

• Mariusz Kwiecień w Krakowie • Camerata Polonia w Wiedniu •

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 1 (198)
styczeń 2017
ROK XVIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej



Juliusz Łuciuk
sztuka jest cierpliwa

Eugeniusz Rudnik
wspomnienie 1932 – 2016

Joyce DiDonato
rozmowa z artystką

Frank Piontek
Wagner w rytmie poloneza

Jean Rondeau
francuski klawesynista

Kamil Babka
Passacaglias

Marcin Murawski
Passacaglias





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

Antonio Vivaldi i Christoph Graupner
koncerty na violę d'amore

Acte Préalable



AP0373

Graupner • Vivaldi

Concerti for viola d'amore,
guitar and viola

world premiere
recording



Donald Maurice • Jane Curry • Marcin Murawski
Orkiestra Ars Longa • Eugeniusz Dąbrowski

AP0373 • DDD • 66'18"

® 2016 • © 2016

Graupner – Vivaldi
Concerti for viola d'amore, guitar and viola

A. Vivaldi – Concerto for Viola d'Amore and
Guitar in D minor RV 540; Concerto for Guitar
in D major RV 93; Concerto for Viola d'Amore
in D major RV 392

C. Graupner – Concerto for Viola d'Amore and
Viola in D major GWV 317; Concerto for Viola
d'Amore and Viola in A major GWV 339

Donald Maurice, viola d'amore
Jane Curry, gitara
Marcin Murawski, altówka
Orkiestra Ars Longa
Eugeniusz Dąbrowski, dyrygent



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl 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

Wciąż słyszymy, że kultura jest niedofinansowana, że wciąż brakuje środków na jej wspieranie, że Ministerstwo Kultury jest biedne, a tu nagle taka sensacja – znalazł się zaskórniak w wysokości co najmniej miliarda złotych! Minister Kultury Piotr Gliński oświadczył, że państwo chce kupić obraz *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci. Obraz ten, należący do Fundacji Czartoryskich, jest ekspozycyjny w muzeum w Krakowie, każdy może go obejrzeć. Obecna władza chce rządzić wszystkim więc nie dziwnym się, że Minister zapowiedział działania mające na celu trwałe uregulowanie statusu kolekcji Czartoryskich. Ministrowi doskwiera to, że od kilkudziesięciu lat Muzeum Narodowe w Krakowie opiekuje się obrazem i zajmuje się jego konserwacją. Ale co w tym dziwnego? Fundacja mogłaby zamknąć obraz w sejfie i nikt by go nigdy nie zobaczył, mogła również umieścić w muzeum dla dobra ogółu i tak uczyniła. Jest więc czymś normalnym, że Muzeum, które dzięki temu obrazowi ma ogromny prestiż, opiekuje się nim. Tak się robi na całym świecie; jak widać w Polsce to przeszkadza.

Zakup obrazu niczego nie zmienia poza tym, że my wszyscy zbiedniejemy o ponad miliard. Obraz zostanie tam, gdzie jest od lat, muzeum będzie się nim zajmowało jak dotychczas. Gdybyśmy jeszcze mieli nadwyżkę budżetową, z którą nie wiadomo co zrobić? Ale nie, gospodarka kuleje, zadłużamy się coraz bardziej, zaczyna brakować pieniędzy na wszystkie mniej lub bardziej trafione pomysły obecnej władzy, na wiele obietnic wyborczych nie ma środków, co sama pani Premier przyznaje, a nasza wiarygodność tak spadła, że coraz mniej chętnych chce inwestować w polskie obligacje.

Wtym samym czasie, gdy Ministrowi marzy się szaleństwo za miliard, polskie instytucje kultury są permanentnie niedofinansowane, a polska kultura, wbrew nośnym hasłom o patriotyzmie z czasów kampanii wyborczych i chwilę po nich, jak nie była wspierana, tak nie jest. Wystarczy przejrzeć programy filharmonii, by zobaczyć, że się tam nic nie dzieje, co by przynosiło chwałę polskiej muzyce. Muzyki polskiej brak, grany jest

wciąż ten sam, znany światowy repertuar, czasem tylko coś polskiego się trafi, ale i tak są to wciąż te same utwory. Nagminnym jest wprowadzanie do repertuaru filharmonii programów rozrywkowych – albo filharmonia jest świątynią muzyki poważnej, albo przeróbmy je na typowe sceny rozrywkowe i niech się same gospodarują, bez dotacji z naszych podatków!

Państwo wspiera kompozytorów stypendiami twórczymi w tej czy innej postaci, a raczej powinno wymóc na filharmoniach granie muzyki naszych rodaków. Oczywiście, stypendium ważna rzecz, pozwala wiązać koniec z końcem, ale przecież nie po to się jest kompozytorem, by wywiązać się z dotacji, ale po to, by muzyka „poszła w świat”. Choć może to już przeszłość, teraz artyści wolą dotacje państwowe od wykonawców...

Nowa władza rzuciła się na media z niewidzianą dotąd zachłannością, wszędzie, gdzie się dało wprowadziła swoich ludzi. I choć rządzący wciąż powołują się na patriotyzm, chcą wszystko repolonizować, to radiowa Dwójka jak była odporna na muzykę polską, tak pozostała. Dwójka powinna być tubą propagandową polskich muzyków, a nie jest. Od lat o tym piszemy, a zmian nie ma. Po dzisiejszej władzy odwołującej się na każdym kroku do patriotyzmu powinniśmy spodziewać się czegoś więcej. Za wielki sukces uznaje ona zakup za ponad 10 miliardów złotych części banku PKO, a jednocześnie znikomych sum skąpi na promocję kultury polskiej.

Co mają zrobić polscy kompozytorzy, skoro polskie media nie udostępniają im czasu antenowego? To samo wykonawcy, którzy, o ile nie zrobią najpierw kariery w MET, nie mają szansy, by ktoś z polskich decydentów się nimi zainteresował.

Można zapytać Ministra Kultury, komu zależy na takim stanie rzeczy? Kto za tym stoi? Bo przecież nie jest to kwestią przypadku! To wyniszczające polską kulturę działanie musi być świadomym działaniem, tylko w jakim celu?

Od lat piszemy, jak złym pomysłem jest centralne sterowanie kulturą (jak i każdą inną dziedziną gospodarki). Państwowe jest najgorsze, najdroższe, najmniej przysto-

sowane do potrzeb człowieka. Przykładem może być przedstawiana w grudniu w mediach wpadka Warszawskiej Opery Kameralnej. Zaplanowane tam wystawienie opery Leszka Możdżera *Immanuel Kant* według Thomasa Bernharda zostało odwołane. Teatr wydał już na przygotowanie spektaklu około 400 000 zł.

Od razu rodzą się pytania. Jak to jest, że kompozytor, człowiek żyjący z prawa autorskiego, napisał operę do tekstu innej osoby, której prawa są chronione, nie pytając o zgodę właścicieli tych praw? Gdy się pisze do szuffady, takie postępowanie można zrozumieć, ale utwór powstał na zamówienie Instytutu Muzyki i Tańca. Dlaczego dyrektor teatru i reżyser w jednej osobie, Jerzy Lach, zaangażował 400 000 zł w projekt nie zadawszy sobie trudu, by sprawdzić, czy ma wszystkie niezbędne prawa do tego?

Gdyby pensja dyrektora była prowizją od sprzedanych biletów, a spektakl by powstał za jego własne środki, na pewno wszystko by było dopięte na ostatni guzik, wszystko zostałoby dopilnowane. Niestety, to nie dyrektor, ale my wszyscy zainwestowaliśmy te 400 000 zł! To nas okradziono!

I tak oto 100 000 zł z dotacji samorządu województwa mazowieckiego, 300 000 zł z budżetu Warszawskiej Opery Kameralnej i 40 000 zł ze stypendium Instytutu Muzyki i Tańca zostało zmarnowane, nikt nie poniesie żadnych konsekwencji, a przecież Jurek Owsiak lepiej by te środki spożytkował!

Na koniec warto przytoczyć słowa dyrektora Lacha: „(...) *Kant* był już gotowy pod koniec ubiegłego roku, jeszcze gdy kwestia praw autorskich nie była załatwiona – zagrano go jednorazowo na zamkniętym spektaklu w klubie Centralny Basen Artystyczny jako próba generalna z udziałem publiczności. – Gdyby do tego nie doszło, stracilibyśmy dotację ministerialną na napisanie tego utworu. Znalazłem lukę prawną i zagraliśmy”. Gdy przedsiębiorca szuka luk prawnych, to ma natychmiast na karku urząd skarbowy, CBA i inne tego typu instytucje, a gdy czyni to pracownik opłacany przez podatników, nic się nie dzieje. Oto Polska właśnie – władza, która stanowi prawo, szuka sposobów, jak je obejść! 📌

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 Reflektorem po scenach: Kraków • Londyn • Wiedeń

CZŁOWIEK

- 14 Eugeniusz Rudnik – Wspomnienie 1932 – 2016 – *Dariusz Mazurowski*
 22 Legendy Polskiej Wokalistyki (63)
 Stanisław Romański
Adam Czopek
 25 Wagner w rytmie poloneza – z dr Frankiem Piontkiem rozmawia Jolanta Łada-Zielke
 26 Opera to największa nauczycielka mojego życia
 z Joyce DiDonato rozmawia Katarzyna Kubińska
 29 Jean Rondeau – Justyna Midura
 31 Sztuka jest cierpliwa – z Juliuszem Łuciukiem rozmawia Grzegorz Majka
 35 *Passacaglias*
 o najnowszej płycie z altowiolistą Marcinem Murawskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik
 36 Jeszcze *Passacaglias*
 o najnowszej płycie z altowiolistą Kamilem Babką rozmawia Magdalena Wolińska

DZIEŁO

37 Maestro Donizetti i jego opery (12)
Roberto Devereux
Adam Czopek

MUZYKA POLSKA

39 Opery Krzysztofa Pendereckiego (1) – *Diabły z Loudun*
Lesław Czaplński

PŁYTOTEKA

43 Palcem po płycie: Fenomenalna Maureen Forrester
Karol Rzepecki
 44 Recenzje

KONKURSY

54 Krzyżówka – Antoni Rojewski

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, Justyna Midura,
 Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski

współpracownicy

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

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce

Marcin Murawski

fot. Mikołaj Pietz, www.konturstudio.com

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

oper • filharmonie • festiwale

KRAKÓW **T**urniej barytonów: dwóch Mariusz. A więc Godlewskiego i Kwietnia, występujących w partii Malatesty w nowej inscenizacji *Don Pasquale* Gaetana Donizettiego, po raz czwarty powracającego na afisz Opery Krakowskiej (po raz pierwszy dzieło to przedstawił w Krakowie zespół włoski 24 kwietnia 1858 r. roku), w reżyserii debiutującego w tym rodzaju artystycznym Jerzego Stuhra (kier. muz. Tomasz Tokarczyk, dek. Alicja Kokosińska, kost. Maria Balcerek, ruch sceniczny: Jerzy Tomasik. Premiera: 2 i 3 grudnia 2016 r.). Na szczęście obydwaj są odrębnymi, nieporównywalnymi osobowościami artystycznymi.

Mariusz Godlewski śpiewa barytonem o szerokim wolumenie, odznaczającym się głębią brzmienia i ciemną barwą, którą jednak zmienia w zależności od potrzeb sytuacyjnej charakterystyki postaci. Zarazem, do pewnego stopnia porzucił swą dotychczasową powściągliwość w wyrazie aktorskim, nie kryjąc przyjemności z grania osoby trzymającej w ręce nici intrygi.

Mariusz Kwiecień bardziej skupia się na ogólnym efekcie jaki wywołuje, raczej nie przywiązując nadmiernej wagi do detali. Swą partię wykonuje mocnym, nośnym głosem, odwołując się zarazem do wyrazistych środków aktorskich, unikając wszakże właściwej sobie skłonności do przerysowań, choć ga-

tunek opery komicznej do pewnego stopnia uzasadnia posługiwanie się grubym konturem przy powoływaniu do życia scenicznego postaci charakterystycznej.

W pełni sprawdził się występujący w tej obsadzie Dariusz Machej jako Don Pasquale. Jego lekki i plastyczny głos basowy, zarazem jednak w pełni nośny, stanowił posłuszny instrument, służący ukazaniu dramatu okrutnie wykpionego zaprzysięzonego kawalera, który na starość pragnie przeobrazić się w lowelasa. Jednocześnie nie cofał się przed sięganiem po falset w celu wywołania komicznego efektu przy naśladowaniu kobiecej mowy.

Anna Wolfinger rozśpiewywała się wraz z upływem przedstawienia. W pierwszej kawatynie *So anch'io la virtù magica* wyczuwało się jeszcze pewne spięcie, z czasem ustępujące. Powinna zatem skupić się na dopracowaniu swej interpretacji, zwłaszcza w zakresie kultury dźwięku oraz poprawienia jakości koloratury, której przydałaby się większa perlistość.

Partia Ernesta doskonale „leży” w głosie koreańskiego tenora Sanga Jun Lee. Z dużą kulturą zaśpiewał zarówno swą arię z solo na trąbce *Cercherò lontana terra*, jak i serenade *Com'è gentil – la notte a mezzo april!* w finale opery. Swobodnie też zaintonował c^2 we wspomnianej arii, a wcześniej w duecie z Don Pasquale *Prender moglie?* i to

z jego przedłużeniem w powoli wybrzmiewającej fermacie.

Podkreślić też należy, iż artyści z tej obsady stworzyli ponadto zgodnie dobrany pod względem barwy ansambl, o czym można się było przekonać w kwartecie zamykającym pierwszą część przedstawienia (w oryginalnie drugi akt).

Kiedyś na festiwalu w Opolu Jerzy Stuhr wykonywał piosenkę „Śpiewać każdy może, trochę lepiej, lub trochę gorzej” (do tekstu Jonasza Kofty, co przypominała mi Monika Partyk) i teraz sam wystąpił na premierze w epizodycznej roli Notariusza, w pewnym momencie jakby się sobie dziwiąc, że śpiewa na operowej scenie...

W tamtej piosence padał też zwrot „Lubię piosenki, różne inne dźwięki”, co częściowo odnieść można było do drugiej odtwórczyni Noriny. W kawatynie jej głos w górnym rejestrze przybierał ostre i ściśnięte brzmienie, a sam śpiew odznaczał się drażniącą manierą, wskutek czego koloratury zyskiwały niekiedy karykaturalną postać, co mogło miejscami sprawiać wrażenie niezamierzonej parodii. W dalszym ciągu lepiej brzmiały ustępy pozostające w obrębie średnicy, ale gdy przychodziło wspiąć się do góry skali powracało wrażenie wysiłonego dźwięku.

Znaczną urodą dźwiękową odznaczał się utrzymany w dynamice pianissima nokturnowy duet pary kochanków *Tornami a dir*

che m'ami, w którym partnerem śpiewaczki był Andrzej Lampert.

Do brzmienia jego głosu we wstępie *So-gno soave e casto* do duetu Ernesta z Don Pasquale początkowo wkładało się nadmierne vibrato, nad którym artysta zapanaował w arii z towarzyszeniem trąbki. A z najlepszej strony zaprezentował się w drugiej części, a więc być może wrażenie stłumienia górnych dźwięków wynikało z początkowej tremy?

Grzegorzowi Szostakowi w tytułowej partii może nie w pełni dostawało siły głosu, ale starał się to wynagrodzić odcieniami brzmieniowymi i dynamicznymi, oddający-

akordów uwertury, dzięki czemu z jeszcze większą wyrazistością zarysowały się liryczne kantyleny następującego po nich wiolonczelowego sola. Gdyby jeszcze rogi zechciały grać precyzyjniej i pewniej, to byłibyśmy w pełni ukontentowani.

Inscenizacja Jerzego Stuhra jest dosyć zachowawcza, co zapowiada już zagranie tejże uwertury przy opuszczonej kurtynie, bez pantomimicznego ogrywania przedakcji, co bywa obecnie powszechnie nadużywaną przez reżyserów praktyką.

Drugą część przedstawienia (w oryginale trzeci akt) otwiera balet służących, jak to ujął Gombrowicz w swojej *Operetce*, pucują-

świetności za sobą, na co wskazują brakujące balaski i odpadający tynk. Zagrały też światła, kiedy po spoliczkowaniu Don Pasquale przez jego nową żonę, mniemaną Sofronię, w oka mgnieniu ich ciepła barwa zmienia się w zimną.

Zbyt natrętnie wydaje się natomiast ogrywanie gagu ze stetoskopem, za pomocą którego doktor Malatesta bada stan serca podawanego jego próbie tytułowego bohatera. To także trochę nachalne ogrywanie starsowieckiej bielizny, które być może nie byłoby tak rażące, gdyby nie rozgrywało się na tle stylowej dekoracji. O wiele lepiej koresponduje z nią pojawienie się ruszające-

Dariusz Machej i Anna Wolfinger
fot. Ryszard Kornecki



mi zmienność uczuć, doznawanych przez odtwarzaną postać.

Donizetti w swej operze komicznej bawi się przywoływaniem w krzywym muzycznym zwierciadle sytuacji z własnych dokonania na polu dramatów muzycznych, na przykład przybycie Ernesta w scenie zawierania fałszywego małżeństwa pomiędzy jego ukochaną Noriną, występującą jako Sofronia, ze stryjem Pasquale, posiada swój odpowiednik w zerwaniu przez Edgara z posądzaną o wiarołomstwo narzeczoną z Lammermoru podczas jej wymuszonego ślubu z rywalem. W partyturze z kolei dają znać o sobie liczne reminiscencje z Rossiniego i Belliniego, ale i własnego *Napój miłosnego*.

Tomasz Tokarczyk wprawną ręką zdecydowanie poprowadził orkiestrę Opery Krakowskiej, już od acceleranda pierwszych

cych wszystko do glancu. Znaczne wrażenie wywiera też następująca zaraz potem „rewia perwersyjnych kostiumów” jakby zaprojektowanych przez Zofię De Inez, zwłaszcza w odniesieniu do tancerzy, paradujących czy to z odsłoniętym torsem, wyzierającym spoza poobcinanej koszuli, czy też obnażonymi nogami w czarnych pończochach.

Pomysłowo rozegrany został ujęty w formie walca chór *Che interminabile andirivieni!*, nie tylko brawurowo zaśpiewany, ale i zagrany, kiedy plotkowaniu służby o podpatrzonych stosunkach panujących w nowym miejscu pracy, towarzyszy drapowanie i zawieszanie monumentalnych kotar.

W przeważającej mierze współgra ze sobą koloryt strojów i dekoracji, przywołujących westybul ze schodami i galeriami w rezydencji, najwyraźniej mającej czasy

go w konkury Don Pasquale w peruce, surducie i pończochach z czasów Ludwika XIV.

Szczególnie efektownym ustępem tej opery jest duet *Cheti cheti immantinente* z III aktu, z utrzymanym w szaleńczo szybkim tempie parlandem, którego niegdysiejszymi wykonawcami, wydawałoby się nie mającymi sobie równych w innych przedstawieniach i nagraniach, byli Andrzej Biegun i Janusz Borowicz w spektaklu z czasów Ewy Michnik. Do czasu jednak. Mariusz Kwiecień zarówno z Grzegorzem Szostakiem, jak i Dariuszem Machejem, osiągnęli podobną maestrię i zacięcie, a reżyser, przewidując wrażenie, jakie ten fragment wywierać będzie na publiczności, na stałe wprowadził jego bisowanie do swojej inscenizacji.

Lesław Czaplński

Alexandra Flood i Mariusz Kwiecień
 fot. Karol Fatyga



Mariusz Kwiecień
 fot. Karol Fatyga



KRAKÓW Prof. Mieczysław Tomaszewski świętuje swoje 95 urodziny. 17 listopada Akademia Muzyczna w Krakowie urządziła uroczystości jubileuszowe związane z nią prof. Mieczysławowi Tomaszewskiemu, obchodzącemu dokładnie tego dnia swoje 95 urodziny. W świetnej formie i w pięknym stylu, a więc wysokopiennie, żeby posłużyć się ulubionym określeniem Jubilata.

Z tej okazji obdarowany został dziewięcioma pąsowymi różami i jedną białą, oznaczającą połowę obecnej dekady i zadatek na kolejny jubileusz.

Profesor pochodzi z innego polskiego miasta o długim rodowodzie i nieprzerwanych tradycjach, a mianowicie z wielkopolskiego Poznania, lecz większą część swego życia związał z małopolskim Krakowem.



Mieczysław Tomaszewski

We wczesnej młodości, zainteresowany problematyką dendrologiczną dotarł aż do Hruszowej, poleskiego majątku Marii Rodziewiczówny i jej towarzyszk życia Marii Skirmunttowej. Po wojnie odbył studia literaturoznawcze w rodzinnym Poznaniu oraz muzykologiczne już w Krakowie. Przez wiele lat kierował Polskim Wydawnictwem Muzycznym. W tym właśnie czasie zainicjował interdyscyplinarne badania komparatystyczne, poświęcone relacjom pomiędzy muzyką a innymi sztukami, których forum stały się sympozja w ramach spotkań muzycznych w Baranowie Sandomierskim.

