wyznacznik naszego bytu. Dlatego uważam, że bycie artystą, w tym kontekście, to wielkie zadanie i wielkie zobowiązanie. Przyczynianie się do ogólnego dobra poprzez szerzenie piękna, to wielka idea, którą warto podjąć.

Penderecki wspomina, że całym świadomie porzucił awangardę. Pan w swojej twórczości nigdy nie szokował słuchacza i nie szukał nowości za wszelką cenę. Dlaczego?

Uważam, że pomysły awangardowe nie zawsze mają wartość artystyczną. Są trudne do zweryfikowania. Szokowanie publiczności za wszelką cenę kłóci się z pojęciem wartości. Bliższa jest mi postawa Witolda Lutosławskiego, który sam siebie uważał za klasyka. Przyglądał się wszelkim próbom awangardowym, a dopiero potem, po głębszej analizie, niektóre rozwiązania, po stosownych przekształceniach i przemyśleniach adaptował do swoich utworów.

Większość polskich muzyków nie zna rodzimego repertuaru. Jak pan – jako pedagog – może wyjaśnić ten stan rzeczy?

My, Polacy, nie doceniamy własnej kultury. Nie ma woli inwestowania w nią. W związku z tym nie ma ona właściwego obiegu. A coś, czego się nie zna, nie można pokochać. W tym zakresie mamy wielkie zaległości. Brak jest programów, które by wypełniały białe plamy polskiej muzyki dawnej, także muzyki XIX w. Podobnie jest z muzyką współczesną, która coraz bardziej spychana jest na margines. Polskie Radio przestało nagrywać i transmitować festiwale nowej muzyki.

Sławomir Czarnecki z żoną w Jerozolimie



Dotacje na nie spadają, filharmonie nie wykazują zainteresowania polską twórczością. Ostatnio powstały ministerialny program „Zamówień kompozytorskich” jest niewystarczający i posiada liczne niedoskonałości systemowe. Wspaniały, istniejący kiedyś festiwal twórczości dla dzieci Do-Re-Mi odszedł do lamusa. Obieg polskiej muzyki się zmniejszył. Widzę tu ogólny brak dobrej woli.

Czym jest dla pana głos o muzyce krytyków?

Głos o muzyce powinien być głosem wspierającym. Najbardziej zaniebdana pod tym względem wydaje mi się muzyka nowa.

Luigi Nono powiedział kiedyś: „Ojcem dzisiejszej muzyki nie jest żaden z tworzących ją kompozytorów. Ojcem jej jest po prostu czas, epoka w jakiej żyjemy”. Czuje się pan dzieckiem epoki, w której tworzy?

Sądzę, że nim jestem. Uważam, że estetyka i moje rozwiązania warsz-



tatowe świadczą o tym, że utwory te mogły powstać tylko na przełomie XX i XXI w. Reprezentują myślenie postmodernistyczne. W swojej pracy twórczej próbuję dokonywać syntezy myślenia modernistycznego z jego strukturalizmem, minimalizmem, repetytywnością, sonoryzmem i spektralizmem z tradycyjnymi kanonami kształtowania języka dźwiękowego. Przy pierwszym kontakcie, wydaje się, że tradycji jest jednak nieco więcej. Niewątpliwie, komunikatywność moich utworów na tym zyskuje.

Czy istnieje w panu tęsknota, by żyć i tworzyć w jednej z poprzednich epok?

Nie zastanawiałem się nad tym zbyt wiele. Każda epoka ma swoje zalety i wady. W każdej epoce odnajdujemy wspaniałości myśli ludzkiej. Obecna nie jest gorsza, ale też i nie lepsza. Niestety, nadal twórczość (artystyczna, czy naukowa) nie jest odpowiednio doceniana i wynagradzana. Kompozytorowi jest chyba najtrudniej uzyskać zrozumienie dla jego pracy, co uwiadcza się w coraz skromniejszych dotacjach jakie otrzymuje Związek Kompozytorów na promocję twórczości swoich członków.

Wojciech Kilar o twórczości drugiej połowy XX w. mówił, że jest to „największe cmentarzysko partytur”. Czy podziela pan ten pogląd?

Do pewnego stopnia jest to prawda. Wiek XX to czas eksperymentów. Wspominałem o tym wcześniej. Spora ich ilość jest nietrafiona, a więc z artystycznego punktu widzenia wątpliwa. Ale to jest normalna rzecz. Na szczęście, istnieje wiele wspaniałych dzieł, które są reprezentatywne dla naszych czasów.

Co w pana opinii stanowi najważniejsze kryterium wartości dzieła muzycznego?

W pewnym zakresie, czas jest jakąś miarą wartości. Natomiast dzieło nowe, wartościować możemy poprzez analizę jego elementów. Nie jest to jednak łatwe. Twórcza praca umysłu jest trudna do zweryfikowania dla wielu. Im bardziej abstrakcyjna, tym bardziej niezrozumiała, a więc trudna do oceny (a też i wyceny). Pragmatyzm i „tępa przyziemność” – nawet w naszych czasach, początku XXI w., rozszerza się zamiast maleć. Komercyjne spojrzenie na proces twórczy niekiedy zaczyna dominować. „Jeśli za tę symfonię, którą właśnie piszesz, nikt ci w tej chwili nie chce zapłacić, to po co to robisz?...” – zdanie to wypowiedziane przez pewnego biznesmena, nie może być już bardziej dosadnym obrazem niezrozumienia pracy twórczej.

Wartość finansowa nie jest więc żadną miarą wartości. Piękno, o którym mówiłem, prowadzące do dobra – jest. Ponieważ pojęcie piękna

nie da się dokładnie zweryfikować, istnieje potrzeba pewnej racjonalności, pewnej logiki w próbie jego obiektywizacji. Moje rozważania w tej sprawie doprowadziły do poszukiwań, co inni mówią na ten temat. I tak, na przykład, renesansowy myśliciel Giovanni Viperano, nawiązując do pitagorejsko-platońskich idei, powiedział: „pulchrum et perfectum idem est”. W stwierdzeniu tym jest idea pewnej obiektywizacji piękna. Próba jego określenia. Dla twórcy, to jakby wskazówka: aby osiągnąć piękno, trzeba dążyć do doskonałości. Doskonałość jest wartością bardziej obiektywną, jak to stwierdził Francesco Petrarca. Christian Wolff natomiast pisał w swojej *Psychologii*, że piękno polega na doskonałości, właśnie dlatego jest źródłem przyjemności. Tę teorię rozwijał też Alexander Baumgarten. Giorgio Vasari dodaje, że doskonałość wymaga umiejętności, sztuki, nie tylko talentu. Dzieło doskonałe, to takie, które jest „skończone, czemu nic nie brak, które jest udane”. Maciej Kazimierz Sarbiewski wyznawał, że sztuka jest tym doskonalsza, im ma szlachetniejszy (nobilior) sposób przedstawiania rzeczy. Wzruszenie, przeżycie emocjonalne, jakiego doznaje odbiorca w kontakcie z dziełem, jest wynikiem szlachetnych idei, jakie twórca próbował w nim zawrzeć.

Celowe więc wydaje się dążenie do doskonałości. Można mieć wtedy większą pewność na osiągnięcie szlachetnego piękna. Sądzę, że w tym momencie mogę także myśleć i o problemie wartości dzieła.

W pana twórczości zauważa się różne inspiracje, które z nich są najważniejsze?

Jak wcześniej wspominałem – lubię tradycję. Jako człowiek czuję się spadkobiercą poprzednich pokoleń. Nie mam potrzeby buntowania się, czy przeciwstawiania. Stąd w mojej twórczości można znaleźć różne inspiracje. W muzyce religijnej widoczne są wpływy chorału gregoriańskiego, średnio-wiecznego organum, motetu, wielobarwnej techniki polichoralnej końca renesansu. W muzyce instrumentalnej sięgam do techniki barokowej, do formy koncertującej, gdzie radość wspólnego muzykowania, wspólnego

dialogowania wyrażona jest językiem subtelnym, wysublimowanym, ale też pełnym afektu, w którym uroda dźwiękowa ma ciągle niepoślednie znaczenie. Ważnym elementem jest też sięganie do melodyki polskiego folkloru. W dobie globalizacji, sądzę, dobrze umiejscawia mnie to i wyróżnia, jako kompozytora polskiego. Niekiedy inspiracje są dość konkretne i odnoszą się do mojego życia, moich związków z różnymi miejscami w Polsce, z którymi jestem w jakiś sposób związany. I tak na przykład: *Concerto Liliowe* – z Tatrami, gdzie często przebywam w swoim letnim domu-pracowni, *Concerto Lendinum* – z Lubelszczyzną, skąd wywodzi się mój ród po mieczu, *Msza Jasnogórska* – z Częstochową, gdzie się wy-

chowywałem i poznałem moją żonę, *Symfonia Bałtycka* – z moimi pobytami nad morzem, czy *Ursyn-Concerto* – z miejscem mojego stałego pobytu na warszawskim Ursynowie.

Co sądzi pan o polskiej muzyce współczesnej?

Uważam, że polska muzyka współczesna stoi na wysokim poziomie. To widać po partyturach. Z satysfakcją słucham wiele świetnie skomponowanych utworów moich kolegów. Zawdzięczać to można dobremu szkolnictwu muzycznemu. Dotychczasowy nasz system, owszem, dość trudny dla uczniów i studentów, jednak dawał możliwość zdobycia wszechstronnej wiedzy i umiejętności. Z obawą obserwuję próby jego „zreformowania”

– co oznacza po prostu jego popsucie, a powodem są oczywiście oszczędności finansowe w dotowaniu szkolnictwa.

Nad czym pan teraz pracuje?

Obecnie pracuję nad kompozycją o charakterze oratoryjnym, z myślą o uczczeniu 1050 rocznicy Chrztu Polski. Są to *Nieszpory na święto Podwyższenia Krzyża* na chór, tenor i bas solo oraz 10 instrumentów dętych, o przewidywanym czasie trwania około 70 minut. Mam też zamówienie na Trio: flet, wiolonczelę i fortepian, prawykonanie którego przewidziane jest we wrześniu tego roku.

Dziękuję za rozmowę.

Ja również bardzo dziękuję. 📧

O muzyce chóralnej Sławomira Czarneckiego i nie tylko...

Jest pan założycielem i szefem chóru Schola Cantorum Thorunensis. Jaka jest historia jego powstania?

Schola Cantorum Thorunensis jako taka jest bardzo młodym zespołem, aczkolwiek geneza jej powstania sięga bardzo daleko, bo wszystko rozpoczęło się tak naprawdę w czasach, gdy sam jeszcze uczyłem się w gimnazjum! Założyłem wówczas zespół parafialny przy kościele świętego Maksymiliana Kolbego w Toruniu. Miało to wtedy zupełnie inny wymiar aniżeli dziś, bo zespół liczył kilka osób, i – tak jak zwykle w takich przypadkach bywa – powstanie zespołu miało podłoże nie tylko muzyczne, ale i towarzyskie. Łączyliśmy więc pożyteczne – oprawę muzyczną uroczystości kościelnych – z przyjemnym, czyli spędzaniem czasu w gronie znajomych. Później, rzecz jasna, zespół ewoluował, poprzez powiększenie składu, rozpoczęcie działalności koncertowej, bardziej poważne przedsięwzięcia muzyczne, jak oprawa muzyczna mszy pontyfikalnych, konkursy... Ta ewolucja zespołu miała bezpośredni związek

z dyrygentem Pawłem Głowińskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

z moim własnym muzycznym rozwojem, poznawaniem nowych horyzontów muzyki chóralnej, nowych wspaniałych zespołów, wybitnych dyrygentów. I przyszedł taki moment, w którym powiedziałem sobie, że mój zespół też może stać się ponadprzeciętny, a przynajmniej stale do tego dążyć. Tak powstała – nie bez trudności i przeszkód oczywiście – Schola Cantorum Thorunensis.

Czy łatwo w dzisiejszych czasach zachęcić młodych ludzi do muzykowania w chórze?

A czy łatwo jest zachęcić młodych ludzi w dzisiejszych czasach do cokolwiek? Młodzi ludzie są zachęceni nie poprzez jakieś konkretne działania, agitację, ale idą za tym, co w ich odczuciu jest dobre, ładne, modne, wartościowe. Nigdy nie starałem się nikogo specjalnie zachęcać do śpiewania w moim zespole, nie robiłem zorganizowanych naborów. Było czasem wręcz odwrotnie – po koncercie czy mszy, na której śpiewaliśmy zdarzało się, że ktoś podchodził, wysyłał maila czy dzwonił z zapytaniem

o możliwość dołączenia do zespołu. To bardzo motywujące. Tym bardziej, że w dzisiejszych czasach pojęcie chóru kojarzy się młodemu człowiekowi raczej z czymś staromodnym, „nie na czasie”. Myślę, że nikogo nie da się zachęcić do muzykowania, czy to w chórze, czy w jakiegokolwiek innej formie, inaczej niż poprzez pokazanie mu odpowiednio dobrej jakości muzycznej. Sam musi poczuć, że tego chce.

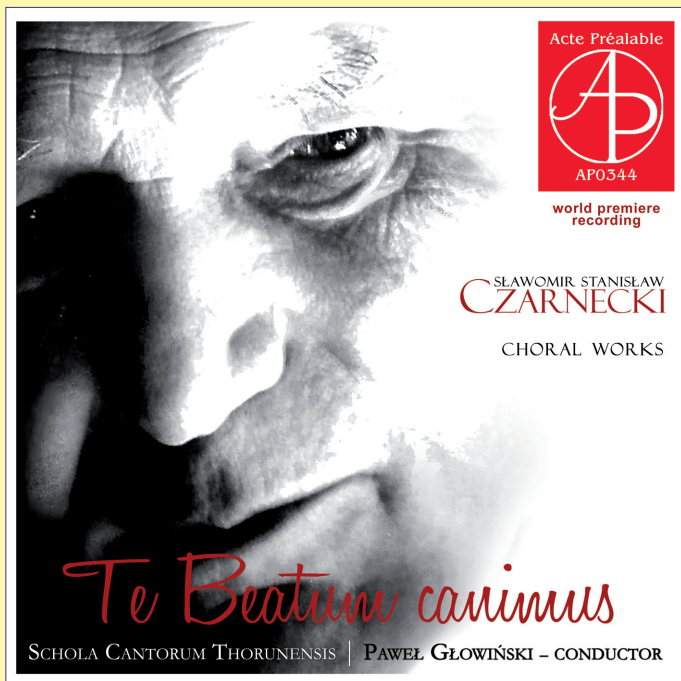
Na rynku pojawiła się pierwsza płyta pana chóru z muzyką Sławomira Czarneckiego poświęcona św. Janowi Pawłowi II. Jaka jest jej geneza?

Około 4 lata temu byłem na koncercie, na którym usłyszałem dwie kompozycje na chór Sławomira Czarneckiego. Przyznam, że nie znałem wtedy tego kompozytora i wiedząc, że to kompozytor współczesny, spodziewałem się, że usłyszę muzykę trudną w odbiorze. Jakież więc było moje zdziwienie, gdy do moich uszu dotarły przyjemne, ciepłe, homofoniczne brzmienia! Nie pozwoliłem tym wrażeniom pozostać bez echa



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

Te Beatum carinus



Sławomir Stanisław Czarnecki

Dzieła Chóralne

- Antyfona Bądź pozdrowiona Królowo niebieska* op. 47
- Hymnus Domina Claromontana – Provida* op. 45 nr 5
- O, taskawa Panno Maryjo* op. 48 nr 1
- Hymnus in honorem BMV Vilnae in Acuto* op. 45 nr 2
- Matko Miłosierdzia* op. 48 nr 2
- Hymnus in honorem Sancti Joannis Pauli Papae II*
- Proszę Cię, Matko Jasnogórska* op. 48 nr 3
- Hymnus Immaculata* op. 45 nr 9
- Niepokalana Dziewico* op. 48 nr 4
- Hymnus in honorem BMV in Sanctuario oppidi Piekary* op. 45 nr 4
- Święta Maryjo* op. 48 nr 5
- Dziękujemy Ci, Maryjo* op. 48 nr 6

Schola Cantorum Thorunensis
Paweł Głowiński, dyrygent



Paweł Głowiński



Sławomir Stanisław Czarnecki

premiera płyty odbyła się podczas festiwalu

XXIX WARSZAWSKIE SPOTKANIA MUZYCZNE

10 maja 2015, godz. 20⁰⁰
Bazylika pw. Świętego Krzyża



Schola Cantorum Thorunensis

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

i skontaktowałem się z panem Czarneckim, nawet jeszcze nie pod kątem wydania płyty, ale zdobycia partytur kompozycji, które tak mi się podobały. Otrzymałem nie dwie partytury, ale dwa całe zeszyty partytur. Po zapoznaniu się z utworami stało się jasnym, że nie możemy tak tego zostawić. Tym bardziej, że wśród utworów znalazły się wspaniałe *Modlitwy Papieskie*, skomponowane do słów modlitw papieża Jana Pawła II. Tak powstała idea nagrania płyty, która zbiegła się z czasem procesu kanonizacyjnego. Niestety, nie udało się rozpocząć pracy nad płytą odpowiednio wcześniej, aby wydać ją na samą kanonizację, ale możemy się nią cieszyć w pierwszą rocznicę ogłoszenia Jana Pawła II świętym.

Jak pan wspomina pracę nad nagraniem płyty?

Kiedy sięgnę pamięcią do tamtego czasu, pamiętam przede wszystkim zimno i zmęczenie, bo płytę nagrywaliśmy nocami w nieogrzewanym gotyckim kościele jesienią ubiegłego roku, kiedy temperatura już nie rozpieszczała. Nie mieliśmy też wyznaczonych ram czasowych, bo mieliśmy materiał podzielony na ilość dni sesji i trzeba było wyrobić tę dzienną normę. Zdarzyło się, że pewna sobotnia sesja trwała 9 godzin, od 20 do 5 rano, co było poniekąd groteskowe, zważywszy, że kilkoro chórzystów pracuje jako organiści i prosto z nagrań jechali do całodziennej niedzielnej pracy... To nasza debiutancka płyta i muszę przyznać, że nie mieliśmy prawie żadnego doświadczenia w kwestii nagrań. Dlatego wielu rzeczy dowiadaliśmy się w trakcie, wielu nie przewidzieliśmy. Powiem szczerze, że był to bardzo trudny czas i muzyczna szkoła życia dla wszystkich członków zespołu. Ale zawsze kiedy słyszeliśmy od reżysera „dziękuję, mamy to”, wiedzieliśmy, że ten wysiłek ma sens.

Fonografia przeżywa kryzys, mało kto kupuje płyty, tym bardziej z muzyką współczesną. Jak by pan zachęcił melomana do nabycia waszej płyty, tu akurat z muzyką współczesną i sakralną?

Płyta została tak przemyślana, aby mogła trafić do szerokiego grona

odbiorców. Przemycia kilka ważnych tematów. Po pierwsze – osobę papieża Jana Pawła II. Sześć spośród dwunastu nagranych utworów to – jak już wspominałem – *Modlitwy Papieskie*. Są to kompozycje do tekstów modlitw, które Jan Paweł II wypowiedział podczas kolejnych pielgrzymek do Ojczyzny. Słowa Świętego Papieża i jego nauczanie są więc podane w niezwykle przejrzysty sposób. Żeby sięgnąć zatem po nauczanie papieskie, nie trzeba nawet zaglądać do encyklik, wystarczy wsłuchać się w słowa, które Papież dedykował Polskiemu narodowi. Serce płyty stanowi *Hymn ku czci Świętego Jana Pawła II*, którą Sławomir Czarnecki napisał w kwietniu 2014 r., czyli z okazji kanonizacji, ze specjalnym przeznaczeniem na tę płytę. Kolejna rzecz – w Polsce mamy bardzo rozwinięty kult Matki Bożej, a właściwie wszystkie utwory zawarte na płycie – może poza wspomnianym *Hymnem* – są hymnami ku czci Maryi. I tak jak już wcześniej wspominałem, kompozycje te łączą w sobie niezwyklej kunszt kompozytorski z urzekającą prostotą wyrazu. A więc skierowane są nie tylko do wytrawnych melomanów, ale zrozumie je każdy, nawet ten, kto słuchając płyty, chce się po prostu modlić.

Schola Cantorum Thorunensis często śpiewa w czasie liturgii. Jaka jest różnica między śpiewem w czasie liturgii a na tradycyjnym koncercie?

Żeby mówić o różnicach, trzeba sobie przede wszystkim powiedzieć, jaką rolę pełni muzyka w liturgii. Otóż często słyszymy, że robi się „oprawę muzyczną” liturgii. Jest to określenie zgola błędne! Muzyka w liturgii stanowi jej integralną część. Muzyka nie ma stanowić „ozdoby” liturgii, ona sama jest liturgią. Czego nie można powiedzieć o koncertach. Dodam jeszcze, że w liturgii nie ma miejsca na koncertowanie, mówiąc dosadniej – dawanie popisów wokalnych. W liturgii ma mieć miejsce przede wszystkim uwielbienie Boga i to Jemu ten śpiew jest dedykowany, a serca i myśli ludzie ma ku Niemu kierować. Muzyka liturgiczna jest ściśle związana z tekstami i czynnościami liturgicznymi, które muszą być sprawowane godnie. Koncert mu-

zyki sakralnej oczywiście także ma być uwielbieniem Boga, ale dopuszcza pewną dowolność przekazu i doboru repertuaru.

W swoim toruńskim środowisku muzycznym i liturgicznym stał się pan krzewicielem chorału gregoriańskiego. Ta forma modlitwy i śpiewu liturgicznego jest już niemal wymarła w polskich kościołach...

Nic bardziej mylnego! Chorał gregoriański jest stale obecny w Kościele. I nie mówię tu tylko o zgromadzeniach zakonnych i seminariach duchownych, w których uczy się chorału i praktykuje się w ramach codziennej modlitwy. Powiem tak: wystarczy pójść na Mszę świętą. Wszystkie śpiewy celebransa są oparte na chorale gregoriańskim, przetłumaczone oczywiście na język narodowy. W wielu parafiach polskich praktykuje się także sprawowanie Mszy świętej po łacinie, podczas których także wykonuje się chorał w czystej postaci. Coraz częściej tworzone są schole gregoriańskie, i to najczęściej złożone z ludzi młodych. Tak jak w każdej dziedzinie sztuki, po latach lub stuleciach wraca się do tego, co dawne i odkrywa się to na nowo. Chorał gregoriański na szczęście nie jest wyjątkiem.

Jest pan też organistą. Co uważa pan za najważniejsze w muzycznym kształceniu?

Nie wolno wkładać młodego człowieka w ramy utartych schematów. „Dziesięć pokoleń uczyło się w taki sposób, więc jedenaste musi uczyć się tak samo”. Nie. Należy zauważyć w każdym młodym człowieku jego własny indywidualny potencjał, jego osobowość i wrażliwość muzyczną, jego sposób przyswajania wiedzy. Kształcenie młodych artystów nie może mieć wymiaru rzemieślniczego, a niestety często w szkołach muzycznych tak to właśnie funkcjonuje. Przez co o zgrozo, zabija się w młodych ludziach ich talent i wiarę w siebie.

Dlaczego tak trudno w Polsce promować polską muzykę z polskimi artystami? Skąd u Polaków taka niechęć do polskiej kultury?

Polacy tak naprawdę sami są sobie winni. Zaczniemy od tego, że

wiele świetnych w Polsce muzycznych imprez i festiwali, jest obstawianych przez artystów z zagranicy. Polskie pieniądze zasilają kieszenie obco-krajowców i najzwyczajniej w świecie dla polskich artystów nie wystarcza. Mamy w Polsce wielu młodych zdolnych twórców, tak muzyki poważnej,

a polskie utwory stanowią krótki przerywnik. Za to pomiędzy 1 w nocy a 5 rano muzyka polska jest puszczana non stop, ale wcale nie z powodu przesłanek patriotycznych, lecz dlatego, że jej miejsce za dnia zastąpiły zagraniczne tak zwane „przeboje”, a normy muszą zostać wyrobione. Ni-

Jakie będą kolejne płyty?

Chciałbym, żeby nasza dalsza praca szła dwutorowo. Z jednej strony propagowanie współczesnej muzyki polskich twórców, z drugiej wydobywanie z muzycznego skarbca najcenniejszych klejnotów muzyki dawnej. Jakie będą kolejne płyty?



jak i rozrywkowej. Nie promuje się ich, bo w świadomości nieco zakomplexionego Polaka tkwi przeświadczenie, że lepsze jest to, co obce. Wystarczy włączyć jakiegokolwiek polskie radio. W ciągu dnia, w „godzinach szczytu” puszcza się 90% muzyki zagranicznej,

gdy nie będziemy kochać tego, czego nie widzimy i nie słyszymy.

Jakie są pana pozamuzyczne pasje?

Lubię dobrą kuchnię. Smaki potraw mają w sobie coś z muzyki.

Tego nie chcę planować, bo tak jak i w tym przypadku, niespodzianka może wyjść na dobre...

Dziękuję za rozmowę.®

Avi Avital gra Vivaldiego

Dla Aviego Avitala mandolina jest czymś więcej niż instrumentem, jest narzędziem, z którym zdobywa kontynenty, epoki i kulturalne światy. Kilkakrotnie koncertował już w Polsce w różnych miastach. Jakkolwiek muzyka go zajmuje, dotyka zawsze krańcowych możliwości brzmieniowych. Nieustrudzenie stara się poszerzyć pole interpretacyjne mandoliny, zgłębia jej teraźniejszość jak i jej korzenie.