Dorobek Profesora, niezbyt fortunnie określony w adresie prezydenta Andrzeja Dudy jako „uczony”, a nie „naukowy” (czy w kancelarii „prezydenta z Krakowa” nie pracuje nikt zręczniejszy operujący polszczyzną?), jest zaiste ogromny. Pozostaje wybitnym przedstawicielem muzycznej hermeneutyki, sytuowanej zawsze w szerokim kontekście humanistycznym. Jest autorytetem w zakresie spu-

ścizny muzycznej Fryderyka Chopina, a także wielkim znawcą dzieł pieśni nie tylko tej romantycznej, zarówno powszechnej, jak i polskiej. Aliści, jego rozległe zainteresowania nie wyczerpują się na badaniu dziedzictwa przeszłości, ale obejmują również muzykę nowoczesną i aktualnie powstającą, zawsze rozpatrywaną w szerszych uwarunkowaniach kulturowych. Dotyczy to między innymi twórczości Krzysztofa Pendereckiego, z którym łączy go też wspomniana młodzieńcza pasja dendrologiczna, stąd nie dziwi udział w opisywanych uroczystościach tego kompozytora (wieloletniego rektora krakowskiej uczelni muzycznej).

Spośród tego bogatego dorobku wybrano szkice poświęcone twórczości Ludwiga van Beethovena, powstające z okazji festiwalu jego imienia, a zebrane w tomie wydanym specjalnie na tę okazję przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena. Z kolei Akademia Muzyczna opublikowała podwójny numer „Teorii Muzyki” z przeglądem tekstów Profesora, od tych najwcześniejszych, z czasów młodości i ówczesnych jego zainteresowań, jak i późniejszych, pochodzących z różnych okresów, dokumentujących rozległość jego horyzontów myślowych i dokonań na gruncie muzykologicznym.

W charakterze urodzinowego upominku muzycznego ofiarowano, jakże mogło być inaczej, emblematyczny cykl pieśni romantycznych – *Miłość poety (Dichterliebe)* op. 48 Roberta Schumana do słów Heinricha Heinego, którym swego czasu Profesor poświęcił esej, wznowiony zresztą w drugim z wymienionych zbiorów. Tym razem usłyszeliśmy je w wykonaniu niemieckich artystów: barytona Dietricha Henschela i akompaniującego mu Fritza Schwinghammera.

W przeważającej mierze są to miniatury wokalne, odznaczające się niezwykłą zwięzłością, w których ważną rolę odgrywa partia fortepianu, bynajmniej nieograniczającego się do prostego akompaniamentu. W *Das ist ein Flöten und Geigen* pojawiają się jego potoczyste figuracje, naśladujące dźwięk przywołanych w tytule fletów, w *Hör' ich das Liedchen klingen* dopowiada on narrację, przechodząc w wydłużone, swoiste postludium, a w *Am leuchtenden Sommermorgen* uderza naprzemienne występowanie ustępów wykonywanych przez samego śpiewaka i przez samego pianistę, układających się w rodzaj niemożliwego do nawiązania dialogu.

Niemiecki baryton, nie dysponujący najpiękniejszym głosem, starał się zrekompensować to dobieraniem w celach interpretacyjnych zróżnicowanej barwy oraz dynamiki.

Na bis ponownie zabrzmiała liryka wokalna Roberta Schumana do poezji Heinricha Heinego: *Du bist wie eine Blumen* op. 25 nr 24 oraz *Die beiden Grenadiere* op. 4 nr 1.

A potem nastąpiły adresy przedstawicieli rozlicznych instytucji, z którymi Jubilat w ciągu swego długiego życia współpracował, lub poczuwających się do powinowactwa z jego dorobkiem. Odśpiewano *Plurimos annos*, a na koniec prof. Tomaszewski z niemniejszą wprawą podzielił urodzinowy tort z jedną tylko świeczką, ale za to rozbłyskującą sztucznymi ogniami.

Muzycy bywają długowieczni, o czym świadczą przypadki Giuseppe Verdiego, Jeana Sibeliusa czy Eliota Cartera. Także muzykolodzy, wśród których z prof. Mieczysławem Tomaszewskim równać się może w tym względzie prof. Michał Bristiger, starszy o ponad kwartał.

O ile jednak Sibelius wcześniej zaprzestał twórczości, to profesor Mieczysław Tomaszewski nadal pozostaje aktywny w swojej dziedzinie. Ad multos annos!

Lesław Czaplinski



LONDYN Od przeszło trzech lat mam przyjemność relacjonować i oceniać dla **Muzyka21** przedstawienia z dwu znamienitych ośrodków operowych w Londynie – The Royal Opera House oraz English National Opera. Kiedy myślę o tym drugim z wymienionych przeze mnie teatrów to wiem, że jest to gwarancja najlepszego poziomu artystycznego. Świetna orkiestra, dyrygenci, mniej lub bardziej znani śpiewacy, zawsze dostarczają wzruszeń podczas przedstawień przygotowanych z pieczołowitością i największą dawką profesjonalizmu. Jedynym wyjątkiem była *Traviata* w reżyserii Petera Konwitschnego. Inne przedstawienia – *Rodelindy*, *Śpiewaków norymberskich*, *Potawiaczy peret*, *Cyrulika sewilskiego*, *Otella*, i ostatnio przeze mnie widzianej *Toski* były pokazem niezwykle potencjału tej sceny oraz ludzi, którzy pracujących na sukces ENO.

Tosca Pucciniego została wyreżyserowana przez Catherine Malfitano, która jako reżyserka debiutowała w ENO, produkcją *Toski* właśnie w 2010 r. Przez blisko cztery dekady Malfitano była jedną z najznamienitszych sopranistek występujących na sce-

nach operowych świata. Dlatego jej wizja *Toski* (którą zresztą wykonywała) jest piękna, wolna od udziwnień. Po prostu klasyczna – widać Rzym! Pierwszy akt to kościół Sant' Andrea Della Valle, następnie w akcie drugim apartamenty Scarpiei w Palazzo Farnese na Campo di Fiori, a akt trzeci to dach Zamku św. Anioła. Malfitano nie kombinowała, nie zmieniała, przez co śpiewacy mogą bez skrępowania śpiewać. Arcydoskonałym pomysłem, niezwykle scenicznym, mrozącym krew w żyłach jest skok głównej bohaterki z murów Zamku. W tej produkcji Floria Tosca rzuca się do tyłu, patrząc w oczy swoich oprawców, odgrywa swoje ostatnie wielkie przedstawienie.

Orkiestra prowadzona była przez włoskiego dyrygenta Olega Caetani. Jak zwykle zespół ten zachwycał pełnym, dorodnym brzmieniem bardzo pożądanym w muzyce Pucciniego. Chór brzmiał cudownie – nieskazitelna intonacja oraz stopliwość głosów oraz siła przekazu powodowała dreszcze emocji u słuchaczy.

W roli czarnego charakteru Barona Scarpiei, prefekta rzymskiej policji wystąpił Craig Colclough – śpiewak o niezwykle pięknym, bogatym głosie, którego siła samego instru-

mentu, ale i przekazu powalała. Stworzył on postać niebezpiecznego oraz wręcz obrzydliwego tyra.

Niektórzy bardzo dobrzy śpiewacy nie posiadają z natury pięknego, okrągłego, obdarzonego w alikwoty głosu. Nie czyni to ich gorszymi muzykami czy artystami. Takim śpiewakiem jest Gwyn Hughes Jones, który wcielił się w rolę Mario Cavaradossiego, ukochanego głównej bohaterki. Świetnie poradził sobie z rolą zaangażowanego politycznie malarza. Podczas przebiegu dzieła wykazał się dużą wrażliwością, pasją, co pozwoliło mu na stworzenie bardzo przekonującej postaci. Amerykanka Keri Alkema była nadzwyczajną odtwórczynią roli Florii Toski. Dysponuje ona prawdziwym, dużym głosem sopranowym, rodzaju spinto – predestynującym ją do śpiewania ról pucciniowskich. Kontrola głosu, która pozwala na użycie wymaganych przez kompozytora środków wyrazu takich jak: legato, różnice dynamiczne etc. to domena Keri Alkemy.

Była to piękna wersja *Toski* – reżyserko, wokalnie!

Damian Ganclarski



WIEDŃ **U**roczysty koncert polonijnej orkiestry Camerata Polonia z okazji Święta Niepodległości. Kolejny koncert orkiestry Camerata Polonia pod dykcją Marka Kudlickiego, który odbył się w Wiedniu 12 listopada 2016 r., był kulminacją obchodów Święta Niepodległości organizowanych przez stowarzyszenia polonijne oraz polską Ambasadę. Obecność przedstawicieli polskiej dyplomacji oraz ich wystąpienia nadały mu dodatkowo oficjalny i uroczysty charakter.

Program koncertu był ciekawy i zręcznie ułożony, niewiele miał jednak wspólnego z patriotycznym przesłaniem całej imprezy, zawierał bowiem zbyt mało muzyki polskiej, której większego udziału można by było tego wieczoru oczekiwać. Ale można to Cameracie wybaczyć, gdyż w zaproponowanym repertuarze orkiestra pokazała się z jak najlepszej strony. Młodzi muzycy potrafili w ciągu kilku lat stworzyć zintegrowany brzmieniowo, wciąż rozwijający swe umiejętności zespół pomimo małej ilości prób możliwych jedynie bezpośrednio przed każdym występem. Dowodem uznania dla poziomu artystycznego Cameraty było zaproszenie orkiestry w sierpniu bieżącego roku do udziału w organizowanym w Austrii Festiwalu Cho-

pinowskim w Gaming i powierzenie jej koncertu zamykającego ów festiwal.

Listopadowy występ Camerata Polonia rozpoczęła trzyczęściową *Sinfonią na smyczki A-dur* Giovanniego Battisty Sammartiniego. Polskim akcentem była (niestety niezbyt udana) aranżacja na zespół smyczkowy *Uwertury do opery „Halka”* Stanisława Moniuszki. Otwierający ją i powtarzający się w dalszym przebiegu recytatyw, zagrany przez skrzypce i altówkę, brzmiał nienaturalnie i zbyt ciężko, szczególnie w zestawieniu z relatywnie niewielką dynamiką tutti, wykonywanym w końcu tylko przez kilkunastoosobowy zespół smyczkowy. Subtelne brzmienia wymagała natomiast transkrypcja sławnego utworu Claude'a Debussy'ego *Clair de lune* i tutaj nie odczuwało się brzmieniowych deficytów. Podobnie w elegii Giacomu Pucciniego *Crisantemi (Chryzantemy)* skomponowanej w ciągu jednej zaledwie nocy w styczniu 1890 r. na wieść o śmierci włoskiego księcia Amadea di Savoia. Na zakończenie koncertu usłyszeliśmy *Alla marcia – Allegro moderato*, część finałową *Serenady na orkiestrę smyczkową g-moll* op. 35 Oscara Strausa, austriackiego kompozytora i dyrygenta, nie należącego, mimo nazwiska (inna pisownia!), do sławnej dynastii Straussów.

Jedyną solistką koncertu występującą aż czterokrotnie była 19-letnia skrzypaczka, studentka w klasie mistrzowskiej prof. Edwarda Zienkowskiego na wiedeńskim Uniwersytecie Muzycznym (Universität für Musik und darstellende Kunst), Chanelle Bednarczyk. Jej edukacja rozpoczęła się w 2004 r. w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w Rybniku, następny etap to Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna I i II stopnia w Bielsku-Białej, gdzie uczyła się pod kierunkiem prof. Józefa Iwanowicza. Chanelle Bednarczyk została w 2008 r. stypendystką Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci w Warszawie, w czerwcu 2009 r. zdała konkursowe egzaminy wstępne i została przyjęta na Uniwersytet Muzyczny w Wiedniu na kurs specjalny dla wybitnie uzdolnionej młodzieży. W grupie 85 kandydatów z całego świata w wieku do 25 lat Chanelle znalazła się na 3 miejscu. Rok 2009 przyniósł młodzieźniczce, 12-letniej wówczas skrzypaczce wyjątkowo dużo sukcesów: aż 5 nagród, w tym trzy pierwsze w konkursach krajowych i międzynarodowych. Następne lata zaowocowały kolejnymi konkursowymi nagrodami, od Lublina (2011, 2012), Warszawy (2012, 2014), Fermo we Włoszech (2011), Wiednia (2012) aż po Hong Kong (2014). Chanelle Bednarczyk – warto zapamiętać to nazwisko.

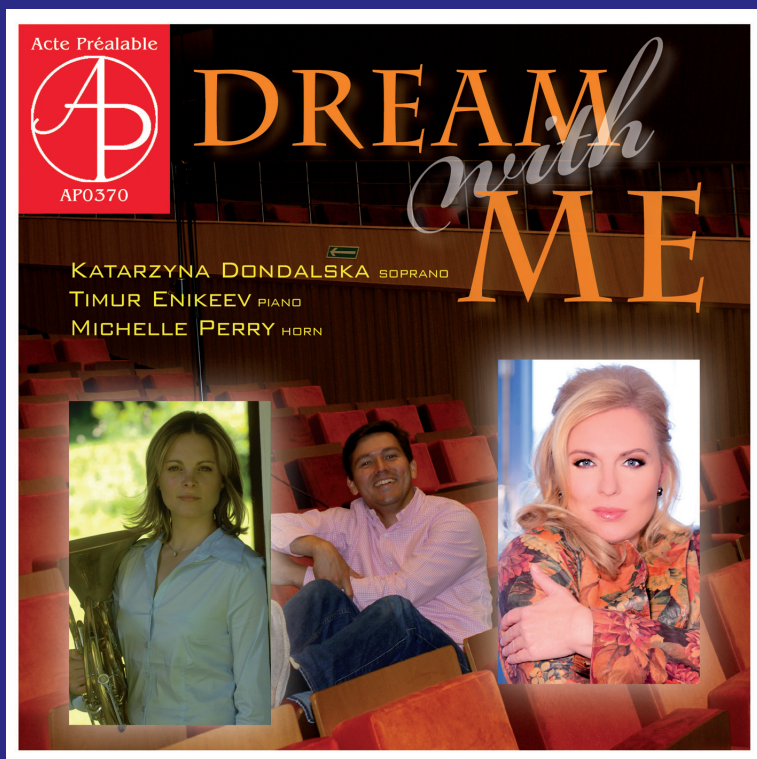


TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** **MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

Katarzyna Dondalska – światowej sławy sopran
koloraturowy – i jej najnowsza płyta już w sprzedaży

AP0370 • DDD • 77'19"

® 2016 • © 2016



- S. Rachmaninow – *Do Not Sing to me, My Beauty*
H. Ware – *Marguerite*
C. G. Spross – *Gathered Rose*
J. Massenet – *Élégie*
C. Gounod – *My beloved spake*
G. Braga – *Der Engel Lied*
J. Mysliveček – *Aria*
C. Jacobs-Bond – *A perfect day*
G. Rebling – *Waldsehnsucht*
E. Grieg – *Solvejgs Lied*
F. Lachner – *Frauenliebe und Leben*
O. Nicolai – *Variazioni concertanti*
S. Rachmaninow – *Vocalise*
F. Gothe – *Postillon-Lied*
J. Massenet – *Meditation*
S. J. Walter – *Vokalise*
S. J. Walter – *Soggetti Italiani*
L. Bernstein – *Dream with me*



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Pierwszym utworem w jej wykonaniu była *Romanza Andaluza z Tańców hiszpańskich* op. 22 Pabla de Sarasate. Po uwerturze Moniuszki Bednarczyk wystąpiła ponownie z *Legendą* op. 17 Henryka Wieniawskiego. Kolejnym utworem Wieniawskiego był pełen temperamentu *Obertas* op. 19 nr 1, zaś ostatnim punktem jej programu był wirtuozowski utwór Camilla Saint-Saënsa *Introduction et Rondo capriccioso* op. 28.

W grze Chanelle Bednarczyk uderza dojrzałość, która powoduje, że ani jej wirtuozeria nie narzuca się zbyt słuchaczowi, a służy jedynie jako środek muzycznej wypowiedzi, ani temperament nie wymyka się spod kontroli. Nie było w jej występie ekstatycznego zapamiętania się w muzyce, tylko wyważone, spokojne i pełne skupienia delektowanie się każdym szczegółem granego utworu. Młoda artystka urzeka głębokim, bogatym w niuanse brzmieniem, mądrym dozowaniem emocji i pięknie prowadzoną frazą.

Ponieważ Chanelle Bednarczyk jest po Annie Gutowskiej i Mateuszu Kasprzaku-Łabudzińskim kolejną wybitną solistką wywodzącą się z klasy prof. Edwarda Zienkowskiego, warto kilka słów poświęcić osobie samego Miśtrza. Urodzony 1951 r. w Lublinie ukończył tamtejsze Liceum Muzyczne, studiował potem w Gdańsku, Hanowerze i Brukseli. Zdobył wiele nagród na międzynarodowych konkursach skrzypcowych, m.in. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, Felixa Mendelssohna w Berlinie, Nicola Paganiniego w Genewie oraz Josefa Szigetiego w Budapeszcie. Jako pierwszy Polak został w 1979 r. przyjęty w skład orkiestry Berliner Philharmoniker pod dyrekcją Herberta von Karajana. Był założycielem Philharmonia Quartett Berlin oraz Philharmonisches Oktett Berlin. Po sensacyjnym wykonaniu z towarzyszeniem Berliner Philharmoniker *Koncertu fis-moll* Henryka Wieniawskiego w kwietniu 1981 r., nastąpił przełom w jego solistycznej karierze. Otrzymał nie tylko wspaniałe recenzje lecz również wiele propozycji koncertowych. Od 1992 r. Edward Zienkowski jest profesorem mistrzowskiej klasy skrzypiec na Uniwersytecie Muzycznym w Wiedniu jako drugi polski skrzypek po Bronisławie Hubermanie, który wykładał na tej uczelni w latach trzydziestych XX w. Sądząc po sukcesach, jakie odnoszą jego studenci, można wywnioskować, że prof. Zienkowski jest również znakomitym pedagogiem, dbającym nie tylko o rozwój artystyczny swoich podopiecznych, ale pomagającym im także znaleźć sobie miejsce w późniejszym życiu zawodowym.

Elżbieta Teresa Nowak

LONDYN **Z**wielką przyjemnością dane mi jest oglądać klasyczne i „stare” przedstawienia w Royal Opera House Covent Garden w Londynie. Oprócz *Toski* i *Traviaty* (reż. Richarda Eyre z 1994 r.), miałem przyjemność obejrzeć *Opowieści Hoffmana* w reżyserii Johna Schlesingera. Premiera tego przedstawienia odbyła się w 1980 r. z obsadą złożoną z ówczesnych gwiazd scen operowych: Hoffmann – Plácido Domingo, Olympia – Luciana Serra, Giuletta – Agnes Baltsa, Antonia – Ileana Cotrubas. W sezonie 2016/17 było to już ósme wznowienie tej wersji *Opowieści Hoffmana*. Niestety poziom artystyczny śpiewaków występujących teraz uległ pogorszeniu.

Od strony wizualnej oczy syci bogata, kolorowa scenografia, piękne stroje i suknie. Nienajgorsza była strona aktorska. Orkiestrę Royal Opera House poprowadził włoski dyrygent Evelino Pido, który często pojawia się w Covent Garden – *Cyrulik sewilski*, *Faust*, *Łucja z Lamermooru*, *Napój miłosny*, *Kopciuszka*, *Don Pasquale*, *Turek w Italii*. Orkiestra grała bardzo przyjemnym i dostosowanym stylistycznie dźwiękiem. W tej jedynej operze autorstwa Jaquesa Offenbacha, słuchacz otrzymuje pakiet świetnie skomponowanej muzyki – zarówno skrzęcej humorem (aria Hoffmanna *La Légende de Kleinzach*), poruszających miłosnych duetów (duety Hoffmanna z Giulettą oraz Antonią), wokalnej ekwilibristyki w arii Olympii. Świetnie zaprezentował się chór przygotowany przez Williama Spauldinga – nieskazitelna intonacja, świetna gra aktorska.

Cała historia to opowieść głównego bohatera snutej podczas popijaw w Tawernie Luthera. Hoffmann w oczekiwaniu na swoją ukochaną – śpiewaczkę Stellę – opowiada od swoich poprzednich miłośniczek: akt I – Olympia, akt II – Giuletta, akt III – Antonia. Stella w mniemaniu Hoffmanna jest połączeniem wszystkich cech trzech poprzednich kobiet. Niestety konsul Lindorf w prologu i epilogu opery wije intrygę i sprowadza do karczmy Stellę, w celu skompromitowania Hoffmanna w jej oczach.

W każdym akcie głównego bohatera spotykają rozczarowania miłosne. W I akcie dziejącym się w Paryżu, zakochuje się on w córce fizyka Spalanzaniego. Niestety nie wie, że nie jest to normalna kobieta, tylko nakręcana lalka. Hoffmann zostaje oszukany przez magika Coppeliusa, który sprzedaje mu magiczne okulary, dzięki czemu zakochany młodzienc nie widzi, że zakochany jest w robocie. Coppelius niszczy Olympię z zemsty

na Spalanzanim, a wszyscy zebrani dookoła śmieją się z jego naiwności.