Swoimi ostatnimi nagraniami Avi Avital zaszokował świat muzyki, szczególnie swoimi aranżacjami utworów Bacha. Zarówno puryści bachowscy jak i eksperci od mandoliny byli zaskoczeni jego zuchwałością. Na swej nowej płycie powraca do korzeni swego instrumentu. Jego droga prowadzi go do barokowej Wenecji Antonia Vivaldiego. I naturalnie odświeża pod włos kompozytora, podchodząc do jego utworów w oryginalny sposób, z natchnieniem i uniesieniem.

Koncerty mandolinowe Vivaldiego zdaniem Avitala są „Starym Testamentem mojego instrumentu”. Jego celem jest, aby grając je ująć ducha Wenecji i ponownie zgłębić muzyczny geniusz Vivaldiego. „Ta epoka ujmuje tym, że dawała wspaniałą swobodę muzykom, wyjaśnia muzyk. Ostatecznie najważniejsze jest to, aby wykonując tę muzykę, znaleźć swój własny styl, a więc przyswoić sobie Vivaldiego, którego muzykę wszyscy znają”.

Z tej koncepcji narodziła się płyta, którą mandolinista burzy nasz wygodny obraz Vivaldiego, podążając za swym nieugiętym sloganem: „W muzyce nie powinno być miejsca na tabu”.

Z pewnością Avi Avital nie jest pierwszym muzykiem, który dostrzega w Vivaldim barokową gwiazdę muzyki pop, kompozytora, którego pierwszym celem było zjednanie sobie słuchaczy. Jednak rzadko więz między przeszłością i teraźniejszością była tak oczywista: „podczas prób poprzedzających nagranie, często przenosiłem się do okresu, kiedy grałem w gimnazjum w zespole rockowym, wyjaśnia muzyk. W muzyce rockowej trzeba także znaleźć sposób, aby oddać urok tej muzyki, stworzyć odpowiednią atmosferę, znaleźć motyw przewodni. Tak samo jest z Vivaldim. Mamy melodię i bas ciągly – w jakim momencie wprowadzić dany instrument, jak zrealizować rytmy, stworzyć brzmienie, wszystko to jest właśnie wyzwaniem”.

„Wtedy muzyka była kwestią odwagi, osobowości, spontaniczności”, dodaje Avi Avital. Tak właśnie podchodzi do muzyki Vivaldiego. Posiadając historyczną znajomość muzyki stawia na dynamiczne kontrasty, zawrotne tempi i opierając się na swoim doskonałym frazowaniu muzycznym, pozwala sobie na zagranie niektórych nut na granicy słyszalności, odwołując się czasami do środków przypominających jazz. W każdej swej interpretacji prowadzi mandolinę do jej granic, starając się w ten sposób uwydatnić ducha epoki, to barokowe umiłowanie do eksperymentowania i bezpośredniości muzyki. Poprzez swoją ekstremalną grę, jednocześnie historyczny i emocjonalny sposób podejścia do muzyki Vivaldiego, czasami wystawia wręcz nowoczesne techniki nagraniowe na ciężką próbę.

„Vivaldi, którego wyobrażamy sobie często w przypudrowanej peruce i strojnie ubranego, w rzeczywistości był minimalistą o ogromnej wyobraź-

ni, wyjaśnia Avital. Gdyby poprosić Bacha i Vivaldiego o skomponowanie utworu wychodząc od tego samego materiału, Bach stworzyłby siedmominutowy utwór, Vivaldi zaledwie czterominutowy. Vivaldi wyraża swój przekaz w sposób ukierunkowany, to mistrz precyzji, mistrz kondensacji”. Avital sprawia, że Vivaldi może być z naszych czasów: prowokator, fanatyk rytmu, muzyk nonkonformista!

Z *Koncertem na mandolinę C-dur, czy Koncertem na lutnię D-dur*, a także z *Sonata trio na skrzypce i lutnię C-dur*, Avital staje ostatecznie przed prostymi kompozycjami, które zaczynają ożywać w interpretacji. „Koncert na mandolinę nie przestaje wystawiać na próbę naszych oczekiwań i sprzeciwiać się im. Widzimy na przykład, z jaką przyjemnością Vivaldi każe całej orkiestrze grać pizzicato, aby naśladować solowy instrument – koniec końców orkiestra staje się tutaj mandoliną. Pomysł, który mówi wiele o wyobraźni kompozytora, jego inspiracji i pomysłowości”. Oprócz tkliwej melodii mandoliny, Avital w swojej interpretacji sprawia, że słyszemy sprzeczne dźwięki, nagle pojawiają się organy, instrumenty dęte rysują upiorne cienie, następnie muzyka wpada w idee niemalże naiwne. Wszędzie i nieustannie Avital stara się połaskotać nasze ucho, pobudzić nasze zmysły, znaleźć nowe dynamiczne punkty wyjścia.

Vivaldi komponował na mandolinę prawdopodobnie dlatego, aby schlebiać swemu dobroczyńcy, markizowi Guidowi Bentivogliowi de Ferrare, który grał na tym instrumencie. Kompozytor stworzył dwa koncerty na mandolinę w czasie, gdy w składzie orkiestr z pewnością nie było mandolinistów. Ten instrument można było raczej spotkać w arystokratycznych salonach. Jednak ulubionym instrumentem Vivaldiego były skrzypce. „Transpozycja partii skrzypiec na mandolinę jest doświadczeniem bar-

dzo pociągającym, być może dlatego, że można być potem nieco bardziej odważnym w interpretacji niż byłby skrzypek wirtuoz”, entuzjazmuje się Avital. W taki więc sposób muzyk ustawił swój celownik na *Koncert skrzypcowy a-moll RV 356*, jeden z najpopularniejszych utworów kompozytora, utwór, który wielu uczniów gra już po trzech, czterech latach nauki gry na skrzypcach. „Wspaniałe

mniej jako przywołanie pasterza, który chroni się przed deszczem pod drzewem, ale jako ogromny fresk Natury i boskiej mocy. „Jest to dokładnie tak opisane w sonecie z *Lata*, który Vivaldi uwydatnił”, wyjaśnia Avital, który nie boi się wyrwać jednemu z największych symboli muzyki barokowej mieszczkańskie ozdoby światowego „przeboju” i tchnąć nowe życie w *Cztery pory roku*. Jego transkrypcja jest być może niezbitym dowodem na ponadczasową nowoczesność Vivaldiego.

Avital swoim instrumentem nie tylko interpretuje włoski barok, ale wręcz ucieleśnia go. Od dawna kraj Vivaldiego stał się dla Avitala, pochodzącego z izraelskiego Beer Szewy, drugą ojczyzną. Dużą część studiów odbył w Conservatorio Cesare Pollini w Padwie i przesiąknął duchem włoskiego baroku w trakcie nauki. Na płycie towarzyszy mu Venice Baroque Orchestra, która gra tego kompozytora prawdopodobnie w sposób bardziej autentyczny niż jakikolwiek inny zespół. „Venice Baroque Orchestra to dla mnie rewelacją, entuzjazmuje się Avital. Składa się wyłącznie z muzyków, którzy mieszkają w Wenecji, mówią weneckim dialektem, i zatopieni są w kulturze tego jedyne w swoim rodzaju miasta na świecie. W każdej ich nucie słyszemy osobistą znajomość historii Wenecji”.

Pieśni gondolierów zaprezentowane w bonusie są szczególnie ważne dla Avitala. „Pokazują nam, co było śpiewane na ulicach w tym samym okresie: surowe teksty, pieśni »kierowców taksówek« z tego czasu”. Płyta Vivaldiego w wykonaniu Avi Avitala na nowo interpretuje geniusza muzyki zarówno na płaszczyźnie brzmieniowej jak i wykonawczej. Uwolniony od wszelkiego tabu, rzadko kiedy „rudy ksiądz” mógłby zabrzmieć tak aktualnie, tak prowokacyjnie i tak wzruszająco.🎻

Avi Avital
fot. Harald Hoffmann/DG



jest to, że każdy ma melodię w uchu. Chciałem zobaczyć, co się dzieje, kiedy wykonuje się koncert z moim instrumentem”.

Równie spektakularna jest jego transpozycja *Lata z Czterech pór roku*. Hałas, huragan, zawrotne wzloty. „*Lato* jest dwubiegunowe, zaznacza Avital, czasami wręcz przerażające”. I rzeczywiście ten koncert z nim brzmi

Muzyka Żukowskiego – kolejne odkrycie

z ks. Robertem Kaczorowskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Kiedy po raz pierwszy rozmawialiśmy dla *Muzyka21* cieszył się ksiądz z odkrycia, nagrania i wprowadzenia do światowej fonografii dzieł Ottona Mieczysława Żukowskiego. Jakie to uczucie dać muzyce – zupełnie zapomnianej – nowe życie?

Mówiąc najprościej i najkrócej – jest to uczucie niesamowite. Za każdym razem, gdy do rąk biorę nuty z utworami Ottona Mieczysława lub teraz, gdy słucham już drugiej płyty z jego muzyką, towarzyszy mi świadomość, że jestem świadkiem czegoś wyjątkowego. Bo to wszystko dokonuje się po raz pierwszy. Nawet znani artyści, od lat dający się poznać w wielkich salach koncertowych, z utworami Żukowskiego stykają się pierwszy raz w życiu... Nigdy wcześniej nie słyszeli o tym kompozytorze. Jego twórczość nigdy nie była obecna w programach koncertowych. A więc można by powiedzieć – była to sytuacja, jakby Otton Mieczysław w ogóle nie istniał... Dlatego powtórzę, że jest to niesamowite uczucie tchnąć tej absolutnie nieznannej muzyce nowe życie. Wciąż też zastanawiam się, dlaczego te utwory przez tyle długich lat pozostawały niezauważone? Dlaczego nikt po nie nie sięgnął? Dlaczego nikt ich nie wykonywał? I stwierdzam, że trudno znaleźć mi odpowiedzi na te pytania...

Nasza rozmowa okazała się bardzo pomocna w następnych odkryciach dotyczących Ottona Mieczysława Żukowskiego. Dotarł ksiądz do jego rodziny...

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności posiadaczką pierwszej płyty z muzyką Żukowskiego stała się pani Zofia Bajda z Zabrze – wnuczka kompozytora. Po jej wysłuchaniu natychmiast wysłała do mnie e-maila z podziękowaniem i zapewnieniem, że choć sama nie jest muzykiem, to jednak chętnie

udostępni mi materiały po dziadku i podzieli się swą wiedzą na temat rodziny Żukowskich. Jestem bardzo wdzięczny pani Zofii za jej cierpliwość w konstruowaniu odpowiedzi na wiele moich pytań, z których powstał piękny i ważny wywiad, opublikowany w styczniowym numerze *Muzyka21*. Jeśli mówię „piękny”, to bynajmniej nie dlatego, aby kogokolwiek zachwalać, ale dlatego, że wiele rzeczy i wiele spraw w nim poruszanych ujrzało światło dzienne pierwszy raz. Dla mnie, gdy czytałem ten wywiad wiele razy, towarzyszyło wzruszenie... Otton Mieczysław z każdym dniem staje się nam teraz coraz bardziej bliiski również przez to, że coraz więcej o nim wiemy. Że znamy już jego rodzinę, jego braci i siostry. Że możemy coś powiedzieć o jego żonie, o dzieciach, o żyjących wnuczkach. Już tych kilka faktów wystarcza, aby spojrzeć na Żukowskiego jak na postać prawdziwą, realną. Bo do tej pory musiało wystarczać nam kilka ogólnych stwierdzeń zawartych w krótkich encyklopedycznych biogramach – choć też nie zawsze... Wydawałoby się, że czas powinien pomagać w odkrywaniu osób zapomnianych... Szkoda więc, że w najnowszym biograficznym tomie „Encyklopedii muzycznej” pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej zabrakło nawet tej lakonicznej wzmianki o kompozytorze. Dla niektórych więc czas jakby stanął w miejscu, albo gorzej – cofnął się. We wcześniejszych wydaniach innych encyklopedii Żukowski istniał, a od 2012 r., od wydania tomu „W-Z” – kogoś takiego jak Żukowski po prostu nie ma... Doprawdy, trudno pojąć pewne sprawy...

Na ile te nowe odkrycia rozjaśniają okryty mrokiem zapomnienia biogram kompozytora?

Spotkanie z panią Zofią Bajdą, wnuczką kompozytora, pozwoliło

wydobyc na światło dzienne wiele nieznanych faktów zarówno z życia Żukowskiego, jak i jego rodziny. Osobiście niezmiernie cieszę się, że dzisiaj możemy podać już dokładne lata życia kompozytora. Owszem, wiadomą rzeczą było, że kompozytor urodził się 8 marca 1867 r. w miejscowości Bełz. Nieznana jednak była data jego śmierci. W publikacjach – jak pamiętamy – wciąż figurował rok 1931, bez podania daty dziennej. Skąd się on wziął? – trudno na to pytanie odpowiedzieć. Nie zna jej również Zofia Bajda. W ostatnim czasie rok 1931 zakwestionowała w swym artykule prof. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, której udało się odnaleźć korespondencję kompozytora do muzykologa Adolfa Chybińskiego, pochodzącą z 1939 r. Tutaj jednak znowu ślad się urywał... Dzięki spotkaniu z Panią Zofią Bajdą, udało mi się dotrzeć do nekrologu, informującego o dacie śmierci i pogrzebu Żukowskiego oraz do sporządzonego na tej podstawie oraz zeznań świadków aktu zgonu. W ten sposób dzisiaj jesteśmy pewni, że Otton Mieczysław zmarł 31 marca 1942 r. we Lwowie. Dla mnie jest to bardzo ważna wiadomość – traktuję bowiem kompozytora jak część swojej rodziny, a przecież każdy chciałby znać datę śmierci osoby bliskiej...

Spośród innych nieznanych wcześniej faktów udało się ustalić, że ojciec Ottona Mieczysława przez wiele długich lat pracował w różnych kościołach jako organista. Grał w Bełzie, w Gródku Jagiellońskim, zaś ostatnią placówką był kościół w Czerniowcach, gdzie posługiwał przez 40 ostatnich lat swojego życia. Z tego faktu wyprowadzam wniosek, iż tym właśnie możemy tłumaczyć zainteresowanie muzyką Ottona Mieczysława. Wszak od najmłodszych lat wzrastał on w klimacie domu rodzinnego, w którym muzyka była obecna

każdego dnia. Muzyka polska wykonywana w polskich kościołach miała też niewątpliwie wpływ na kształtowanie postaw patriotycznych młodego kompozytora.

Wiedza, jaką podzieliła się ze mną Pani Zofia Bajda pozwoliła również odnotować ślub Ottona Mieczysława w 1899 r. z Jadwigą (1876–1967). Z tego związku urodziło się troje dzieci: syn Kazimierz (1900–1994), córka Helena (1907–1996) oraz Jan Bolesław (1910–1973), którego córką jest Zofia Bajda.

Wnuczka Żukowskiego pomogła również ustalić nieznane dotąd lata życia brata Ottona, ks. Jana (27 V 1870 – 12 V 1911) – doktora teologii i profesora Wydziału Teologicznego lwowskiego uniwersytetu, który również zdradzał zainteresowania muzyczne (pozostało po nim kilka utworów religijnych).

To brzemienne w skutki spotkanie z Zofią Bajdą pozwoliło także dowiedzieć się, że jeszcze do niedawna tajemnicza postać, jaką był „Aleksander K. Żukowski”, to Aleksander Kazimierz (25 VI 1879 – 11 II 1911), brat kompozytora. Pozostało po nim kilka drobnych utworów na fortepian oraz jeden religijny duet wokalny. Wśród jego kompozycji odnajduję oznaczenie jednego z jego dzieł jako „opus 20”, co oznacza, że utworów napisał więcej. Niestety, niespodziewana śmierć w tak młodym wieku przekreśliła jego dalszy rozwój...

Już choćby po tych paru, ale jakże istotnych faktach, mogę więc chyba twierdzić, że spotkanie z Zofią Bajdą było dla mnie wręcz zrzędzeniem opatrnościowym...

Teraz wydał ksiądz kolejną płytę z muzyką Żukowskiego – wolumin drugi, a na dniach ukaże się trzeci...

Na drugiej płycie z dziełami Żukowskiego, w ramach cyklu *Opera omnia religiosa* znajduje się na niej łącznie 15 utworów. 5 spośród nich zostały wydane w zeszycie VIII *Śpiewów kościelnych*, zaś z zeszytu X pochodzi 6 następnych pieśni. Oprócz tego na płycie zawarte jeszcze będą 4 pieśni do *Matki Boskiej* op. 25.

W tym miejscu chcę też zwrócić uwagę na fakt, że zeszyt X *Śpiewów...* otrzymałem właśnie od pani Zofii Bajdy. Owszem, w różnych publikacjach pojawiała się informacja, że Żukowski wydał drukiem aż dziesięć zbiorów pieśni religijnych pod wspólnym tytułem *Śpiewy kościelne*. Niestety, w żaden sposób nie udało mi się dotrzeć do dwóch ostatnich zeszytów. Jakaż radość mnie ogarnęła, gdy dowiedziałem się, że w ich posiadaniu jest wnuczka kompozytora.

Zaraz po wydaniu drugiej płyty ukaże się trzecia. Znajdą się na niej 4 *Pieśni do Najświętszej Panny*, *Trzecia msza*

polka op. 50, która została napisana na chór mieszany lub dwa głosy z towarzyszeniem organów. Na płycie usłyszymy tę mszę w wykonaniu dwóch głosów męskich (tenor i baryton). Oprócz wyżej wymienionych utworów zabrzmiały jeszcze *Pieśni religijne w układzie na chór męski a cappella lub na 1 głos z towarzyszeniem organów*. Utwory te zostały przygotowane pod dyrekcją prof. Grzegorza Oliwy z Uniwersytetu Rzeszowskiego, który po mistrzowsku zadyrygował męskim zespołem kameralnym.



ks. Robert Kaczorowski

Według jakiego klucza układa ksiądz program płyt?

Zanim podjąłem decyzję o nagraniu wszystkich dzieł religijnych Ottona Mieczysława Żukowskiego, zastanawiałem się, w jaki sposób to uczynić i właśnie według jakiego klucza tego dokonać. Przeglądając jego utwory chyba nieskończoną ilość razy, doszedłem w końcu do wniosku,

że – z jednej strony – najłatwiej będzie, z drugiej zaś – najbardziej precyzyjnie, gdy dzieła te będą rejestrowane kompleksowo. Oznacza to, że pod uwagę nie biorę pojedynczego utworu, a cały zbiór, w którym dana pieśń została opublikowana. Zważywszy na fakt, że – dla przykładu – poszczególne zeszyty *Śpiewów kościelnych* zawierają od 2 do 6 pieśni, nie jest czymś wielce skomplikowanym ułożyć program na poszczególną płytę. Staram się jednak pamiętać, aby zadbać o zróżnicowany dobór i utworów, i wykonawców.

I tym razem udało się pozyskać do nagrania wybitnych polskich artystów, których sztuka wykonawcza ma dużą renomę...

Jestem niezmiernie szczęśliwy, że zaproszenie do zarejestrowania utworów Żukowskiego przyjęli tak wybitni artyści. Po raz kolejny będziemy mogli usłyszeć Katarzynę Dondalską, olsztyniankę z urodzenia, która po ukończeniu studiów w klasach mistrzowskich skrzypiec i śpiewu solowego w Niemczech, mieszka w Berlinie. Koncertuje niemal na całym świecie, u boku najwybitniejszych dyrygentów. Śpiewa z najznakomitszymi orkiestrami świata w najwspanialszych salach koncertowych. Tym bardziej poczytuję sobie za zaszczyt, że możemy razem wykonywać muzykę Żukowskiego, do której Kasia podchodzi z tak wielką atencją. W jej wykonaniu usłyszymy kilka pieśni, w których zaprezentuje również swe niezwykle umiejętności poruszania się po łące stratosferycznych przestrzeniach głosu koloraturowego.

Kolejną wykonawczynią jest Ewa Wolak, związana z krakowskim akademickim środowiskiem muzycznym, artystka obdarzona wyjątkowym głosem. Jest to niski alt o ciemnej, bardzo szlachetnej, pięknej barwie. Ewa jest artystką wszechstronną, która odnajduje się niemal w każdym repertuarze. Wykonuje bowiem i muzykę dawną, i romantyczną, jak i współczesną. Związana jest z kilkoma teatrami operowymi na terenie Niemiec i Austrii, z którymi często koncertuje.

Na płycie usłyszymy również tenora Pawła Pecuszoka, absolwenta Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, który na co

dzień jest też lekarzem – specjalistą medycyny rodzinnej oraz geriatry. Cieszę się, że Paweł wciąż znajduje czas na śpiewanie, nagrywanie płyt i realizację wielu ciekawych pomysłów artystycznych. Dość wspomnieć, że parę lat temu powołał do życia kwartet wokalny Ensemble QuattroVoce, z którym w minionym roku nagrał przepiękną płytę z sakralnymi utworami Maksyma Berezowskiego, będącymi czymś w rodzaju pomostu między muzyką chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Naprawdę, płyta jest wyjątkowa i poruszająca.

Z wszystkimi wokalistami współpracowała Ewa Rytel, która towarzyszy nam na organach. W tym miejscu pragnę podziękować Ewie za jej zaangażowanie, za wyjątkową cierpliwość i profesjonalne podejście do materii, jaką jest liryka Żukowskiego.

W czym tkwi piękno muzyki Żukowskiego, że warto ją było nagrać i promować? Dać jej nowe życie?

Muzyka Ottona Mieczysława Żukowskiego zachwyca mnie swoją pozorną prostotą. Świadomie mówię „pозorna”, gdyż przy bliższym zetknięciu okazuje się, że wcale nie jest to muzyka łatwa do wykonywania. I mogą o tym zaświadczyć wszyscy śpiewacy. Jest to muzyka, która wymaga również skupienia przy jej słuchaniu, gdyż nie da się przejść obojętnie obok pięknych, ale jednocześnie ważnych i trudnych spraw, jakie są poruszane w tekstach tych utworów. Żukowski wykorzystał poezję różnych autorów, powstała w XIX w. Jest to poezja religijna, w której mocno jest obecny akcent narodowowyzwoleńczy. Są to teksty, w których podmiot liryczny zwraca się do Boga lub do Matki Najświętszej, bo wierzy, że jedynie tam może znaleźć pomoc i ukojenie. Jest to często modlitwa prośby. Człowiek błaga o niepodległą ojczyznę, wolną od wrogów i zaborców; prosi o spokojny czas, bez walk, bez ofiar. Z ufnością oczekuje dnia, gdy bez strachu przed szykanami będzie mógł rozmawiać w swoim własnym, polskim języku.

W warstwie muzycznej są to utwory jak najbardziej tonalne. Owszem, czasem pojawia się harmonia rozszerzona poprzez zastosowane alteracje czy krótkie pochody chromatyczne.

Zasadniczo jednak jest to muzyka mocno osadzona w systemie dur-moll, co było zjawiskiem powszechnym w czasie, gdy żył i tworzył Żukowski.

I właśnie te cechy – tekst i muzyka splecione razem sprawiają, że jest to liryka szczególna i wyjątkowa. Że jest to muzyka taka swojska, taka nasza, bliska naszej słowiańskiej duszy, muzyka, obok której nie można przejść obojętnie; muzyka, której trzeba było dać nowe życie.

Czy jego muzyka ma szanse na powtarne życie w liturgii kościelnej?

Twierdzę, że w dzisiejszej, posoborowej liturgii jak najbardziej jest miejsce na muzykę Ottona Mieczysława Żukowskiego. Oczywiście nie wyobrażam sobie, aby pieśni te były wykonywane przez całe zgromadzenie liturgiczne. W sensie ścisłym nie są to bowiem pieśni religijne w takim znaczeniu, jak np. pieśni *Kto się w opiekę* czy *Pod Twą obronę*. Te ostatnie są zbudowane ściśle według zasad kontrapunktu, z niedużym ambitusem, zwykle nieprzekraczającym oktawy czystej. Z kolei utwory Żukowskiego to już twórczość artystyczna przeznaczona dla solistów. Chciałbym, aby utwory te przyozdabiały liturgię mszalną. Dla przykładu, właśnie na drugiej wydanej płycie znajdują się przepiękne pieśni, które ze względu na poruszaną tematykę mogłyby zabrzmieć podczas Komunii św., zaś wiele pieśni ku czci Matki Bożej Ottona Mieczysława mogłoby być wykonywanych podczas liturgii z okazji świąt Maryjnych.

Do oprawy plastycznej tej muzyki Acte Préalable wykorzystało obrazy Jacka Malczewskiego. Kapitalnie współgra z tą muzyką i są jej swoistym odbiciem...

Absolutnie zgadzam się z tą opinią. Gdy po raz pierwszy ujrzałem obraz Jacka Malczewskiego *Madonna i dzieci* na projekcie płyty otwierającej cykl *Opera omnia religiosa* pomyślałem, że dobrze by było, aby właśnie takie ilustracje mogły wręcz na stałe złączyć się z twórczością Żukowskiego. I oto na drugiej płycie wydawnictwo zafundowało nam kolejny fragment obrazu Malczewskiego, tym razem jest to *Święty Franciszek*. Z tych dzieł

tchnie wrażliwość na to, co polskie; tchnie romantyzm i patriotyzm. Dlatego chciałbym serdecznie podziękować Dyrektorowi Artystycznemu wydawnictwa Acte Préalable, Panu Janowi A. Jarnickiemu, za ten świetny pomysł, aby muzykę polską połączyć z twórczością artystyczną Jacka Malczewskiego – ojcem symbolizmu w malarstwie polskim.