W akcie drugim akcja przenosi się do Wenecji. Wybranką Hoffmanna jest kurtyzana Giuletta. Kobieta jest prześladowana przez złowrogiego złodzieja dusz Dappertutto, który odbiera cienie kochankom Giuletty. Zmanipulowany przez kurtyzanę i kolekcjonera dusz Hoffmann zabija swojego konkurenta Schlemila. Dostaje klucz do pokoju ukochanej. Traci przy tym swój cień i widzi odpływającą gondolę z Giulettą i jej nowym wybrankiem.

W akcie trzecim przenosimy się do Monachium, gdzie widzimy historię miłosną bohatera oraz śpiewaczki Antonii, która żeby dalej żyć musi przestać śpiewać. Za namową ukochanego zgadza się. Niestety pojawia się zły charakter Doktor Miracle, który był sprawcą śmierci matki dziewczyny. Za pomocą czarów Miracle przywołuje ducha matki Antonii, który to duch namawia dziewczynę, żeby pozostała wierną muzyce. Tym samym prowadzi to jej śmierci.

W produkcji tej zamieniono akt drugi z trzecim, gdyż oryginalnie Antonia występuje w akcie drugim, a Giuletta w akcie trzecim. Ten pierwotny układ ma lepszy sens, gdyż nie zaburza następstwa wypadków i wydarzeń prowadzących do upadku głównego bohatera – zrozpaczonego zepsuciem Olympii oraz śmiercią Antonii, szuka on przygód w ramionach kurtyzany. Niestety traci cień, dlatego w prologu i epilogu staje się rozgoryczonym pijakiem.

Poziom śpiewających artystów pozostawiał jednak wiele do życzenia. Od małych do dużych ról, zdarzało się wiele wokalnych uchybień. W poczwórnej roli jako Lindorf/Coppelius/Dappertutto/Doktor Miracle wystąpił amerykański baryton Thomas Hampson. Z ciężkim sercem muszę przyznać, że śpiewak ten najlepsze lata ma już za sobą. Głos mu zmatowiał, chociaż po mimo tego posługuje się nim bardzo dobrze. Niektóre z postaci wokalnie leżały mu lepiej inne gorzej. Najlepiej zabrzmiał demoniczny Doktor Miracle. Aktorem za to jest on wspaniałym. Na przestrzeni opery przeistaczał się w różnych szaleńców, demonicznych czarowników oraz w wyrachowanego polityka.

Kate Aldrich partię Niklaussa oraz Muzykę śpiewała bardzo źle. Śpiewaczka nieciekawa jako postać, głos posiada bardzo mały – chociaż to nie jej wina. Nie potrafi w ogóle tym głosem się posługiwać. Było dużo nieczyściwości ale także brakowało jakiegokolwiek cienia pasji. Nie potrafiła wykrzesać żadnej

energii w głosie dla tak ciekawiej postaci jaką jest Niklauss.

Z ukochanych Hoffmanna najlepiej zaprezentowała się Christine Rice jako Giulietta. Dysponująca miłym, przyjemnym, nośnym sopranem. Bardzo pięknie śpiewała i grała wyrachowaną kurtyzanę. Najgorszą była Sofia Fomina jako Olympia. Świetna aktorko jako mechaniczna lalka. Wokalnie nie sprostała partii. Niezwykle dużo nieczystości – i za nisko i za wysoko – brak w tym głosie wymaganej dla Olympii biegłości w koloraturowych przebiegach. Szkoda, bo jej głos sam w sobie jest bardzo urokliwy. So-

nya Yoncheva jeszcze dwa miesiące wcześniej śpiewała *Normę* Belliniego w sposób zjawiskowy. W partii Antonii śpiewała nieładnym, napiętym, ostrym głosem. Muzycznie każdą frazę wykonywała tak samo. Sztampa. W dzisiejszych czasach śpiewaczki zmuszone są wykonywać wszystko co proponują im teatry operowe. Niestety tutaj, zjawiskowa w belcanto czy *Traviacie* Yoncheva, nie sprawdziła się.

Vittorio Grigolo jako Hoffmann śpiewał zjawiskowo. Jego głos stale się rozwija i powiększa, i pięknieje. Bogactwo barwy, muzycznych pomysłów urzeka. Nie obeszło się


bez przysłowiowej łyżki dziegciu. Aktorstwo włoskiego tenora jest bardzo osobliwe. Ciągle stoi na scenie z wypiętą klatką piersiową rozłożonymi rękami, palcami tworzącymi szpony i z jednym kolaniem ugiętym. Trzeba przyznać, że jednak nieźle zagrał pijanego Hoffmanna.

Warto było zobaczyć to przedstawienie, szczególnie dla reżyserii. Śpiew niestety był nierówny, orkiestra niezła. Dobrze, choć nie porywające przedstawienie.

Damian Ganclarski

Christine Rice jako Giulietta i Thomas Hampson jako Fourvillains (Dappertutto)
fot. © ROH/Catherine Ashmore





Eugeniusz Rudnik Wspomnienie 1932 – 2016

Dariusz Mazurowski

Eugeniusz Rudnik był od wielu dziesięcioleci niezwykle ważną, wręcz kluczową postacią polskiej muzyki elektroakustycznej – to stwierdzenie nie oddaje zresztą całej prawdy, bowiem był artystą formatu światowego i cieszył się wielkim, międzynarodowym uznaniem. Przez lata znacznie większym niż w Polsce. U nas Rudnik był doskonale znany w środowisku, ceniony przez słuchaczy, miłośników tego rodzaju twórczości, ale mimo wybitnych osiągnięć, dla szerszych kręgów pozostawał postacią anonimową – w czym niestety sporą winę miał brak odpowiedniej promocji jego muzyki, co także w dużym stopniu obciąża sumienie Polskiego Radia, w ramach którego tworzył i funkcjonował. Nie było płyt, przecież tak naprawdę pierwsze w pełni autorskie wydawnictwo Rudnika ujrzało światło dzienne dopiero w 2008 r.... Był to wydany przez Polskie Radio zbiór czterech płyt CD: *Eugeniusz Rudnik – Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*. Nawiasem mówiąc to wydawnictwo szybko stało się poszukiwanym białym krukiem i dziś jest trudno dostępne. Pojedyncze kompozycje ukazywały

się także na kompilacyjnych albumach wydawanych dzięki dotacjom MKiDN przez wytwórnię Bôit Records, która zaczęła dokumentować na płytach dorobek Studia Eksperymentalnego. Wreszcie dzięki tym samym dotacjom Requiem Records wydało najpierw płytę z ostatnimi dokonaniem artysty – *ERdada na taśmę* – a następnie kolekcję czterech płyt CD z miniaturami realizowanymi przez kompozytora w ciągu całej kariery (czwarty album zawierał reinterpretacje w wykonaniu młodszej generacji muzyków) – *Miniatury (1975 – 1995)*.

Miarą popularności i uznania są także dokumenty filmowe, szczególnie zaś bardzo interesujący i nagradzany obraz Zuzanny Solakiewicz *15 stron świata*, który miał premierę w 2014 r. Film przenosi dźwięki Rudnika na ekran, stosując jego narrację i środki wyrazu. Jest bodaj najpełniejszym dokumentem o kompozytorze i z jego udziałem. Wcześniej, w 2008 r., Bolesław Błaszczyk zrealizował dla Telewizji Polskiej *Gieniu ratuj!*

Biorąc pod uwagę to, co się działo – albo raczej nie działo – wcześniej, można mówić o prawdziwej eksplozji zainteresowania Rud-

nikiem i odkryciu go przez młodszą generację słuchaczy oraz artystów. Choć on sam z dużą rezerwą odnosił się do współczesnej muzyki, zwłaszcza tworzonej za pomocą komputerów, dość życzliwie traktował „obrazoburcze” zabiegi na jego dźwiękach – samplowanie i remiksowanie, reinterpretacje itp. Mimo wszystko jednak wydaje się, że jest w tym także sporo mody – mamy naszego, rodzimego mistrza, bardzo odrębnego, oryginalnego. Nagle artysta znalazł się w centrum zainteresowania i wiele osób starało się z tego skorzystać, jakoś się do Rudnika odwołując. Nie ma wątpliwości jednak, że kompozytor zasłużył na daleko większą sławę i uznanie niż była mu dana za życia, nawet w ostatnich latach. Nie jest tylko mistrzem od nożyczek i taśm, twórcą trudnych w odbiorze dźwięków, ale przede wszystkim jedną z najwybitniejszych postaci polskiej sztuki współczesnej. Gdyby zapytać o to innych wybitnych twórców (którzy z Rudnikiem współpracowali, albo chociaż go tylko znali) – z różnych zresztą dziedzin – ich zdanie byłoby jednoznaczny potwierdzeniem tej tezy.

POCZĄTEK HISTORII

Eugeniusz Rudnik urodził się 28 października 1932 r. w Nadkolu nad Liwcem i przez całe życie był do swojego pochodzenia bardzo przywiązany, uczynił z niego wielki atut – właśnie w twórczości artystycznej. Dla porządku zatem dodajmy, że Nadkole to wioska położona nad małowniczym zakolem rzeki Liwiec, będącej dopływem Bugu. Mazowiecka wieś, chłopskie pochodzenie było czymś, co Eugeniusz Rudnik zawsze z dumą podkreślał i czego nigdy się nie wyrzekł. Jak sam zresztą przyznawał, zawsze gdzieś w jego utworach można było dostrzec wpływ doświadczeń wczesnej młodości, pewną wrażliwość związaną z miejscem, gdzie się wychował. To także szacunek i umiłowanie przyrody, rzeczy naturalnych, szlachetnych. W swoich dziełach eksponował zatem dźwięki przydrożnych kamieni, drewna, głosy, czy motywy ludowe. Wracając zaś do samej daty urodzenia artysty, wiąże się z nią ciekawa historia, bowiem przez lata we wszystkich dostępnych publikacjach podawana była inna (zresztą do dziś czasem można natrafić na taką informację) – 28 marca 1933 r.... Dopiero od niedawna w biografach Eugeniusza Rudnika można przeczytać skorygowaną informację (nb. niektóre źródła podają 28 marca 1932 r., co nie jest zgodne z przekazami samego artysty).

Edukacja i młodość przyszłego klasyka muzyki elektroakustycznej wydaje się typowa dla tego okresu pokolenia, któremu przyszło wchodzić w wiek dojrzewania w pierwszych latach powojennych. Rudnik trafił jako młody człowiek do wojska i wkrótce podjął studia na wydziale łączności Wojskowej Akademii Technicznej, nb. wówczas świeżo utworzonej warszawskiej uczelni (powołanej w 1951 r.). Technika, elektronika były bowiem dziedzinami, które już wówczas go interesowały i z nimi wiązał swoje zawodowe plany. Jednak ten etap nie trwał zbyt długo, bowiem w 1952 r. doszło między nim a oficerem do spięcia – a mówiąc bardziej dosadnie, Eugeniusz Rudnik po prostu dał mu w twarz, za co został wyrzucony z uczelni i skazany na pobyt w więzieniu. Zgodnie z ówczesną praktyką odbył go pracując w kopalni Dymitrow (tak w latach 50. nazywała się Kopalnia Węgla Kamiennego Centrum w Bytomiu). Był tam grupowym więźniów, w tzw. oddziale gazowym. Może się wydawać dziwne, że tak pozornie mało istotnemu zdarzeniu z młodości poświęcamy tyle miejsca, ale sam Eugeniusz Rudnik często powoływał się na róż-

norakie doświadczenia życiowe, wskazując, że ukształtowały go jako człowieka i artystę. W 1953 r. ten mało przyjemny epizod się zakończył i mógł kontynuować edukację. Jednak w tamtym czasie najprawdopodobniej zupełnie nie miał pojęcia co dalej robić – i trudno się było temu dziwić. W epoce stalinizmu Polska nie miała zbyt wiele do zaoferowania młodemu człowiekowi, w dodatku z wyrokiem w papierach. Pewną szansę dawało wielkie miasto, a z racji urodzenia była nim oczywiście Warszawa i tutaj Rudnik postanowił spróbować swojej szansy. Jak sam wspominał, wcale nie zamierzał zatrudnić się w radiu, ale po prostu szukał okazji. Po wielu latach tak wspominał ten przełomowy moment, z typowym dla siebie poczuciem humoru: „Trafiłem w 1955 r. do radia – przeproszam za kolokwializm – z powodów urologicznych. Przyjechałem z Kobyłki, gdzie wówczas mieszkąłem, wysiadłem na Dworcu Śródmieście, to była pochylnia, taka z desek – szukać roboty. I udałem się na południe, czyli w stronę ulicy Emilii Plater, w stronę Politechniki i w pewnym momencie zacząłem się rozglądać za pisuarem [...] A w bramie na Noakowskiego 20, gdzie się radio powojenne rodziło, nie wspomnę o Pradze, mówię już o Warszawie, stał dozorca, nazwisko mi wypadło z pamięci, i poznałem chłopca jako chłop z urodzenia, po cholewach i zapytałem się czy nie wie coś o jakiejś robocie. A on mi powiedział z wdziękiem: to idź Pan do Kępki. A Kępka to był dyrektor biura administracyjnego, na Noakowskiego 20, w oficynie. Poszedłem do rzeczonoego pana Zdzisława Kępki – chyba mnie polubił – i zostałem nadzorcą hydraulików, stolarzy i malarzy, w radiu na Noakowskiego. Po krótkim czasie, skończywszy odpowiedni kurs, przenieśliśmy się tu właśnie, do tego radia”¹.

W tym momencie rozpoczyna się właściwa historia, bowiem już wkrótce los zgotuje Rudnikowi nadzwyczajny awans zawodowy, jednocześnie dając szansę na rozpoczęcie własnej twórczości. Z racji wcześniejszych studiów na wydziale łączności i niepodważalnych umiejętności technicznych otrzymuje znacznie ciekawszą pracę, jako technik ra-

diowy, wykonujący typowe dla tego okresu czynności. Szybko opanował obsługę i konserwację magnetofonów, aparatury radiowej, tym samym stając się cennym pracownikiem Polskiego Radia. I to okazało się kluczem do przyszłej sławy, bowiem w październiku 1957 r. powołano do życia Studio



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

Eksperymentalne Polskiego Radia, którego założycielem i późniejszym wieloletnim kierownikiem był Józef Patkowski. O Studiu napisano już wiele tekstów i omawianie historii tej placówki, czy choćby samych jej początków znacznie wykracza poza ramy tego

tekstu, ale bez wątplenia trzeba podkreślić nadzwyczajność samego faktu jej powstania, w kraju należącym do bloku wschodniego i odgradzonego do wolnego świata żelazną kurtyną. Studio nie mogłoby oczywiście zaistnieć na polskiej scenie, gdyby nie krótkotrwała odwilż po październiku 1956 r. Był to moment niezwykle ważny w powojennej historii polskiej sztuki, wystarczy choćby porównać muzykę przed i po tym wydarzeniu, względnie to samo zrobić z filmami, czy innymi dziedzinami. Józef Patkowski, po odbyciu podróży po Europie i obejrzeniu – nielicznych przecież wówczas studiów tego typu – przekonał ówczesnego przewodniczącego Komitetu do spraw Radia (od 1960 r. już Radia i Telewizji), Włodzimierza Sokorskie-

gujemy domowy sprzęt elektroniczny, ale w końcu lat 50. tego wszystkiego nie było. Mało kto posiadał magnetofon, nawet zwykłe radio uchodziło za pewien luksus. Józef Patkowski poszukiwał więc współpracowników, którzy wniesliby do Studia coś, czego brakowało kompozytorom – wiedzę i umiejętności techniczne. Była to zresztą unikalna cecha Studia Eksperymentalnego, obecność zawodowego realizatora muzyki elektroakustycznej, który pomagał kompozytorowi uzyskać pożądane efekty, przetłumaczyć na język aparatury każdy zamysł artystyczny. I w ten sposób do Studia trafił Eugeniusz Rudnik. Szybko zresztą okazało się, że znakomitemu przygotowaniu technicznemu towarzyszy u niego wielka wrażli-

kolegów przy pracy i uczył się od nich, wykorzystując przy tym wrodzoną wrażliwość i niewątpliwy talent. W pewnym sensie był to rodzaj transakcji wymiennej, bowiem ci kompozytorzy dzięki Rudnikowi opanowywali także warsztat elektroakustyczny i coraz lepiej radzili sobie ze specyfiką tej muzyki. Studio Eksperymentalne cały czas produkowało kolejne utwory, zarówno autonomiczne, jak i stanowiące dźwiękową ilustrację do filmów, spektakli, czy słuchowisk. Ale bywały też – rzadkie, bo rzadkie, ale jednak – chwile, gdy akurat nie było nic do zrobienia i realizator (nb. od 1962 r. drugim, zatrudnionym na stałe realizatorem był Bohdan Mazurek, który także wkrótce sam zaczął komponować) miał wolne, a wokół niego znajdowa-



go, że taką placówkę należy powołać także w Polsce. Studio Eksperymentalne miało zresztą pełnić także swego rodzaju rolę „służebną” wobec innych komórek radiowych, dostarczając efekty dźwiękowe, ilustracje słuchowisk, a nawet rekonstruując nagrania archiwalne (tę rolę później przejęła osobna komórka). Zakładano oczywiście, że w Studiu będą pracować kompozytorzy, tworząc dzieła elektroakustyczne. Problem w tym, że o ile mieli oni znakomity warsztat kompozytorski, wiedzę i doświadczenie muzyczne, ich przygotowanie techniczne do takiej pracy było po prostu żadne. Dziś wydaje się to dziwne, przecież mamy w domu komputery, korzystamy z internetu, obsłu-

wość i talent artystyczny, dzięki czemu nierzadko był „cichym” współautorem wielu dzieł. Rudnik był już realizatorem utworu Włodzimierza Kotońskiego *Etiuda konkretna (na jedno uderzenie w talerz)* z 1959 r., powszechnie uważanego za pierwszy autonomiczny utwór na taśmę w Polsce (wcześniej powstawały jedynie eksperymentalne, inżynierskie etiudy Andrzeja Rakowskiego i Janusza Piechurskiego, tworzone studiu warszawskiej PWSM Warszawskiej oraz muzyka ilustracyjna).

Eugeniusz Rudnik wielokrotnie opowiadał o swoich początkach, a także o tym jak z inżyniera dźwięku stał się kompozytorem – jak podkreślał, obserwował swoich znakomitych

fa się cała aparatura. I Rudnik, z właściwym sobie wdziękiem i ironią, podkreślał, że artystą został z nudów, bo kiedy akurat nie miał klienta pod ręką, to dla zabicia czasu zaczął sam sklejać taśmę i tworzyć własne dzieła. Takim początkiem nowego etapu była kolażowa kompozycja *Lekcja*, pochodząca z 1961 r. (czasem można też doczytać, że autor zaczął ją montować już w 1959 r.). Sam Rudnik nie uważał jej za dzieło skończone i zwyczajnie schował do szuflady. Trwający niespełna 8 i pół minuty kolaż zbudował z dźwięków pochodzących z radiowej taśmoteki, a swego rodzaju osią zdarzeń stała się tytułowa lekcja matematyki w pewnej szkole podstawowej. Pierwsza wersja była zresztą mono-

foniczna i sam twórca nie miał zamiaru, ani śmiałości zabiegać o jej publiczną prezentację. Dopiero w 1965 r. Eugeniusz Rudnik od stworzył nagranie wizytującemu studio Aleksandrowi Małachowskiemu (pracującemu wówczas jako dziennikarz w radiu), a ten przekonał go do zrobienia nowej, znacznie dłuższej (trwającej nieco ponad kwadras) i już stereofonicznej wersji, która otrzymała tytuł *Lekcja II* i została wysłana do Włoch na konkurs Prix Italia. W tymże roku kompozytor zrealizował także kolejny utwór, przez wielu zresztą uważany za właściwy początek jego twórczości, a chodzi oczywiście o *Kolaż*. Sam Rudnik długo wypowiadał się o tym dziele dość krytycznie, nie do końca dzieląc entuzjazm części słuchaczy. A w ostatnich latach *Kolaż* zrobił sporą karierę, stając się jednym z częściej granych utworów autora. Głównie ze względu na estetykę, chropawe, zniekształcone dźwięki oraz mnóstwo szumów – właściwie można go uznać za zapowiedź nurtu noise. Głównym źródłem dźwięku były wyraźnie wzmocnione szумы i przydźwięki konsoly mikserkiej, a także przypadkowo wybrane ścinki taśmy – zresztą takie sięganie do radiowego śmietnika z odrzutami stanie się znakiem firmowym całej twórczości Eugeniusza Rudnika. *Kolaż* to także wyraz pewnej postawy estetycznej, sprzeciwu wobec zbyt laboratoryjnego traktowania muzyki elektroakustycznej, co było szczególnie zauważalne we wczesnych dokonaniach studia kolońskiego WDR. Mimo dużej popularności tego utworu, sam Rudnik kwitował go stwierdzeniem: „zrobiłem lepsze...”. Interesujące jest jednak to, że jako inżynier i realizator nagrań zrobił coś, co w pewnym sensie było zaprzeczeniem podstawowych dążeń w tym fachu – do uzyskania jak najlepszego dźwięku. Jak sam zauważył: „Znam powiedzenie, autora nie przytoczę, że w momentach kryzysu inżynierowie ratują sztukę”².