Ile płyt zajmie cała edycja „Otton Mieczysław Żukowski Opera omnia religiosa”?

Dzisiaj mogę powiedzieć, że zebrany przeze mnie materiał nutowy z utworami religijnymi Żukowskiego powinien pomieścić się na pięciu płytach. W planach mam jednak wydanie dodatkowego krążka, w ramach tej samej edycji, na którym zarejestrowane zostaną utwory religijne braci Ottona Mieczysława. I tak: ks. Jan Żukowski pozostawił po sobie 2 msze dwugłosowe oraz 4 duety. Aleksander Żukowski jest autorem 1 duetu, zaś ks. Stanisław Żukowski napisał 2 duety i 5 pieśni 1-głosowych.

Muszę też dodać, że wciąż poszukuję twórczości i Ottona Mieczysława, i jego braci. Jeśli więc okaże się, że uda się odnaleźć kolejne utwory, liczba płyt może wzrosnąć.

Co będzie na następnych płytach?

Na czwartej płycie usłyszymy *Czwartą mszę polską* op. 41 na chór mieszany z towarzyszeniem organów, 3 pieśni wydane w zeszycie I *Śpiewów kościelnych* (*Ojciec nasz*, *Błogosław Matko* op. 31 i duet *Ave Maria*) oraz pierwszych 5 pieśni pochodzących ze zbioru *Pieśni Marjańskich w układzie na chór mieszany lub 1 głos z towarzyszeniem organów* op. 80. Z kolei na piątej płycie zawarte zostaną pozostałe 15 *Pieśni Marjańskich*. Gdy do tego dodamy omówioną już wcześniej twórczość religijną braci Ottona Mieczysława, będzie można stwierdzić, że na 6 płytach CD zawarta zostanie w całości twórczość sakralna tego odkrywanego przez nas kompozytora.

Czy udało się tę muzykę prezentować na koncertach?

Za każdym razem, gdy przekazuję nuty artystom zapraszającym przeze

mnie do zarejestrowania twórczości Żukowskiego na płytę, po zakończonych nagraniach pada pytanie, czy nuty te mogą pozostawić dla siebie, aby utwory te móc włączyć do swojego repertuaru. Oczywiście odpowiedź moja zawsze jest twierdząca. Tak więc wierzę, że twórczość Ottona Mieczysława coraz częściej będzie rozbrzmiewała szczególnie podczas koncertów w przestrzeniach sakralnych. W każdym razie ja staram się często, aby w bloku pieśni polskich zawsze pojawiał się przynajmniej jeden czy dwa utwory Żukowskiego.

Należy ksiądz profesor do kwintetu wokalnego Servi Domini Cantores. Proszę nam opowiedzieć o tej formacji...

Nasz kwintet wokalny w tym roku przeżywać będzie mały jubileusz 10-lecia swego istnienia. Jego początki były dość prozaiczne. Otóż podczas jednego z koncertów, bodaj w Warszawie, ks. Paweł Sobierajski, tenor z katowickiej Akademii Muzycznej, spotkał o. Rafała Kobylińskiego, jezuitę, absolwenta Akademii Muzycznej w Gdańsku. W krótkim czasie do grupy dołączył ks. Zdzisław Madej, tenor z Wrocławia, później ja, a następnie o. Tomasz Jarosz, redemptorysta, baryton z Krakowa. W ten sposób rozpoczęliśmy wspólne muzykowanie. Dzisiaj możemy pochwalić się już blisko 80 koncertami w różnych miejscach i w różnych salach. Wśród nich mogę wymienić np. katedry w Katowicach, Kielcach, Legnicy i Rzeszowie, bazylikę Mariacką w Gdańsku, Wały Jasnogórskie, Filharmonię Pomorską w Bydgoszczy, bazylikę w Olkuszu, Pałac w Pławniowicach, Salę Lustrzana Muzeum Zamkowego w Pszczynie, Wileńską Galerię Obrazów na Litwie, kościół w Helu, Halę Amber Expo w Gdańsku i wiele, wiele innych. Dla przykładu tylko w ubiegłym roku braliśmy udział w XXXII Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej w Słupsku oraz w 48. Międzynarodowym Festiwalu Organowym, organizowanym przez Filharmonię Koszalińską. Koncertowaliśmy w Sarbinowie, Dźwirzynie oraz koszalińskiej katedrze.

Dla słuchaczy jest wielkim przeżyciem uczestniczyć w koncercie

z udziałem solistów w koloratkach. Wiele osób przychodzi na koncert wręcz z niedowierzaniem, nie mając pojęcia, jaką muzykę usłyszy i w jakim wykonaniu. My zaś, cała nasza piątka, jesteśmy profesjonalistami. Wszyscy ukończyliśmy studia wokalne na wydziałach wokalno-aktorskich polskich akademii muzycznych. Trzech z nas związanych jest z pracą pedagogiczną na uczelniach. Wszyscy zaś pracujemy w wyznaczonych przez naszych biskupów bądź przełożonych zakonnych placówkach duszpasterskich. Mimo tych różnych obowiązków staramy się również uczestniczyć w życiu koncertowym – bądź w naszym zespole, bądź też w działalności solowej.

Nasze wspólne koncerty, które najczęściej mają miejsce w kościołach traktujemy też jako przedłużenie naszej pracy duszpasterskiej i ewangelizacyjnej. Każde bowiem spotkanie z publicznością jest okazją, aby ukazać piękno Stwórcy poprzez niezwykłe dzieła sakralne kompozytorów różnych czasów, epok i narodowości.

Polska muzyka wokalna jest bardzo bogata. Czy planujecie jakieś płyty?

W ubiegłym roku zarejestrowaliśmy materiał, na który złożyły się pieśni Fryderyka Chopina, Mieczysława Karłowicza oraz pieśni i arie Stanisława Moniuszki. W całości więc nagraliśmy muzykę polską, którą – mam nadzieję – uda się wydać na płycie CD w bieżącym roku. W planach zaś mamy także płyty z muzyką religijną – kompozytorów polskich i obcych, tym razem z towarzyszeniem organów.

Gdzie koncertuje zespół Servi Domini Cantores?

Ostatnio śpiewaliśmy 1 kwietnia w Zabrze, 12 kwietnia w Sosnowcu, 13 kwietnia w kościele Jezusa Chrystusa Odkupiciela Człowieka w Bielsku-Białej wraz z Bielską Orkiestrą Festiwalową pod dyrekcją Sławomira Chrzanowskiego, a 25 kwietnia odbyły się dwa koncerty w Warszawie. Jeden w Świątyni Opatrzności Bożej, zaś drugi – w katedrze warszawsko-praskiej.

Dziękuję za rozmowę.®

Romuald Twardowski – piękny jubileusz znakomitego kompozytora

Łukasz Kaczmarek

W książce *Było, nie minęło* Romuald Twardowski opisuje swoje barwne życie, snuje wspomnienia dawnych dni, wydarzeń, osób. Kreśli własny autoportret – zarówno jako muzyka, jak i człowieka. Książka ta stanowi podstawowe kompendium wiedzy o polskim twórcy, sama będąc przy tym fascynującą lekturą. Niniejszy tekst pragnę poświęcić przede wszystkim Twardowskiemu – kompozytorowi. Okazją jest ku temu słuszna – 17 czerwca Romuald Twardowski obchodzi swój jubileusz 85-lecia. W świadomości melomanów zapisał się przede wszystkim jako autor nieśmiertelnego *Tryptyku Mariackiego*. W jego bogatym dorobku znajduje się jednak muzyka różnych form i gatunków. Wszystkie te dzieła łączy indywidualny język kompozytorski, nowoczesny, lecz czerpiący z tradycji styl, który sam Twardowski nazywa neoarchaizmem.

MUZYCZNE POCZĄTKI

Romuald Twardowski przyszedł na świat 17 czerwca 1930 r. w Wilnie. Na łamach autobiografii kompozytor podkreśla swoje związki z tym miastem, admirację dla niego, mówi o nim: „miasto, które dostarczyło mi najgłębszych i najpiękniejszych przeżyć”¹. To tam narodziła się jego muzyczna pasja. Wszystko zaczęło się od skrzypiec. Lekcji gry na tym instrumencie udzielał Twardowskiemu Władysław Gelard, kiedyś członek orkiestry petersburskiej. Po skrzypcach, naturalnie przyszedł czas na fortepian, instrument który otworzył przed przyszłym kompozytorem zupełnie nowe perspektywy. Jego tajniki zgłębiał pod kierunkiem Jana Żebrowskiego. Równocześnie uczył się gry na organach, ćwiczenia wzbogacając praktyką, tj. pełniąc obowiązki organisty kościelnego. Wreszcie, w roku 1947 po raz pierwszy Romuald Twardowski sięgnął po papier nutowy, by rzucić nań własne nuty – wówczas powstała jego pierwsza kompozycja. Po latach, tak oto wspomina tamto wydarzenie: „11 listopada 1947 r., w mroźne popołudnie wdrapałem się na chór i tu, przy organach, skomponowałem swój pierwszy w życiu utwór. Było to utrzymane w tonacji F-dur *Preludium* na temat kolędy *Lulajże Jezuniu*. Krótki ten utworek po przepisaniu i wykaligrafowaniu stosownej dedykacji wręczyłem w końcu grudnia profesorowi. Odtąd komponowanie stało się moją namiętnością. Coraz

częściej pochylałem się nad papierem nutowym, który zapełniałem mnóstwem czarnych kropek i kresek. Poza utworami na organy, których za zwyczaj nie umiałem doprowadzić do końca, powstawały utwory na skrzypce, fortepian i pieśni. Wszystko to było strasznie sentymentalne, utrzymane w minorowych tonacjach, ale stwarzało podstawę do dalszych, bardziej dojrzałych poczynań kompozytorskich”².

Dalsze kształcenie Romuald Twardowski podjął w 1950 r. w Państwowym Średniej Szkole Muzycznej im. Tałłat-Kiełpszy w Wilnie, w klasach fortepianu oraz kompozycji. Jego profesorami byli Wiktorina Pawłowna (fortepian), uczennica Anny Jesipowej, a także Paweł Tamuliunas i Juliusz Juzeliunas (kompozycja). Od 1952 r. zaś rozpoczął studia w Państwowym Konserwatorium Litewskiej SRR.

WŁASNA DROGA TWÓRCZA

Twardowski stosunkowo wcześnie, bo już jako student III roku doznał twórczego wglądu, o czym pisze w swych wspomnieniach. Wówczas to podjął śmiałą decyzję, by kroczyć własną drogą, wypowiadać się swoim językiem, nie ulegać chwilowym modom, czerpać za to z bogatej polskiej muzycznej tradycji. Pierwszym dziełem, które napisał w myśl tych pięknych idei były *Cztery szkice* na smyczki. Powodzenie utworu tylko utwierdziło autora w słuszności swego postanowienia. „To mi dało sporo do myślenia i umocniło

w przekonaniu, że w twórczości należy wyłącznie słuchać siebie i nie ulegać żadnym przygodnym doradcom. Tej zasadzie pozostaję wierny do dziś i z politowaniem patrzę na niektórych kompozytorów, którzy ulegając podszepotom chwili zmarnowali wiele lat życia na tworzenie czegoś, co było nieautentyczne i podporządkowane nakazom szybko przemijającej mody...”³.

Po ukończonych studiach, w grudniu 1957 r. Romuald Twardowski opuścił ukochane Wilno, by udać się do Warszawy, gdzie ostatecznie na stałe osiedlił się 10 lat później. To w Warszawskiej PWSM kontynuował naukę w klasie Bolesława Woytowicza. W swoich wspomnieniach kompozytor pisze z sentymentem o tamtych czasach, o przyjaźni z Wojciechem Kilarem, studenckim życiu, nocach spędzonych na twórczych dyskusjach przy alkoholu, kompozytorskim młodzieńczym poczuciu humoru. Twardowski ochoczo przyjął propozycję Woytowicza wyjazdu do Paryża, by zdobywać dalsze szlify u wielkiej Nadii Boulanger. Udał się tam najpierw w roku 1963, następnie zaś trzy lata później. Polskiemu kompozytorowi udało się nawiązać z francuską damą fantastyczną relację, opartą na profesjonalizmie i zaufaniu, co w przypadku tak intymnego „métier”, jak komponowanie, było szalenie ważne. Twardowski pozostawał w kontakcie z Boulanger aż do jej śmierci w 1979 r. Dla kompozytora był to okres bolesnych strat,

⇒ 34



14.06.-5.07.2015

XIX Letni Festiwal
Opery Krakowskiej
19th Krakow Opera Summer Festival

PIOTR BECZAŁA

w koncercie *Arie Oper Świata*

28.06.2015

C. ORFF

Carmina Burana

21, 22, 23.06.2015

Grand Pas...!

– gala baletowa

26.06.2015

Opera Krakowska ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków

Rezerwacja: tel. +48 12 296 62 62 (63)
e-mail: bilety@opera.krakow.pl

Kasa biletowa: tel. +48 12 296 62 60 (61)

www.opera.krakow.pl

Organizator

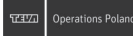


Instytucja Kultury
Województwa
Małopolskiego

Mecenas Opery Krakowskiej



Sponsor Festiwalu



Sponsor

Partner Festiwalu



Bank Polski



ZAMEK
KRÓLEWSKI
NA WAWELU

Patroni medialni Festiwalu



twoja muza



Patroni medialni



3 ⇨

Przerażające jest to, że środowisko muzyczne nic w tym zakresie nie robi. Nasz system edukacji muzyków jest, podobno, jednym z najlepszych na świecie. Ale co z tego? Decydenci, którzy niejednokrotnie są pedagogami, gdy przychodzi do organizowania koncertów, zapraszają przede wszystkim cudzoziemców. Tak jakby to organizatorów bardziej nobiletowało. Na swoje tournée po Wielkiej Brytanii Filharmonia Narodowa zaprosiła pianistkę z Japonii (Konkurs Chopinowski za pasem, 15 Polaków zakwalifikowało się, a jednak żaden Polak nie jest godzien grać Chopina z Narodową dla Brytyjczyków) i śpiewaków z różnych krajów. Na czterech śpiewaków tylko sopranistka jest Polką. To gdzie są więc absolwenci tych znakomych polskich szkół? Po co szkolimy artystów, skoro później wstydzimy się ich promować w świecie? Jak mają zaistnieć w świadomości melomanów skoro nawet nie mogą jechać z pierwszą polską orkiestrą na tournée...

Zadziwiającym jest, że organizacje skupiające artystów nie zajmują się tym problemem. Przysłowiowe już jest procesowanie się ZAiKS-u z fryzjerem, ale jakoś nie słycać, by walczył z Filharmoni-

niami o większy udział repertuaru polskiego. Oczywiście, żyją z prowizji od tantiem, więc co im za różnica, czyje są te tantiemy, czy trafią do naszych czy zagranicznych artystów. Ale przecież te związki założyli polscy artyści! Co robi ZKP? Zadawała się festiwalami, na które z roku na rok przyznaje się coraz mniejsze subwencje, natomiast w ogóle nie walczy o obecność muzyki polskiej w podstawowym programie filharmonii. Związki artystów wykonawców też niewiele w tej materii robią, przynajmniej jeśli chodzi o wspieranie rodaków, bo na cudzoziemców potrafią wyciągnąć środki z naszych podatków.

Na naszych łamach staramy się cały czas dbać o należne miejsce dla polskich artystów i polskiej muzyki oraz o promocję polskiej kultury. W tym miesiącu wśród polskich spraw mamy tematy, które są przez inne media – wydawane za polskie podatki – całkowicie przemilczane. Poświęciliśmy artykuł o twórczości obchodzącego 85. urodziny wybitnego kompozytora Romualda Twardowskiego, przeprowadziliśmy wywiad ze znanym warszawskim kompozytorem Sławomirem Czarnieckim o jego najnowszej płycie poświęconej św. Janowi Pawłowi II. O tym jak powstawała płyta opowiada kompozytor oraz dyrygent Paweł Głowiński, założyciel i szef Schola Cantorum Thorunensis.

Znany z naszych łam Robert Kaczorowski opowiada o kolejnej płycie z muzyką całkowicie zapomnianego twórcy muzyki kościelnej, Ottona Mieczysława Żukowskiego, którego trzecia płyta właśnie się ukazała. Jest też ostatni odcinek historii Witolda Friemanna.

Ostatnio dostajemy sporo listów od czytelników i melomanów oraz polskich artystów skarżących się na problemy z zakupem w Polsce płyt polskich wytwórni oraz nowości firm światowych. Są one niedostępne zarówno w największej sieci sprzedaży detalicznej w kraju oraz w największym sklepie internetowym w Polsce. Po naszym śledztwie prawda okazała się prozaiczna. Nie ma tam polskich płyt oraz nowości z największych firm znanych artystów z powodu tego, że właściciele tych sklepów nie płacą dostawcom i mają wielomilionowe zaległości, a firmy z tego powodu przestały im dostarczać towar, bojąc się większych strat! I co? Zrobiły te firmy: zamiast uregulować należności, wyrzuciły katalogi ze swoich ofert. Jest to tym bardziej bulwersujące, że sklepy te mają kredyt kupiecki sięgający nawet pół roku, nie trzymają towaru w magazynie, a za to co sprzedały, zainkasowały należności natychmiast. Problem ten jest od lat opisywany w różnych mediach, co wcale jednak nie wpływa na uczciwość tych sklepów. ☹

zamykania furtek do przeszłości, możliwości kontaktu z mentorami. Wówczas to bowiem utracił nie tylko Nadję, lecz dwoje innych profesorów: Jana Żebrowskiego (1978 r.) oraz Bolesława Woytowicza (1980 r.).

KOMPOZYTOR DOCENIONY

Twórczość Romualda Twardowskiego zyskała sobie uznanie, tak wśród publiczności koncertowej czy melomanów, jak i najznakomitszych autorytetów muzycznych. Kompozytor był wielokrotnie nagradzany podczas różnego rodzaju konkursów. Pierwszy taki sukces stanowiła II nagroda, zdobyta jeszcze w Wilnie, w latach 1950., za pieśń solową *Graži Tėvyne mano (Piękna jest moja Ojczyzna)*. Kolejnym ważnym odznaczeniem była II nagroda za *Pieśni o wiosnie* na chór żeński na konkursie ogłoszonym przez Ministerstwo Kultury i Związek Chórów w 1959 r. W jury zasiadał wówczas m.in. Witold Lutosławski. Dwa lata później swoją *Antifone per tre gruppi d'orchestra* wywalczył sobie I miejsce na Konkursie Młodych ZKP. Kolejne wyróżnienia napływały już nie tylko z Polski, ale i z całego świata – miały rangę międzynarodową. Te najważniejsze pochodziły m.in. z Paryża (Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów UNESCO, 1963 r.), Pragi (Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski, 1966 r.), czy Monako (Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski im. Księcia Rainiera, 1965 i 1973 r.). Spośród ostatnich odznaczeń przypomnieć należy Nagrodę im. I. J. Paderewskiego w Baltimore, przyznaną Twardowskiemu w 2006 r.

Maria Fołtyn, która z Twardowskim współpracowała, inscenizując jego opery, tak oto pięknie wspominała go: „Był inny, odmienny od wszystkich artystów, jakich poznałam. Czasami ponury, czasem radosny jak dziecko. (...) Dał mi nowe możliwości rozwoju. Był impulsem twórczym, a ja jego »przedłużeniem« na scenie. Znaleźliśmy w sobie bardzo wiele światła – dając sobie przyjaźń i uznanie (...) Tlił się w nim żar niepokoju i melanż kultur. Choć nie mamy kontaktu, często myślę o nim...”⁴.

PEDAGOG

Posiadając spore doświadczenie, mając znakomity własny warsztat kompozytorski, pracując i będąc w kontakcie z pedagogami i kompozytorami różnych ośrodków na świecie, było naturalną rzeczą, że Romuald Twardowski sam zwrócił się w kierunku działalności dydaktycznej. Pierwszych lekcji udzielał już w latach 1959–1965, będąc nauczycielem fortepianu w szkole muzycznej w Częstochowie. Od 1971 r. był profesorem warszawskiej PWSM (obecnie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina). Do jego uczniów należał m.in. Sławomir Czarnecki.

Kończąc swe wspomnienia *Było, nie minęło*, Romuald Twardowski kieruje radę dla młodych kompozytorów: „pisz, jak czujesz i rób to jak najlepiej!”⁵.

TWARDOWSKI NA PŁYTACH

Kompozycje Romualda Twardowskiego dostępne są na płytach czołowych polskich wytwórni. Niewątpliwie najwięcej z nich wydała Acte Préalable. W katalogu tej oficyny znajduje się aż 17 albumów z muzyką Mistrza z Wilna, w tym 11 płyt monograficznych. Prawie wszystkie nagrania to światowe premiery fonograficzne.

Pierwsza z płyt (AP0058) zawiera muzykę cerkiewną Twardowskiego. Z jednej strony jest on człowiekiem głęboko wierzącym, z drugiej dość znaczące są jego związki z Kościołem Wschodnim. W swoim opracowaniu 28 kolęd prawosławnych, *Matej Liturgii Prawosławnej*, jak również mniejszych utworach cerkiewnych, Twardowski z wielkim szacunkiem odnosi się do tradycji, jest w niej silnie zakorzeniony. Przy tym patrzy na nią z perspektywy twórcy XX w., wykorzystując współczesną harmonię i środki kompozytorskie. W *Matej Liturgii* twórca sięga nawet do techniki aleatorycznej! Spośród wspomnianej muzyki cerkiewnej, warto wyróżnić utwór *Allituję*, wielokrotnie wykonywany w Polsce i za granicą, nagradzany na konkursach kompozytorskich, w Międzyzdrojach i Tours.

Muzyce Romualda Twardowskiego inspirowanej Kościołem Wschodnim

poświęcona jest również inna płyta (AP0193) zawierająca *Liturgię św. Jana Chryzostoma (Złotoustego) „Kijowską”*. Pomysł skomponowania *Liturgii* podsunął Twardowskiemu w 2005 r. Mykoła Hobdycz, kierownik Kijowskiego Chóru Kameralnego. Dzieło w swych ogólnych zarysach było gotowe już po trzech tygodniach. Kolejny czas zajęło kompozytorowi wykańczanie detali. Praca nie postępowała jednak tak gładko, jak można by sobie tego życzyć. Pierwszą trudnością był język – cerkiewno-słowiański, skądinąd różny od ukraińskiego! Drugą – forma oryginalnej liturgii cerkiewnej, którą należało wpisać w muzyczne ramy. Efekt okazał się jednak w pełni satysfakcjonujący – tak dla samego autora, jak i wykonawców. Dla tych, którzy zetknęli się z dziełem Twardowskiego, zdumiewająca może wydawać się niezwykła stylowość jego muzyki, autentyczność.

Interesującym dziełem Twardowskiego inspirowanym muzyką Kościoła Wschodniego są *Trzy freski* na orkiestrę. Kolejne części cyklu noszą tytuły: *Christos Pantokrator na Górze Atos*, *Św. Trójca według Rublowa* oraz *Prorok Eliasz na wozie ognistym*. Autor nawiązuje tu m.in. do śpiewu opartego na stojącym dźwięku śpiewów cerkiewnych, czy dźwięku dzwonów. To wspaniałe dzieło egzystuje na płycie Acte Préalable AP0231, wraz z *Exegi monumentum* na sopran, bas, chór i orkiestrę, a także kantatą *Ioannes Rex* na baryton, chór i orkiestrę. Ten ostatni utwór, napisany do tekstu Jana Węcowskiego, wieloletniego przyjaciela i współpracownika kompozytora, znawcy łaciny, obrazuje muzycznie odsiecz wiedeńską Jana III Sobieskiego. Z kolei oratorium *Exegi monumentum* to jedna z ostatnich kompozycji Twardowskiego, oparta na słynnej odzie Horacego.

Spośród muzyki religijnej Romualda Twardowskiego, acz wywodzącej się już z łacińskiego kręgu kulturowego, jednym z najwybitniejszych dzieł jest *Missa Regina caeli*. Sam kompozytor tak pisał: „...w pierwszym rzędzie musiałem odpowiedzieć sobie na pytanie – jaką ta msza być nie powinna. Odpowiedź brzmiała: nie powinna być napuszona, hałaśliwa, oderwana od wielkiej tradycji muzyki kościelnej. Winna natomiast być skromna, w miarę prosta, oddająca właściwie ducha

i sens każdej części mszy św., a przy tym ma być uroczysta, podniosła w nastroju i komunikatywna, jako że miejscem jej wykonania będzie świątynia, a pierwszym jej odbiorcą – zgromadzenie wiernych. Poza wszystkim innym, muzyka mszy miała być piękna, gdyż tylko piękno zdolne jest wzbudzić w odbiorcy uczucia wyższego rzędu. Od samego początku było dla mnie oczywiste, że orkiestra wokalna, jaką jest chór, nie potrzebuje wsparcia orkiestry – ta zacierałaby znaczenie i sens śpiewanego słowa. Wielkim mistrzom Renesansu – Palestrinie, Orlandowi di Lasso – w zupełności wystarczał chór a cappella...⁶. Ten zamysł znakomicie udało się zrealizować twórcy w omawianego dzieła. W zacytowanym fragmencie wypowiedzi Twardowski przedstawił swoje kompozytorskie idee, ale również artystyczne preferencje. Wszak muzyka dawna stanowiła jeden z głównych obszarów jego zainteresowań, a studiował ją z samą Nadią Boulanger! *Missa Regina caeli* wraz z mniejszymi utworami chóralnymi Twardowskiego egzystuje na jednej z płyt Acte Préalable (AP0090).