Lekcja I i *Lekcja II* są dla całej twórczości Rudnika dość charakterystyczne, przynajmniej dla nurtu, który stał się jego znakiem firmowym. I który de facto zdefiniowały. Kompozytor sam opisywał je jako formy niemal dokumentalne, niekiedy na pograniczu radiowego teatru, słuchowiska, czy wręcz reportażu – często złożone z pozornie niespójnych materii, ale z wyraźnym ładunkiem emocjonalnym i dramaturgią. Powoływał się tu na angielski termin „feature” – który określa takie formy, nazywane także sztuką akustyczną, czy (to z kolei kalka językową z francuskiego) kinem dla uszu. Tworząc takie dzieła posługiwał się techniką kolażu dźwięko-

wego, łącząc materiały z radiowej taśmoteki, odrzuty, dźwięki przetworzone (czasem w taki sposób, że ich rodowód ulegał zatarciu), czy struktury elektroniczne, uzyskane na drodze syntezy dźwięku. Ten nurt twórczości kompozytora reprezentują takie utwory (często są to duże formy), jak: *My* (1970), *Homo ludens* (1984), *Sekunda wielka* (1995), czy *Peregrynację Pana Podchorążego albo Nadwiślańskie Żarna* (1999). Te utwory zwykle miały charakter programowy i zarówno dobór materiału dźwiękowego, jak i sposób jego organizacji w istotnym stopniu wynikały z założeń artystycznych i właśnie programowych. Zdarzały się jednak także dokonania, które sam Rudnik czasem określał jako strumień świadomości, czy swobodny kolaż dźwiękowy, jak choćby wysoko ceniony *Homo Ludens*. Tworząc dzieła programowe Eugeniusz Rudnik zawsze mocno akcentował swoje pochodzenie, polskość i przywiązanie do tradycji, historii i tego symbolicznego miejsca na ziemi. Przykładem najbardziej chyba wyrazistym jest tu wspomniany przed chwilą bodaj najdłuższy ze wszystkich utworów *Peregrynację Pana Podchorążego*. Jakkolwiek twórca tak chętnie sięgał po „podłe materie” (to jego słowa), czyli odrzuty: taśmy wycięte ze słuchowisk, reportaży, po prostu rzeczy niechciane przez innych – także dokonywał nagrań specjalnie z myślą o swoich utworach. Zwykle angażował znakomitych aktorów i bardzo starannie dobierał teksty, ale także korzystał z nagrań terenowych (słynny i wielokrotnie wykorzystywany przez niego śpiew słowika), zapisywał dźwięki różnych przedmiotów. Cechą charakterystyczną jego twórczości jest także stałe wracanie do pewnych materiałów, ich swoisty recykling i ponowne wykorzystanie w nowej postaci i innym kontekście. Uważni słuchacze, doskonale znający twórczość Rudnika potrafią bez trudu wyłapać te autocytały, umieszczając je w bogatym zbiorze dzieł artysty. Wracając zaś do tak umiłowanych przez artystę radiowych śmieci, on sam tak się o nich wyrażał: „Ten śmieć musi mnie rozczulić. Musi mieć zawartość uczuciową. A jeżeli jej nie ma, a podejrzewam, że miał – to mu ją nadaję przez kontekst. Przez sąsiedztwo”³. Rudnik, z właściwym sobie poczuciem humoru, potrafił także skomentować istotne dla swojej kariery artystycznej wydarzenia, co przypomniał Edward Sielicki, kompozytor mający na koncie kilka utworów zrealizowanych w Studiu Eksperymentalnym: „Parę lat temu kiedy pojawił się box z płytami z jego muzyką, Genio pokazał mi listę sponsorów. Był wśród nich jakiś zakład

oczyszczania z podwarszawskiej miejscowości. Genio powiedział z dumą: Patrz, śmieciarze dali forszę śmieciarzowi! Zawsze uważał się za rzemieślnika, a nie artystę. I właśnie dlatego artystą był. Wielkim”⁴.

Cechą charakterystyczną twórczości Eugeniusza Rudnika jest także dystans i poczucie humoru, czy zdolność do nieco ironicznej refleksji. Doskonałym przykładem są tu *Peregrynację Pana Podchorążego*, gdzie bardzo istotną rolę odgrywają fragmenty powieści *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego, czytane przez znakomitych aktorów. Jest tu także bardzo podniosły fragment w interpretacji Gustawa Lutkiewicza, który podczas nagrania w studiu na chwilę się pogubił i stracił orientację, w którym miejscu tekstu się znajduje. Tymczasem Rudnik nie zatrzymał taśmy i z reżyserki poprosił aktora: „Niech Pan jedzie dalej”. Chyba każdy twórca uznałby takie podejście za nieudane i zwyczajnie je odrzucił, ale autor *Peregrynacji* wykorzystał w utworze właśnie to urokliwe świadectwo zmagania aktora z materią i własne, życzliwe zachęty, by kontynuował. Dzięki temu uniknął sztucznego patosu, zachowując autentyzm i ładunek emocjonalny całości.

Warto w tym miejscu podkreślić, że choć oczywiste są zasługi Eugeniusza Rudnika dla polskiej muzyki elektroakustycznej, mniej osób zdaje sobie sprawę jak wielki jest jego wkład w sztukę radiową w ogóle. Artysta jest jednym z kluczowych twórców polskiej szkoły reportażu radiowego, często biorącym udział w konferencjach, czy festiwalach tego gatunku i mającym ogromny wpływ na młodsze pokolenia. O wkładzie w radiowy teatr, słuchowisko nawet nie wspominamy.

Drugi nurt twórczości Eugeniusza Rudnika reprezentują klasyczne utwory elektroakustyczne, z powodów historycznych także dziś często określane jako muzyka na taśmę. Zresztą sam kompozytor do końca pozostał wierny technice klasycznej – analogowej taśmie magnetofonowej, nożyczkom i w miarę prostym środkom używanym od przekształcania dźwięku. Osiągnął w tej materii takie mistrzostwo, że wielu twórcom młodszych generacji wydaje się wręcz nieprawdopodobne, że tak nadzwyczajne rezultaty da się osiągnąć tymi metodami. Co dowodzi, że muzyka to jednak przede wszystkim talent, umiejętności, warsztat, wyobrażenia – a technologia jest tylko narzędziem.

W przypadku tej grupy utworów Rudnik stosował te same metody pracy z dźwiękiem i charakterystyczne dla siebie środki wyrazu. Zresztą także te utwory (często określane jako akusmatyczne) niekiedy zbliżały się

do wcześniej omówionego nurtu, a wiele należy właściwie lokować gdzieś pomiędzy nimi. Doskonałymi przykładami klasycznych kompozycji elektroakustycznych są m.in.: *Dixi* (1967), *Mobile* (1972), *Tryptyk – pamięci Franco Evangelisti* (1980), czy też *Kamienie epitafium* (1984). Twórca czasem świadomie korzystał z jednorodnego materiału źródłowego, ale często także sięgał do różnych źródeł. Niekiedy wszystkie nagrania wykonywał specjalnie z myślą o danym utworze, ale zdarzało się także, że w pełni autonomiczne dzieło powstawało z materiałów już istnie-

ZŁOTY WIEK

Druga połowa lat 60. i pierwsza następnej dekady to naprawdę znakomity okres w dziejach Studia Eksperymentalnego i polskiej muzyki elektroakustycznej. Powstaje wiele znakomych utworów, które zdobywają nagrody na międzynarodowych festiwalach, a do Warszawy przyjeżdżają znakomici artyści, by w Studiu realizować swoje kompozycje. Jakkolwiek placówka z pewnością nie należała do najlepiej wyposażonych, wciąż jeszcze nie odstawała

śła – właściwie bez żadnego zamówienia i z wewnętrznej potrzeby. W 1966 r. stworzył studium technologiczne *Skalary*, które może być odtwarzane z różnymi prędkościami, w różnych kierunkach i za pomocą różnych technikami dystrybucji przestrzennej. W ten sposób oderwał się od tradycyjnej muzyki na taśmę, od początku do końca ściśle zdefiniowanej i jednoznacznej. Rok później realizuje *Dixi*, utwór o tyle ciekawy, że będący bardzo rzadkim w dorobku Rudnika przykładem wykorzystania wyłącznie materiału elektronicznego. Kompozycja zdobyła



jących (np. wspomnianych już odpadów).

Eugeniusz Rudnik zawsze podkreślał, że jest przede wszystkim człowiekiem radia i w studiu czuł się najlepiej. Nie przepadał za koncertami i sam na nie rzadko chodził, choć ma także zasługi jako performer, wykonawca muzyki elektroakustycznej, czy pomysłodawca metod przestrzennej projekcji dźwięku. Mimo to zdecydowana większość jego utworów została zrealizowana jako projekcja dwukanałowa, stereofoniczna, kilka ma swoje wersje kwadrofoniczne, jak choćby *Mobile*.

technologicznie na tyle, by można było mówić o istotnej różnicy. Brak dewiz i jednak wciąż pokutujące (w kręgach władz radiowych) przekonanie o marginalności takiej muzyki stanowiły bariery rozwoju, co z czasem przyczyniło się od powstawania coraz większej przepaści między Studiem a wiodącymi ośrodkami światowymi.

W tym czasie Eugeniusz Rudnik pracował z wieloma wybitnymi twórcami, pomagając im przy realizacji ich dzieł, a przy okazji – wykorzystując także czas wolny – komponował własne dzieła, co często podkre-

w kwietniu 1968 r. nagrodę na I Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektronicznej w Dartmouth College (Hanover, New Hampshire / USA) – z kronikarskiego obowiązku dodajmy, że na tym samym konkursie nagrodę zdobył także utwór *Bozzetti* Bohdana Mazurka. Jako ciekawostkę można przytoczyć, że jeszcze w 1967 r. Rudnik uzyskał wreszcie dyplom inżyniera elektroniki.

Bardzo ważnym epizodem w tamtym okresie okazał się wyjazd do Kolonii (1967–1968) i możliwość pracy w słynnym ośrodku WDR. Rudnik znalazł się tam jako asystent Włodzi-

mierza Kotońskiego, pomagając mu podczas realizacji jego kompozycji *Klangspiele*. Došlo wówczas do spotkania z Karlheinzem Stockhausenem, wybitnym kompozytorem i jednym z pionierów muzyki elektroakustycznej, którego Rudnik uważał za wielkiego mistrza gatunku. Niemiec pracował wówczas w WDR nad swoim monumentalnym dziełem – *Hymnen* – i gdy pojawiał się w studiu otaczała go niezwykła aura. Jak zapamiętał sam Rudnik, Stockhausen był człowiekiem o wielkiej charyzmie i zarazem aurytecie. Doszło wówczas do zabawnego zdarzenia, gdy całe grono asystentów niemieckiego artysty bezskutecznie próbowało rozwiązać pewien problem techniczny, polegający na tym, że potrzebowali sygnału z radia do modulacji, ale przeszkadzał im sam dźwięk z głośnika. Gdy stali nad otwartym aparatem, z tyłu podszedł Rudnik i za pomocą zwykłych kombinerek po prostu odciął kable prowadzące do głośnika. Po tym „incydencie” Stockhausen zainteresował się polskim twórcą i po rozmowie zaproponował mu posadę swojego asystenta. To była zresztą bardzo poważna propozycja, związana z przeprowadzką do Niemiec i ściągnięciem całej rodziny. Eugeniusz Rudnik jednak nie zdecydował się na ten krok, czując, że jego miejsce jest jednak w Polsce i tylko tu potrafi tworzyć swoje utwory. Biorąc pod uwagę jego przywiązanie do miejsca pochodzenia i wyrażana w muzyce polskość trzeba przyznać, że mimo wielu minusów była to jednak słuszna decyzja. Pobyt w Kolonii zaowocował jednak kompozycją *Vox Humana*, pierwszym polskim utworem kwadrofonicznym.

W ciągu kolejnych kilku lat Eugeniusz Rudnik tworzy serię interesujących dzieł, jak *My* (1970), szczególnie bliski autorowi i bez wątplenia należący do jego najlepszych dokonań, *Divertimento* (1971), czy wreszcie *Mobile* (1972), kolejną realizację kwadrofoniczną. Ten ostatni tytuł zasługuje zresztą na specjalną wzmiankę, jest bowiem bodaj najbardziej znanym i najczęściej granym dziełem Rudnika, ale także wielkim arcydziełem gatunku. Kwadrofoniczny miks został zrealizowany w Sztokholmie, zaś prawykonanie odbyło się na festiwalu Fylkingen, 17 czerwca 1972 r. Utwór zgłoszono na słynny Międzynarodowy Konkurs Muzyki Elektroakustycznej w Bourges (Francja), gdzie zdobył główną nagrodę w 1972 r. Dodajmy, że w 1993 r. zorganizowano coś w rodzaju konkursu dotychczasowych zwycięzców i *Mobile* ponownie nagrodzono, tym razem tytułem Euphonie d’or.

W latach 70. Eugeniusz Rudnik był bardzo aktywny, zarówno współpracując z innymi artystami (m.in. pomagał Krzysztofowi Pendereckiemu podczas realizacji muzyki na otwarcie Igrzysk Olimpijskich w Monachium w 1972 r.), jak i tworząc własną muzykę, także ilustracyjną. Ten nurt był zresztą niezwykle ważny w dorobku artysty, a możliwość współpracy z wieloma znakomitymi twórcami stanowiła okazję do wzajemnej wymiany doświadczeń. Zresztą wszyscy, którym było dane pracować z Eugeniuszem Rudnikiem wspominają, że zawsze było to niezwykle twórcze i inspirujące doświadczenie. Jeszcze w 1970 r. stworzył muzykę do filmu baletowego *Gry*, w reżyserii Grzegorza Lasoty i z choreografią Conrada Drzewieckiego. Obraz ten zresztą zdobył prestiżową nagrodę Prix Italia.

Polska muzyka elektroakustyczna była także bardzo mocno związana z filmami animowanymi, często stanowiąc ich ilustrację dźwiękową, równie ważną, jak sam obraz. Rudnik współpracował z całą czołówką rodzimych twórców, by wymienić choćby Daniela Szczechurę, Zbigniewa Rybczyńskiego (muzyka do filmu *Zupa*), Józefa Robakowskiego, czy Stanisława Lenartowicza. Miał także wielki wkład w film fabularny, np. współpracując ze Stanisławem Radwanem przy muzyce do *Wesela* Wajdy.

W omawianym okresie kompozytor zrealizował także wiele dzieł autonomicznych, jak choćby *Ostinato* (1972, III nagroda w Bourges), czy *Ready Made* (1973), powtórzony w mocno zmienionej postaci w 1977 r. Związany na stałe ze Studium Eksperymentalnym miał jednak okazję pracować także w innych ośrodkach, czego efektem były np. *Moulin diabolique* (1979), czy *Berceuse* (1982).

TRUDNE LATA 80.

Kolejna dekada nie była dla Studia Eksperymentalnego czasem łatwym – coraz bardziej widoczne było zacofanie technologiczne studia, a panujący w Polsce kryzys gospodarczy nie dawał szans na poprawę sytuacji. Do głosu doszła też polityka, co doprowadziło w 1985 r. do zwolnienia Józefa Patkowskiego z funkcji kierownika Studia. W nową dekadę Eugeniusz Rudnik wkroczył utworem *Tryptyk – pamięci Franco Evangelisti* (1980), dedykowanym zmarłemu kompozytorowi włoskiemu, który w przeszłości gościł w Warszawie i współpracował z naszym bohaterem. Utwór ten zasługuje na uwagę także dlatego, że został zrealizowany wyłącznie z materiału elektronicznego

(dźwięków syntezatora Moog), a ponadto wyróżniono go na VIII Międzynarodowym Konkursie Muzyki Elektroakustycznej w Bourges. Jest to zresztą jeden ze szczególnie bliskich autorowi utworów i zarazem jeden z jego ulubionych. W 1982 r. powstaje pełna zadumy *Elegia – ofiarom wojny*, a w 1984 r. dwa niezwykle ważne utwory: *Homo ludens* oraz *Kamienne epitafium*. Pierwszy z nich, należący do nurtu słowno-muzycznych kolaży, otrzymał kolejną w dorobku artysty nagrodę w Bourges, a ponadto w 1985 r. był prezentowany na światowej wystawie sztuki współczesnej Documenta VII w Kassel. Drugi z wymienionych dedykowany jest pamięci księdza Jerzego Popiełuszki i został zbudowany z intrygującej, a zarazem symbolicznej materii dźwiękowej. Stanowią ją dźwięki wydobywane z kamieni i następnie poddane dalszej obróbce elektronicznej.

W 1986 r. Rudnik znów zrealizował utwór dedykowany pamięci znakomitego artysty, Andrzeja Markowskiego – *Podzwonne – pamięci A. Markowskiego*, zaś trzy lata później *Gilotynę* DG.

W 1987 r. kompozytor został uhonorowany Nagrodą I stopnia Przewodniczącego Komitetu do Spraw Radia i Telewizji za całokształt twórczości.

OKRES DOJRZAŁY I MAGNUM OPUS

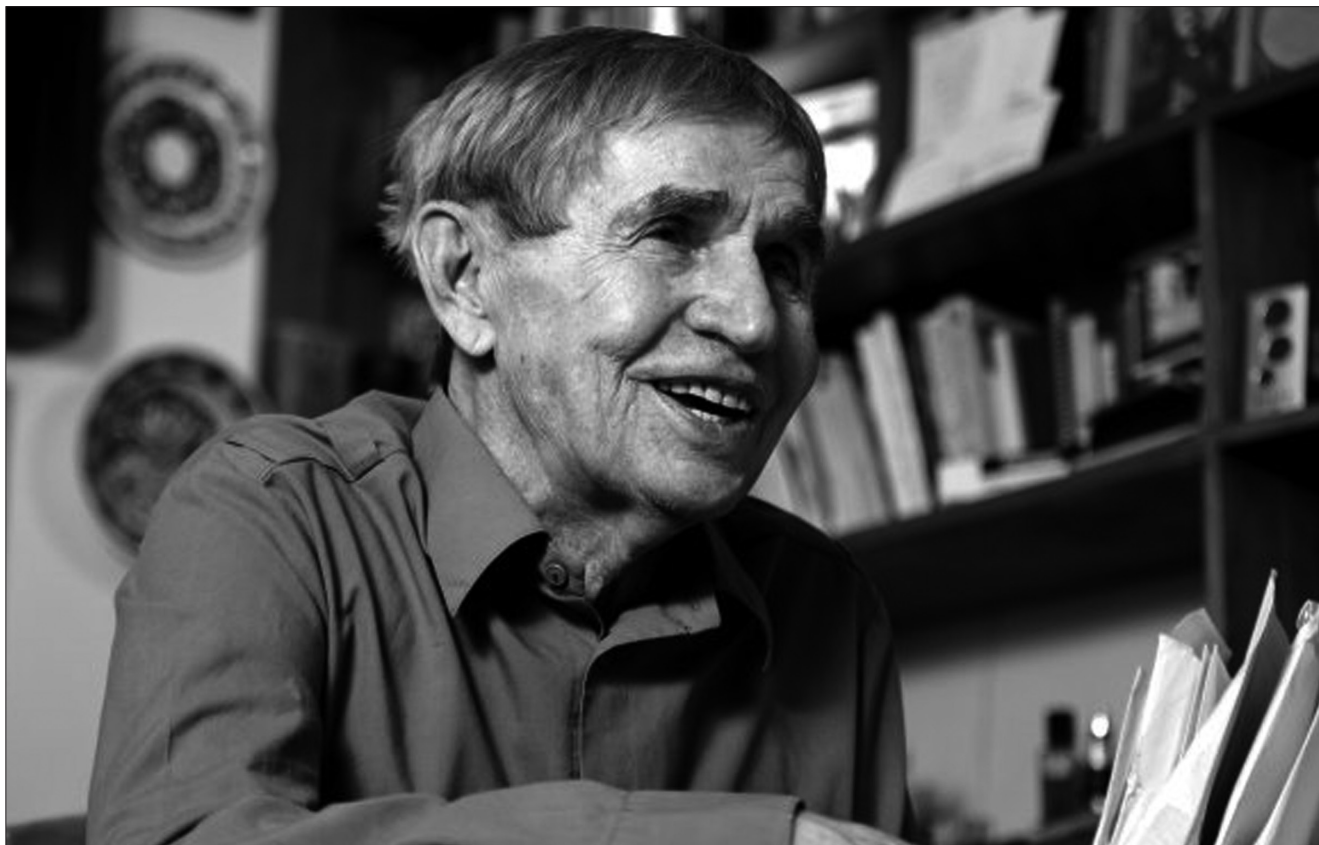
Lata 90. przyniosły duże zmiany w muzyce elektroakustycznej – do głosu doszło młodsze pokolenie twórców, dokonana się także rewolucja technologiczna, sprawiająca, że wielu kompozytorów zaczęło pracować w domowych studiach i rola dużych ośrodków zaczęła się zmniejszać. Praktycznie straciło znaczenie stanowisko etatowego realizatora muzyki w Studium Eksperymentalnym, bowiem teraz artyści posiadali już niezbędną wiedzę i warsztat pozwalający im samodzielnie realizować własne utwory. Ponadto sam Eugeniusz Rudnik świadomie pozostał w poprzedniej epoce, unikając stosowania technologii cyfrowej i komputerów – tym samym jego unikalne umiejętności powoli przestawały być potrzebne innym kompozytorom. Uwolniony od obowiązków „świadczania usług na rzecz innych” pracował jeszcze intensywniej niż poprzednio i realizował kolejne autorskie dzieła. Udało mu się wygospodarować dla siebie niewielkie pomieszczenie na Woronicza (w siedzibie Polskiego Radia) i tam – w otoczeniu aparatury przypominającej studyjny demobil – samotnie pracował nad własną muzyką. Ta kan-

ciapa Rudnika była miejscem absolutnie magicznym i każdy, kto miał przyjemność zostać doń zaproszonym, wspominał to jako niewątpliwy zaszczyt. W tej pracowni powstawały *Via crucis – epitafium poświęcone pamięci polskich oficerów zamordowanych w kwietniu i maju 1940 roku przez NKWD i pogrzebanych we wsi Katyń koło Smoleńska* (1990), *Ptacy i ludzie* (1993), *Annus mirabilis* (1995), *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* (1995, wspólna nagroda, razem z Marią Brzezińską, na 17. Międzynarodowym Katolickim Festiwalu Filmów i Multimediiów), *Sekunda wielka – mała suita dokumentalna dla dorosłych* (1995),

Wydawałoby się rzeczą naturalną, że unikalne umiejętności, wiedza i doświadczenie Eugeniusza Rudnika aż się proszą o przekazanie następnym pokoleniom. Być może jego twórczy warsztat wydawał się mocno przestarzały, ale najważniejszy w nim był ogromny szacunek dla dźwięku jako takiego, a z tym wielu młodszych twórców ma niestety problem. Jakkolwiek sam Rudnik parokrotnie dał się namówić i podjął działalność pedagogiczną, sam nie był jej entuzjastą w obowiązującej powszechnie postaci: „Były propozycje, za poprzedniej ekipy, bym stworzył jakąś szkołę, by parę osób się tu kręciło, czy

serów i w odróżnieniu od równie znakomych kolegów zagranicznych – praktycznie niedostępny na płytach. W roku 2000 artysta został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, co jest jakimś symbolicznym uznaniem wkładu w kulturę narodową.

Jeszcze w 2002 r. realizuje *Śniadanie na trawie w grocie Lascaux*, ale jest to już schyłkowy okres istnienia i działalności Studia Eksperymentalnego, które praktycznie kończy działalność w 2004 r. Na szczęście Eugeniusz Rudnik przez lata wykazywał się pewną zapobiegliwością, zbierając różne materiały na



Diewuszka, wasze dokumenty (1995), czy *Martwa natura z ptakiem, zegarem, strzelcem i panną* (1997). I wreszcie w 1999 r. Eugeniusz Rudnik zrealizował trwające niemal 50 minut dzieło, które uznał za swoje magnum opus – *Peregrynację Pana Podchorążego albo Nadwiślańskie Żarna* (1999), bowiem podsumowywało ono jego wcześniejsze doświadczenia, przeżycia i poniekąd także dorobek. W tym monumentalnym utworze słychać także dyskretne, przetworzone cytaty z wcześniejszych dokonania – to po prostu cały Rudnik, jakim go znamy. Warto dodać, że ten – na wskroś polski utwór – ma także swoją wersję niemiecką – *Die Wanderungen des Herr Fähnrich oder Die Mühlensteine an der Weichsel*, przygotowaną w 2001 r.

uczyci. Dałem się kiedyś wciągnąć w uczenie na Akademii Muzycznej, ale znowu te procedury, wypełnianie jakichś cedulek, ile nadgodzin – to uciążliwe i poniekąd poniżające. [...] Ale to nie może być tak, że ci studenci mają być z dziennika, że rocznik jest taki. Sztuki, czy rzemiosła artystycznego można uczyć tylko dokonując wyboru słuchaczy”¹⁵.

SCHYLEK STUDIA I CO DALEJ?

Na progu XXI w. Eugeniusz Rudnik znalazł się w sytuacji szczególnej, z jednej strony jako doceniony przez środowisko mistrz gatunku, wybitna postać sztuki współczesnej, ale jednocześnie twórca znany w Polsce jedynie wąskiemu gronu kone-

temat swoich działań i dzięki temu zachował je dla potomnych. W pewnym sensie nawet postąpił wbrew radiowym przepisom, po prostu zabierając z archiwum swoje taśmy. W porządkowaniu dorobku artystycznego i dokumentacji artyście od lat pomagał Bolesław Błaszczak, znany z wielu różnych działań, ale także aktywny jako muzykolog, zajmujący się historią Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Jego działalność związana jest zresztą z powołaniem w 2003 r. Centrum Historii Radiofonii Polskiej.

W 2007 r. Eugeniusza Rudnika spotyka szczególne wyróżnienie, bowiem francuska Biblioteka Narodowa w Paryżu włączyła jego 30 utworów do własnego zbioru światowej sztuki dźwiękowej. Z kolei w paź-

dzienniku 2012 r. otrzymał na festiwalu Soundedit nagrodę *Człowiek ze Złotym Uchem* za pionierskie osiągnięcia w dziedzinie produkcji muzycznej.

Zakończenie działalności produkcyjnej Studia mogło oznaczać dla Eugeniusza Rudnika koniec kariery artystycznej. W odróżnieniu od wielu innych twórców muzyki elektroakustycznej nigdy nie pomyślał o zorganizowaniu sobie własnego studia i jak przyznawał, nigdy nie miał w domu aparatury do realizacji takich utworów – choć w pewnym okresie było to już możliwe. Jednak sam uznał, że to nie miałoby dla niego sensu: „Ja nawet mogłem to zrobić u siebie w wsi, zbudować jakieś studio, nawet była taka moda jak się pojawiły syntezatory – może bym spróbował nawet kupić. Ale to byłoby nadużycie. Mieszkam blisko Radia, od pięciu do siedmiu minut piechotą, więc dostęp do tego studia mam zawsze, w nocy i w niedzielę – i nie będę tań, że konsumowałem tę możliwość. Natomiast w domu bym chyba nie zniósł tego, że między jedną herbatą a drugą realizowałbym swoje pomysły”⁶. Nawet u schyłku życia nie zmienił zresztą zdania „Miałem luksus permanentnego dostępu do studia. Nigdy nie robiłem swoich dzieł autonomicznych na zamówienie. Jak mnie to bawiło i podniecało, to wpadałem na dwie albo trzy godziny w sobotę po śniadaniu – do pierwszej, bo potem żona prosiła, żeby przyjąć, żeby mi befszyk usmażyć, ona będzie sałatkę robić. Wpadałem na te trzy godziny. Brałem klucz, pograłem tui-tui-tui”⁷.

Kompozytor znalazł swoje nowe miejsce w pracowni wspomnianego Bolesława Błaszczyka, gdzie korzystając ze sprzętu z radiowego demobilu realizował swoje ostatnie utwory. W 2010 r. była to *Dzięcielina patała*, w 2012 r. trwająca niemal 40 minut *ER-dada 80/50/39'40* (zgodnie z tytułem utwór świętuje 80. urodziny artysty i półwiecze pracy twórczej, a w materii dźwiękowej słyhać także niewykorzystane wcześniej surowce z pracy nad *Divertimentem*), a rok później *Im Gedanken an Arne Nordheim – Meminitui*, dedykowany pamięci wybitnego kompozytora norweskiego, z którym łączyła go przyjaźń, a także owocna współpraca na przełomie lat 60. i 70. W 2013 r. Błaszczyk i Rudnik realizują jeszcze wspólną miniaturę *Elektrowyzwoliny*. Była to zresztą ich kolejna wspólna praca, bowiem w 2007 r. (dodatkowo wspólnie z Jarosławem Siwińskim) zrealizowali *Epilogos*. Artysta wciąż znajdował się w znakomitej formie i pomimo stosowania archaicznego warsztatu twórczego, nadal potrafił stworzyć interesujące dzieła.

Niestety jego aktywność zakończyła się 24 października 2016 r. – Eugeniusz Rudnik odszedł i nie stworzył już niczego nowego. Pozostawił nam jednak przeogromny dorobek artystyczny, którym powinniśmy się cieszyć i z którego powinniśmy być dumni. Na publikację wciąż czeka wiele utworów, z tak lubianym przez autora *My* na czele. Biorąc pod uwagę zainteresowanie muzyką Rudnika, wydaje się, że to tylko kwestia czasu.

PARĘ SŁÓW OSOBISTYCH WSPOMNIENIĘ

Miałem okazję osobiście poznać Eugeniusza Rudnika i spędzić na rozmowach z nim wiele godzin, przesiedzianych w ciasnej kanciapie na Woronicza. Przekazał mi wiele cennych uwag i rad, które okraszał fragmentami swoich utworów, a czasem nawet całymi kompozycjami. To były takie dwuosobowe koncerty z autorskim komentarzem... Wtedy nie zdawałem sobie nawet sprawy, że zaszczyt goszczenia w słynnej kanciapie był udziałem niewielu osób.

Mój pierwszy kontakt ze Studiem Eksperymentalnym Polskiego Radia miał miejsce na początku lat 90. Jako bardzo młody chłopak, z marzeniami o własnej aktywności kompozytorskiej, pojawiłem się na Woronicza z okazałych rozmiarów graficzną partyturą i dzięki wstawiennictwu ówczesnego szefa Studia mogłem zobaczyć na własne oczy to magiczne miejsce. Pamiętam bardzo sympatyczne spotkanie z Barbarą Okoń-Makowską oraz Bohdanem Mazurkiem, którego rozbawiło pewne podobieństwo naszych nazwisk, a już po chwili życzliwie i poważnie pochylił się nad moją młodzieńczą partyturą. Gdy już wychodziłem, otworzyły się drzwi jednego z sąsiednich pomieszczeń i pojawił się Eugeniusz Rudnik, z nieodłącznym papierosem (tego okropnego nałogu nie pozbył się chyba do końca życia) – wtedy poznaliśmy się po raz pierwszy.

W końcu lat 90. wielokrotnie byłem gościem Studia Eksperymentalnego i w mojej głowie zrodził się pomysł, że skoro tu bywam, wypadłoby te rozmowy przelać na papier, uczynić z nich obszerny reportaż – wszak wtedy o Studiu i polskiej muzyce elektroakustycznej nie pisał u nas nikt. Jeszcze wiele lat musiało upłynąć zanim rozpoczął się renesans zainteresowania tą formą sztuki w Polsce. Najwięcej czasu spędzałem z Eugeniuszem Rudnikiem i gdy wyraził zgodę bym nasze „posiady” (jak sam mawiał) nagrywał, wybrałem pewne fragmenty i spisa-

łem w formie długiego reportażu. Mogłem jedynie żałować, że z ogromu materii trzeba było dokonać wyboru, bo wszystko było bardzo ciekawe. Nie tylko dla potencjalnych czytelników, ale także dla mnie, młodego wówczas kompozytora. Eugeniusz Rudnik przekazał mi wówczas wiele cennych rad, z których pamiętam szczególnie tę, by czerpać siłę z miejsca swego pochodzenia, tego kim się jest. Artyści często bardzo chcą być obywatelami świata, umiędzynarodowić swoją działalność. Tymczasem twórczość Eugeniusza Rudnika jest znakomitym dowodem na to, że można zainteresować cały świat będąc stąd, będąc sobą i o swoich sprawach opowiadając. Kolejną cenną radą był tak mocno akcentowany przez artystę szacunek dla każdego dźwięku, bo nie ma dźwięków zepsutych, niedobrych, brzydkich. Usłyszałem wówczas od Eugeniusza Rudnika jeszcze jedną ważną myśl, której wtedy nie doceniłem, a po latach widzę, że miał rację. Że trzeba się zdecydować czy słuchać, czy grać. Czytelnikom pozostawiam interpretację tej myśli.

Pamiętam, że w trakcie naszych spotkań zadałem kompozytorowi pytanie o ocenę własnego dorobku, co z niego ceni sobie najbardziej – odpowiedź była na tyle ciekawa, że włączyłem ją wtedy do swojego reportażu: „Powiem co każę zagrać mojemu pierworodnemu nad moim grobem, cytuję w kolejności: *My, Mobile* – utwór zaliczany do kilkunastu, Boże przebacz nieskromność, arcydzieł – dalej utwór bardzo mi bliiski przez swoją inność – *Tryptyk – pamięci Franco Evangelisti, Divertimento, utwór Martwa natura z ptakiem, zegarem, strzelcem i panną*, który dostał nagrodę w Niemczech i *Peregrynacje Pana Podchorążego*”⁸.

Przypisy:

- 1 Z wypowiedzi udzielonej Polskiemu Radiu w 2008 r.
- 2 Cytat pochodzi z artykułu Dariusza Mazurowskiego *Z Eugeniuszem Rudnikiem rozmowa niesymetryczna*, opublikowanego w miesięczniku *Estrada i Studio* (nr 1 i 2/2000).
- 3 Cytat pochodzi z filmu Zuzanny Solakiewicz *15 stron świata*.
- 4 Cytat z prywatnej korespondencji autora z Edwardem Sielickim (za zgodą zainteresowanego).
- 5 Jak 2.
- 6 Jak 2.
- 7 Jak 3.
- 8 Jak 2.

Fotografie Eugeniusza Rudnika pochodzą z prywatnych zbiorów autora.

Stanisław Romański (1918–2014)

Adam Czopek

S tarszy, nienagannie ubrany pan z wier- nie mu towarzyszącą małżonką Wero- niką Pelczar stanowią niezwykle sympatyczną parę. Oboje mają nieprzeciętne poczucie humoru, na dodatek są znakomitymi gawędziarzami, a zarazem kopalnią teatralnych anegdot. Przez wiele lat spotykaliśmy się regularnie przy okazji kolejnych premier w poznańskim Teatrze Wielkim, nie opuszczali żadnej. Mimo że już od wielu lat nie występują, nadal czują się mocno związani ze swoim teatrem, który stale daje im dowody swojej pamięci. Oboje odnosili na tej scenie swoje największe sukcesy. On był pierwszym po II wojnie Tristanem w *Tristanie i Izoldzie* Wagnera oraz Siergiejem w *Katarzynie Izmałtowej* Szostakowicza. Odnosił też sukcesy jako tytułowy Otello i Don Carlos w operach Verdiego. Na jej barkach spoczywała większość repertuaru lirycznego. Rozmowa z nimi była zawsze ogromną przyjemnością, a zarazem świetną lekcją pogładową na temat wokalistyki i teatru operowego.

Stanisław Romański urodził się 8 czerwca 1918 r. w Łodzi. Edukację szkolną rozpoczął w Szkole Wychowania Duchownego w Zduńskiej Woli, a drogę artystyczną rozpoczął w wieku 18 lat, śpiewając w grupie basów w Kościele Bernardynów, w chórze kościelnym. W 1945 r. stanął do egzaminów wstępnych do Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Łodzi. Po pomyślnie zdanych egzaminach, i zakwalifikowaniu go do głosów barytonowych, został uczniem profesor Adeli Comte-Wilgockiej. Pierwszy raz stanął na scenie 8 lipca 1945 r. w sali kina „Bałtyk” w Łodzi. Był to koncert, podczas którego zaśpiewał arię z *Verbum Nobile* Stanisława Moniuszki.

W 1948 r. zaangażował się do Państwowej Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu, gdzie podziwiano go w większości głównych partii pisanych na głos barytonowy m.in.: Janusz w *Halce* S. Moniuszki, Silvio w *Pajacach* R. Leoncavalla, Maciej w *Strasznym Dworze* S. Moniuszki, Bartolo w *Cyruliku Sewilskim* G. Rossiniego, Kruszyna w *Sprzedanej narzeczonej* A. Dvořaka, Morales w *Carmen* Bizeta. „Zadebiutował świeżo zaangażowa-

ny baryton, wychowanek Łódzkiej PWSM. Nikt jeszcze wówczas nie przeczuwał, że ten młody, początkujący śpiewak, ma przed sobą przyszłość bohaterskiego tenora” – napisał o tym okresie Stanisława Romańskiego, Kazimierz Wiłkomirski w swojej książce *Wspomnień ciąg dalszy*. Będąc solistą Opery Wrocławskiej kontynuował naukę śpiewu solowego u profesor Ireny Bardy-Tartyło, to ona pierwsza zauważyła, że młody śpiewak posiada niewątpliwie głos tenorowy i w tym kierunku powinien dalej się kształcić. W związku z tym na próbę wspólnie przygotowali partię Pinkertona z *Madama Butterfly* G. Pucciniego. Debiutując jako tenor w roli Pinkertona, nadal jednocześnie śpiewał większość partii barytonowych ze swojego dotychczasowego repertuaru, gdyż po prostu nie miał go kto w tych partiach zastąpić. Zaistniała sytuacja skłoniła go w 1949 r. do podjęcia decyzji o chwilowej rezygnacji z pracy w operze.

Na dwa sezony został aktorem teatralnym najpierw w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, następnie przeniósł się do Teatru Ziemi Opolskiej w Opolu. Pracując w teatrach dramatycznych kontynuował jednocześnie naukę śpiewu tenorowego u profesor Ireny Bardy-Tartyło we Wrocławiu. Wreszcie w roku 1951 młody tenor decyduje się raz jeszcze rozpocząć karierę, jedzie na przesłuchanie do Opery w Bytomiu, prowadzi je Stefan Belina-Skupiewski, który oczarowany głosem młodego śpiewaka przyjmuje go do bytomskiego zespołu. Na debiut dano mu partię Hermana w *Damie Pikowej* P. Czajkowskiego (10 listopada 1951 r.). Kolejne dokonania w Operze Śląskiej to tytułowa postać w operze *Janek W. Żeleńskiego*, Rudolf w *Cyganerii* G. Pucciniego, Hoffman w *Opowieściach Hoffmana* J. Offenbacha. Tak właśnie wyglądał początek kariery jednego z najlepszych tenorów w powojennych dziejach polskiego teatru operowego. Przypnie należy, że natura obdarowała go nie tylko dobrze brzmiącym głosem o ciemnej barytonowej barwie, ale również nieprzeciętnym talentem aktorskim i muzykalnością.

W 1953 r. wrócił, już jako tenor, do Opery Wrocławskiej, gdzie do 1958 r. zaśpiewał 14 nowych partii. W tym m.in. Arno w *Ijoli* Piotra Rytle, Enza w *Giocondzie* Ponchiello, Radames w *Aidzie* oraz tytułowego bohatera w *Manru* Paderewskiego. Po premierze *Ijoli* Wojciech Dzieduszycki napisał: „Stanisław Romański największe trudności tej partii pokonuje bez widocznego wysiłku, głosem pełnym dramatycznego wyrazu i brzmienia, bardzo przekonująco rozwiązuje sceny mistycznego zaślepienia, wewnętrznych walk i załamania romantycznego rzeźbiarza”. Potwierdziła tę opinię Jadwiga Romańska, która napisała: „Stanisław Romański, który śpiewał tę partię tak pięknie, że należałoby dobrze się zastanowić, czy mamy w Polsce tenora, który by mu dorównał wyrazem dramatycznym i precyzją dykcji”. Po premierze *Giocondy* można było przeczytać opinię Mariana Boruty: „... Enza śpiewał Stanisław Romański, którego inteligencja, muzykalność i umiejętność wokalistyczna, obok walorów czysto aktorskich, pozwoliły dotrzymać kroku swojej wyjątkowo poważnej partnerce” (Krystyna Jamroz – przyp. A. Cz.). Pracując we Wrocławiu Stanisław Romański stał się jednym z trzech organizatorów Operetki Wrocławskiej, której był dyrektorem w latach 1954–1957.

W 1958 r. otrzymał od Stanisława Górzyskiego, dyrektora Opery Poznańskiej, propozycję przejścia na etat pierwszego solisty tego teatru. Jednakże z wielu względów, w tym rodzinnych, propozycję tę przyjął dopiero w roku 1960. Z poznańskim teatrem operowym związał się już na stałe pozostając mu wiernym do końca kariery. To na jego scenie przeżył największe sukcesy, zyskując miano jednego z najlepszych tenorów bohaterskich. Szybko też upomniął się o niego stołeczny Teatr Wielki, jednak propozycja przeniesienia się do Warszawy nie zyskała akceptacji. Pozostał wierny Teatrowi Wielkiemu w Poznaniu, a do stolicy jeździł jedynie na gościnne występy. Bywalcy stołecznego Teatru Wielkiego mogli go podziwiać i oklaskiwać w sześciu partiach i 36 spektaklach.

Zresztą przez pewien czas był jedynym tenorem śpiewającym partie dramatyczne. Tristan, Don Carlos, Radames, Manrico, Tannhäuser, wyznaczali skalę jego artystycznych sukcesów. Po premierze *Aidy* napisano: „... artysta o wysokiej kulturze wokalnejszej i scenicznej”, premiera *Don Carlosa* stała się okazją do kolejnych zachwyty nad jego kreacją „... jeszcze raz potwierdził swo-

towanym reżysersko i muzycznie przez Roberta Satanowskiego. Partię Izoldy śpiewała w tej inscenizacji Antonina Kawecka, z którą śpiewał większość poznańskich premier. Jednak partnerką, która odegrała z nim życiową rolę nie tylko na scenie, ale przede wszystkim w życiu prywatnym, jest jego urokliwa małżonka Weronika Pelczar, cudowny sopran liryczny, o anielskiej barwie, z którą

nie przez całą swoją karierę, ostatni raz oklaskiwano go we Wrocławiu 8 marca 1978 r., czyli kilka miesięcy przed przejściem na emeryturę. Ostatnią jego wrocławską partią był Pinkerton w *Madama Butterfly*. W 1971 r. rozpoczął także działalność pedagogiczną w poznańskiej PWSM.