Niezwykle interesującą, bogatą, a przy tym wielce interesującą kartą w twórczości Romualda Twardowskiego stanowi muzyka kameralna. Poświęcone są jej trzy płyty wydawnictwa Acte Préalable: AP0089, AP0059 oraz AP0140. Pierwsza z nich (AP0089) zawiera kompozycje na skrzypce i fortepian. Druga (AP0059) zaskakuje różnorodnością: są tu utwory na fortepian solo, na skrzypce i fortepian, pieśni na głos z fortepianem oraz *Trio fortepianowe*. Jeszcze większe bogactwo, biorąc pod uwagę zestawienia instrumentów, odnajdziemy na trzeciej (AP0140), gdzie prócz składów z poprzedniej, znalazły się dzieła na dwoje skrzypiec, na wiolonczelę i fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, skrzypce solo, a także dwie wiolonczele. W każdej z form kompozytor prezentuje się nieco inaczej, w każdej ma coś nieco innego do przekazania.

Muzyka fortepianowa zajmuje dość skromne miejsce w dorobku kompozytorskim Romualda Twardowskiego. Fakt ten może dziwić, zważywszy iż sam twórca był przecież pianistą. A jednak to właśnie na tym polu kompozytor w sposób chyba najpełniejszy wyraził

swoje twórcze idee, połączył tradycję z nowoczesnością. Najwcześniejszymi przykładami muzyki fortepianowej Twardowskiego są pochodzące jeszcze z lat 1950. *Miniatury* oraz *Mała sonata* – utwory wciąż świeże i atrakcyjne, po które chętnie sięgają wielcy pianiści. Są i dzieła będące muzycznym hołdem Strawińskiemu i Bachowi. Tego pierwszego Twardowski podziwiał, podobnie jak zresztą jego profesorka – Nadia Boulanger. W Bachu, który towarzyszył mu od najmłodszych lat, odnajdywał zaś doskonałość Piękna i Harmonii. Z kolei *Preludio, recitativo ed aria con variazioni* z 1979 r. to jeden najtrudniejszych wykonawczo utworów Twardowskiego. Komplet muzyki fortepianowej polskiego kompozytora znajdziemy na płycie Acte Préalable AP0066.

„Organy to instrument mojej młodości. Usytuowane w dostojnych murach przedwojennych wileńskich świątyń brzmieniem swoim podniecały moją dziecięcą wyobraźnię, zbliżając mnie stopniowo do świata wielkiej muzyki. W owych latach nie wiedziałem jeszcze, że kiedyś sam zasiądę przy tym instrumencie i będę nasycił się jego brzmieniem⁷ – wspominał Romuald Twardowski, swego czasu sam przecież organista. Jego muzykę organową przynosi płyta Acte Préalable AP0175. Wiele kompozycji powstało już w XXI w. Znajdziemy wśród nich te inspirowane sacrum (*Tryptyk paschalny*), kontemplacyjne, z interesującą harmoniką (*Chorale*), czy dające pole do wirtuozowskiego popisu (*Musica festiva*). Przy tym, zawsze słyhać wyraźnie, że do organów Twardowski miał szczególny stosunek.

Te najśłynniejsze dzieła Twardowskiego to jednak kompozycje na orkiestrę kameralną. *Tryptyk Mariacki*, czy *Koncert staropolski*, już na trwałe zapisały się w historii muzyki. To genialne przykłady dialogu, czasem flirtu wręcz z polskim Renesansem. Nieco inaczej w tym kontekście prezentują się pozostałe dzieła: *Mała symfonia*, *Concerto breve*, *Serenada*, czy *Oberek*. Tak, czy inaczej, są to jednak jedne z najwdzięczniejszych kart twórczości kompozytora. Wszystkie sześć jest dostępnych na płycie Acte Préalable AP0120.

Podobnie istotną częścią dorobku Romualda Twardowskiego jest muzyka

koncertowa przeznaczona na instrument koncertujący z towarzyszeniem orkiestry (AP0110, AP0179). Kompozytor szczególnie wyróżnił fortepian, skrzypce, wiolonczelę oraz klarnet, powierzając im solowe partie w swych dziełach. Każdy z utworów ma nieco inną historię powstania. Dla przykładu, *Koncert skrzypcowy* z 2006 r. powstał z myślą o wykonawcy – skrzypku Andrzeju Gębskim, podobnie jak *Koncert wiolonczelowy* – z inspiracji Tomasza Strahla, ale już *Koncert fortepianowy* jest dziełem studenckim, napisanym jeszcze w Wilnie, w 1956 r. W tym miejscu nasuwa się jednak smutna refleksja kompozytora: „...wieczne przymilanie się do wykonawców to zhora naszego życia kompozytorskiego. Jest coś żenującego w tym, że twórca nieraz znany i częstokroć o dużym dorobku, musi stale zabiegać o względy wykonawców – dyrygentów, pianistów czy skrzypków nie posiadających poczucia misji wobec narodowej kultury. Niewątpliwa to wina naszego szkolnictwa muzycznego, nie umiającego zaszczerpić swoim wychowankom szacunku dla dokonań rodzimych twórców. Jeśli chodzi o mnie, dawno już machnąłem ręką na różne festiwale (tu też trzeba kłaniać się na prawo i lewo) i krzątaninę wokół różnych nadętych »mistrzów« batuty i zarozumiałych grajków. Cenię natomiast każde, choćby najskromniejsze wykonanie będące owocem inicjatywy tego lub owego artysty. Takie wykonania są najcenniejsze – dają bowiem nadzieję i rękomię przetrwania...⁸. Przypadek samego Twardowskiego pokazuje jednak, że do wybitnych wykonań i wykonawców swoich kompozycji miał on szczęście!®

Przypisy

- 1 Twardowski R., *Było, nie minęło*, Warszawa 2000, s. 65
- 2 Twardowski R., *Było, nie minęło*, Warszawa 2000, s. 34
- 3 Twardowski R., *Było, nie minęło*, s. 57
- 4 Fołtyn M., *Żyłam sztuką, żyłam miłością*, Warszawa 1997, za: Romuald Twardowski – kompozytor w zwierciadle krytyki, Warszawa 2009, s. 78
- 5 Twardowski R., *Było, nie minęło*, s. 228
- 6 Twardowski R., *Missa Regina caeli*, w: książeczka do płyty AP0090
- 7 Twardowski R., *Organ Works*, w: książeczka do płyty AP0175
- 8 Twardowski R., *Było, nie minęło*, s. 220

Vincenzo Bellini i jego opery (7)

I Capuleti e i Montecchi

Adam Czopek

Legenda o słynnych kochankach z Verony ujętych w dramat przez Williama Szekspira od samego początku rozpalala wyobraźnię kompozytorów i to nie tylko operowych. Jednak Szekspir nie był ani pierwszym, ani jednym autorem tej tragicznej historii, przed nim temat podjął Luigi Da Porto, to on pierwszy nadał kochankom imiona Romeo i Julia określił też ich nazwiska jako członków zwaśnionych rodów. Po nim tematem zajmowali się Mateo Bandello oraz Feliks da Rojas Carpio i dopiero po nich po tę historię sięgnął Szekspir, którego dramat cieszy się popularnością do dzisiaj zapewniając nieśmiertelność kochankom z Verony i samemu Szekspirowi.

Pierwszą operę tragicznej historii Romea i Julii napisał w 1750 r. Thomas Arne, drugą w 1776 r. Georg Anton Benda. Po nimi po temat kochanków sięgali m.in. Nicola Zingarelli (dyrektor Konserwatorium w Neapolu, nauczyciel Belliniego), Filippo Marchetti, Charles Gounod, Riccardo Zandonai. W sumie na temat tej wzruszającej opowieści powstały 22 opery, ostatnia Bernadetty Matuszczak skomponowana dla Warszawskiej Opery Kameralnej w 1970 r. Jednak dziełami, które oparły się czasowi i do dzisiaj cieszą się popularnością są tylko dwie: *I Capuleti e i Montecchi* Vincenzo Belliniego oraz *Romeo i Julia* Charlesa Gounoda. Jednak opery nie są jednymi dziełami opisującymi dzieje kochanków z Verony. Piotr Czajkowski w 1868 r. skomponował uverture-fantazję, a Sergiusz Prokofiew balet, którego premiera odbyła się w 1940 r. w Leningradzie. Tematowi Romea i Julii nie oparł się również Hektor Berlioz tworząc w 1839 r. symfonię dramatyczną *Romeo i Julia*, która w 1955 r. została wykorzystana jako muzyka do baletu pod tym samym tytułem.

Wracajmy jednak do Belliniego, który na przełomie lat 1829–1830 przebywał w Wenecji gdzie niebawem miała się odbyć premiera jego opery *Pirat* z Giudittą Grisi w roli Imogeny. To właśnie wtedy okazało się, że Giovanni Pacini, który przyjął od La Fenice zamówienie na nową operę, której premiera miała się odbyć w nadchodzącym karnawale, z powodu choroby nie będzie się mógł wywiązać z przyjętego zamówienia. W tej sytuacji intendent La Fenice zwrócił się z prośbą do Belliniego, którego sława rozrastała się z dnia na dzień. Propozycja została przyjęta, ale czasu na skomponowanie nowego dzieła pozostało zaledwie sześć tygodni. W tej sytuacji postanowiono posłużyć się gotowym librettem Felica Romaniego, które ten napisał przed pięciu laty dla Nicola Vaccaia. Tu wypada wyjaśnić, że Romani tworząc to libretto nie oparł się na powszechnie znanej tragedii Szekspira, lecz na XVI-wiecznej noweli Mattea Bandelliego, który słynną historię nieszczęsnych kochanków opisał 40 lat przed Szekspirem. Szybko więc Romani dokonał niezbędnych retuszy i poprawek, a Bellini błyskawicznie, od 20 stycznia, wziął się do pracy. Już 11 marca 1830 r. na scenie weneckiego Teatro La Fenice odbyła się prapremiera *I Capuleti e i Montecchi*. Zanim jednak doszło do prapremiery Bellini zdażył się poróżnić z tenorem Lorenzo Bonfigli, co spowodowało, że kompozytor zdecydował się przeznaczyć partię Romea na głos mezzosopranowy, stworzył w ten sposób kolejną spodenkową rolę w operowej literaturze. Tradycja powierzania roli Romea mezzosopranom utrzymuje się do dzisiaj. Bodaj raz tylko w 1966 r. Claudio Abbado przetransponował, dla mediolańskiej La Scali, mezzosopranową partię Romea na głos tenorowy i powierzył jej wykonanie Giacomo Aragallowi.

Niestety, nie zyskało to jednak aprobaty ani artystów, ani publiczności więc szybko wrócono do pierwotnej wersji. W 1978 r. z partią Romea zmierzył się Salvatore Fisichella, też bez większego sukcesu. Pierwszymi wykonawcami głównych partii w *I Capuleti e i Montecchi* byli Rosalbina Corradori Allan (Julia), Giuditta Grisi (Romeo) oraz Lorenzo Bonfigli, który ostatecznie zamiast Romea zaśpiewał partię Tybalda. W późniejszych latach główne partie w tym dziele śpiewały z powodzeniem Maria Malibran, Paulina Viardot, Wilhelmine Schröder-Devrient. W czasach nam bliższych sukcesy odnosiły Marilyn Horne, Renata Scotto, Katia Ricciarelli, Agnes Baltsa, Edita Gruberowa, Martine Dupny, a ostatnio Anna Nretbko i Elina Garanza.

Wenecka premiera przyniosła Belliniemu sukces, którego bardzo potrzebował, bo klęska *Zairy* w Parmie nieco nadszarpanęła jego kompozytorską reputację i sławę. Wenecki sukces *I Capuleti e i Montecchi* szybko potwierdziły kolejne premiery i to nie tylko we włoskich miastach. La Scala w Mediolanie wystawiła operę już 26 grudnia 1830 r., utrzymując ją na afiszu przez 25 przedstawień. W kolejnych latach odbyły się premiery w Bolonii, Katanii, Berlinie, Dreźnie, Madrycie, Hawanie, Odessie, Petersburgu, Paryżu, Londynie i Lizbonie oraz Meksyku. W pierwszych kilkunastu latach opera miała spore powodzenie, później, po 1858 r., pojawiała się na scenie znacznie rzadziej i tak już pozostało do dzisiaj. Wina leży trochę po stronie Belliniego, którego muzyka jakoś mało wciąga widza i słuchacza w obręb toczącej się na scenie akcji, na dodatek partie wokalne stawiają wykonawcom wysokie wymagania. Dotyczy to wykonawców ról Romea i Julii, z którymi niewiele śpiewaczek daje sobie w pełni radę. Szczególnie

odtwórczyni roli Romea, która musi dysponować mezzosopranem o dramatycznym brzmieniu, a jednocześnie musi dysponować delikatną i miękką frazą w piano, czyli musi to być głos o silnym wolumenie i rozległej skali. Gdy jednak takie się znajdują to dopiero muzyka Belliniego nabiera w pełni dramatycznego charakteru, a postaci Romea i Julii stają się pełnowymiaryowymi bohaterami.

Bellini mając niewiele czasu do tworzenia muzyki sięgnął (co zdarzyło mu się pierwszy – i bodaj jedyny – raz)

w *Zairze* śpiewają, jako protagoniści tercetu, Zaira i Nerestan. Oczywiście w nowej wersji Bellini zmienił nieco fakturę muzyczną i linię wokalną. Jak podają muzykolodzy Bellini „pożyczył” sobie z *Zairy* 10 fragmentów, żadnego jednak nie cytując „in crudo”. Ciekawym przykładem tych zabiegów jest temat końcowej arii *Deh! tu, bell'amina* śpiewanej przez Romea przy grobie Julii. Dokładnie taka sama melodia w wersji oryginalnej wyrażała radość Zairy z powodu jej przyszłego mariażu z sułtanem Orosmanem

Na polskich scenach *I Capuleti e i Montecchi* wystawiono pierwszy raz w 1830 r. we Lwowie przez teatr niemiecki Czabona. Dopiero kilkanaście lat później, 28 kwietnia 1844 r. wystawiono tę operę na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, reżyserował Jan Tomasz Jasiński. Ta inscenizacja została wznowiona 10 kwietnia 1847 r. pod dyrekcją Jana Quattriniego. W obu przypadkach prezentowano dzieło w polskiej wersji językowej. Druga inscenizacja tego dzieła pojawiła się na naszych scenach dopiero



V. Bellini – *I Capuleti e i Montecchi*
M. Abako (Romeo) i A. Mazur-Swider (Julia)
Opera Krakowska, 1999 r.
fot. A. Kramarz, Opera Krakowska

do oper wcześniej skomponowanych i przeniósł do nowej partytury (poddając je rewizji i przeróbkom) fragmenty muzyczne z młodzieńczej opery *Adelson e Salvini* oraz w znacznie większym wymiarze do skomponowanej w 1829 r. dla Teatro Ducale w Parmie *Zairy*, której prapremiera sukcesem Belliniego nie była. Dowodzi tego już początek pierwszego aktu, gdzie pierwsze pojawienie się Julii zostało przeniesione z *Adelson e Salvini*. Przykładem kolejnych zapożyczeń jest duet *Tace il fragor*, w finale I aktu śpiewają go Julia i Romeo, a który

(Wiktor A. Brégy). W pełni oryginalna jest uwertura skomponowana tylko dla tego dzieła. Mimo wszystko muzyka tej opery zapowiada, pod wieloma względami, *Normę*, która uchodzi za szczytowe osiągnięcie w twórczości Belliniego. Za najpiękniejsze fragmenty tego dzieła uchodzą, *Che miro? Il perfido* kwintet z finałowej sceny I aktu oraz scena śmierci kochanków. Rozpoczyna ją *Siam giunti*, na jego tle rozwija Romeo arię *Ecco la tomba* przechodzącą w finałowy duet *O tu, mia sola spece* umierających kochanków.

26 stycznia 1991 r. w stołecznym Teatrze Wielkim. Reżyserował Wojciech Szulczyński, dyrygował Andrzej Straszynski, w głównych partiach wystąpiły Zdzisława Donat – Julia i Maria Olkisz – Romeo. Kolejną inscenizację przygotowała Opera Krakowska – premiera 13 lutego 1999 r. Reżyserował Wojciech Adamczyk, dyrygował gościnnie Richard Bonyngue. Główne partie zaśpiewały Marta Abako i Bożena Zawiaślak-Dolny (Romeo) oraz Agnieszka Mazur-Świder i Anna Karasińska (Julia).¹⁰

Witold Friemann (6)

Ostatni z czasów Młodej Polski

Maciej Łakomy



Witold Friemann z żoną Ireną Laski 1958

POBYT W LASKACH

To właśnie w Laskach, gdzie kompozytor spędził ostatnie lata swego życia powstała większość dzieł instrumentalnych. Z dala od miejskiego zgiełku Friemann w końcu miał czas na tworzenie. Jednak oprócz komponowania aż do emerytury zajmował się tam przede wszystkim niewidomą młodzieżą. W Zakładzie Witold Friemann prowadził zajęcia z muzyki oraz fortepianu. Początkowo, nie mając żadnego doświadczenia w pracy z dziećmi niewidomymi, nie był do końca przekonany co do trafności swojego wyboru. Jednak już po kilku tygodniach pobytu zaproponowano mu stałą pracę. Kompozytor wspominał: „Zapytano mnie bardzo dyskretnie, czy nie zgodziłbym się jednak objąć pracy nauczyciela muzyki wśród niewidomych. [...] Tu czekała by na mnie praca, może nawet w zapomnieniu, wśród ludzi tak bardzo potrzebujących poznania sztuki muzycznej. Praca bezinteres-

owna, ale w ciszy i spokoju, gdzie będę mógł tworzyć, wciąż pracować nad swoją twórczością wyrzekając się z góry sławy, nawet dobrobytu i znaczenia większego w środowisku muzycznym. [...] Wybrałem więc pracę w ciszy, spokoju, wymagającą opanowania ambicji zaborczej i pychy, a także zarozumiałości, próżności, snobizmu i żądzy władzy”¹.

Jak w przypadku każdego miejsca pracy, również w Laskach Witold Friemann zaangażował się bardzo aktywnie w wypełnianie nowych obowiązków. Prawdziwym wyzwaniem było powołanie do życia chóru wielogłosowego złożonego z niewidomych wychowanków Ośrodka. Właśnie dla niego kompozytor skomponował operę *Złota Kaczka* – wykonywaną tylko przez niewidomych wokalistów i instrumentalistów. Był to nowatorski projekt na skalę światową, o czym świadczyło zainteresowanie jakie wzbudził za granicą². Również w dziedzinie nauki gry na fortepianie odnosił Friemann pedagogiczne osiągnięcia. Ustalił efektywne sposoby pracy z niewidomymi oraz

poznał i udoskonalił notacje muzyczną Braille’a. W 1963 r. Witold Friemann przeszedł na emeryturę i zdecydował się pozostać, wraz z żoną, w Laskach, korzystając z udostępnionego mu przez siostry mieszkania.

W Laskach powstała zdecydowana większość kompozycji Witolda Friemanna przeznaczonych na instrumenty dęte. Wszystkie utwory powstawały dla konkretnych muzyków, którym były dedykowane. Sam kompozytor, nie dbając o wydawanie drukiem własnych dzieł, bardzo często przekazywał gotowe rękopisy utworów w prezencie, nie wykonując dla siebie odpisu oryginału. O motywacjach, jakie kierowały kompozytorem, opowiada prof. Pietrachowicz: „Na

początku powstania każdego utworu [puzonowego] w naszym kraju zawsze był kontakt człowieka z człowiekiem. Czasem była to znajomość, a czasem przyjaźń. Dopiero potem była muzyka. Z Witoldem Friemannem nasza historia wyglądała dokładnie w ten sposób. Obecnie takich znajomości, takich przyjaźni zdecydowanie brakuje”³.

Pośród nielicznych lecz sprawdzonych przyjaciół, którym Witold Friemann dedykował swoje utwory byli między innymi: Maria Kozłowska (sopranistka), Adam Mitscha (kompozytor), Mieczysław Szalewski (altowiolista), Adolf Chybiński (muzykolog i wieloletni przyjaciel), Ludwik Kurkiewicz (klarnecista), Juliusz Pietrachowicz (puzonista), Elżbieta Dasty (flecistka).

W Laskach Witold Friemann odzyskał spokój twórczy. Bardzo rzadko opuszczał Instytut. Jedną z niewielu takich wizyt był krótki pobyt w Koninie, w roku 1972, kiedy to nadano mu tytuł Honorowego Obywatela Miasta Konina.

Pielęgnowane przyjaźnie z muzykami owocowały powstawaniem coraz to nowych dzieł. Długoletnia przyjaźń z nestorem polskich puzonistów, Juliuszem Pietrachowiczem zaowocowała listą kilkunastu kompozycji przeznaczonych na ten instrument. Kompozytora pomimo pogarszającego się stanu zdrowia nie opuszczało również poczucie humoru.

W jednym z listów nazwał prof. Pietrachowicza „Trombonescu”. To żartobliwe określenie Friemann nadał przyjacielowi dla podkreślenia roli, jaką odgrywał on w ich wspólnej przyjaźni. To Pietrachowicz bowiem, jak prawdziwy dyktator puzonu, wręcz zmuszał kompozytora do wyętej pracy dla rozwoju tego instrumentu.

Dwie wojny światowe odcisnęły bardzo silne piętno na stanie zdrowia Witolda Friemanna. W liście do Adama Mitschy pisał: „W ostatniej swej kartce piszesz, iż podziwiasz moją »płodność« kompozytorską. Muszę tu coś niecoś sprostować, a może rozczarować Cię. Ja nie myślę, aby impulsem mojej twórczości była płodność. Zastanów się bowiem, iż w ostatnich trzech miesiącach w ramach stypendium twórczego napisałem [...] 182 stron partytury. Pisałem zaś to wszystko w chorobie oczu, tak że nuty dwoiły i troiły mi się przed oczyma. Wrywano mi w odstępach czasu zęby, męcząc przyjmowaniem antybiotyków. Serce dokuczało mi przy nachylaniu się nad biurkiem, a rozedma doprowadzała otoczenie do rozstroju nerwów. Dodajmy do tego: głuchotę i posługiwanie się w znacznym stopniu słuchem wewnętrznym, oraz zawodową (od pierwszej wojny trwającą jeszcze) bezsenność – masz pełny obraz mojej »płodności«. Natomiast, niemal bez przerwy pracowałem, nie ustępując chorobom i różnym trudnościom i zmartwieniom. Myślę, iż raczej jest to wypełnianie, wypływającego z przeznaczenia – obowiązku. Przeznaczeniem moim było tworzyć i wypełniać pewną misję i czyniłem to nieraz z wielkim trudem i wysiłkiem przez całe życie: życie niełatwe i niewesołe”⁴.

Coraz częściej kompozytor powraca w listach do tematu przemijającego czasu i nadchodzącego kresu życia. Planuje również utwór zamykający

całą jego twórczość. Ostatnią kompozycją uwzględnioną przez katalog Włodzimierza Pigły jest *Suita na 4 puzony* z drugiej połowy 1976 r. Miano ostatniego napisanego dzieła trzeba jednak przyznać kompozycji na puzon i fortepian *Kres mojej wędrówki* odnalezionej w archiwach rodzinnych prof. Juliusza Pietrachowicza i datowanej na rok 1977.

Ostatnim życzeniem Witolda Friemanna było wspólne z małżonką odejście z tego świata. Pisał o tym wielokrotnie, a w ostatnim jego liście do Pietrachowiczów czytamy: „Zdrowie nasze coraz gorsze. Oby tylko Dobry Bóg raczył nam dać śmierć razem. Jesteśmy bardzo zmęczeni życiem. Choć bardzo barwnym, ale które akurat wypadło w okresie, gdy Świat przechodził wielokrotnie krwawe konwulsje, a więc losy nasze bywały często bardzo wyczerpujące i dramatyczne. [...] Łączymy wraz z bardzo cierpiącą moją Żoną dla drogiej Pani [...] bardzo wiele szczerych uczuć”⁵.

Gdy po ciężkiej chorobie, Irena Friemann umarła 8 lutego 1977 r., kompozytor popadł w ciężką depresję. Odmawiał przyjmowania posiłków i cierpiąc bardzo fizycznie, z trudem znosił każdy kolejny dzień⁶. Umarł kilka tygodni później – 22 marca 1977 r. Pochowany został w grobowcu rodzinnym Lelewelów w Warszawie, na Powązkach.

Jego nieznaną wciąż spuścizna czeka na odkrycie. Ilość pozostawionych po sobie dzieł przekracza 1300. Znacznych jest niewielka cześć, wydanych drukiem – zaledwie kilkadziesiąt. Zdzisław Sierpiński, autor artykułu *Ostatni z czasów Młodej Polski* przeprowadził jako jeden z nielicznych dziennikarzy wywiad z Witoldem Friemannem w podwarszawskich Laskach. Tak opisywał to spotkanie: „Poznałem Friemanna jako dobrego i szlachetnego, wolnego od środowiskowych zawiści i niechęci (a to rzecz tak rzadka w tym gronie), serdecznego dla wszystkich, o których mówił. A przecież odsunięty w cień zapomnienia powinien – zdawałoby się – zalić się na swój los. Tymczasem kipiała z niego radość życia, był szczęśliwy z pracy z kalekami dziećmi, mówił wiele o tym, jak niesie im z muzyką ukojenie w ich ciężkim losie”.

Żona Witolda Friemanna na prośbę Adama Mitschy podczas pobytu w Laskach napisała krótką charakterystykę kompozytora. Czytamy w niej: „Witold jest typem na wskroś emocjonalnym. Jego cechą najbardziej charakterystyczną jest twórcza wyobraźnia działająca stale na wszystkich poziomach i wszystkich rodzajach jego przeżyć. [...] Przedmiotem jej może być wszystko to, co świadomie obejmuje jego wzrok, czy to gdy idzie między ludzi, czy gdy chłonie widok przyrody otaczającej go, może być też czytana książka, malarstwo, muzyka, poezja. [...] Nie interesowała go filozofia, nie lubił skomplikowanego podejścia do rzeczy, nie lubił długich wahań i wielkich namysłów. Czasem reagował bardzo impulsywnie od razu, ale jednak z czasem złagodziło się to, przyszło większe opanowanie”⁷.

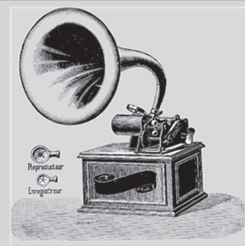
Sam kompozytor zarówno o sobie, jak i swej twórczości mówił niewiele. Wspominał chętnie swych przyjaciół, unikał krytyki współczesnych twórców i obieranych przez nich kierunków. Swoją nigdy nie publikowaną autobiografię zatytułował *Wspomnienia o tych, którzy czynili mi w życiu tylko dobro* a pytany o osobiste preferencje muzyczne odpowiadał: „W muzyce obowiązywać musi zasada jedności trzech podstawowych czynników: talentu, wiedzy oraz jakiejś szczerzej, logicznej ideologii. Przy tak postawionym zagadnieniu, do każdej ekspansji twórczej gotów jestem odnosić się z tolerancją i życzliwością, bez względu na moje upodobania osobiste”.⁸

Przypisy

- 1 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 47.
- 2 O planowanej trasie koncertowej zespołu do Japonii opowiadał prof. Juliusz Pietrachowicz.
- 3 Na podstawie autoryzowanego wywiadu z prof. Pietrachowiczem.
- 4 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 77.
- 5 List do Juliusza Pietrachowicza, wysłany z Lasek, z dnia 18.10.1976 r. – archiwum autora.
- 6 A. Mitscha, *Witold Friemann – życie i twórczość*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Katowicach, Katowice, 1980, str. 61.
- 7 I. Friemann, *Wspomnienia*, Maszynopis, Archiwum rodziny Friemannów.

PALCEM PO PŁYCIE

MARTHA MÖDL I WOLFGANG WINDGASSEN,
GIGANCI WAGNEROWSKIEGO ŚPIEWU



MARTHA MÖDL
The Queen of Drama in Opera

Membran 600188 • w. 2015

Muzyka21
płyta miesiąca

WOLFGANG WILDGASSEN
Der erste Heldentenor in Neu-Bayreuth

Membran 600212 • w. 2015

Muzyka21
płyta miesiąca

Oboje przez całą swoją karierę należeli do elitarnego grona najlepszych śpiewaków w wagnerowskim repertuarze. Ich kreacje wagnerowskich heroin i herośów przeszły do historii jego teatru. Inne partie traktowali marginesowo. Dowodem ich wagnerowskich pasji jest zebranie i wydanie w dwóch dziesięciopłytowych kompletach ich wagnerowskich (i nie tylko) kreacji wokalnych. Jej album, to *Martha Mödl, królowa dramatycznej opery*. Jego *Wolfgang Windgassen, pierwszy tenor w Bayreuth*. to ciekawy kawał historii opery. Zawartość każdego z albumów stanowią nie tylko arie, są na nich również całe sceny dające przy okazji możliwość podziwiania wokalnego kunsztu nie tylko Mödl i Windgassena, ale również całej rzeszy znanych i cenionych śpiewaków z którymi występowali. Trafia się więc okazja słuchania głosu Hansa Hottera w partii Wotana, Maxa Lorenza

w roli Siegmunda, Ramona Vinaay jako Tristana, Birgit Nilsson w partii Izoldy oraz Astrid Varnay jako Brunhildy. Oczywiście w każdym z albumów spotykamy wspólne sceny i duety Marthy Mödl i Wolfganga Windgassena, którzy byli parą o jakiej marzy każdy dyrektor teatru operowego. Do tego dodać należy udział legendarnych mistrzów batuty, z których kunsztem się spotkamy, by wspomnieć klasę Hansa Knappertsbuscha, precyzję Josepha Kleibertha, wyobraźnię Wilhelma Furtwänglera czy elegancję Clemensa Kraussa. Szkoda tylko, że zabrakło w tym towarzystwie Wolfganaga Sawallischa, Karla Böhma czy Georga Soltiego, a przecież pod batutami obu mistrzów występowali i nagrywali nasi bohaterowie. Jestem przekonany, że umieszczenie ich nagrań w tych albumach podniosłoby ich atrakcyjność.

Martha Mödl (1912–2001), niemiecki sopran dramatyczny, rozpoczęła swoją karierę stosunkowo późno, bo w wieku 28 lat. Przez pierwsze dwa lata śpiewała partie altowe na scenie teatru w Remscheid, gdzie debiutowała w 1943 r. Partie sopranowe pojawiły się w jej repertuarze w 1945 r. Karierę śpiewaczki wagnerowskiej rozpoczęła na scenie Opery Hamburgskiej. Późniejsze lata to jedno pasmo sukcesów w prezentowaniu wagnerow-

skich bohaterek na najbardziej prestiżowych scenach świata, ze sceną Festiwalu Wagnerowskiego włącznie. Pierwszy raz pojawiła się na tym Festiwalu w 1951 r., czyli pierwszym powojennym. Zaśpiewała wówczas, z wielkim sukcesem, partię Kundry, która szybko stała się jedną z najważniejszych w jej karierze, śpiewała ją w Bayreuth przez dziewięć lat. Z czasem dołoży do swoich osiągnięć Izoldę, Brunhildę, Zyglinę, Waltrautę. Sukcesy w Bayreuth sprawiły, że obok Birgit Nilsson, Kirsten Flagstad, Astrid Varnay, stała się jedną z najbardziej poszukiwanych śpiewaczek wagnerowskich. Podziwiano jej kreację m.in. w Nowym Jorku (MET), Londynie (Covent Garden), Wiedniu (Staatsoper), Mediolanie (La Scala), Wenecji (La Fenice), Berlinie (Staatsoper), Monachium (Bayerische Staatsoper). Wiele z tych kreacji utrwalono w nagraniach dokonywanych podczas spektakli. To właśnie dzięki temu możemy dzisiaj podziwiać jej wspaniały głos i kunszt wokalny. Liczący dziesięć płyt album Mödl prezentuje nie tylko jej kreacje wagnerowskie. Zawartość pierwszych trzech płyt stanowią fragmenty dzieł Beethovena, Bizeta, Verdiego oraz Richarda Straussa, to oczywiście, że słucha się ich z ogromną satysfakcją w pełni doceniając jej sposób prowadzenia frazy, swobodę

emisji i kulturę muzyczną. Wszystko to jednak wypada nieco blade w porównaniu ze słuchaniem kolejnych płyt, na których utrwalono jej wagnerowskie kreacje. Płyty nr 4 i 5 to wspaniały popis wagnerowskiego śpiewu w partii Izoldy, coś za umiejętność prowadzenia frazy i operowania barwą. Śpiewaczka swobodnie sobie radzi w wyjątkowo wysoko postawioną poprzeczką wymagań rozpiętych pomiędzy brzmieniem nasyconego mezzosopranu a sopranem dramatycznym. Jej piana mają miękkość jedwabiu, a forte potrafi porwać siłą wichru. Pozwoliło to śpiewaczce nasycić partię Izoldy ogromnym bogactwem wszelkich odcieni dramatyzmu i subtelnej ekspresji, co najpełniej pokazała w wielkim duecie miłosnym *Isolde! Geliebte! – Tristan! Geliebte!* w II akcie. Tristaniem jest w tym wypadku Windgassen. No cóż, tylko westchnąć – kapitalne! Podobnie jest w słynnej scenie miłosnej śmierci Izoldy, gdzie głos Mödl wręcz się roztopia w metafizycznej przestrzeni zachwycając subtelnością brzmienia oraz delikatnością dramatycznej ekspresji w prowadzeniu frazy. Ciekawostką jest fakt, że obie wymienione wyżej sceny można podziwiać w dwóch nagraniach. W tym drugim Mödl towarzyszy Ramon Vinay. Oba równie interesujące. Równie wielką

⇒ 52

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

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

JAN SEBASTIAN BACH
Koncerty skrzypcowe nr 1 i 2

Joshua Bell, skrzypce • *Academy of the St Martin in the Fields*

Sony 888430877924 • w. 2014

☆☆☆☆☆

Joshua Bell jest wybitnym i wszechstronnym wirtuozem skrzypiec. Jego zasób repertuaru obejmuje muzykę poważną i filmową, aż po bluegrass (amerykański styl muzyczny wywodzący się z country). W recenzowanym albumie mamy okazję usłyszeć go w literaturze barokowej.

Album *Joshua Bell Bach*, zawiera nagrania kompozycji Jana Sebastiana Bacha: dwóch *Koncertów skrzypcowych nr 1 a-moll i nr 2 E-dur, Chaconne, Arii oraz Gavotte en Rondeau*. Utwory wykonuje Joshua Bell, który podjął się zagrania partii skrzypiec solo oraz dykcji smyczkowej orkiestry kameralnej utworzonej w Academy of St Martin in the Fields.

O doborze utworów nie muszę pisać, gdyż są to perły barokowej muzyki skrzypcowej. Pozycje te bez wątpienia będą „uczta” dla każdego wielbiciela muzyki poważnej, a także dla adepta sztuki skrzypcowej. Bezdiskusyjne pozostaje również wykonanie kompozycji. Joshua Bell posiada przepiękny i przejrzysty dźwięk, a także operuje niezwykłą biegłością techniczną, która rzutuje pozytywnie na lekkość, elegancję i błyskotliwość wykonania. Skrzypek bardzo dobrze spisał się także jako dyrygent. Sam grając był na tyle sugestywny, że orkiestra bezbłędnie odczytywała jego zamierzenia, o czym

świadczą precyzyjne wejścia i doskonale wyważenie dynamiki. Orkiestra stanowi dyskretne tło, po to by wysunąć na pierwszy plan solistę. Pełne możliwości prezentuje natomiast w partiach tutti.

Szczególne wrażenie wywarły na mnie 2 pozycje: *Chaconne* i *Gavotte en Rondeau*. Partia orkiestrowa zaaranżowana została tak dyskretnie i (w pozytywnym tego słowa znaczeniu) ubogo, że całą uwagę skupiana na sobie solista. Dwudźwięki i akordy są wykonane przez niego nieskazitelnie czysto i miękko. Joshua Bell bardzo stylowo interpretuje te utwory wysuwając i podkreślając na pierwszym planie tematy.

Bardzo pozytywne wrażenie sprawia również znana przez wszystkich wzruszająca *Aria na strunie G*. W tym utworze Joshua Bell pokazuje piękno swojego dźwięku i całą paletę jego kolorów bardzo oszczędnie operując wibracją, co było charakterystyczną cechą barokowych solistów. Prostota tego wykonania spowodowana jest także dość jednolitą dynamiką. Właśnie te elementy nadają uroku i lekkości utworowi.

Koncerty zaproponowane w albumie prezentują wszystkie możliwości techniczne i muzyczne skrzypka. Interpretacja dzieł jest zgodna z konwencją epoki. Stylowe wykonanie powoduje, że słuchacz wraz z wykonawcami przenosi się kilkadziesiąt lat wstecz – do baroku.

Album gorąco polecam ze względu na dobór kompozycji, doskonałych wykonawców oraz stylowe wykonanie. Joshua Bell należy do światowej plejady skrzypków, gra na skrzypcach

wykonanych przez Stradivarius. Proponowana płyta jest jedynie potwierdzeniem jego olbrzymiego talentu i umiejętności (których nabywał od 4 roku życia).

Maria Ziarkowska

JAN SEBASTIAN BACH
Utwory klawesynowe i organowe

Cécile Mansuy, klawesyn i organy

Chromart Classics TXA14038 • w. 2013 • 67'56"

☆☆☆

Bardzo często bywa tak, że organiści, jako swój drugi instrument, w celu udoskonalenia umiejętności wybierają klawesyn, bądź na odwrót. Taka sytuacja ma miejsce w przypadku Cécile Mansuy, klawesynistki i organistki młodego pokolenia, specjalizującej się w wykonawstwie muzyki dawnej.

Większości osób muzyka Bacha kojarzy się z *Koncertami Brandenburskimi, Mszą h-moll, Pasją wg św. Mateusza*, czy też *Toccatą i fugą d-moll* w przypadku utworów organowych. Natomiast autorka płyty *Capriccio sopra il genio del Bach giovanissimo* proponuje nam utwory nieco zapomniane, jeśli chodzi o twórczość Lipskiego Kantora, zarówno te przeznaczone na organy, jak i klawesyn. Sprawia to wrażenie, nawet w przypadku osób dość dobrze obeznanych z twórczością Bacha, jakby odkrywały go na nowo.

W pierwszej części płyty zamieszczone zostały utwory organowe, których prezentację rozpoczynają i kończą formy swobodne: *Fantasia G-dur* BWV 571 i *Toccatą d-moll* BWV 913.

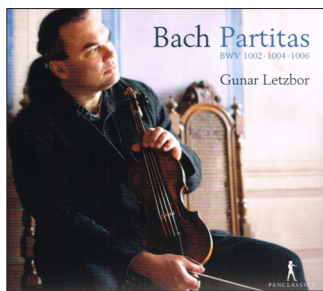
Natomiast pomiędzy nimi znajdziemy dość zapomniane przygrywki chorałowe, pochodzące z wczesnej twórczości Bacha. Do końca nie jest jednoznacznie potwierdzone czy ich autorstwo można przypisać Bachowi. Utwory te po raz pierwszy opublikował Christoph Wolff w roku 1950. Pierwszy z chorałów, *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 1091 przeznaczony jest na okoliczność Nowego Roku. Uwidaczniają się w nim wpływy Johanna Michaela Bacha (1648-1694), wuja Jana Sebastiana. Ostatni z chorałów organowych, BWV 1090, *Wir Christenleut* przeznaczony jest natomiast na uroczystość Bożego Narodzenia. Zatem świadczy to o tym, iż autorka płyty świadomie doбира repertuar. Między nimi znajdziemy natomiast dwa chorały o charakterze pokutnym, *Erbarm dich mein o Herre Gott* BWB 721, oraz *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 55.

Cykl utworów klawesynowych rozpoczyna kompozycja, w której autor sięga do wpływów włoskich, które jak wiemy miały dla niego istotne znaczenie. Utwór napisany prawdopodobnie z dedykacją dla brata Johana Jakoba, który w 1704 r. starał się o stanowisko oboisty na dworze króla Szwecji. Następnie wykonawczyni zaprasza nas do wysłuchania *Fugi e-moll* BWV 945. Jak twierdził jeden z biografów Bacha, Philipp Spitta (1841–1894), rękopis tego utworu jest jednym z najstarszych, zawierających fugę autorstwa kompozytora. Ostatni utwór za prezentowany na płycie, *Ach, was soll ich Sünderma-*

chen, jest kolejnym ukłonem w stronę muzyki dawnej, a dokładnie Johanna Pachelbela (1653–1706). To właśnie jemu przypisuje się wykształcenie techniki wariacyjnej wykorzystanej przez kompozytora w tym utworze.

Niniejsza płyta dzięki tak wyszukanemu doborowi utworów zaspokoi oczekiwania nawet najbardziej wymagających melomanów. Nawet znawcy Lipskiego Kantora odkryją w Jego twórczości nowy pierwiastek!

Karol Rzepecki



JAN SEBASTIAN BACH
Partity na skrzypce solo
 Gunar Letzbor, skrzypce
 Panclassics PC 10298 • w. 2014, n. 2011 • 79'23"
 ★★★★★

Nie jest to płyta dla każdego. Przyzwyczajeni do wielkich wiolinistycznych kreacji z długimi pociągnięciami smyczka, kunsztownym legato, cudownym cantabile i pięknym, plastycznym, słodkim dźwiękiem, możemy początkowo buntować się przeciwko tej kreacji, dyskredytować ją, odrzucać. Dźwięk nie zawsze jest zmysłowo „ładny”, jakiś momentami za krótki, brudny. Wszystko zdaje się tu być takie namacalne, momentami dosadne, brakować może przestrzeni. Na to i owo możemy jeszcze ponarzekać. Ale posłuchajmy jeszcze raz od początku, i jeszcze raz, i jeszcze... Gdy już otworzymy uszy

na tę kreację, zda się nam ona odmienna, fascynująca, słuszną i uprawomocnioną, a z całą pewnością bardzo autentyczna i szczerą. Jak potrafił przekonać przed laty Sigiswald Kuijken, tak czyni i dziś Gunar Letzbor. On opowiada nam o swoim osobistym zachwycie muzyką Bacha, czyni bardzo intymne wyznania. W rękę nie dźwierz Stradivariusa, Guarneriego, czy Amatiego, lecz „mniej czarujący”, oryginalny XVIII-wieczny instrument niejakiego Sebastiana Klotza (1696–1775), nieco zapomnianego dziś niemieckiego lutnika. Chwilami rzeczywiście gra dźwiękiem krótkim, lecz przecież wyrazistym, w zdecydowany sposób domyka frazy, nie brakuje mu wewnętrznego przekonania. Prawda, nie ma tu cukierkowości, momentami może wręcz drażnić pewna szorstkość brzmienia, wrażenie dysnansowości, nieczystości (Loure z III Partity BWV 1006), ale właśnie to sprawia, że ten dźwięk, poprzez załamania, chropowatości, ma jakby kilka warstw, jest tak nie jednowymiarowy. Co jeszcze zwraca uwagę, może budzić wątpliwość? Tempa, jakie proponuje Letzbor. Niekiedy są nieco wolniejsze, niż te, do których jesteśmy w ostatnich latach przyzwyczajeni (części wolne). W połączeniu z pewnymi charakterystykami dźwięku skrzypka, o których przed chwilą pisaliśmy, może to powodować uczucie jakiegoś bólu, cierpienia. Zbyt wielkim jest Letzbor artystą, by można tu mówić o niedopatrzaniu, chodzi raczej o jego osobistą wizję. Tym bardziej, że w częściach stricte tanecznych, idiom został zachowany, są one pełne wdzięku. Nagrania zostały dokonane w zaci-

szu domu Gunara Letzbor w Pizie w styczniu 2011 r. Artyście zależało na uchwyceniu tego szczególnego, własnego dźwięku, o czym zresztą sam pisze w dołączonej do płyty książeczce. Owszem, może pojawić się wrażenie pewnej bliskości, lecz przecież nie osaczenia, bardziej takiego bezpośredniego zetknięcia z samym procesem powstawania muzyki.

Wielce wysublimowana to pozycja w Bachowskiej dyskografii, zasługująca na to, by dłużej obcować z nią. A wraz z wydanymi nieco wcześniej sonatami na skrzypce solo, dopełnia ona Bachowskiego cyklu, stanowiąc atrakcyjny i dość niebanalny komplet.

Łukasz Kaczmarek

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Koncerty fortepianowe nr 3 i 5

Maria João Pires, fortepian
 • Swedish Radio Symphony Orchestra • Daniel Harding, dyrygent
 Onyx 4125 • w. 2014 • 71'30"
 ★★★★★

Znana doskonale melomanom, również polskim, za sprawą częstych koncertów w Warszawie na Festiwalu Chopin i jego Europa, Maria João Pires, opuszcza wytwórnię Deutsche Grammophon. Związana z nią od ćwierćwiecza, w ubiegłym roku rozpoczęła współpracę z firmą Onyx. Jej owocem jest pierwszy krążek, będący załącznikiem serii poświęconej *Koncertom fortepianowym* Ludwiga van Beethovena.

Portugalska pianistka wykonuje *Trzeci* i *Czwarty* publicznie, ale do tej pory ich nie nagrała, wobec czego początek kontraktu z istniejącym od dekady wydawnictwem oznacza niewątpliwie

wydarzenie zarówno w jej fonograficznym dorobku, jak i na rynku muzycznym. Mamy tu do czynienia z bardzo dojrzałą, mądrą i wrażliwą kreacją. Oba dzieła Beethovena wymagają w równym stopniu doskonałego przygotowania warsztatowego, technicznego, co przemyslenia intelektualnego i nadania kreacji wyraźnego rysu emocjonalnego. Wszystkie cechy słyhać w grze Marii João Pires. Pięknie prowadzi narrację, doskonale czuje się w stylistyce III i IV Koncertu, posługuje się dźwiękiem zróżnicowanym pod względem artykulacji, dynamiki, nie brak w jej występie głębokiej inspiracji duchowej, subtelności i śpiewności. Szkoda tylko, że z wykonaniem zasługującym na naprawdę duże uznanie nie idzie w parze równie dobra jakość nagrania. Fortepian jest w małym, ale jednak wyraźnym stopniu przytłumiany przez orkiestrę, oba podmioty nie mają odpowiedniego balansu brzmieniowego. Zawsze mnie irytują podobne sytuacje i również tym razem fakt ów spowodował mój dyskomfort. Słyhać niedostatki tego rodzaju praktycznie od początku do końca trwania albumu, jak chociażby na początku reprzyzy pierwszej części *Czwartego*, gdzie imponująco zrealizowane crescendo i pełny, bogaty dźwięk waltorni nie otrzymują równoważnej dynamicznie odpowiedzi solistki – jej wejście fortissimo jest po prostu zbyt słabe. Cóż za zgrzyt w najbardziej spektakularnym miejscu. W następującym po nim wolnym ogniwie delikatne, ciche, pełne wyrazu odzywki fortepianu są ledwo słyszalne w porównaniu z bardzo wyrazistymi, głośnymi smyczkami. Wielka szkoda, że niewątpliwie

wartościowa i zasługująca na zainteresowanie gra pianistki nie jest ukazana w lepszym dźwiękowo świetle, tym bardziej, że towarzysząca jej Orkiestra Symfoniczna Radia Szwedzkiego brzmi wprost rewelacyjnie. Zastugą świetnego młodego dyrygenta, Daniela Hardinga, jest perfekcyjne odczytanie partytur, wydobycie ich całego bogactwa, pokazanie szczegółów wszystkich instrumentalnych partii, a przy tym zarażenie muzyków pasją, energią, oddaniem. Aż prosiłoby się o zrealizowanie w takim wykonaniu *Symfonii* Beethovena – przy równie dobrej i zaangażowanej kreacji kapelmistrza i zespołu można by było być pewnym ogromnych emocji. Można też się zastanawiać, czy pianistka w porównaniu z nimi nie jest „wycofana” pod względem natężenia i bezpośredniości przekazywanych emocji, czy jej kulturę wykonania można nazwać powściągliwością wobec doskonale słyszanego entuzjazmu orkiestry i dyrygenta.

Doceniam fakt pojawienia się niniejszego nagrania na rynku, ale recenzencka uczciwość i dowierzenie swoim odczuciom, sprawdzonym podczas kilkakrotnego słuchania prezentowanego krążka i porównywania go z innymi rejestracjami *III* i *IV Koncertu* (Emil Gilels/George Szell/EMI, Maurizio Pollini/Karl Böhm/DG), nie pozwalają mi nagrodzić go wyższą notą. Mam nadzieję, że kolejne pozycje projektu poświęconego dziełom Ludwiga van Beethovena będą już bardziej zadowalające technicznie.

Paweł Chmielowski

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Kwartety op. 59 & 74

Philharmonia Quartett Berlin

Thorofon CTH2611/2 • w. 2014, n. 2013

• 139'16"

★★★★

Kwartety smyczkowe wol. 2

Quartetto di Cremona

Audite 92.681 • w. 2013 • SACD, 69'42"

★★★★

I oto mamy drugie woluminy w dwóch seriach wszystkich kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena: Kwartetu Filharmonii Berlińskiej i Kwartetu z Cremony. Pierwszy zespół, prezentujący całość w porządku chronologicznym, ponownie wydał dwie płyty. Znalazły się na nich trzy *Kwartety* „Razumowskie” op. 59 oraz *Kwartet* op. 74 „Harfowy”. Z kolei Kwartet z Cremony na, jak poprzednio, pojedynczej płycie łączy *Kwartet* op. 59 nr 2 z *Kwartetem* op. 127. Bezpośrednich porównań dostarczyć może więc tylko jedno dzieło. Ale o tym później. Nie trudno policzyć, że na 16 Beethovenowskich Kwartetów, Cremończycy zarejestrowali dopiero 5, przed nimi jeszcze długa droga. Berlińczycy nagrali ich już 10, a wydając kolejne rejestracje w dalszym ciągu w postaci dwupłytowych albumów, powinni zamknąć się w czterech – czekamy więc jeszcze na dwa. W stosunku do pierwszego woluminu Berlińczyków, nagranych na przestrzeni lat 2000–2008, w drugim, zarejestrowanym w 2013 r., pojawia się istotna zmiana. Miejsce zmarłego Jana Diesselhorsta zajął przy pulpicie wiolonczeli Dietmar Schwalke. Wysoki poziom jest jednak zachowany. Interpretacja kwartetów Beethovena przez Kwartet Filharmonii Berlińskiej jest bardzo klasyczna, silnie zakorzeniona w najlepszych

tradycjach wykonawczych. Odnajdziemy tu i ciepło, i piękno, i szlachetność, całą humanitarną stronę Beethovenowskiej muzyki. Artyści dla każdego z utworów prezentują niezwykle spójną koncepcję, przekonującą, doskonale zrealizowaną pod względem muzycznym. Są sprawnymi mistrzami, osiągnęli wspólne, homogeniczne brzmienie, stanowią po prostu doskonały zespół. Nie odnajdziemy w ich kreacjach elektryzujących pomysłów, nic kontrowersyjnego, budzącego sprzeciw, ale też niewiele nas zaskoczy. Wszystko jest tu po prostu bardzo naturalne...