W roku 1978 będąc jeszcze w dobrej formie wokalnejszej postanawia odejść na emery-

Kawecka i Stanisław Romanski w *Tristanie i Izoldzie*
Teatr Wielki w Poznaniu



je możliwości techniczne, pozwalające mu na przekazywanie śpiewem wewnętrznych rozterek Carlosa” napisał Andrzej Saturna w poznańskim „Nurcie” nr 1 z 1971 r. Jednym z największych i najcenniejszych jego osiągnięć artystycznych w Operze Poznańskiej było zaśpiewanie roli Tristana w wagnerowskim dramacie *Tristan i Izolda*, przygo-

Stanisław Romański zetknął się już w Operze Wrocławskiej. Stworzyli oboje niezapomniane kreacje m.in. w *Madama Butterfly*, *Cyganerii* i *Tosce* G. Pucciniego oraz w *Trubadurze* G. Verdiego i *Erosie i Psyche* L. Różyckiego. Jednak przez te wszystkie poznańskie lata nie zapomniał o swoim pierwszym teatrze i od 1964 r. wracał do niego regular-

ture. Czyni to spokojnie, etapami, by ostatecznie zakończyć swą karierę artystyczną w sezonie 1982/83. W chwili odejścia miał w swoim repertuarze 40 partii operowych i 12 operetkowych.

Zmarł 24 czerwca 2014 r. w Łodzi, w wieku 96 lat. ☹



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

WYJĄTKOWA PROMOCJA POLSKIEJ MUZYKI

Wybierz z największego na świecie katalogu płyt
z premierowymi nagraniami muzyki polskiej

50 płyt za 550 zł

lub

25 płyt za 350 zł

lub

10 płyt za 170 zł

lub

**Za każdą zamówioną płytę CD
z naszego katalogu w cenie 40 zł
możesz wybrać drugą za darmo!**

(w przypadku albumów wielopłytkowych, ceną jest wielokrotność podanej powyżej ceny, ilość płyt darmowych jest równa ilości płyt CD w albumie)

Oferta ważna do 31 stycznia 2017 r. lub do wyczerpania zapasów. Forma płatności: przedpłata po potwierdzeniu zamówienia. Dostawa bezpłatna na terenie Polski. Zamówienia można składać: na adres acteprealable@wp.pl, telefonicznie +48 22 648 88 38 lub w formie listownej na adres: Acte Prealable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93. Koszt dostawy poza Polskę do ustalenia po przyjęciu zamówienia. Oferta dostępna tylko w Polsce, tylko dla osób fizycznych. Jedno zamówienie może zawierać najwyżej 3 sztuki tego samego albumu. Ta oferta anuluje wszystkie poprzednie.

więcej na www.acteprealable.com



Wagner w rytmie poloneza

z dr Frankiem Piontkiem rozmawia Jolanta Łada-Zielke

Co sprawiło, że zainteresowałeś się tematem „Ryszard Wagner a Polska”?

Po pierwsze, już od młodości interesuję się wszystkim, co dotyczy Wagnera; po drugie, istnieje już literatura w języku niemieckim, traktująca o tym. Po trzecie, w Roku Ryszarda Wagnera (2013) Towarzystwo Niemiecko-Polskie w Bayreuth poprosiło mnie o wygłoszenie wykładu. Wybrałem więc i poszerzyłem ten temat.

W Polsce niewielu ludzi wie o związkach Wagnera z Polską, a jeśli już, to tylko o uwerturze *Polonia*. Czy było to twoje pierwsze odkrycie?

W zasadzie tak. Jako nastolatek kupiłem płytę analogową z nagraniem *Polonii*. Słuchałem jej często i do dziś uważam ją za bardzo dobry utwór.

Niektórzy polscy muzykolodzy twierdzą, że słycać w niej braki warsztatowe młodego i niedoświadzonego twórcy...

Zapytałbym tych naukowców, czy byłiby w stanie skomponować *Tristana i Izoldę* (śmiech). Do takich dziwacznych wniosków dochodzi się, jeśli słyszało się tę uwerturę tylko raz. Wagner przyszedł na świat jako geniusz i jeżeli ktoś pogłębia wiedzę na jego temat, to nabiera przekonania, że jego mło-

dzieńcze kompozycje też są wartościowe. *Polonia* jest dla mnie porywającym, żywiołowym, muzycznie dobrze zbudowanym, patriotycznym utworem, którego Wagner nie musiałby się wstydzić.

W Markgrafen Buchhandlung, najstyniejszej księgarni w Bayreuth, gdzie pracujesz, odkryłam gumki do ścierania z nary-

Doktor Frank Piontek, dla przyjaciół Pio, jest dziennikarzem kulturalnym, współpracującym z portalem *deropernfrend.de* i z czasopiśmie *Opernwelt*, autorem kilku publikacji na tematy związane z operą i twórczością Ryszarda Wagnera. Zajmował się również związkami Wagnera z Polską.

drukowanym fragmentem zapisu nutowego uwertury *Polonia*.

Swego czasu zakupiliśmy te gumki. Któregoś dnia przyjrzałem się nadrukowanym nutom i bardzo zdziwiłem, bo nie był to ani słynny „akord tristanowski”, ani fragment *Idylli Zygryfda*, tylko pierwszy motyw muzyczny uwertury *Polonia*. To dla mnie zabawne i absurdalne zarazem...

Dlaczego absurdalne?

Uwertura *Polonia* jest, w porównaniu z operami Wagnera, dziełem nietypowym.

Może typowym dla młodego Wagnera, ale wielbiciele jego twórczości nie będą kojarzyć go z tym utworem. Żaden przeciętny wagnerianin nie zdaje sobie sprawy z tego fascynującego związku młodego kompozytora z Polską.

Oprócz *Polonii* Wagner skomponował *Poloneza D-dur* na fortepian na cztery ręce.

Istnieją dwie wersje tego utworu, jedna na dwie, druga na cztery ręce. Polonez jako gatunek był bardzo popularny w I połowie XIX w. Polonezy komponował np. Karol Maria Weber, nie wspominając o Fryderyku Chopinie. Ale w przypadku Wagnera była to nie tylko moda, lecz także wyraz solidarności z Polakami. W rodzinnym mieście Lipsku, był świadkiem Wielkiej Emigracji po upadku Powstania Listopadowego i codziennie widywał polskich emigrantów z zaboru rosyjskiego, entuzjastycznie witanych przez miejscową ludność. Nie musiał czytać gazet donoszących o klęsce powstania. Wystarczyło, że otworzył drzwi mieszkania.

W jednym ze swoich wykładów wspominałeś, że *Gibiszungowie* w *Zmierzchu bogów* tańczą poloneza.

Wagner często wprowadzał do swoich oper taneczne motywy. Zdziwiłem się, kie-

dy odkryłem, że w pierwszym akcie *Zmierzchu bogów* wyraźnie słychać rytm poloneza. Wagner znał i wysoko cenił polonezy Chopina, często grywał je na fortepianie. W młodości stworzył dwa polonezy, natomiast jako dojrzały twórca wykorzystał ten taniec w jednej ze swoich oper.

Tworząc *Pierścień Nibelunga* Wagner nie interesował się już walką Polaków o niepodległość.

W jego życiu z czasem doszła do głosu świadomość narodowa, co zresztą było typowe dla okresu zjednoczenia Niemiec. Na temat Polski wypowiadał się już coraz rzadziej i przypadkowo. Wciąż miał przed oczami obraz Polaków jako bohaterów walki narodowo-wyzwoleńczej i czuł się rozczarowany dalszym rozwojem sytuacji w tym kraju.

Ale powstanie styczniowe też zaznaczyło się w jego życiu. Podróżował wtedy koleją przez tereny zaboru rosyjskiego, jego pociąg został na jednej ze stacji zatrzymany i wszyscy musieli wysiąść, bo Ochrań szukała w nim ukrywających się powstańców.

To był niewiele znaczący incydent, o którym zresztą wspominał w swojej autobiografii. Odczuwał wielką sympatię i współczucie dla Polaków, ale wątpił w skuteczność ich działań zmierzających do odzyskania niepodległości. Tylko w młodości zajmował się tym tematem, jak zresztą cała ówczesna Europa, w której problem uciskania Polaków przez carską Rosję był szeroko dyskutowany.

Czy znasz publikacje innych naukowców na temat związków Wagnera z Polską, np. Karola Musioła?

Czytałem niemiecką wersję jego książki. Ale pojawiła się też ciekawa pozycja *Wagner als Philologe* Agnieszki Bitner-Szurawitzki, która poddała drobiazgowej analizie dotychczasowe polskie tłumaczenia librett jego oper. Doszła do wniosku, że są słabe i nie oddają w pełni przesłania zawartego w oryginale. Zresztą Wagner nie gościł dotychczas zbyt często na polskiej scenie operowej, choć kilka razy wystawiano jego dzieła z powodzeniem i w Polsce działa też Towarzystwo Wagnerowskie. Twórczość Ryszarda Wagnera to kopalnia tematów. Jeśli jakiś polski badacz odkryje coś ciekawego, napisze o tym i zostanie to przetłumaczone na niemiecki – chętnie się z tym zapoznam.

Dziękuję za rozmowę.®

Opera to największa nauczycielka mojego życia

z Joyce DiDonato rozmawia Katarzyna Kubińska

Joyce, jesteśmy tutaj, tuż po wydaniu twojego nowego albumu- jakie to uczucie? A właściwie, to co czujesz, kiedy w końcu, po tak ciężkim czasie pełnym prób, nagrywania, masteringu... Twoja praca w końcu widzi światło dzienne?

Ostatniej nocy debiutowaliśmy koncertem *In War & Peace: Harmony Through Music* i to było tak niesamowite. To bardzo ambitny, nowy projekt, prace nad nim trwały rok, aż do teraz, i widzieć to jak, w końcu, staje się rzeczywistością, wraz z nową płytą to przekracza moją wyobraźnię.

Mówiłaś, że chciałabyś sprawić, żeby świat trochę zwolnił dzięki tej muzyce i wierzysz, że muzyka naprawdę może zmienić ten świat. Dlaczego myślisz, że tak jest?

Bo może zmienić energię danej osoby, jej nastrój, odczucia, w każdym momencie. Kiedy to robi, ta osoba reaguje w inny sposób na otaczający ją świat. Jeśli muzyka dała jej uczucie spokoju, w jakimkolwiek momencie, ten spokój może towarzyszyć jej przez cały dzień i zmienia się (przez to) jej zachowanie. A jeśli jedna osoba się zmieni, wpływa to na innych ludzi

wokół niej, i jeszcze innych – dalej – wokół nich. To najpiękniejsza reakcja łańcuchowa. Oczywiście, pozostaje wtedy zadanie znalezienia drogi kontynuowania jeszcze bardziej żarliwego pielęgnowania tej reakcji.

Joyce DiDonato – amerykańska mezzosopranistka, występująca na co dzień na największych scenach operowych świata, utytułowana wieloma prestiżowymi nagrodami muzycznymi, w tym kilkoma statuetkami Grammy (najnowsza z 2016 r.: Best Classical Solo Vocal Album – *Joyce and Tony: Live at Wigmore Hall*). Śpiewaczka łącząca niejako świat opery z szeroko rozumianą kulturą masową. Uczy również młodych solistów, prowadząc Master Classes w Carnegie Hall i stara się łamać stereotyp „Divy”. Poprosiłam Joyce o rozmowę, tuż po wydaniu nowej płyty *In War & Peace*, albumu pełnego barokowych arii. Pierwsze słowa wywiadu, który razem zrobiliśmy – „dziękuję za twoją cierpliwość, to był bardzo intensywny czas przygotowywać do tej trasy!!!”

W czym tkwi wyjątkowość muzyki barokowej? Dlaczego akurat Purcell, Haendel, Monteverdi, a nie współcześni kompozytorzy?

Współcześni kompozytorzy także potrafią napisać bardzo silną muzykę, odnoszącą

się do świata wokół nas, ale w muzyce barokowej jest „czystość”, która myślę, że dotyka serca jeszcze głębiej. Dlatego, że jest taka „czysta”, jawna, pozostawia słuchaczowi ogromną przestrzeń, tak, że może on wejść do świata dźwięku i doświadczyć go na swój własny sposób.

W Polsce mamy wiele współczesnych produkcji operowych, współczesnych inscenizacji, współczesnych pomysłów. Czasami chyba zapominamy o klasycie, historii. Wiele osób myśli, że to trochę zbyt staroświeckie i powinno być „odświeżone”, zmienione, a nawet zapomniane. Ale ty niejako „wracasz do korzeni”, dlaczego?

Bo to ponadczasowe. To czyste. To zawsze będzie świeże, jeśli przedstawimy to z głęboką intencją i połączeniem!

Lubię twój punkt widzenia. Czasami słuchając twoich masterclasses, myślę, że w ten sposób powinniśmy rozumieć i „czuć” muzykę, ona ma całkowitą rację i czuję, iż powinniśmy o tym mówić, pokazywać to, ale prawie nikt tego nie robi.



Myślisz, że ta „czysta” i prawdziwa muzyka może zmienić sposób myślenia, mieć jakiś wpływ na ludzi?

W czysto biologicznej postaci, dowiedziono naukowo, że (muzyka) modyfikuje gospodarkę biochemiczną mózgu. Dla mnie to „magia”, ale wierzę w to stuprocentowo. Myślę, że ludzie są bardziej zdesperowani do czucia, niż się nam dzisiaj wydaje, dlatego przeżywanie ogromnego muzycznego doświadczenia może przynieść ludziom olbrzymią ulgę i sprawić, że będą bardziej wewnętrznie połączeni, w kontakcie ze sobą samym. Im bardziej jesteśmy ze sobą połą-

kuje! To ogromny zaszczyt towarzyszyć młodym śpiewakom w tej podróży!

I w jakiś sposób łamiesz stereotyp „Divy” – kogoś „lepszego”, „nieдоступnego”, zawsze zajętego. Zawsze starasz się znaleźć trochę czasu na krótką rozmowę z ludźmi, którzy podziwiają twoją pracę, odpowiadasz na mnóstwo pytań, starasz się być w bliższym, bardziej osobistym kontakcie z ludźmi. Dlaczego?

Myślę, że moją pasją jest komunikacja, nawet bardziej niż śpiew. Śpiewanie jest mocną drogą do komunikowania się i to mnie

i rozsmakowywać się w niej. Jest wymagające, pełne napięcia, pełne oczekiwań. Jednak to też niezwykła rzecz, że mogę podróżować po świecie, śpiewać na niesamowitych scenach, otaczać się pięknem muzyki i kultury, która mnie otacza – wolę skupiać się na tych elementach, nie na zmaganiach czy trudnościach.

Wydałaś album pełen emocji, pięknej, dotykającej muzyki. Zawsze starasz się znaleźć prawdę, jak to robisz?

Zapraszam ją. I pozwalam jej do mnie przyjść, nie osądzając.

Joyce DiDonato
fot. © Simon Pauly



czeniu, tym bardziej możemy łączyć się z innymi: mogą zniknąć podziały!

Nie tylko śpiewasz, ale jesteś też pedagogiem. Lubisz tę pracę?

Kocham! Uwielbiam dodawać siły innym ludziom, aby uwalniali swoją wyobraźnię i głos i kreatywność. Kocham widzieć ten moment kiedy zdają sobie sprawę z tego, że mogą pozwolić swojej pasji wyjść na pierwszy plan, bez jakiegokolwiek poczucia winy! Kocham widzieć jak ktoś sam siebie zaska-

wmacnia. Kontakt jest taką pokojową drogą naprzód – chciałabym, żebyśmy wszyscy mogli znaleźć sposób, żeby komunikować się ze sobą bardziej szczerze, żarliwie.

Myślimy: no tak, jest wybitną śpiewaczką, może robić i mieć prawie wszystko czego zapagnie. Ale jaka jest rzeczywistość życia śpiewaka? Powiedziałaś kiedyś, że to życie pełne samotności...

Może takie być, niewątpliwie. Ale nauczyłam się jak opierać się uczuciu samotności

Czym jest dla ciebie opera?

Jako śpiewak, muszę pracować nad doskonaleniem swojej kondycji fizycznej, wokalnej, muzykalności, psychologii i pewnego rodzaju duchowego połączenia. To największa nauczycielka mojego życia. Ale też sprawia, że można odkryć największe z ludzkich emocji i słabości, więc ciągle uczę się czegoś o sobie i o świecie wokół mnie. To dla mnie niezwykły dar.☺

Jean Rondeau
 fot. Edouard Bressy/© Warner Classics



Jean Rondeau

Justyna Miłdura

Młodyfrancuski klawesynista, wszechstronny muzyk Jean Rondeau zafascynowany dziełami sprzed stuleci nie ogranicza się tylko do kompozycji charakterystycznych dla klawesynu. Jego muzyczne zainteresowania obejmują także muzykę nowszą. W jego interpretacjach można usłyszeć przenikanie różnych muzycznych światów – od muzyki dawnej aż

do jazzu. Rondeau jest znany nie tylko ze swoich solowych występów – oprócz tego jest wziętym muzykiem orkiestrowym oraz kameralistą. Jego występy cieszą się popularnością w Europie i Stanach Zjednoczonych. W jego interpretacjach muzyki tradycyjnej da się odczuć głęboką świadomość stylu. Jest znany w środowisku muzycznym ze swoich kontrowersyjnych choć stylistycz-

nie nienaganych interpretacji. I chociaż na co dzień zajmuje się głównie muzyką dawną to jego ekscentryczny sposób bycia, osobowość i nietypowy styl wskazują na znacznie szersze muzyczne skłonności. Rondeau jako artysta współczesny potrafi więc usiąść do klawesynu w jeansach i zwykłych trampkach, a przy tym jego wykonania nie tracą na wartości, a jego „dziwaczność” dodaje

mu jedynie wyjątkowości. Artysta łączy pasję poznawczą w odniesieniu do muzyki barokowej z jazzem. W obszarze jego muzycznych zainteresowań znajdują się: gra na fortepianie i organach, a do tego artysta pasjonuje się dyrygenturą.

Naukę gry na klawesynie rozpoczął jako sześciolatek. Zainteresowany wykonawstwem historycznym Jean Rondeau początkowo, przez około 10 lat uczył się gry na klawesynie pod kierunkiem Blandine Verlet. Potem przedmiotami jego kształcenia była realizacja cyfrowanego basso continuo, gra na organach, fortepianie, jazz i improwizacja oraz dyrygentura. Swo-

raz otrzymał wówczas nagrodę specjalną za najlepszą interpretację kompozycji współczesnej. W tym samym roku zdobył nagrodę Fundacji Rozwoju EUBO (Orkiestry Barokowej Unii Europejskiej) dla najlepiej zapowiadającego się młodego muzyka z obszaru Unii Europejskiej. Rok później został uhonorowany nagrodą francuskiego radia publicznego – Prix des Radios Françaises Publiques. Na początku 2015 r., nakładem Warner Classics, ukazał się jego debiutancki solowy album poświęcony muzyce Jana Sebastiana Bacha na klawesyn, który przyniósł mu prestiżową fonograficzną nagrodę francuską – Grand Prix

Muzyk realizuje także własne, interesujące projekty we współpracy z artystami i zespołami muzyki dawnej z całego świata. Pomijając jego działalność jako klawesynista, Rondeau udziela się na fortepianie współpracując z zespołem Note Forget w składzie: saksofonista Virgile Lefebvre, kontrabasista Erwan Ricordeau, perkusista Sebastien Grenat. Natomiast on sam improwizuje na fortepianie. Zespół wykonuje kompozycje własne godzące w sobie klasyczny i nowoczesny styl z silnie uwidocznionymi jazzowymi korzeniami. Dodatkowo artysta odbył kilka tras koncertowych wraz ze swoimi przyjaciółmi z Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, z którymi tworzy kwartet Nevermind. To młoda formacja złożona z czterech muzyków specjalizująca się w muzyce barokowej. Artyści wydali wspólnie płytę w ramach obejmującego trzy produkcje kontraktu z wytwórnią płytową Alpha. Prócz Jeana Rondeau do grupy należą – flecistka Anna Besson, która obok gry na flecie współczesnym zajmuje się także grą na flecie traverso, skrzypki Louis Crech oraz gambista Robin Pharo. Oprócz tego flecistka Anna Besson wraz z Rondeau występują również nierzadko w duecie i z towarzyszeniem barokowych formacji. Często sięgają do utworów Jana Sebastiana Bacha między innymi *Suity orkiestrowej h-moll BWV 1067*, *V Koncertu Brandenburskiego D-dur BWV 1050*, *Koncertu a-moll na flet, skrzypce i klawesyn BWV 1044*.