Wykonanie *Quartetto di Cremona* jest niemal pod każdym względem odmienne. Artyści szukają wierności historycznej, w takim stylu starają się podchodzić do Beethovenowskiej muzyki. Wiele pomysłów wydaje się bardzo oryginalnych, czasem trafionych, czasem wątpliwych. Momentami można mieć wrażenie, że muzycy dążą przede wszystkim do zademonstrowania własnej odmienności, co bywa irytujące. Dobierają oni szybkie tempa. Mają brzmienie ostre, chwilami bardzo przenikliwe. Nie odnajdziemy tutaj tych szlachetnych uczuć, jakie akcentowali Berlińczycy, jest czasem wiele kwasu. Pragnę zwrócić Państwa uwagę na dwa miejsca. W drugiej części *Kwartetu* op. 59 nr 2 Cremończycy momentami uzyskują niezwykle wyrównane, pełne brzmienie, jakby byli orkiestrą kameralną. Trzecia część tegoż dzieła również zasługuje w ich interpretacji na uwagę, jest nerwowa, gorączkowa, bardzo ciekawie zrealizowana. Ale *Kwartet* op. 127 w moim przekonaniu wypada słabiej, brak w nim głębi, jasnej, konsekwentnie

prowadzonej i przekonującej wizji. Choć oczywiście pojawiają się momenty warte wzmożonej uwagi.

Obie kreacje mają swoje wady i zalety, obie są odmiennie w najbardziej elementarnych kwestiach, obie warto poznawać i śledzić w kolejnych odsłonach.

Lukasz Kaczmarek

MARCUS BLUNT

Sonaty 1-3, 7 Preludii, Iona Prelude, Iona Caprice, 3 Nokturny, 3 Fantazje, Prelidium na temat fugi Bacha

Murray McLachlan, fortepian

Diversions ddd24148 • w. 2013, n.

2006 • 65'21"

★★★

Bardzo ładna, gustowna okładka płyty z wykonanym przez Marcusa Blunta zdjęciem zachodu słońca na wyspie Iona, zachęca do sięgnięcia po nią, choć nie współgra z jej zawartością. Program obejmuje utwory fortepianowe Marcusa Blunta właśnie. Ten urodzony w 1947 r. brytyjski kompozytor, ukończył kompozycję w Aberystwyth na wydziale University College of Wales. Jego twórczość obejmuje przede wszystkim muzykę instrumentalną na różne składy, w tym na fortepian solo. Są to małe dziełka często bardzo pomysłowe, inspirowane twórczością innych kompozytorów. W czwartym preludium, *Homage to Scarlatti*, autor wykorzystuje strukturę muzyczną preferowaną przez Domenico Scarlattiego w jego sonatach. Dwa inne preludia z kolei stanowią wyraz fascynacji światem dźwiękowym wczesnego i późnego Skriabina. Kilka z utworów opiera się na materiale muzycznym stanowiącym dźwiękowe odpowiedniki liter tworzących imiona, m.in.

pianisty Ruperta Carricka, przyjaciela Franka Bayforda, kompozytorów Skriabina i Faurégo, jak również Murraya McLachlana, pianisty, który wykonuje wszystkie zawarte w albumie utwory. Pod względem stylistycznym, jest to muzyka chwilami nieco impresjonistyczna, chwilami zbliżona do awangardy lat 1950. i 1960., nieco eklektyczna, raczej subtelna w wyrazie. Słucha się jej dość przyjemnie. Marcus Blunt preferuje raczej mniejsze formy, często łącząc je w cykle. Najdłuższy z utworów trwa 8 minut, najdłuższy cykl zaś – niespełna 13. Najkrótsze miniatury ledwo przekraczają 30 sekund.

Muzyka Marcusa Blunta zyskuje bardzo dobrego wykonawcę w osobie Murraya McLachlana, który stara się z każdego utworu wydobyć jego nastrojowość, gra z odpowiednią delikatnością i wyczuciem stylu. Wiernie stara się przekazać idee kompozytora, który zresztą czuwał nad powstaniem nagrania.

W sumie płyty można posłuchać, choć wątpię by, wśród ogromu innych atrakcyjnych albumów, mogła ona zainteresować kogokolwiek poza badaczami i wielbicielami współczesnej brytyjskiej muzyki fortepianowej.

Łukasz Kaczmarek

ANTON BRUCKNER

Symfonia nr 6

Philharmonie Festiva • Gerd Schaller, dyrygent

Profil PH14021 • w. 2014 • 57'30"

☆☆☆☆☆

Nie tak dawno, przy omawianiu płyty wytwórni Profil z *V Symfonią* Antona Brucknera, zapowiadałem, że *Szosta* zakończy „oficjalny” cykl dzieł wielkiego romantyka wydany w barwach

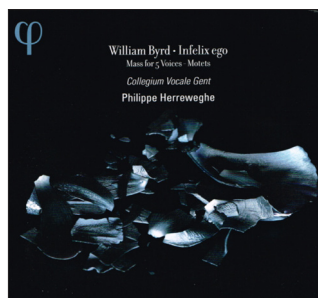
niemieckiej wytwórni. Rzeczywiście, już w momencie pisania owej recenzji był na rynku dostępny krążek wieńczący całość projektu. Pozostaje teraz czekać, aż jego bohaterowie, czyli monachijska Philharmonie Festiva i kierujący nią Gerd Schaller sięgną po „niezapisowe” partytury Austriaka: *Studyjną* oraz *Zerową*.

Choć *VI Symfonia* ustępuje poprzedniczce rozmiarami i siłą wyrazu, nadaje się na godne i przekonujące zwińczenie przedsięwzięcia, tym bardziej, że podobnie jak ona, została doskonale wykonana i nagrana na festiwalu Muzyczne Lato w Erdbach w sierpniu 2013 r. Największą zaletą omawianej kreacji jest jej prostota, naturalność i bezpośredniość, idealnie charakteryzujące owo dzieło. Kto wie, może nawet bardziej niż *Czwartą* powinno się ją zwać „Romantyczną” – tyle jest w niej śpiewności, szczerości i radosnego charakteru, umiejętnie wyeksponowanych przez orkiestrę i dyrygenta. Jako całość nie jest bynajmniej błaha i pozbawiona wielkich walorów estetycznych, o czym świadczy piękne, uduchowione *Adagio*. Rozumując dogłębnie dominujący liryczny charakter dzieła i mistrzowsko posługując się poszczególnymi grupami instrumentów, kapelmistrz nadaje mu charakter wręcz kameralny, intymny, jak np. w ekspozycji drugiego tematu pierwszej części. Doskonale współgrają z tym idealnie dobrane, umiarkowane tempa, które sprawiają, że muzyka po prostu płynie, posuwa się do przodu z wielką naturalnością i logiką. Pod tym względem na wyjątkowe uznanie zasługuje finał *Szoste*j, uważany z reguły za jej najłabsze, najmniej twórcze ogniwo. Tutaj od-

biorca słucha go z uwagą od początku do końca, śledząc bez zakłóceń i oderwania uwagi tok rozwoju narracji i konstrukcję formalną. Na pochwały zasługuje gra formacji Philharmonie Festiva, mającej w tak romantycznym dziele szczególne pole do popisu dla „mruczących” i „ryczących” waltorni, pełnych majestatu puzonów i tuby czy śpiewnych solówek sekcji drewna. W kulminacjach zaś słyszy się typowe dla sposobu operowania orkiestrą przez Brucknera organowe brzmienie. Całość doskonale brzmi w akustyce kościoła opactwa w Erdbach, którego niewielki pogłos dodaje wykonaniu autentyczności.

Od dawna chwałę Gerda Schallera i jego albumy wydawane przez wytwórnię Profil. Nie inaczej będzie z płytą zawierającą dzieło stosunkowo rzadko nagrywane i wykonywane na koncertach. Poznając ją w niniejszym nagraniu, można zrozumieć zachwyt biografy kompozytora, Maxa Auera, uważającego, że „*Symfonia A-dur* należy do najbardziej oryginalnych Brucknerowskich muz”.

Paweł Chmielowski



WILLIAM BYRD

Infelix ego

Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH014 • w. 2014 • 49'49"

☆☆☆☆☆

To już trzeci album z renesansową muzyką sakralną

w barwach wydawnictwa Phi – po doskonale przyjętych krążkach z twórczością Tomása Luisa de Victorii i Carla Gesualda zainteresowanie Philippe’a Herreweghe’a i jego Collegium Vocale kieruje się teraz na Wyspy Brytyjskie. *Infelix ego* – tak jest zatytułowany album poświęcony dziełom Williamu Byrda oraz Philippe’a de Monte i Alfonsa Ferraboscza. Twórca flamandzki oraz włoski trafili do Anglii w połowie XVI w., w okresie znacznym gwałtownymi wydarzeniami politycznymi i religijnymi, związanymi z walką o władzę na brytyjskim tronie między Marią Stuart i Elżbietą Tudor. Pierwszy z nich związany był z kapelą hiszpańskiego króla Filipa II, przez krótki czas będącego mężem starszej z nich. Drugi z kolei osiedlił się tam w roku 1562 i z biegiem czasu osiągnął znaczącą pozycję, a nawet uzyskał zaszczytny tytuł Muzyka Królowej. Nie dziwi ich obecność na programie płyty, reprezentowana przez dwie kompozycje: pięciogłosowy psalm *Miserere mei* oraz żałobne reponsorium *Peccantem me quotidie*. Resztę wypełniają cztery motety Byrda, który znał obu kompozytorów oraz jego *Msza na 5 głosów*. Szkoda, że przy tej okazji nie nagrano jednej z dwóch pozycji tego gatunku angielskiego mistrza, uzupełniając czas trwania krążka, który wynosi raptem pięćdziesiąt minut. Czego jak czego, ale angielskiego repertuaru sakralnego nie brakuje!

Philippe Herreweghe dobrał jednak przemyślany, choć zbyt krótki program albumu, poświęcony muzyce końca szesnastego stulecia, oparty na kompozycjach napisanych do ważnych tekstów o retorycznej wymo-

wie i głębokich problemach. Staranną analizę materiału literackiego uzupełnia również wnikliwa interpretacja muzyczna, a ich wzajemne związki dają się odnaleźć chociażby w dziele Byrda, dającym tytuł całej produkcji. *Infelix ego* będący rozważaniem nad *Psalmem L* i trwający prawie 13 minut, jest szeroko rozbudowanym motetem, autorstwa sławnego w końcu XV w. religijnego fanatyka włoskiego, Girolama Savonaroli. Intryguje ogromem emocji, falujących podczas wykonania, ilustrujących stawiane pytania, odpowiedzi, wątpliwości i uczucia podmiotu lirycznego, a pełne wyrazu, cicho wybrzmiewające zakończenie utworu symbolizuje doznanie łaski. Uznać go należy za wyjątkowe osiągnięcie kompozytorskie w godnej zauważenia i pochwały artystycznej kreacji Collegium Vocale i Philippe'a Herreweghe'a. Już pierwszą pozycję płyty, inny motet Byrda, *Emendemus in melius*, można uznać za bardzo reprezentatywną zarówno dla stylu kompozytora, jak i wykonawczego emploi bohaterów nagrania – od razu zachwyca słuchacza i wprowadza go w świat sakralnej muzyki, pełnej powagi, wyrazu i stworzonej do ważnych tekstów. Warto przypomnieć, że autor dzieła był katolikiem tworzącym już w protestanckiej Anglii. Wierności rzymskiej liturgii i przekonaniom dawał wyraz w swojej muzyce, np. w nagranej tutaj zachwycającej *Mszy na 5 głosów*. Brzmi wybornie za sprawą pięknego śpiewu gandawskiej formacji. Nie sposób przeoczyć ani natchnienia autora, ani wybitnego wykonania, uwypuklającego piękno melodyki, mistrzostwo polifonii, ekspresję wo-

kalną, a przede wszystkim głębię muzyki. Nie dziwi to w przypadku renomowanego zespołu, złożonego ze starannie wykształconych i przygotowanych członków, zachwycających precyzją intonacji, rozumiejących i słyszających kontrapunkt oraz ówczesne kompozytorskie techniki, nie tylko w swojej partii, ale również jako całość. Nie ulega wątpliwości, że tworzona przed czterema stuleciami w określonym kontekście religijnym i politycznym muzyka wciąż po upływie czasu silnie przemawia do słuchaczy.

Nagrane na niniejszym krążku kompozycje Williama Byrda są dźwiękowym manifestem i wyznaniem wiary, lecz nawet osoba niezorientowana religijnie doceni wartość i urok jego twórczości, zwłaszcza w tak kompetentnym i przekonującym wykonaniu. Fakt, że płyta powstała podczas sesji we włoskim kościele pw. św. Franciszka w Asciano, nadaje jej dodatkowego wymiaru. Z pewnością słuchając jej możemy zgodzić się ze stwierdzeniem samego Philippe'a Herreweghe'a, że każda dobra muzyka jest współczesna.

Paweł Chmielowski

CARSON COOMAN

Litany – muzyka organowa

Erik Simmons, organy

Divine Art dda 25116 • w. 2014 • 72'34"

☆☆☆

Płyta *Litany* amerykańskiego organisty Erika Simmonsa to kolejna porcja współczesnej muzyki organowej. Jej zawartość stanowią kompozycje młodego, amerykańskiego organisty, Carsona Coomana (ur. 1982), skomponowane w latach 2010–2013. Pomimo młodego wieku

w zaprezentowanym materiale słychać dojrzały kunszt kompozytorski.

W swojej twórczości amerykański kompozytor postanowił dokonać syntezy muzyki dawnej i współczesnej, przedstawiając to co jest nam już dobrze znane, jednak za pomocą nowych środków. *Toccata Festiva* (2011), czy też *Sonata da Chiesa* (2011), zawierająca w sobie motyw trzynastowiecznego *conductus* – *Jesu Cristes Mile Moder* stanowią zaprezentowanie form barokowych, za pomocą środków charakterystycznych dla neoklasycyzmu. W ten sposób Cooman sięga po środki, charakterystyczne zwłaszcza dla kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX w. Inny przykład, gdzie kompozytor sięga po podobne środki stanowi chociażby *Fanfare for a Duchess at St. Andrew's* (2013). Jest to niejako parafraza pieśni *Glorious Things of thee are spoken* Josepha Haydna (1732–1809). Warto zwrócić uwagę, iż każdy z utworów ma swojego adresata, co niekiedy przekłada się także na ich materiał melodyczny, jak w przypadku *Ricercare on two Czech Hymns* (2012). W utworze dedykowanym przyjacielowi czeskiego pochodzenia Cooman wykorzystuje materiał melodyczny dwóch pieśni popularnych w tamtym regionie: znanej pieśni do św. Wacława, oraz innej melodii dobrze rozpoznawalnej w tamtej części Europy. Pomimo licznych nawiązań do historii muzyki płyta zawiera także utwory w stylu nie odwołującym się do żadnej z tradycji, a więc będące niezależnym wytworem wyobraźni muzycznej kompozytora. Przykładem tego jest *Joysong* (2013).

Na gruncie niniejszej płyty kompozytor dokonuje zatem

zespójnienia tego co już minionie, ze współczesnością. Przedstawia coś, co jest już dobrze znane, za pomocą nowych środków. Twórczość zawarta na omawianej płycie stanowi istotny wkład we współczesną muzykę organową. Jest to bogate źródło wiedzy o muzyce współczesnej, ale także tej minioniej. Stanowi zatem materiał godny polecenia.

Karol Rzepecki

DAVID ELLIS

Concert music

Manchester Sinfonietta, Northern Chamber Orchestra, RNMC Sinfonietta, Manchester Camerata

Divine Art dda 25119 • w. 2014 • 69'07"

☆☆☆☆

Twórczość Brytyjczyka Davida Ellisa (ur. 1933 r.) jest w Polsce stosunkowo słabo znana. Pod względem popularności ustępuje on takim swoim kolegom, jak Harrison Birtwistle, czy Peter Maxwell Davies, którzy, podobnie jak Ellis, byli absolwentami Royal Manchester College of Music. Muzyka Ellisa, mocno zakorzeniona w tradycji, bardzo tonalna, jest materiałem przystępnym nawet dla mniej wprawionego słuchacza, prosta w odbiorze. Kompozytor ma na swoim koncie trzy symfonie, koncerty: skrzypcowy oraz fortepianowy, dzieła kameralne oraz orkiestrowe. Omawiana płyta, będąca drugim albumem monograficznym Ellisa, zawiera sześć kompozycji orkiestrowych powstałych na przestrzeni lat 1959–2011. Program otwiera *Vale Royal Suite*. To przeuroczy krótki cykl ilustrujący leniwy dzień, „po angielsku” humorystyczny, będący przykładem z gatunku *British Light Music*, dający odbiorcy mu-

zyczną rozkosz. Kolejne kompozycje zdają się być nieco bardziej wymagające. Ich tytuły, to, odpowiednio: *Diversions*, *Concert Music*, *Celebration*, *September Threnody* oraz *Solus*. Z każdą wiąże się swoista geneza, historia, każda jest w jakiś sposób niezwykła. Dla przykładu, tytułowe *Concert Music*, najstarsze z zaprezentowanych na płycie dzieł, na swą premierę musiało czekać aż 13 lat, gdyż, jak określił sam autor, „nie przystawało do awangardowych tendencji dominujących w całej Wielkiej Brytanii w momencie powstania”. Minęło trochę czasu, tendencje się zmieniły, a dziś z przyjemnością możemy słuchać *Concert Music* Ellisa. Wszystkie zaprezentowane kompozycje to utwory dobrze napisane, oddziałujące na wyobraźnię odbiorcy, ze wszech miar atrakcyjne. Zostały one przedstawione w najlepszych wykonaniach, poprowadzonych przez legendarnego Edwarda Downesa, Nicholasa Warda, Richarda Howartha oraz Franka Cliffa. Biorąc pod uwagę chociażby fakt, że Downes od kilku lat nie żyje, nietrudno się zorientować, że nagrania nie są najnowsze. Istotnie, powstały one między rokiem 1973 i 2013, a zapis *Solus* jest rejestracją z premiery dzieła. Po wysłuchaniu płyty można stwierdzić, że David Ellis zasługuje na większe zainteresowanie i miejmy nadzieję, że niebawem tak się stanie.

Łukasz Kaczmarek

JÓZEF ELSNER

Utwory skrzypcowe

Sławomir Tomasik, skrzypce; Edward Wolanin, fortepian

FFV Records FFV 004 • w. 2014, n.

2014 • 47'09"

☆☆☆☆☆

Jeden z moich profesorów mawiał, że muzyka polska stanowi niewyczerpane źródło będące miejscem do nieustających poszukiwań. Słuchając niniejszej płyty nie sposób jest nie przyznać mu racji.

Józef Elsner (1769–1854) w historii został głównie zapamiętany jako nauczyciel Fryderyka Chopina. Dopiero słuchając omawianej płyty możemy zdać sobie sprawę skąd już u młodego Chopina znalazło się takie zamiłowanie do fortepianu i muzyki polskiej.

Na płycie znajdziemy trzy *Sonaty* op. 10, w tonacjach F-dur, D-dur i Es-dur. Ich powstanie datowane jest na rok 1798, a zatem czas na krótko przed opuszczeniem przez kompozytora Lwowa i udaniem się do Warszawy. To z tym okresem w życiu Elsnera należy głównie kojarzyć jego twórczość skrzypcową.

Części pierwsze wszystkich wymienionych kompozycji mają charakter allegro. Kompozytor wykazuje się dobrą znajomością formy, poprzez dobrze skonfigurowany dualizm tematyczny. Jednak Elsner pozostawia sobie także pole do eksperymentów np. poprzez zmianę kolejności tematów w repryzie. W przetworzeniu *Sonaty D-dur* słyszymy także nawiązanie do nostalgicznych polonezów Michała Kleofasa Ogińskiego.

Następnie zostają nam zaprezentowane dwa polonezy. Pierwszy z nich w tonacji D-dur to krótka miniatura zadedykowana Zofii Czartoryskiej. Jednak mimo niedużej rozpiętości da się w nim wyraźnie dostrzec charakter tego gatunku. Drugi z polonezów, w tonacji E-dur stanowi transkrypcję uwertury do opery *Lodoiska* Rodolphe'a Kreutzera.

Na szczególną uwagę zasługuje wykonanie *Sonaty Es-dur* i *Poloneza E-dur*. Sławomir Tomasik i Edward Wolanin w tych dwóch przypadkach podjęli się nagrania światowej premiery tych kompozycji.

Należy zaznaczyć, iż wykonawcy postawili sobie za cel autentyczność wykonania, w odniesieniu do epoki kompozytora. Partia skrzypiec została wykonana na instrumencie Marcina Groblińca z ok. 1763 r., ze strunami jelitowymi, natomiast partia Edwarda Wolanina została wykonana na pianoforte z pedałami kolanowymi, wykonanym według instrumentu Waltera z 1792 r.

Niniejsza płyta stanowi obowiązkową pozycję w płytotece prawdziwych melomanów, a zwłaszcza tych, którzy szczególnie cenią sobie wartość muzyki polskiej.

Karol Rzepecki

ROBER FOKKENS

Tracking lines

Fidelio Trio

Métier msv28535 • w. 2013 • 71'24"

☆☆☆☆☆

Przypuszczam, że nazwisko Roberta Fokkensa niewielu z Państwa cokolwiek mówi. Ten pochodzący z Afryki Południowej kompozytor urodził się w 1975 r. Na stałe osiedlił się i działa w Wielkiej Brytanii, wykłada kompozycję na Uniwersytecie w Cardiff. Ma w swoim dorobku dzieła różnych gatunków, na swoim koncercie zaś – najprzedniejsze wykonania. Tak też ma miejsce w przypadku omawianej płyty – utwory Fokkensa są tutaj prezentowane przez znamienitych mistrzów: śpiewaczkę Patricię Rozario (chyba najbardziej znaną ze zjawiskowych interpretacji muzyki Johna Tavenera),

specjalizujący się przede wszystkim w muzyce współczesnej zespół Fidelio Trio (jego członkinią jest pianistka Mary Dullea, znana z interesujących produkcji solowych) oraz Carle Rees, grającą na flecie basowym (także skoncentrowaną na dziełach współczesnych twórców, spośród których wiele zostało jej dedykowanych). Wykonanie jest zatem w pełni odpowiedzialne i naprawdę mistrzowskie. To wspaniałe i chyba dość rzadkie, że mało znana muzyka od razu zyskała sobie tak znakomite upostacowanie. Jaka jest zatem owa twórczość? Jak mówi sam kompozytor, łączy ona jego doświadczenia, zarówno te osobiste, jak i artystyczne, w pewnej mierze wynika z wpływów, jakim był poddawany, a które kształtowały jego tożsamość. To muzyka klarowna, zwięzła i komunikatywna, nieprzeładowana treścią, lecz w sposób celny wyrażająca jakiś muzyczny przekaz. Łączy w sobie elementy tonalne z atonalnymi, gdzieniegdzie autor wykorzystuje mikrotony. Odnajdziemy tutaj wiele eklektyzmu. Kompozycje Fokkensa są świetnie napisane pod względem harmonicznym. Autor często nadaje swym dziełom obrazowe tytuły, czego przykładem są w zasadzie wszystkie siedem utworów zgromadzonych na płycie: *Znaczenie Linii*, *Inyoka Etshanini*, cykl *Ssaki Południowej Afryki*, *Dziewięć Samotności*, *Zakłócając i Przesuwając*, *Prawdy nie do pogodzenia* oraz *Afryka*. Przeznaczone są one na składy kameralne, tylko *Dziewięć Samotności* jest cyklem na fortepian solo. W odbiorze muzyka ta nie należy do najtrudniejszych, momentami wydaje się wręcz neoklasyczna,

choć niewątpliwie słyhać jej XX/XXI-wieczny rodowód.

Omawiana płyta to pierwszy album monograficzny Fokkensa i całkiem udany kompozytorski debiut, warto śledzić dalsze losy tego twórcy.

Łukasz Kaczmarek

HILDEGARD VON BINGEN

Vox Cosmica

Ariadna Savall, Peter Udland Johansen

Caroe Diem CD-16304 • w. 2014 • 78'18"



W zasadzie trudno byłoby zaszufladkować omawianą płytę. Już samo określanie kompozytorki jako Hildegardy z Bingen również jest pewnym przekłamaniami. W rzeczywistości album łączy dzieła przynajmniej trojga twórców. Pierwszym jest wspomniana Hildegarda (1098–1179), święta, mistyczka. Na płycie znalazło się pięć jej wybranych responsoriów i antyfon. Drugi kompozytor to Piotr Abelard (1079–1142). Poprzez sekwencję *Planctus David*, wykorzystując historię ze Starego Testamentu, opowiada on o własnej miłości do Heloizy... Trzeci twórca zaś to Petter Udland Johansen (ur. 1971), którego cztery niezwykle piękności *Medytacje*, inspirowane muzyką Hildegardy, przeplatają dzieła średniowiecznych gigantów. To muzyka o wielkiej stylowości, wykorzystująca dawne instrumenty, genialnie wręcz współgrająca, tak z kompozycjami Hildegardy z Bingen, jak i Piotra Abelarda. Ale to tylko ci „oficjalni” twórcy. Jak dokumentują zapisy, muzyka Hildegardy to przecież zapis śpiewów anielskich. Muzycznych opracowań prezentowanych

utworów dokonała zaś para artystów, których również należałoby uwzględnić jako kompozytorów: wspomniany Petter Udland Johansen oraz Arianna Savall. To oni wraz z trojgiem innych muzyków, wspólnie tworząc zespół Hirundo Maris, wykonują wszystkie utwory. Otrzymujemy więc piękny projekt katalońsko-skandynawski, klasyczo-folkowy (pod względem takiego łączenia, Arianna pięknie podąża śladami wytyczonymi jej przez rodziców: Montserrat Figueras i Jordiego Savalla). Spora część kompozycji została przedstawiona przez głos solowy i zespół instrumentalny (ewentualnie z chórem tworzącym jakby cantus firmus). Głos Arianny Savall rzeczywiście jest „anielski”: o jasnej barwie, a przy tym jakiejś pełni, niezwykle elastyczny, bardzo czysty, prezentujący duże możliwości techniczne, doskonale brzmiący w melizmatach, „średniowiecznych koloraturach”. Niezwykle interesujący jest również głos Pettera Udlanda Johansena, prezentujący miłą barwę i spore bogactwo wyrazowe, choć nie tak czysty, bardziej „ziemski”, pięknie kontrastujący z głosem Arianny. Pozostali muzycy jako śpiewacy również nie zawodzą, choć możemy ich słyhać jedynie w chórach. Również pod względem instrumentalnym całość wypada imponująco. Fidel Andreasa Spindlera nadaje muzyce wyraźnie folkowego, chwilami niemal szkockiego charakteru. Przy tej całej mieszance jest jednak jakaś wewnętrzna spójność, mocna wizja, która przyświecała artystom, i którą z żelazną konsekwencją i wielkim przekonaniem realizowali. To wszystko sprawia, że jest w tym wszystkim wiele mistyki, czegoś silnie

przyciągającego, poruszającego najpiękniejsze struny ludzkiej duszy i wyzwającego najbardziej szlachetne pragnienia. Chyba tego też życzyłaby sobie św. Hildegarda z Bingen...

Łukasz Kaczmarek

KJEL MØRK KARLSEN

Meditatio

Inger-Lise Ulsrud, organy; Frida Frederike Waaler Waervagen, wiolonczela

Aurora ACD5079 • w. 2014 • 80'09"

★★★★

Strona graficzna płyty frapuje. Zimne, sterylne zdjęcie kościoła Uranienborg w Oslo na okładce przykuwa uwagę. Podobna jest estetyka fotografii wewnątrz książeczki. To wszystko doskonale współgra z muzyką. Trzy kompozycje Kjella Mørka Karlsena (ur. 1947 r.): *Medytacja nad Chrystusem, Cóрка Jephthe* oraz *Medytacja nad Objawieniem*, przeznaczone są na instrumenty solowe, odpowiednio, organy, wiolonczelę i ponownie organy. Ich charakter świetnie oddaje tytuł całego albumu: *Medytacja*. Chwilami jest to medytacja rozmodlona, pełna skupienia, chwilami porywcza, zróżnicowana (*Cóрка Jephthe*). Zawsze jest to muzyka zachwycająca siłą ekspresji, o głębokim przesłaniu artystycznym i duchowym, pozwalająca się przenieść w nieco inny wymiar. Choć kompozytor wykorzystuje tradycyjne muzyczne środki, jego trzy zaprezentowane dzieła wymagają jednak dużego zaangażowania ze strony odbiorcy, głębokiego wsłuchania się, pokontemplowania. Raczej nie zachwycimy się tu pięknymi, wzruszającymi melodiami, pod tym względem muzyka jest dość surowa, ascetyczna, idąca przy tym

nie w kierunku zredukowania materiału melodycznego (jak u minimalistów), lecz po prostu nie skupiająca się zbyt na nim – to nie on jest tu najważniejszy. Nie odnajdziemy też najbardziej zdumiewających pomysłów harmonicznym, choć pod tym względem autor osiąga ciekawe rezultaty. Cóż więc odnajdziemy? Ten głębszy, pozamuzyczny sens, do którego, o ironio!, dociera się właśnie czystymi środkami muzycznymi. Warto poczytać o kompozycjach w książeczce, wszak każda z nich posiada swój pozamuzyczny „program”, niejako kroczyć śladami wyznaczonymi przez twórcę. Można też odrzucić tę warstwę, co jednak grozi narażeniem prezentowanej muzyki na odarcie z czegoś najważniejszego i ukazaniem pewnego jej ubóstwa w tym zmysłowym, namacalnym znaczeniu. Jak kto woli! I czy za przewodnika opowieści wybierzemy organy, czy też wiolonczelę, czy z równą satysfakcją obcować będziemy i z jednym i drugim, również stanowi indywidualną kwestię. Jedno jest pewne: zarówno organistka Inger-Lise Ulsrud, jak i wiolonczelistka Frida Fredrikke Waaler Wærvågen są odpowiedzialnymi wykonawczyniami, starającymi się ukazać najważniejsze prawdy muzyczne Karlsena. Ciekawy to świat, odmienny i nie dorównujący genialnym instrumentalnym medytacjom Bachowskim, lecz interesujący.

Łukasz Kaczmarek

FRANCISZEK LISZT

Dzieła fortepianowe

Wolfgang Manz, fortepian

Telos Music CD TLS 141 • w. 2011, n. 2011 • 71'26"

★★★★

Wolfgang Manz (ur. 1960) to niemiecki pianista doświadczony zarówno na gruncie muzyki solowej, jak i kameralnej. Wśród wykonywanych przez niego kompozytorów szczególnie miejsce zajmuje muzyka romantyzmu.

Franciszek Liszt zajmuje jedno z najistotniejszych miejsc w muzyce fortepianowej tego okresu. Jak mówił o nim inny kompozytor tejże epoki, Felix Mendelssohn-Bartholdy: „nie widziałem, by u kogoś prócz Liszta muzyka spływała do koniuszków palców, a następnie gwałtownie wydostawała się na świat”. Na samym początku pianista sięga po powstałe jesienią 1837 r. etiudy z cyklu *Études d'exécution transcendante*. Ten cykl dwudziestu czterech etiud stanowi niejako hołd dla Jana Sebastiana Bacha i jego *Das Wohltemperierte Klavier*. Pianista już na samym początku wykazuje się wirtuozerią i opanowaniem warsztatu pianistycznego, prezentując ten wymagający materiał. Natomiast prezentowane później *Ricordanze* i *Wilde Jagd*, o jak mówił Ferruccio Busoni dużym ładunku emocjonalnym to efekty miłosnych korespondencji z hrabiną Marią d'Agoult. Po utworach wymagających dużej wirtuozerii wykonawca prezentuje *Harmonies du soir* op. 11, wprowadzając słuchacza w nastrój wyciszenia. Pianista wykazuje się umiejętnością doboru repertuaru, tak aby odbiorcę pozostawić w ciągłym napięciu. Depresyjny charakter wprowadza ostatnia, z wspomnianego cyklu etiud, którą prezentuje kompozytor. Charakteru tego dodaje jej tonacja h-moll, określana jako ta, która w najbardziej wyrazisty sposób ilustruje ból i cierpienie. Pianista

sięga także po dzieła z późniejszego okresu twórczości kompozytora. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, to kompozycja powstała prawdopodobnie podczas pobytu we Włoszech, jednak opublikowana dopiero na kilka lat przed śmiercią. Odznacza się ekspresyjnym charakterem, nawiązującym w ten sposób do lat pielgrzymstwa. W opozycji do niej następnie pianista prezentuje *Rhapsodie espagnole*. To forma ciesząca się w tamtych czasach dużą popularnością. Co charakterystyczne dla Liszta słyszymy tutaj nawiązanie do melodii ludowych. Jej liryczny charakter sprawia, że odbiorca ma chwilę na odpoczynek, po burzliwych utworach, posiadających w sobie duży ładunek emocjonalny.

Twórczość fortepianowa Liszta to muzyka dla doświadczonego pianisty, wymagająca dużej sprawności i wypracowanego warsztatu. Ten wirtuoz okresu romantyzmu ukazuje w pełni nie tylko możliwości dziewiętnastowiecznego fortepianu, ale także wskazuje na wszystkie walory muzyki fortepianowej sobie współczesnych czasów. Wolfgang Manz daje się poznać jako pianista o bogatym i wykształconym warsztacie. Nie mniej istotną rzeczą stanowi dobór repertuaru, tak aby odbiorcę pozostawić w ciągłym napięciu, ale jednocześnie dać mu też chwilę odprężenia.

Niniejsza płyta stanowi istotny wkład w prezentację muzyki fortepianowej romantyzmu. Dzięki niej możemy poznać nie muzykę Franciszka Liszta, ale dowiedzieć jak kształtowała się muzyka fortepianowa tej epoki. Niniejsza płyta stanowi zatem pozycję godną polecenia.

Karol Rzepecki

GUSTAV MAHLER
Symfonia nr 5

WDR Sinfonieorchester Köln • Jukka-Pekka Saraste, dyrygent
Profil PH14045 • w. 2014, n. 2009 • 70'12"
★★★★

V Symfonia Gustawa Mahlera, to jedna z bardziej znanych symfonii w jego dorobku, choć niekoniecznie najlepsza. Napisana została w latach 1901 i 1902 w posiadłości Mahlera nad jeziorem Wörthersee. Okres powstawania dzieła to czas wielkich przemian w życiu kompozytora. W tym czasie przeniósł się on do swojego domku letniskowego w austriackiej Karyntii. Jako dyrektor Wiedeńskiej Opery Państwowej oraz Philharmoniker nie musiał się przejmować sprawami finansowymi. Wymagająca austriacka publiczność powoli zaczynała doceniać jego dzieła. Problem braku miłości jego życia rozwiązał się, gdy spotkał on Almę Schindler, swoją późniejszą żonę. Z drugiej strony, kompozytora od lutego 1901 r. nękać zaczęły problemy zdrowotne. Z tych właśnie względów V Symfonia jest początkiem nowego, „środkowego”, bardziej nostalgicznego okresu w twórczości Mahlera.

Nagrania tej symfonii, dla niemieckiego wydawnictwa Profil podjął się, wraz z orkiestrą symfoniczną z Kolonii fiński dyrygent Jukka-Pekka Saraste. Wziął on na warsztat dzieło trudne, wielkich rozmiarów (utwór trwa ponad 70 min.), wymagające od wykonawcy wielkiej znajomości XIX- i XX-wiecznej symfoniki. Można śmiało stwierdzić, że Saraste pod wieloma względami sprostał temu zadaniu. Brzmienie jest przejrzyste, artykulacja wyważona, orkiestra poprowadzona bardzo

precyzyjnie. Jednakże całkowicie pozytywny odbiór tego wykonania psują po trosze dwa elementy, a mianowicie tempo i dynamika; niektóre części (np. 1. *Trauermarsch*, 2. *Stürmisch bewegt*) poprowadzone są zbyt szybko, w niektórych zaś (np. 3. *Scherzo*) mamy wrażenie „ociągania się” orkiestry.

Nie ulega wątpliwości, że czwarta część (*Adagietto*) symfonii jest najsłynniejszą częścią utworu napisanego przez Mahlera, często prezentowaną w oddzieleniu od całej symfonii (na przykład brytyjska premiera *Adagietta* miała miejsce w 1909 r., podczas gdy cała symfonia dopiero 36 lat później). I tutaj przede wszystkim odczuwa się trochę za szybkie tempo orkiestry oraz niewystarczające cieniowanie dynamiczne, co zresztą zdarza się też w innych częściach. Niejednokrotnie powoduje to brak przejrzystości brzmienia, sprawia, że dźwięki zlewają się ze sobą. To jedyny, jednak zauważalny mankament płyty. Pomimo tego bez wahania przyznaję prezentowanemu przeze mnie nagraniu 4 gwiazdki. Płyta ma wiele atutów i na pewno jest godna polecenia, choć w pierwszej kolejności sięgnąłbym po inne nagrania, jak np. wykonanie tej symfonii przez południowoamerykańskiego dyrygenta Gustavo Dudamela oraz Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela.

Jakub Banaś

FELIX MENDELSSOHN
Kwartety smyczkowe wol. 3
Manderling Quartet
Audite 92.658 • w. 2013 • SACD, 74'00"
★★★★

Kwartety smyczkowe wol. 4
Manderling Quartett
Audite 92.659 • w. 2014 • SACD, 69'28"
★★★★★

Oto dwa kolejne – i chyba już ostatnie – woluminy z muzyką kameralną na smyczki Felixa Mendelssohna w nagraniu Mandelring Quartett (może artyści wezmą na warsztat jeszcze jakieś opracowania...). Na trzecim krążku serii znalazł się *Kwartet Es-dur op. 44 nr 3*, *Oktet Es-dur op. 20*, a także dwa spośród *Czterech Utworów na kwartet smyczkowy op. 81*. Program czwartej płyty tworzą zaś oba *Kwintety smyczkowe*: *A-dur op. 18* i *B-dur op. 87*, a także dwa pozostałe *Utwory na kwartet smyczkowy op. 81*. Muzyka kameralna Mendelssohna, bardzo klasyczna, wartościowa, jest dość atrakcyjnym materiałem dla odbiorcy. Zapatrzona raczej wstecz, ustępuje pod względem formatu genialnym ostatnim kwartetem Beethovena, choć niewątpliwie wydaje się prostsza, bardziej przystępna. Spośród kompozycji zamieszczonych na płytach arcydziełem jest niewątpliwie *Oktet op. 20*. Kameralistyka Mendelssohnowska, wykonana we właściwy sposób może dostarczyć wiele satysfakcji i cennych artystycznych przeżyć. Taką interpretację oferuje nam właśnie zespół Mandelring Quartet. Omawiając dwa pierwsze woluminy serii zwracałem uwagę na dużą klasę artystyczną zespołu, wysoki poziom wykonania i takie jego cechy, jak niezwykła emocjonalność, dramatyzm. I nic się nie zmieniło. Zespół stara się przedstawić kompozycje Mendelssohna w możliwie najbardziej pasjonujący sposób. W grze muzyków po prostu słychać szczyry zachwyt, który udziela się i słuchaczowi. Artyści spośród spektrum optymalnych temp, wybierają raczej te szybsze, co

nadaje całości właściwego pędu. Ukazują wielość barw brzmieniowych, uwypatniają kontrasty, eksponują kulminacje. Nie znajdziemy tu przesłodzenia, utwory nie są „zagłaskane”, lecz żywe, realne. Owszem, pojawiają się drobne niedociągnięcia, gdzieś tam intonacyjne wahnięcia, nierówności w grze, nie rzutuje to jednak na całościowy poziom wykonania, a, jeśli ktoś da się porwać muzykom, wręcz w ogóle nie przeszkadza. Tym bardziej, że interpretacje w wielu miejscach są prawdziwie odkrywcze. Znakomicie słucha się zwłaszcza pełnego intensywności *Oktetu*, fenomenalnej, porywającej ostatniej części *Kwartetu Es-dur op. 44* oraz obu *Kwintetów*, które artyści wykonują w iście mistrzowski sposób. Z zespołem doskonale zintegrowali się altowiolista Gunter Teuffel (*Kwintety*) oraz inny świetny kwartet – Quartetto di Cremona (*Oktet*). Z całą pewnością jest to jedno z najlepszych nagrań muzyki kameralnej Mendelssohna; dla osób poszukujących kompletu cztery woluminy Mandelring Quartett stanowią pierwszy wybór.

Łukasz Kaczmarek



KRZYSZTOF MEYER
Kwartety smyczkowe nr 1, 2, 3

Kwartet Smyczkowy Wieniawskiego

Naxos 8.573165 • w. 2013, n. 2012

• 75'18"

★★★★★

Muzyka kameralna zajmuje bardzo istotne miejsce w dorobku kompozytorskim Krzysztofa Meyera. Istotną jej część stanowi trzynaście kwartetów smyczkowych, z których cztery zawiera prezentowana płyta. Często bywa tak, że kompozytorzy piszą muzykę z myślą o konkretnym wykonawcy. Tak było i tym razem. Jak przyznaje sam kompozytor, „bez przyjaźni z kwartetem wilanowskim nie napisałbym swoich dziesięciu kwartetów”. Zatem należy stwierdzić, iż *Kwartet Smyczkowy Wieniawskiego* podejmując się nagrania niniejszych kompozycji stanął przed ogromnym wyzwaniem.

Nie bez znaczenia jest fakt, iż prezentowane utwory powstały we wczesnym okresie twórczości kompozytora. Jak sam mówi zafascynowanie muzyką kameralną wyniósł z domu rodzinnego, gdzie „świat kameralny Haydna, Mozarta, Beethovena, czy Schumanna i Brahmsa był pierwszym, z jakim dzięki domowym koncertom mojej babki zetknąłem się we wczesnym dzieciństwie. Potem doszły wieloletnie kontakty z kameralistami, którzy wykonywali moje utwory”. Pierwszy zkwartetów powstał w 1963r., a kilka lat później kompozytor odniósł znaczący sukces prezentując kompozycję jako najmłodszy uczestnik festiwalu Warszawska Jesień. Kolejne dwa utwory powstałe w dość zbliżonym do siebie okresie przyczyniły się do sukcesu kompozytora na arenie międzynarodowej. W 1970 r. Meyer otrzymał odznaczenie Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO, w Paryżu. Ostatni z prezentowanych kwartetów powstał w roku 1974.

Wspomniane już przeżycia z dzieciństwa w domu

rodzinnym kompozytora znalazły przełożenie na jego twórczość. Jak mówi: „moją ojczyzną jest muzyka klasyków wiedeńskich, po latach poszerzona o najdoskonalszy ze stworzonych w XX w. muzycznych światów – Bartóka”. Zatem kompozytor sam wskazuje na swoje źródła inspiracji. Kwintety smyczkowe Krzysztofa Meyera stawiają duże wyzwanie nawet przed wytrawnym melomanem. W utworach rozwija się następstwo epizodów. Napięcie potęgują kontrasty, a poczucie integralności formy daje korespondencja początku i końca. Kompozytor zdaje sobie sprawę z faktu, iż jego muzyka jest wymagająca i niełatwa w odbiorze, jak mówi: „chciałbym, aby moje utwory były dla słuchacza ważną, obchodzącą go historią wypowiedzianą za pomocą dźwięków, nie zaś strumieniem bodźców akustycznych przepływających mimo woli obok jego uszu...”.

Kwartet Smyczkowy Wieniawskiego, jak już było wspomniane postawił przed sobą duże wyzwanie. Ten założony w 1998 r. składający się z doświadczonych muzyków zespół w pełni poradził sobie z tym niełatwym materiałem muzycznym. Kwintety smyczkowe Krzysztofa Meyera stanowią istotny wkład kompozytora w rozwój twórczości kameralnej polskich kompozytorów, ale nie tylko, co zostało dostrzeżone na arenie międzynarodowej. Ta płyta stanowiąca część cyklu z nagraniem wszystkich kwartetów jest ważną pozycją na półce każdego melomana, a zwłaszcza tych ceniących sobie twórczość polskich kompozytorów.

Karol Rzepecki

LOUIS SPOHR

Die letzte Dinge – oratorium

Johanna Winkel, sopran; Sophie Harmsen, Andreas Weller, Konstantin Wolff • Kammerchor Stuttgart; Deutsche Kammerphilharmonie Berlin • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.294 • w. 2014, n. 2013 • 74'55"

★★★★★

„Rzeczy ostateczne uważamy za jedno z największych muzycznych dzieł naszych czasów. To wspaniałe oratorium będzie zdobywać coraz większą sławę” – tak w roku 1830 pewien angielski krytyk chwalił dzieło Louisa Spohra, dowodząc renomy, jaką cieszył się kompozytor w ówczesnej Europie. Możemy tylko przypuszczać, jak brzmiałaby opinia Anglika, gdyby miał okazję zapoznać się z powstałym w podobnym czasie wielkim dziełem wokalnie-instrumentalnym innego Ludwika, a mianowicie Beethovena – z jego *Mszą uroczystą D-dur*, ale my, współcześni, mamy teraz na szczęście okazję do poznania rzadko grywanego dzieła Spohra. Wytwórnia Carus nie tylko nagrywająca, ale także wydająca drukiem muzykę, opublikowała przed pięcioma laty krytyczną edycję partytury oratorium, za którą zresztą otrzymała prestiżową Niemiecką Nagrodę Wydawców. Nowo opracowany materiał nutowy z kolei stał się podstawą wykonania i rejestracji utworu. Wydana niedawno płyta niemieckiej firmy przynosi zapis z koncertu, który odbył się w listopadzie 2013 r. w kościele św. Marcina w Kassel. Dodam, że dzięki bardzo dobrej realizacji technicznej nagrania słuchacz nie przypuszcza w ogóle, że nie jest to produkcja studyjna.

Rzeczy ostateczne (Die letzten Dinge) są jednym z czterech dzieł oratoryjnych

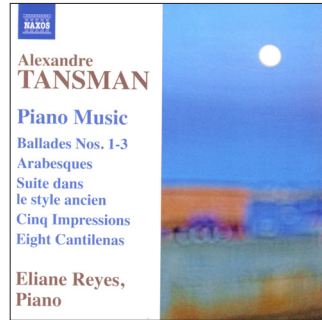
Louisa Spohra, kompozytora znanego przede wszystkim z koncertów skrzypcowych i muzyki instrumentalnej, w których podejmował tematykę końca świata. Powstały w latach 1825/26, trzynastcie lat po *Sądzie ostatecznym (Das Jüngste Gericht)* i szesnastcie przed *Upadkiem Babilonu (Der Fall Babylons)*. Co interesujące, autor w prezentowanym dziele zrezygnował z płytkiej dźwiękowej ilustracji atrakcyjnego tematu, zamiast tego skupił się na tworzeniu uduchowionych, pełnych łagodności i spokoju, ujmujących melodyką arii i ansambli wokalnych oraz chórów. Wyjątek stanowi fragment w końcówce dzieła, przedstawiający zniszczenie biblijnej metropolii, po którym następuje zresztą zaraz subtelna modlitwa za zmarłych. Podobnie poczynił ponad czterdzieści lat później autor największej romantycznej kompozycji religijnej – Johannes Brahms w swoim *Niemieckim requiem*. Podobnie jak ono, *Rzeczy ostateczne* nie przerażają, nie budzą trwogi grzeszników, obiecują pociechę i radość, mają pozytywny wydźwięk. Utwór, trwający blisko 75 minut, podzielony jest na dwie części, poprzedzone rozbudowanymi wstępami czysto instrumentalnymi. Aparat wykonawczy obejmuje kwartet solistów, chór oraz klasyczną w składzie orkiestrę (pary fletów, obojów, klarnetów, fagotów, rogów, trąbek i kotłów, trzy puzony, smyczki).

Dobrze się stało, że wytwórnia Carus, specjalizująca się w sakralnym repertuarze, przypomina niezbyt znane oratorium Spohra, dające okazję muzykologom i melomanom do poznawania niemieckiej muzyki religijnej doby romantyzmu. Inna sprawa, że świetny dobór programu krążka idzie

w parze ze wzorową edycją partytury dzieła, co dobrze rokuje jego przyszłość na estradach koncertowych czy płytach, a przede wszystkim z wyśmienitym wykonaniem. Jego gwarancją jakości jest osoba Friedera Berniusa, bardzo wszechstronnego mistrza batuty, lubującego się w muzyce oratoryjnej i niezbyt znanej, od baroku do współczesności. Świetnie przygotował uczestniczące w nagraniu zespoły, pieczołowicie realizując materiał nutowy i tworząc kreację pełną zaangażowania, bardzo aktywną. Bardzo dobrze spisuje się znana, renomowana Filharmonia Kameralna z Bremy, której obsada i artystyczny potencjał idealnie pasują do dzieł przełomu XVIII i XIX w. Gra wybornie, błyszcząc w *Uwerturze* oraz *Sinfonii* oraz towarzysząc wyśmienicie dobrze dobranym solistom w ich pełnych wyrazu, ujmujących partiach. Rewelacyjnie brzmi Chór Kameralny ze Stuttgartu, znanych z wielu znakomitych nagrań z Friederem Berniusem, dokonanych dla wytwórni Carus. Jaka precyzja, jaka czystość intonacji, co za piękno brzmienia głosów – słuchanie tej wokalnejszej formacji jest prawdziwą przyjemnością. Całe wykonanie zachwyca wielką kulturą gry i śpiewu artystów, szacunkiem dla dzieła i jego religijnego wymiaru.