Artysta w Polsce jest stałym gościem. Już rok przed swoim światowym debiutem jako gwiazda można go było usłyszeć w Paradyżu jako członka grupy muzycznej Les Ambassadeurs. Występował też między innymi na Festiwalu Poznań Baroque w 2014 r. prezentując jako solista muzykę klawesynową Domenico Scarlatti i Antonio Solera oraz ze swoim zespołem Nevermind w repertuarze z dawnymi kompozycjami francuskimi taki artystów, jak François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Le Sieur de Machy, Marin Marais czy Georg Philipp Telemann. Był też jednym z gości tegorocznego festiwalu Muzyka w Raju. Oprócz tego artysta jest często zapraszany przez Filharmonię Narodową w Warszawie.

Dzięki takim artystom jak Rondeau muzyka dawna żyje i zmienia się. Młode pokolenia wykonawców często traktują historyczne zapisy jako punkt wyjścia do interpretacji, w której najważniejsza wydaje się być twórcza inwencja. Muzyka dawna stała się więc po prostu muzyką współczesności. ☺

Jean Rondeau
fot. Edouard Bressy/© Warner Classics



ją edukację muzyczną kontynuował w Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu, gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Rondeau poszerzał swoje horyzonty również w Guildhall School of Music and Drama w Londynie. W wieku 21 lat został jednym z najmłodszych laureatów I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Klawesynowym w Brugii podczas MAfestivalu w 2012 r. W tym samym roku zajął II miejsce w Międzynarodowym Konkursie Klawesynowym towarzysząc LXIV edycji festiwalu „Praska Wiosna” za najlepsze wykonanie utworu współczesnego napisanego specjalnie na potrzeby tego Konkursu

Académie Charles Cros w kategorii „klasyczny instrumentalista roku”, a podczas dorocznej gali wręczenia nagród Victoires de la Musique artysta otrzymał tytuł „Instrumentalnego Odkrycia Roku” – „Revelation Instrumental de l’année”. Jego kolejną płytą *Vertigo* z muzyką Jean-Philippe Rameau i Josepha Nicolasa Pancrace Royera ukazała się nakładem wytwórni Erato również w tym roku. Rondeau opisuje tych kompozytorów barokowych jako „dwóch magików, dwóch mistrzów architektury, obdarzonych najdłuższą kreatywnością i błyskotliwością spośród twórców swych czasów”.

Sztuka jest cierpliwa

z Juliuszem Łuciukiem rozmawia Grzegorz Majka

25 grudnia 2016 r. 90. rok życia ukończył Juliusz Łuciuk. Kompozytor, którego długą drogę twórczą w całej jej rozciągłości kształtowały dwie niezbywalne cechy: niezależność i autentyczność. Świadek i uczestnik burzliwej historii muzyki najnowszej. Twórca, który w muzyce dotknął niemal każdego środka wyrazu. I każdą napotkaną linię estetyczną bez trudu kształtował na potrzeby własnego, zawsze rozpoznawalnego stylu. Choć w swej twórczej wędrówce raczej osamotniony, to jednak doceniony wielokrotnie i na całym świecie. Choćby w minionym roku odznaczony przez ministra kultury srebrnym medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, przez metropolitę krakowskiego kard. Stanisława Dziwisza Medalem Jana Pawła II za zasługi dla archidiecezji krakowskiej, czy w końcu prezydenckim Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Uosobienie artystycznej żywotności i nigdy nieśląbnej pasji odkrywania. Zawsze bystry obserwator otaczającego świata.

Czy z pańskiej, wieloletniej perspektywy, etos kompozytora w jakiś sposób się zmienił? Czy kompozytor lat 50. i dzisiejszy – to tacy sami ludzie?

W latach 50. etos kompozytora odbudowywał i rozwijał świadomość kulturową Polaka, zaniedbywaną w czasach komunistycznych. Rozkwit muzyki polskiej oddziaływał dodatnio na odrodzenie ogólnych wartości duchowych i narodowych. Świadomość współczesnego polskiego kompozytora, a zwłaszcza młodej awangardy, różni się znacznie od świadomości kompozytora lat 50. Przerysowana ambicja dla osobistego rozwoju i własnego sukcesu osłabia jego oddziaływanie na rozwój wartości wyższych, jakimi są kultura i ogólna świadomość narodowa.

Studiując przez rok w Paryżu, później bywając w innych ośrodkach nowej muzyki lat 60., miał pan okazję gruntownie poznać muzyczne nurty zachodu. Jak w tym kontekście postrzega pan idiom polskiej szkoły kompozytorskiej tego okresu? Wszak był pan jej ważnym przedstawicielem.

Awangardowa muzyka polska osiągała wówczas znaczne sukcesy o znaczeniu międzynarodowym. Do tej twórczości bardzo pozytywnie odnosili się niemal wszyscy przedstawiciele światowych elit muzyczno-kompozytorskich. Podkreślali jej odrębność, mówiąc o „polskiej szkole kompozytorskiej”. Wnikając w istotę tej odmienności estetycznej wyrażę myśl, że ówczesna polska twórczość kompozytorska lat 60. wniosła do światowej muzyki współczesnej pewien świeży element, jakiś odcień duchowości typowo polskiej, skłonnej do pozytywnej emocjonalności. Polska sonorystyka nie jest wartością absolutną. Ona szczególnie акцен-

tuje wyrazowość, przepelniona jest emocjonalnością ludzką. Wyraża po prostu pełnię osobowości człowieka.

Gdyby przyszło panu wskazać jedno, pańskim zdaniem najbardziej znaczące osiągnięcie myśli kompozytorskiej XX w. – co by to było?

Za najbardziej znaczące osiągnięcie myśli kompozytorskiej XX w. uważam niezwykle, cudowne piękno estetyczne sonoryzmu, ale szczególnie wtedy, kiedy występuje ono w symbiozie z czarem wysublimowanej melodyki. Powstaje wówczas kompletna synteza kolorystyczno-emocjonalna całej materii muzycznej.

W jakim elemencie dostrzega pan największe rezerwy rozwoju dla muzyki? Barwa, struktury, forma – a może jeszcze coś innego?

Najważniejsze elementy rozwoju muzyki to melodyka, kolor i forma – pozostające w służbie przesłania estetycznego, względnie estetyczno-etycznego. I w nich widzę drogi dalszego rozwoju muzyki.

W latach 60. walczył pan o ożywienie polskiego systemu edukacji muzycznej, proponując abstrakcyjną twórczość współczesną dla dzieci. I spotkał się pan z oporem środowiska, sceptycznego wobec popularyzacji estetyki współczesnej wśród najmłodszych. Z perspektywy czasu widać jednak, iż intuicja Pana nie zawiodła.

Tymi utworami chciałem wzbudzić zainteresowanie pianistów-pedagogów oraz młodej muzyki współczesną. Można powiedzieć, że ze strony pedagogów zainteresowanie tymi kompozycjami było duże, a wy-

obrażenia artystyczna uczniów była chłonna i otwarta dla nowych propozycji. Problem pojawił się od strony wydawniczej i dotyczył *Improwizacji dziecięcych*, w których wprowadziłem nową notację i ujęcia aleatoryczne o różnych stopniach improwizacyjności. Po sukcesie wykonawczym *Improwizacji dziecięcych* w warszawskiej szkole muzycznej Lecha Miklaszewskiego i prezentacji ich zagranicą, Polskie Wydawnictwo Muzyczne ostatecznie wydało wszystkie moje utwory pedagogiczne. *Improwizacje dziecięce* doczekały się również wielu wydań zagranicznych, w koedycjach PWM-u z wydawnictwami światowymi. Wydane zostały między innymi w Ameryce i Japonii, stając się hitem w zakresie fortepianowej literatury pelagicznej.

W swoich utworach wiele razy nawiązywał pan do spuścizny papieża Jana Pawła II, a wcześniej – Jana XXIII. Tymczasem dwa ostatnie pontyfikaty pozostają w pańskiej twórczości bez echa. Czy Benedykt XVI – wielki miłośnik muzyki – oraz asceetyczny Franciszek w jakikolwiek sposób pana inspirują?

Pierwszą kompozycją, inspirowaną tekstem papieskim, była kompozycja na sopran i fortepian preparowany *Pacem in terris*. Napisałem ją w 1964 r., po ukazaniu się encykliki Jana XXIII *Pacem in terris*, której treścią były rozważania o potrzebie w świecie pokoju i humanizmu chrześcijańskiego. Eksperymentalną materią brzmieniową fortepianu preparowanego i ćwierćtonową wokalizą sopranu starałem się wyrazić głęboką treść tej encykliki. Polskie prawykonanie utworu odbyło się w Poznaniu w 1964 r., zaś zagranicą zabrzmiał on po raz pierw-

szy w 1965 r. na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Palermo, dając początek dużej popularności utworu na całym świecie.

Najwięcej kompozycji napisałem do tekstów papieskich Jana Pawła II lub mówiących o papieżu. Przeważnie były to kompozycje chóralne. Pierwszą kompozycję napisałem zaraz po wyborze Karola Wojtyły na papieża w 1978 r. Była to pieśń na sopran i chór mieszany pod tytułem *Pieśń nadziei* do tekstu Juliusza Słowackiego „Pośród niesnasek Pan Bóg uderza w ogromny dzwon”. Drugą kompozycję napisałem w 1978 r., tym razem

do tekstu papieskiego. Był to krótki fragment z przemówienia na lotnisku Okęcie w czasie III pielgrzymki do Polski: „O, ziemio Polska! Ziemio trudna i doświadczona! Ziemio piękna! Ziemio moja! Bądź pozdrowiona!”.

Kompozycja ta zdobyła bardzo dużą popularność wykonawczą w Polsce i zagranicą. Nazywam ją „polskim hymnem religijnym”. Trzecim utworem chóralnym o papieżu jest *Oremus pro pontifice Joanne Paulo Secundo* z 1992 r.

Ale największym dziełem tego obszaru tematycznego jest trylogia oratoryjna do tekstu papieskiego poematu *Tryptyk*

rzymski. Jest to monumentalna kompozycja, trwająca łącznie około 4 godzin. Wszystkie części miały swoje prawykonanie, ale nie mają ani nagrań archiwalnych, ani płytowych. Czekam więc cierpliwie na sprzyjające możliwości organizacyjne w tym zakresie. Z nadzieją, by partytury i płyty mogły znaleźć swoje miejsce w muzeum Jana Pawła II w krakowskich Łągiwnikach. Obecnie ukończyłem *Trzy liryki w hołdzie papieżowi św. Janowi Pawłowi II* na mezzosopran i fortepian, do tekstów poety krakowskiego Tadeusza Szymy. Prawykonanie przewidziane jest na Międzynarodowym Festiwa-

Juliusz Łuciuk
fot. Mariusz Makowski/Archiwum Polskiego Wydawnictwa Muzycznego





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

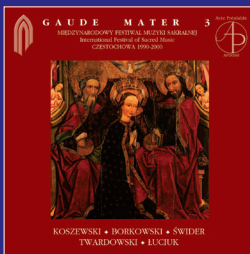
Dorobek fonograficzny Juliusza Łuciuka (wybór)



AP0357 • DDD • 42'12"
© 2014 • © 2016

Juliusz Łuciuk (1927)
W intymnym nastroju
The Children's Tabernacle
Pieśń o żołnierzach z Westerplatte
Trzy impresje rytmiczne
Krzaczek róży
Ćma
Drobna kaszka
Pożegnanie elementarza
Rozmowa z księżycem
Dzień bez Ciebie
Piosenka o jeżu

Bożena Harasimowicz, sopran
Krystyna Pyszkowska, fortepian



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

lu Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich w kwietniu 2017 r.

Papieżowi Franciszkowi natomiast dedykowałem *Hymn misyjny* (2015) na chór mieszanym do tekstu własnego. Inspiracją była dla mnie adhortacja apostołska Franciszka o misyjności. Utwór ma również wersję na mezosopran i fortepian.

Czy modlitwa towarzyszy pańskiemu procesowi twórczemu? A jeśli tak – jak na niego wpływa?

Jestem chrześcijaninem. Ojciec mój był organistą i mój dom rodzinny rozbrzmiewał modlitwą. Również pracę kompozytorską rozpoczynam modlitwą do Stwórcy o natchnienie, spokój, jasność myślenia kompozytorskiego i wytrwałość w pracy. Jeśli w trakcie pracy pojawiają się problemy intelektualno-emocjonalne, wkracza strażnik – Anioł Stróż – i przywołuje trzecią siłę twórczą, intuicję. Zakończeniu pracy towarzyszy krótkie dziękczynienie.

Uprawia pan w dużej większości twórczość wokально-instrumentalną. W jaki sposób tekst wpływa u pana na postać samej materii dźwiękowej?

Nie wykorzystywałem tekstów przygodnych, ale szukałem i wybierałem spośród nich takie, które były adekwatne do stosowanych w danej chwili przeze mnie środków kompozytorskich, materii muzycznej. To była jedna metoda podejścia do tekstu. Ale były również teksty, dzieła literackie, które zainteresowały mnie i z miejsca pobudzały wyobraźnię twórczą. Wtedy wnikałem w ich istotę, poddawałem analizie i szukałem w wyobraźni muzycznej adekwatnej dla nich materii, ekspresji, formy muzycznej. Po prostu wymagały wielkiej pracy twórczej. Ciekawa była dla mnie twórczość literacka Jana Pawła II, zwłaszcza *Tryptyk rzymski*. Jego muzyczne przepracowanie to była trudna i wielkiego wysiłku praca. Ale Jan Paweł II był świetnym dramaturgiem, twórcą przemyślanej i jasnej formy. Ona sugerowała wyraźnie odpowiednie ujęcia muzyczne. A treść literacka intensywnie pobudzała wyobraźnię do kreacji autentycznej syntezy słowa z dźwiękiem, dającej nową jakość estetyczną.

Jak zapatruje się pan na idee postmodernizmu, coraz silniej wpływające na współczesną twórczość kompozytorską? Czy elitarność czystej sztuki wysokiej jest w ogóle potrzebna?

Istotą sztuki jest to, że podlega ciągłej ewolucji, dąży ku rozwojowi. Umysł ludzki

jest podatny na ustawiczny rozwój, poszukiwanie nowego świata estetycznego, etycznego, moralnego. Raz się ubogaca, drugi raz zawęża swoją doskonałość. Sztuka jest cierpliwa i wszystkie wzloty i upadki człowieka odzwierciedla, przejmując jego zmienne wartości. Żyjemy w epoce trudnej, bo uznane wartości są powszechnie zniekształcane, deprawowane. Redukcjonizm, minimalizm – natchnienie dla sztuki uproszczone do granic możliwości, szukanie impulsu do inspiracji w kulturze śmietnikowej czy w prakulturze jaskiniowej. Sztuka to wszystko musi odzwierciedlać, cierpliwie znosić!

Sztuko, czy można jeszcze o Tobie pisać i mówić, że jesteś wysoką? Że kreślisz wyraz doskonałości? Nie możesz dalej być odbiciem działań i myślenia człowieka minimalizmu, redukcjonizmu, wulgaryzmu, ale powinnaś odrodzić doskonałość! Czego? Życia, działań człowieka prawdy, szlachetności, piękna. Powinnaś Sztuko wybiegać przed człowieka chylącego się pod naporem niedoskonałości, i kreślić dla niego wysokie wzorce życia i działania. Powinnaś być Sztuko prawdomówną, ambitną, wielką, wysoką, ale nie przewrotną.

Elitarność sztuki jest potrzebna, by mogła ona wskazywać człowiekowi trudną, ale właściwą drogę życia w dążeniu ku doskonałości.

A postmodernizm społeczny? Religijny?

Jesteśmy świadkami przenikania kultur, religii, ludzi. Rodzi się mieszanina istot ludzkich. Co z tego wyniknie? Czy nadzieja odrodzenia osobowości człowieka leży tylko w Bogu? Jego miłosierdziu? Człowiek jest silny, racjonalny, zawsze znajduje właściwy ratunek, ma siłę i wolę odrodzenia i dążenia ku doskonałości. „Nie lękajcie się!” – jak mówił nasz papież Jan Paweł II.

Czy w 90. rocznicę urodzin pokusi się pan o retrospekcję i nakreślenie najistotniejszych punktów własnej drogi twórczej?

W latach 50. odkryłem indywidualnie technikę dodekafoniczną. Zrealizowałem ją w *4 miniaturach na fortepian* i *4 szkicach symfonicznych*. Serie miały budowę interwałowo-melodyczną, zgodnie z moimi melodycznymi skłonnościami. Lata 60. to rozkwit mojej twórczości sonorystycznej. Powstaje graficzna partytura baletu *Niobe*, z zaprogramowanymi improwizacjami muzycznymi i choreograficznymi. Nie znalazłem choreografa, który zrealizowałby tamte moje, chyba zbyt śmiałe, plany twórcze. W tym okresie tworzę również w nurcie sonorystyki smyczkowej, lecz wzbogaconego poetycką,

starannie wyczelowaną melorecytacją barytonową; rodzi się więc nowa jakość syntetyczna. Z pełnym powodzeniem realizowałem ekspresyjny sonorystyczny fortepianu preparowanego. Moje utwory na fortepian preparowany wniosły w obszar polskiej i światowej sonorystyki oryginalną, odkrywczą materię brzmieniowo-ekspresyjną. Były wykonywane na całym świecie przez polskich i zagranicznych pianistów i przyniosły mi liczne sukcesy. Z końcem lat 60. zapoczątkowałem eksperyment „ukwiecania” sonorystyki fortepianowej elementami tonalnymi. Już od połowy lat 60. komponuję utwory wokально-instrumentalne, w których melodykę tonalną śpiewu solowego wtapiam w materię sonorystyczną orkiestry symfonicznej. Komponuję cztery poematy wokalne, w których synteza melosonorystyczna przyjmuje różnorodne kształty. Stopniowo rozluźniam sonorystyczny na rzecz jego stonowania. W tak kształtowanej materii komponuję szereg monumentalnych oratoriów o tematyce religijnej. Powstaje w ten sposób swoisty mistycyzm oratoryjny, którego zwieńczeniem jest trylogia do tekstów *Tryptyku rzymskiego*. Równocześnie powstaje szereg utworów kameralnych, także o różnorodnej proweniencji sonorystycznej. Ostatnio skomponowałem *Trzy liryki w hołdzie papieżowi św. Janowi Pawłowi II* do tekstów Tadeusza Szymy, w których poszukuję nowego, możliwie interesującego i fascynującego stopu melodyczno-kolorystycznego.

Podczas jednej z naszych rozmów odślonił pan swoje oblicze kibica piłkarskiego. Czym ujmuje pana piłka nożna?

Meczami piłki nożnej interesowałem się od młodości. A mecz piłki nożnej, realizowany przez dobrze wyszkolonych piłkarzy, może być bardzo ciekawym widowiskiem, przynoszącym wiele emocji oglądającym i satysfakcji dla grających piłkarzy. Oczywiście wtedy umiejętność operowania piłką przez poszczególnych zawodników oraz ich zespołowa gra, dalekie i celne podania ze środka do skrzydłowych, szybkość podejmowania decyzji. Widok całych linii przesuujących się w ataku w tempie skrzydłowego, zachowując przy tym pełen przegląd boiska i pewność ustawienia partnera w konkretnym miejscu w danej sytuacji. Cieszyła mnie zawsze widowiskowa umiejętność wspólnego działania na boisku czy przewidywania poczynąń rywali. Piłka nożna jest bardzo interesującym spektaklem, pod warunkiem, że na boisku panuje zgodność taktyczna i maestria w jej realizacji. ☺

Passacaglias

o najnowszej płycie z altowiolistą Marcinem Murawskim rozmawia Arkadiusz Jędrasik

Passacaglia to z hiszpańskiego piosenka uliczna. To też tytuł pańskiej najnowszej płyty...

Kontekst słowa passacaglia można też przetłumaczyć jako hit, przebój, szlagier, melodię nuconą na okrągło. Dla mnie to również wspaniała forma kompozytorska, wprowadzająca i wykorzystująca formę tematu z wariacjami, którą osobiście uważam za najciekawszą.

Wybór repertuaru nie był chyba trudny – od baroku do współczesności?

Kilka kompozycji udało się przygotować bardzo szybko (na przykład *Passacaglię na skrzypce i altówkę* Johana Halvorsena), natomiast znalezienie pozostałych było większym wyzwaniem (tu przychodzi mi na myśl *Preludium, Passacaglia i Fuga na skrzypce i altówkę* Gordona Jacoba). Forma passacagli po szczycie swojej popularności w okresie baroku na kolejne dwieście lat została porzucona, by „przypomnieć się” twórcom w XX w., stąd jest to album przekrojowy w kontekście historycznym – taka muzyczna podróż przez epoki, style i trendy.

Znalazło się na płycie coś polskiego?

Oczywiście! Poprosiłem mojego absolwenta Pawła Michałowskiego, który jest równocześnie studentem kompozycji na poznańskiej Akademii Muzycznej, o sympatyczną miniaturę na altówkę solo, licząc na jego doświadczenie instrumentalisty i warsztat twórcy. Tak właśnie powstała *Passacaglia kołysankowa*, wdzięcznie wykorzystująca za temat motyw Henryka Warsa, a premierowo wykonana przeze mnie podczas I Ogólnopolskiego Forum Altówkowego w kwietniu 2016 w Salonie Nowowiejskiego w Poznaniu.