Polecam niniejsze nagranie wszystkim miłośnikom mało znanego, wartościowego romantycznego repertuaru sakralnego oraz melomanom pragnącym poznać osobę i twórczość Louisa Spohra. Być może fakt wydania omawianej płyty przyniesie większe zainteresowanie dorobkiem tego kompozytora.

Paweł Chmielowski



ALEKSANDER TANSMAN

Piano music

Eliane Reyes, fortepian

Naxos 8.573021 • w. 2014, n. 2013 • 74'51"

★★★★★

Nowa płyta wydawnictwa Naxos to krążek prezentujący utwory Aleksandra Tansmana. Jest to kolejna już płyta z muzyką polskiego kompozytora, pierwsza zaś skupiająca się na muzyce fortepianowej. Na płycie znalazły się: *Suita w dawnym stylu*, *Trzy Ballady*, *Sześć Arabesk*, *Pięć Impresji* oraz *Osiem Kantylen „Homage to J. S. Bach”*. Tansman to jeden z wciąż odkrywanych i często niedocenianych w kraju rodzimych twórców. Był pierwszym polskim kompozytorem, który zdecydowanie zerwał z wpływami neoromantyzmu, szczególnie afirmowanymi w tradycji niemieckiej, na rzecz tradycji romańskiej, stając się niekwestionowanym współtwórcą neoklasycyzmu w muzyce światowej, obok Strawińskiego, Hindemitha, Poulenca i Caselli. W latach 1932–1933 Tansman odbył artystyczne tournée dookoła świata, podczas którego honorowany był osobiście, m.in. przez Mahatmę Gandhiego czy cesarza Japonii, który nadał mu medal „za wkład w rozwój kultury światowej”. W 1977 r., w dowód uznania jego wkładu w kulturę muzyczną Europy, jako pierwszy polski artysta, Tansman otrzymał

po Dymitrze Szostakowiczu w fotel Królewskiej Akademii Nauk, Literatury i Sztuki w Brukseli, w którym wcześniej zasiadali Brahms, Verdi, Liszt, Ravel. Jego twórczość jest niezwykle obfita i wszechstronna – obejmuje m.in. 9 symfonii, 8 koncertów na instrumenty solowe, liczne opery i balety, utwory orkiestrowe, kameralne i na instrumenty solowe. Za granicą jest cenionym kompozytorem muzyki orkiestrowej, fortepianowej oraz gitarowej. Czerpał z polskiej i żydowskiej tradycji, z silnymi wpływami francuskimi oraz amerykańskimi. Utwory zebrane na płycie wykonuje belgijska pianistka, Eliane Reyes. Początki jej kariery sięgają roku 1982, gdy pięcioletnia wówczas Reyes wygrała pierwszą nagrodę im. Cesara Francka. W wieku lat dziewięciu pianistka zaczęła dawać pierwsze publiczne występy w telewizji oraz rozpoczęła pierwsze tournée. Jest absolwentką Konserwatorium w Brukseli, paryskiego Conservatoire National Supérieur oraz Hochschule der Künste w Berlinie. Laureatka kilku międzynarodowych nagród, nagrywająca głównie dzieła Tansmana, Milhauda, Debussy'ego i Bacri, dla wytwórni takich jak Naxos czy Pavane. Niezwykle trafnie oddaje Reyes zarówno lekkość *Suity antycznej* oraz *Arabesek*, jak i wielką dramaturgię trzech *Ballad*, pisanych w 1941 r., krótko po opuszczeniu przez kompozytora Francji, co spowodowane było zagrożeniem Holocaustem. Właśnie *Balady* stawiają przed wykonawcą wysoką poprzeczkę; to w nich napotyka pianistka na wiele trudności wykonawczych, przejawiających się w wymiarze agogiki,

dynamiki i artykulacji. Nagłe zmiany dynamiczne, gwałtowne zmiany tempa czy siły brzmienia wymagają niezwykle skupienia oraz fizycznej wręcz siły odtwórcy. Jest to muzyka trudna również dla odbiorcy, co wynika z wykorzystywania specyficznych brzmień, dysonansów, częstych kontrastów dynamicznych. Ma się wrażenie, że Eliane Reyes znakomicie odczytuje intencje kompozytora, sprawiając jednocześnie, że odbiór tych kompozycji jest dla słuchacza bardzo estetycznym i głębokim przeżyciem.

Jakub Banaś

Różne



PAVAROTTI Classic Duets

Decca 478 7583 • w. 2014 • 62'51"

★★★★★

Legenda Luciana Pavarottiego trwa. Artysta, którego głos cechowała wręcz „stratosferyczna” skala i wspaniałe brzmienie, wciąż „żyje”, we wspomnieniach i nagraniach. Ten piękny, czysty, dźwięczny i bogaty, po mistrzowsku prowadzony głos nadal ujmuje i wzrusza. Artysta nadal uznawany jest za wzorcowego włoskiego śpiewaka podtrzymującego legendarne tradycje złotego wieku opery. Nic więc dziwnego, że nagrania zmarłego w 2007 r. artyści cieszą się olbrzymim powodzeniem. Utrzymują się na rynku pły-

towym w różnym formacie i konstelacjach (wznawiane studyjne recitale, „żywe” koncerty, kompletne opery, różne fragmenty oper).

Redaktor omawianej płyty postanowił przypomnieć interpretacje Pavarottiego prezentując artystę w duetach operowych z bogatego repertuaru śpiewaka. Wybrane zostały popularne duety z oper, w których Pavarotti odnosił wielkie sukcesy i w których partnerowali mu artyści równie wielcy, znani i lubiani. Nagranych zostało 11 duetów z partnerkami, duet z basem (Giaurow) i *Nessun dorma* z koncertu *Trzech Tenorów* (Carreras, Domingo) oraz dwie wspaniałe sceny zbiorowe: kwartet z *Rigoletta* i sekstet z *Łucji z Lammermoor*. W sumie 15 pozycji i ponad 80 minut słuchania!

Śpiew Pavarottiego nie tylko satysfakcjonował w pełni słuchaczy, ale także był przyjemnością dla licznych jego partnerek i partnerów. Śpiewanie z Pavarottim to była swego rodzaju nobilitacja. Dwaj jego najszlachetniejsi partnerzy, José Carreras i Plácido Domingo wspominają: „Zawsze podziwiałem jego dany przez Boga głos o charakterystycznej barwie i kompletnej skali” (Domingo), „Zapamiętałem go jako wybitnego artystę, człowieka o niesłychanej charyzmie, świetnego przyjaciela” (Carreras). Pavarotti w prezentowanych nagraniach jest bezbłędny i przekonujący wokalnie. W duetach towarzyszą mu artystki z najwyższej półki. Płytę otwierają dwa duety z *Traviaty*. A partnerkami tenora są Joan Sutherland – zadziwiająca i oszałamiająca – „La Stupenda” jak ją nazywano oraz znacznie młodsza, wysoko ceniona Cheryl Studer. W kolejnych dwóch duetach, tym razem Pucciniego – *Cyganeria* i *Madama Butterfly* – pojawia się Mirella Freni, pochodząca również z Modeny, ulubiona i częsta partnerka (na scenie i w nagraniach) artysty. Freni jest bardzo ciepła, zmysłowa, tworzy przekonujące kreacje wokalne. W duecie z *Balu maskowego* towarzyszy Mistrzowi Renata Tebaldi. To najstarsze nagranie z tej płyty. Pavarotti jest u początku swej drogi, zaś wielka Tebaldi wciąż imponuje „anielskim brzmieniem głosu”. W rzadko wykonywanym duecie z *Amigo Fritz* Mascagniego w partię Suzel wciela się Cecilia Bartoli. Śpiewa pięknie i bardzo dojrzałe. W słynnym duecie z *Rigoletta* June Anderson jest nie tylko pięknogłosa, ale szczerze liryczna i naturalna. Autentycznie wzruszający jest końcowy duet Radamesa i Aidy (*Żegnaj ziemio, żegnaj padole łez*). Aidę śpiewa w nim Maria Chiara, uznawana za jej czołową wykonawczynię. W tym duecie słychać też głos nieżyjącej już Geny Dimitrowej jako Adalgizy. W *Łucji z Lammermoor* słuchamy natomiast Renaty Scotto (z wczesnego okresu jej sztuki wokalne), a w wielkim duecie z *Otella* czaruje głosem Kiri Te Kanawa. „La Superba” czyli wspaniała i dumna – tak nazywano kiedyś Montserrat Caballé. I taka rzeczywiście jest jako Maddalena w finale opery Giordana *Andrea Chénier*.

Płytę tę należy koniecznie włączyć do swej kolekcji!

Jacek Chodorowski

satysfakcję zapewnia wysłuchanie płyty nr 10 z piękną o mistycznym przesłaniu kreacją Kundry z *Parsifala*. Jej Kundry wstrząsa skupieniem i pełnią dramatycznej ekspresji. A przecież mamy jeszcze świetną kreację Brunhildy w *Zygfydzie* i *Zmierzchu bogów* (CD 9). Tutaj narastanie dramatycznego napięcia i rezygnacji możemy podziwiać w finałowym monologu *Starke seite* ze *Zmierzchu bogów*. Dla pełni obrazu należy jeszcze wspomnieć o pięknym wykonaniu cyklu pieśni Matyldy Wesendonk, w którym ujmując nie tylko znakomitym uchwyceniem nastroju każdej z pieśni, ale również ogromną kulturą wokalną idącą w parze w pięknym prowadzeniu głosu i operowaniem bogactwem odcieni emocji.

Wolfgang Windgassen (1914–1974) urodził się we francuskim Annemasse. Jego ojciec znany tenor Fritz Windgassen był pierwszym nauczycielem syna. Debiutował w 1939 r. w Stadttheater w Pforzheim jako Pinkerton w *Madama Butterfly*. Dobrze rozwijającą się karierę młodego tenora przerwała II wojna światowa, podczas której trafił do Wermachtu. Bezpośrednio po kapitulacji Niemiec Windgassen w 1945 r. na scenie Staatsoper Stuttgart wrócił do śpiewania. Najpierw był Tamino w *Czarodziejskim flecie*, Florestan w *Fideliu*, Max w *Wolnym strzelcu* oraz Hoffmann w *Opowieściach Hoffmanna*. W 1950 r. zaśpiewał swoją pierwszą wagnerowską partię Zygmunta w *Walkirii*, co okazało się na tyle głośnym wyczynem, że dotarło do Wolfganga i Wieganda Wagnerów przygotowujących reaktywację Festiwalu Wagnerowskich, którzy zaangażowali młodego tenora powierzając mu na początek partię Parsifala (sic!). Tak właśnie rozpoczęła się wagnerowska kariera artysty, który od tego momentu stał się obok Maxa Lorenza, Ramona Vinaya, Jona Vickersa, jednym z największych wagnerowskich tenorów. Jest jednym z niewielu, albo i jedynym, który miał w repertuarze wszystkie tenorowe partie w dziełach Mistrza z Bayreuth, to właśnie wykorzystano przy tworzeniu albumu jemu poświęconego. Zaczynamy od wspaniałych kreacji tytułowego Lohengrina z lat 1953–1960. Tak zaśpiewanego monologu *In fernem Land* i finałowej arii *Mein lieber Schwam* próżno szukać w innych nagraniach, głos Windgassen brzmi tutaj niezwykle klarownie i ale też aksamitnie miękko, a fraza prowadzona jest z pełną swobodą. Jeszcze większej satysfakcji dozna-

jemy słuchając arii Zygfyda w *Zygfydzie*, trzeciej części *Pierścienia*. Najpierw charakterystyczna w brzmieniu i klimacie aria *Hoiho! Hoiho!*, która brzmi tak jakby ją śpiewał wokalny chuligan (świetne operowanie barwą), następnie podniosła aria *Notung! Notung! Neidliches Schwert*, w której głos Windgassen nabiera mocy i blasku oraz szlachetnego brzmienia. Imponując przy tym wokalnym rozmachem i swobodą prowadzenia frazy. Jego bohater jest pełen młodzieńczej werwy i energii. Zupełnie inaczej jest w przypadku Zygmunta w *Walkirii*, tutaj artysta ujawnia całe pokłady wokalnego liryzmu obrazując budzące się w jego sercu uczucie miłości do Zygliny. Kreując partię Zygmunta łączy lekko śpiewane pianissima z promiennymi, branyimi bez wysiłku, wysokimi dźwiękami. W *Parsifalu* jego głos ujmując blaskiem, siłą i piękną barwą zachowując przy tym świeżość brzmienia. Wydaje się, że nie istnieją dla niego żadne problemy techniczne, a wszystko co robi podporządkowane jest wykreowaniu, środkami wokalnymi, obrazu swojego bohatera. Jego „prostaczek” ujmując świetną ekspresją i szlachetnym patosem. Na koniec zostawiłem sobie przyjemności omó-

wienia *Tristana* i *Izoldy*, tutaj partnerkami Windgassen są Martha Mödl i Birgit Nilsson, w obu przypadkach świadkowie ich kreacji na scenie mówili, że tworzą doskonały duet. W takiej też tonacji omawiane są ich wspólne nagrania *Tristana*. Windgassen jako Tristan ujmując nie tylko bogactwem brzmienia, ale również imponuje siłą i dźwięcznością głosu. Wykreowany przez niego bohater wstrząsa pełnią dramatycznej ekspresji. O wielkim duecie miłosnym pisałem wyżej przy omawianiu albumu Mödl więc nie będę do tego wracał. Ale chciałbym zwrócić uwagę na drugi duet *Lausch, Geliebter – lass mich sterben* również z II aktu. Mamy go w tym albumie w wykonaniu Mödl – Windgassen i Nilsson – Windgassen. Obu nagrań dokonano w tym samym 1954 r., oba są porównywalne w swojej dramatycznej ekspresji i wyrazie i w obu głos Windgassen – Tristana dominuje. Omówione fragmenty nie wyczerpują listy wagnerowskich bohaterów tego znakomitego tenora, którego możemy też podziwiać jako Rienziego, Waltera von Stolzing, Tannhäusera, Logego, Eryka.

I chociaż słuchanie nagrań muzyki Wagnera – dla niewprawionego słuchacza – nie jest łatwe, to jednak warto, bo jeżeli już rozsmakujemy się w tej muzyce to na długie lata.

Adam Czopek



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

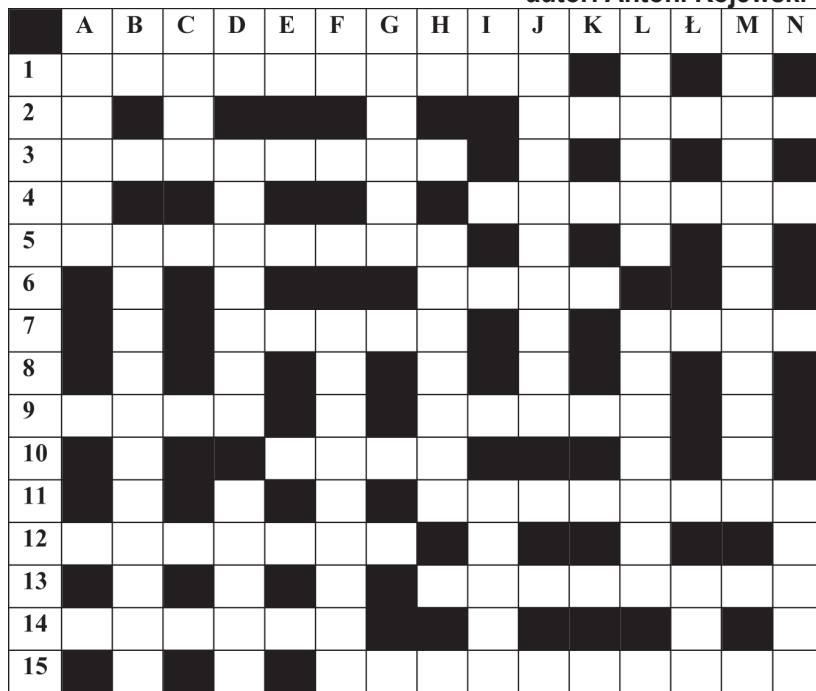
Mecenas artystów

Wybitne dokonania
w promocji
muzyki polskiej

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

Krzyżówka nr 61/czerwiec 2015

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) opera twórcy opery *Donna Diana*; 2-J) ang. kompozytor (1902–1983); 3-A) dawna nazwa prototypu pianina (jak budowla egipska); 4-I) instrumentalne wstawki między aktami opery; 5-A) stroik muzyczny; 6-H) niem. kompozytor z XVIII w. (anagram „Bela”); 7-D) miasto z „Operą Leśną”; 7-L) John..., ang. kompozytor, organista (1649-1708); 9-A) imię piosenkarki Jusis; 9-H) opera Bořkoveca; 10-E) osoba oglądająca jakieś widowisko; 11-H) opera Haendla; 12-A) występuje w operze; 13-H) substancja np: lek lub kosmetyk o konkretnym zastosowaniu; 14-A) Carlo ..., wł. pianista, dyrygent i pedagog; 15-F) imię Borodina.
Pionowo: A-1) ukraiński taniec ludowy; B-5) fr. kompozytor i dyrygent, przyjaciel C. Debussy'ego (imię i nazwisko); C-1) prehistoryczny aerofon ustnikowy; D-3) ros. kompozytor, twórca opery *Sen na Woldze*; D-11) piosenka M. Grechuty; F-7) operetka E. S. Kelleja; G-1) balet Coplanda; H-5) imię piosenkarki Zylskiej; I-11) miasto rodzinne L. Grossmana; J-1) balet P. Perkowskiego; L-1) imię siostry z opery *Diabły z Loudun*; L-7) imię Zagórzanki; Ł-13) ... Rodney, amer. trębacz jazzowy; M-1) nazwa *III Symfonii c-moll* Skriabina (dwa wyrazy); N-11) imię Rubinsteina lub Rojka.

Rozwiązanie krzyżówki nr 60.

Marcin Murawski

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 3-G, 1-F, 2-L, 1-E, 14-F, 2-N, 8-H, 15-F, 5-C, 7-L, 13-D, 2-A, 14-A, 5-M, 10-M, 4-M.

płyty otrzymują: **Tadeusz Czaja**, Iława; **Marian Kiśniowski**, Tarczyn; **Karol Wójcik**, Radom

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

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

ABC Classics	5	Chandos	5	Harmonia Mundi	2	Passacaille	5
Accent	5	Channel Classics	2	Hat Art	2	Pavane	5
Acte Préalable	1	Christophorus	5	Herissons	5	Pentatone	5
Aeolus	5	Col Legno	5	Hungaroton	2	Phaia Music	5
Aeon	2	Collegium	5	Hyperion	5	Philips	4
Alia Vox	2	Coro & The Sixteen	5	Iris	2	Pneuma	5
Alpha	2	Coviello Classics	5	K617	2	Praga Digitalis	2
Alto	5	CPO	2	Label Bleu	2	Querstand	5
Ambroisie	2	Crystal	5	Lawo Classics	5	Quintone	5
Ambronay	2	Cypres	2	Ligia	2	Raumklang	5
Analekta	5	Da Capo	2	Lindoro	5	Relief	5
APR	5	Decca	4	Long Distance	2	Ricercar	2
Arcana	2	Delphian	5	LSO Live	5	Satirino	2
Archiv Produktion	4	DG	4	Mandala	2	Signum Classics	5
Armide	2	Doremi	5	Marco Polo	2	Sketch	2
Ars Produktion	5	Dreyer Gaido	5	Mariinsky	5	Smekkleysa	5
Arthaus	2	ECM	4	MDG	2	Soli Deo Gloria	2
Arts	5	Eloquentia	2	Mirare	2	Sterling	5
Atma	5	Encelade	5	Musica Ficta	5	Supraphon	2
Avi Music	5	EPR Classic	5	Musical Concepts	5	Symphonia	2
Avie Records	5	Estonian Record	5	Naxos Audiobooks	2	Tahra	2
Bayer Records	5	Etcetera	5	Naxos	2	Talent Classic	1
Bel Air	2	Euroarts	2	O+ Music	2	TDK	2
Berliner Philh.	2	Farao	5	Ocora	2	Tempéraments	2
Bis	5	Fuga Libera	2	Oehms Classics	5	Vanguard	5
Bridge	5	Genuin	5	Onyx	5	Verve	4
British Guitar Society	5	Gimell	5	Opera D'Oro	5	Vlad Records	5
Calliope	2	Globe	5	Opus Arte / BBC	2	Vox Classics	5
Carus	5	Glossa	2	Orfeo	5	Vox Lucida	2
Centaur	5	Glyndebourne	5	P21	5	Wigmore Hall	5
Challenge Classics	5	Hänssler	5	Parnassus	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. Napoleńska 17 61-671 Poznań e-mail: info@music-island.com.pl www.music-island.com.pl tel. 0 – 61 828 80 63 tel. kom. 604 136 383	

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki pismo tradycja folkowe muzyka świata i okolic z Chatki

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

**muzyka, muzyki,
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 – maj 2015 r.

ACTE PRÉALABLE – SŁAWOMIR CZARNECKI

Maria Czapowska, Poznań; **Janusz Drozdowski**, Warszawa; **Joanna Eisler**, Piła; **Karol Firkowski**, Łódź; **Kazimierz Hulewicz**, Rzeszów; **Maria Kopczyńska**, Leszno; **Aneta Łoza**, Wałbrzych; **Szymon Nowak**, Warszawa; **Mateusz Oleksiak**, Szczecin; **Gabriel Pyrek**, Zielona Góra; **Stefan Zakrzewski**, Jelenia Góra.

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

Konkurs płytowy UNIVERSAL MUSIC POLSKA SOL3 MIO

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 rozesłane do zwycięzców konkursu w przeciągu 2 miesięcy od daty numeru.

Gdzie powstał zespół SOL3 MIO?

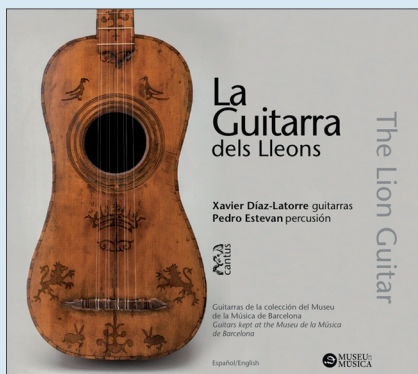
SOL3 MIO
fot. Universal Music



Nowości w dystrybucji CMD



Cantus C 9642/43



Cantus C 9623



Cantus C 9615



Les Arts Florissants AF 005



Alia Vox AV 9910



Glossa GCD GCD 922514



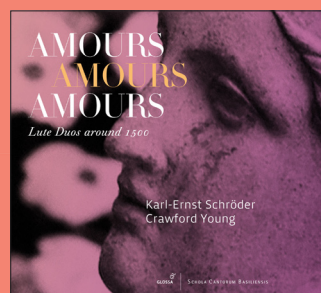
Ricercar RIC 347



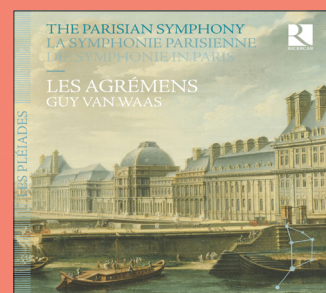
Alpha 671



Capriccio C 7190



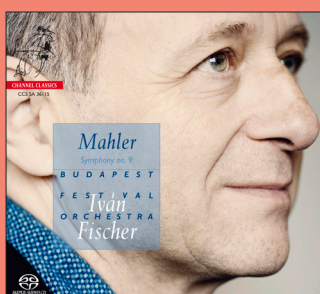
GCD 922513



Ricercar RIC 357



Alpha 958



Channel Classics CCS SA 36115



Panclassics PC 10332



Panclassics PC 10333



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

KOLEJNY ALBUM OTTONA MIECZYSLAWA ŻUKOWSKIEGO
 JUŻ W SPRZEDAŻY

Acte Préalable

 AP0347

Otton Mieczysław Żukowski

Opera omnia religiosa 3

world premiere recording



Tatiana Szczepankiewicz-Maliszewska • Jacek Ścibor • Robert Kaczorowski
 Ewa Rytel • Podkarpacki Chór Męski • Grzegorz Oliwa

Otton Mieczysław Żukowski (1867 – 1942)

Duchu święty
 Królowo Polski módl się za nami
 Błogosław Panie
 Niebiosów dobra Ty Pani
 Twych Panie łask
 Trzecia msza polska op. 50
 Z gwiazd migotem
 O Matko Bolejąca
 Bądź miłościw
 Bądź pochwalona, Święta Pani

Tatiana Szczepankiewicz-Maliszewska, sopran
Jacek Ścibor, tenor
Robert Kaczorowski, baryton
Ewa Rytel, organy
Podkarpacki Chór Męski
Grzegorz Oliwa, dyrygent

Acte Préalable

 AP0288

Otton Mieczysław Żukowski

Opera omnia religiosa 1

world premiere recording



Katarzyna Dondalska • Ewa Marciniak • Piotr Kusiewicz
 Robert Kaczorowski • Ewa Rytel • Art'n'Voices

Acte Préalable

 AP0343

Otton Mieczysław Żukowski

Opera omnia religiosa 2

world premiere recording



Katarzyna Dondalska • Ewa Wolak • Paweł Pecuszok
 Robert Kaczorowski • Ewa Rytel

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