Wybrał pan oryginalnie napisane passacaglie na altówkę, czy były to transkrypcje skrzypcowych?

W przypadku otwierającej *Passacagli* Heinricha Bibera jest to oczywiście transkrypcja, trzy inne utwory na altówkę solo (Paula Hindemitha, Alfreda Pochona, Pawła Michałowskiego) są w oryginale napisane na

altówkę, natomiast zamykająca album kompozycja Samuela Bissona jest jego własnym opracowaniem passacagli wiolonczelowej na altówkę i loop.

Na fortepianie partneruje panu Hanna Holeksa...

Tak, w utworze Rebeci Clarke z 1941 r., jedynym na płycie na altówkę z fortepianem. Ale cóż to jest za utwór! I jak mistrzowsko kompozytorka przetwarza w nim temat z XVI w. przypisywany Thomasowi Tallisowi!

Są też altowiolista Kamil Babka i skrzypce Jakub Gutowski...

Istotnie, w nagraniu tej płyty wziął udział również mój student studiów doktoranckich na poznańskiej Akademii Muzycznej, znakomity altowiolista Kamil Babka. W jego wytrawnym wykonaniu będzie można posłuchać passacagli Paula Hindemitha z *Sonaty na altówkę solo* op. 11 nr 5, oraz *Passacagli* Johana Halvorsena nagranej razem ze świetnym skrzypkiem – Jakubem Gutowskim. Ich ekspresyjna wersja tego najbardziej rozpoznawalnego utworu z niniejszego albumu spowodowała, iż poprosiłem ich o pierwsze na świecie nagranie *Preludium, Passacagli i Fugi* na skrzypce i altówkę angielskiego kompozytora Gordona Jacoba – dzieła z 1948 r., nieznanego szerokiej publiczności; w wykonaniu duetu Gutowski i Babka kompozycja ta urzeka bogactwem barw, niuansów, artykulacji i fajerwerków agogicznych.

Tytuł płyty *Passacaglia* i jej program to dzieła różnych twórców. Nie boi się pan, że płyta z passacagliami może być jednostajna i nudnawa w słuchaniu...

Jestem przekonany, że ta taka nie jest, nie tylko przez dobór instrumentarium, przekrój epok muzycznych, ale i przez kalejdoskop wartości muzycznych kreowanych przez kilku wykonawców. Najważniejsze dla mnie emocjonalnie są tracki pierwszy i ostatni, w sposób szczególnie spinając klamrą czas, nieuchronność jego przemijania i transcendencję... i ten aspekt dominuje w mojej tych utworów interpretacji.

Jakie ma pan kolejne pomysły na płyty?

W marcu nagramy materiał na siódmą płytę z kompozycjami Michaela Kimbera, a w kolejce kolejne projekty muzyki polskiej i francuskiej z przełomu XIX i XX w.... proszę trzymać kciuki! 🍀



Marcin Murawski
fot. Mikołaj Pietz, www.konturstudio.com

Jeszcze *Passacaglias*

o najnowszej płytce z altowiolistą Kamilem Babką rozmawia Magdalena Wolińska

Proszę opowiedzieć, skąd wziął się pomysł nagrania *passacaglii* altówkowych?

Passacaglia jest jednym ze starszych gatunków muzyki czerpiącym z początków baroku, a nawet wcześniej. Jej początki, a z drugiej strony jej istnienie w czasach obecnych zainspirowało nas do zgłębienia aspektu ewaluowania *passacaglii* z jej w pewnym sensie sztywnymi zasadami, które ją określają.

W swoim dorobku ma pan liczne płyty nagrane wraz z Orkiestrą PR „Amadeus”, w której jest pan muzykiem. Czym nagrywanie w zespole różni się od nagrywania solowego i w duecie?

Dla mnie studio nagrań jest czymś naturalnym. Może brzmi to trochę absurdalnie, ale po kilkunastu latach „współpracy” z mikrofonami Polskiego Radia (ale także Radia Bawarskiego) staje się to właśnie naturalne. Istnieją pewne dyferencje pomiędzy nagraniami zespołu kameralnego a nagrywaniem

solo – na korzyść tego ostatniego. Nagrywając samemu pracuje się trochę łatwiej ponieważ odpowiada się tylko za siebie i nie jest się obciążonym faktem, że trzeba wykonać utwór za każdym razem perfekcyjnie. Można sobie pozwolić na jedną czy nawet dwie powtórki, bywa bardzo przydatne do osiągnięcia efektu końcowego.

Jak przebiegała współpraca ze skrzypkiem Jakubem Gutowskim?

Współpraca z Jakubem to wielka przyjemność i w pewnym sensie zaszczyt. Z takim skrzypkiem można wystąpić w Carnegie Hall i być spokojnym, że wszystko zostanie zaprezentowane na odpowiednio wysokim poziomie. To nagranie nie jest jednak naszą pierwszą przygodą, ponieważ pracujemy obaj w orkiestrze „Amadeus”, a współpraca zaczęła się od występu naszego duetu w Japonii podczas tournée orkiestry 9 lat temu.

Jakie ma pan kolejne pomysły na płyty?

Kolejne płyty już są w trakcie przygotowań, jednak nie chciałbym zdradzać ich muzycznej zawartości, ponieważ będą to utwory, których jeszcze nikt nie nagrał przed nami.

Jakie ma pan dalsze plany muzyczne?

Stawiam sobie bardzo wysoko poprzeczkę aby zrobić coś czego jeszcze nikt nie zrobił, nagrać coś co będzie pomocne innym i jeszcze bardziej zgłębić wiedzę w mojej specjalności. W pierwszej kolejności powinienem skupić się na moim doktoracie i sprawami z nim związanymi, ale trudno robić tylko to. Na szczęście mam możliwości bardzo szerokiego eksplorowania sztuk muzycznych poprzez koncertowanie jako solista, muzyk kameralista, symfonik i pedagog... przy takim natłoku pracy na pewno nie będę się nudził. 🎻

Maestro Donizetti i jego opery (12)

Roberto Devereux

Adam Czopek

Kolejna z neapolitańskich oper Gaetano Donizettiego, powstała na zamówienie Teatro San Carlo w Neapolu w 1837 r.

Roberto Devereux jest też kolejną operą, w której pojawia się Elżbieta I, królowa Anglii. Pierwsza z tej serii *Elisabeta al castello do Kenilworth* (*Elżbieta I w zamku Kenilworth*) miała swoją prapremierę 6 lipca 1829 r. w Neapolu, w Teatro San Carlo. Druga *Maria Stuart* została skomponowana dla Teatro alla Scala w Mediolanie, gdzie wystawiono ją pierwszy raz 30 grudnia 1835 r. Do tej serii należy również *Anna Boleyn*, opowiadająca o losach matki królowej Elżbiety I. Opera powstała w 1830 r. na zamówienie Teatro Carcano w Mediolanie, gdzie 26 grudnia miała swoją prapremierę. Przytoczone przykłady jednoznacznie dowodzą niemałej fascynacji Donizettiego historią Anglii, szczególnie dynastii Tudorów oraz tej władczyni. Chociaż czasami można spotkać się z poglądem, że ten układ jest wynikiem czystego przypadku, a nie wspomnianej fascynacji. Jaki by nie był rodowód wspomnianych dzieł, to określając je mówi się często o trzech królowych Donizettiego. Kilka razy właśnie taki cykl składający się z *Roberta Devereux*, *Marii Stuart* i *Anny Boleyn* zrealizowano w 1970 r. na scenie New York Opera City. W tym samym roku Deutsche Grammophon wydał wspomniane opery w cyklu *Trzy królowe*. Partie królowej Elżbiety, Anny Boleyn i Marii Stuart śpiewała Beverly Sills.

Roberto Devereux, pięćdziesiąta siódma z kolei opera Donizettiego powstawała w wyjątkowo tragicznym dla kompozytora okresie. Rok wcześniej przeżył śmierć obojga rodziców. W czerwcu 1837 r. Wirginia rodzi syna, który natychmiast umiera. Żadne z jego czworga dzieci nie przeżyło. Zaraz po nim 30 lipca umiera żona kompozytora, miała zaledwie 28 lat. Jak w takiej sytuacji pracować nad kolejną operą, a jednak kompozytor właśnie w pracy nad tą operą znalazł ukojenie dla swojego bólu i rozpacz. Salvatore Cammarano, autor libretta znając sytuację stara się, by kolejne teksty arii i scen ansamblowych jak najszybciej trafiały na biurko Donizettiego, co gwa-

Leyla Gencer w *Roberto Devereux*, Neapol 1964

rantuje pogrążonemu w rozpacz stałe zajęcie. Libretto za aprobatą kompozytora wywiedzione zostało ze sztuki *Elizabeth d'Angleterre* Francisa Ancelota, która została wystawiona w Paryżu w 1832 r. Cammarano opiera też swój tekst na librecie opery *Il Conte d'Essex* Felica Romaniego, napisanym dla Saveria Mercadantego. Jej prapremiera odbyła się w La Scali w marcu 1833 r. Cenzura ma jednak zastrzeżenia i protestuje przeciwko tragicznemu zakończeniu opery i abdykacji monarchini z powodu zdrady kochanka. To pierwsze, ale nie ostatnie starcie Donizettiego, z neapolitańską cenzurą. Na szczęście tę przeszkodę w miarę szybko i łatwo dało się przezwyciężyć.

Partytura trzyaktowego *Roberto Devereux*, opery o dużych walorach muzycznych i dramatycznych, była gotowa już w sierpniu 1837 r., jednak z powodu panującej w Neapolu cholery i wspomnianych zastrzeżeń cenzury próby mogły się rozpocząć dopiero na początku października. Musiały przebiegać sprawnie skoro już 29 października

odbyła się prapremiera, pod dyrekcją kompozytora. Sukces nowemu dziełu podziwianego już w tym czasie powszechnie Donizettiego zapewniła nie tylko piękna muzyka oraz wspaniałe arie i sceny ansamblowe (o czym poniżej), ale również znakomita obsada, w której brylowali Giuseppina Ronzi de Begnis jako Elżbieta I, Giovanni Basadonna w partii tytułowego bohatera i Paul Barroilhet w roli księcia Nottingham. Donizetti niesiony na skrzydłach powodzenia i podziwu dla swojej nowej opery osobiście przygotowuje jej premiery w Wenecji, Paryżu i Wiedniu. Przed paryską premierą dopisuje uwerturę, nową caballetę w duecie Elżbiety i Roberta w I akcie oraz nową arię tenorową w III akcie. Główne partie w paryskiej premierze wykonywali Giuditta Grisi (Elżbieta), Giovanni Battista Rubini (Roberto) i Antonio Tamburini (Nottingham). Mimo dopisania nowych fragmentów i takiej obsady *Roberto* w Paryżu furory nie zrobił! W ciągu dwóch sezonów odbyło się zaledwie pięć przedstawień. Operę śpiewano we

włoskiej wersji językowej, co według Donizettiego było przyczyną niewielkiego nią zainteresowania. Oczywiście jednocześnie *Roberto* pojawia się na scenie kilku innych włoskich teatrów, nie jest to jednak trwały sukces i po niespełna czterdziestu latach opera znika z afisza. Zanim to jednak nastąpi pojawia się w Turynie, Parmie, Florencji i Bolonii. Na scenie tego ostatniego teatru partię Elżbiety śpiewała Giuseppina Streponii, późniejsza druga żona Verdiego. La Scala pierwszy raz wystawiła *Roberta Devereux* w sierpniu 1839 r., ta inscenizacja utrzymała się na scenie przez 38 wieczorów, co w tych czasach było niemałym wyczynem. W 1845 r. wystawiono *Roberta* drugi, a w 1852 r. trzeci raz. W Nowym Jorku wystawiono *Roberta* już w 1849 r.

Bohaterami opery są postacie historyczne, Elżbieta I, królowa Anglii, i jej faworyt Roberto Devereux, hrabia Essex. Królowa jest zakochana w Robercie, ale jest to miłość bez wzajemności, bo ten kocha Sarę, księżnę Nottingham, z czego królowa zupełnie nie zdaje sobie sprawy. Jednak Robert nieświadomie zdradza się z nowego uczucia, jakie opanowało jego serce, co budzi wściekły gniew zazdrosnej monarchini. Kiedy Robert zostaje oskarżony o zdradę Anglii i skazany, Królowa, mimo błagań podpisuje wydany na niego wyrok śmierci. Drugim, biegnącym równolegle i przenikającym się, wątkiem akcji jest historia Sary i jej męża księcia Nottingham. Ona kocha z wzajemnością Roberta, który jest przyjacielem jej męża. Nottingham w chwili kiedy dowiaduje się o zdradzie żony z przyjacielem staje się jego zaprzysięgłym wrogiem doprowadzając do wykonania wyroku na wiarołomnym przyjacieli. Z tych względów wykonawczyni partii Elżbiety zmierzyć się musi nie tylko z karkołomnymi koloraturami w każdej niemal arii, ale również z szerokim wachlarzem emocji na jakie jest wydana jej bohaterka. Rozpoczyna od szczęścia, jakie przeżywa z chwilą kiedy Robert przybywa na jej dwór z Irlandii, miłosne uniesienia w jego ramionach do miotającej nią rozpacz po śmierci Roberta, na którą go skazała. Duma królowej i wściekłość zdradzonej kobiety okazują się silniejsze niż miłość. Równie wyrazisty portret psychologiczny powinien stworzyć wykonawca roli księcia Nottingham, zazdrosnego męża Sary, wiernego sługi królowej i przyjaciela Roberta, który zdając sobie sprawę z tego, że jego żona jest rywalką królowej w walce o uczucia Roberta Devereux, staje się jego zaprzysięgłym wrogiem.

W tej operze, jak w żadnym innym dziele Donizettiego, splatają się w przeróżnych konfiguracjach duma władczyni i zakochanej kobiety z jej żądzą zemsty, wściekłość i zdumienie zdradzanego męża z niewiarą w niewinność żony. Nad tym wszystkim dominuje rozpacz Roberta zakochanego w Sarze, żonie przyjaciela. Istotną wartością tej opery są z jednej strony ponura atmosfera, wnikliwa charakterystyka psychologiczna głównych bohaterów oraz fakt, że obok scen dramatycznych mamy też niemało tych czysto lirycznych. Do tych drugich należy zaliczyć duet *Un tenero cuore imi rese felice* z I aktu, w którym Robert i Elżbieta wspominają chwile szczęścia, jakie razem przeżyli. Jakby kontrapunktem dla tego duetu jest duet *Da che tornasti* kończący I akt, w którym Sara wyjawia Robertowi, że w czasie kiedy on był z dala od Anglii ona została zmuszona po poślubieniu księcia Nottingham i prosi go teraz by bez względu na uczucia zaprzestali spotkań. Oba duety są poniekąd wstępem do tercetu *Alma infida ingrato cuore* z II aktu, w którym w mistrzowski sposób splatają się gniew, duma i zawód zdradzonej Elżbiety, która dowiaduje się, że ma rywalkę, z niedowierzaniem Nottinghama zdradzanego przez żonę oraz rozpacz Roberta nie kochającego już królowej, który nagle z przerażeniem zdaje sobie sprawę, że naraził Sarę na niebezpieczeństwo. Nie mniej napięcia dramatycznego mamy w duecie Sary i Nottinghama *Non sai che un nome* rozpoczynającym trzeci akt. To niemal typowa scena małżeńska, w której główną rolę gra gniew zdradzanego męża, do którego nie docierają już żadne argumenty – chce krwi kochanki żony. Przejmującym tragizmem przesycona jest aria Roberta czekającego w więzi na wykonanie wyroku. Z kolei następujący po tej arii wielki monolog Elżbiety *Vivi, ingrato, a lei d'accanto* jest obrazem wahań monarchini, która nie bacząc na dumę i upokorzenie, jakie musiała przeżyć, jest skłonna wybaczyć niewiernemu kochankowi, by go ocalić. Jednak decyzja przychodzi zbyt późno, Robert został już ścięty. Co z kolei wyzwala bezsilną wściekłość królowej szarpanej wewnętrznymi rozterkami i rozpacz – aria *Quel sangue versato al cielo s'innalza*, w finale której ogłasza swoją abdykację na rzecz Jakuba I Stuarta.

Pierwotnie *Roberto Devereux* nie posiadał uwertury, tę zdecydował się Donizetti dopisać przed paryską premierą. To jedna z najlepszych jego uwertur, w której wykorzystano melodię angielskiego hymnu *God save the King*, co jest oczywistym nadużyciem,

bo w czasach kiedy panowała Elżbieta I ten hymn jeszcze nie istniał, powstał w 1740 r.

Opera, jak większość dzieł Donizettiego, przestała z czasem być wystawiana, a po 1880 r. zniknęła zupełnie z repertuaru. Przełom nastąpił dopiero po 1964 r. kiedy na wystawienie *Roberto Devereux* zdecydował się Teatro San Carlo, gdzie jak pamiętamy miała miejsce prapremiera tej opery. Piekielnie trudną partię Elżbiety powierzono wówczas tureckiemu sopranowi Leyli Gencer, która odniosła wielki sukces tworząc pamiętną kreację dumnej królowej szarpanej osobistymi namiętnościami i obojętnością wobec korony. Tencer powtórzyła swoją kreację w rzymskim Teatro della Opera w 1966 r. Włoskie inscenizacje wzmogły zainteresowanie wydobytą z lamusa zapomnianą operą. Najpierw, w 1965 r., miało miejsce koncertowe jej wykonanie w nowojorskiej Carnegie Hall z udziałem Montserrat Caballé, która nieco później zaśpiewała też tę partię w Barcelonie i Chicago. W 1970 r. *Roberto Devereux* pojawił się na scenie New York City Opera, partię Elżbiety I śpiewała w tym przedstawieniu Beverly Sills. Tak mniej więcej wyglądał początek powrotu tej opery do światowego repertuaru. Dzisiaj na fali renesansu twórczości Donizettiego, który przywrócił do światowego repertuaru wiele jego dzieł, by wspomnieć często ostatnimi laty pojawiające się na scenie *Annę Boleyn*, *Marię Stuart* i *Lukrecję Borgię*, *Roberto Devereux* jest chętnie wystawiany, pod jednym tylko warunkiem – teatr, który się na to decyduje dysponuje odpowiedniej klasy wykonawczynią partii królowej Elżbiety. W 2014 r. *Roberto Devereux* został wystawiony w Wiener Staatsoper. W 2016 r. operę wystawiła pierwszy raz w swojej historii Metropolitan Opera w Nowym Jorku w świetnej reżyserii Davida McVicara, z wielką kreacją Sandry Radvanovsky. Równie cenne kreacje stworzyli w tym przedstawieniu Mariusz Kwiecień w partii Nottingham i Elina Garnca w roli Sary Nottingham. Nieco wcześniej, w kwietniu 2015 r. opera pojawiła się w Bayerische Staatsoper w Monachium, gdzie po kilkuletniej przerwie do roli Elżbiety wróciła wciąż niezawodna Edita Gruberowa, którą w tej partii można było też spotkać w Wiedniu (od 2000 r.) i Berlinie (2014 r.). Gruberowej usiłuje dotrzymać kroku Mirella Delia, która śpiewała partię Elżbiety w Madrycie i Genewie. Nad nimi wszystkimi dominuje jednak świetna kreacja Sandry Radvanovsky. 🎭

Opery Krzysztofa Pendereckiego (1)

Diabły z Loudun

Lesław Czaplński

Diabły z Loudun są pierwszą operą Krzysztofa Pendereckiego, choć cztery lata wcześniej poprzedzone zostały przez muzykę, napisaną na potrzeby przedstawienia *Najdzielniejszy z rycerzy* w poznańskim Teatrze Lalek „Marcinek” i częściowo potem wykorzystaną przez Marka Stachowskiego w tak samo zatytułowanej radiowej operze dziecięcej. Jeszcze wcześniej, bo w roku 1963 Penderecki opracował elektroniczną oprawę muzyczną do wstrząsającego radiowego reportażu historycznego *Brygada śmierci*, według relacji Leona Weliczera o zacieraniu śladów zagłady w obozie janowskim we Lwowie i wykorzystywanych do tego celu więźniach, poddawanych następnie unicestwieniu¹.

W *Diablach* przywołana zostaje historia wydarzeń, jakie rozegrały się w 1634 r. we francuskim Loudun. Oskarżono wtedy księdza Urbaina Grandiera (1590–1634), proboszcza od św. Piotra, o sprowadzenie opętania na zakon urszulanek, a zwłaszcza jego przeoryszkę – Joannę od Aniołów². Sam klasztor stał się widownią osobliwego theatrum histerycznego³, w którym główną rolę odgrywała wspomniana mniszka⁴. Libretto zredagowane zostało przez samego kompozytora na podstawie studium Aldousa Huxleya oraz opartego na nim dramatu Johna Whitinga, wystawionego w warszawskim Teatrze Ateneum przez Andrzeja Wajdę (premiera 2 marca 1963 r. z Aleksandrą Ślaską jako Matką Joanną od Aniołów i Jerzym Duszyńskim



fot. Polskie Nagrania

w roli księdza Grandiera), choć tematyka ta już wcześniej przyciągała uwagę polskich twórców, że wspomnę opowiadanie Jarosła

wa Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów* i oparty na nim film Jerzego Kawalerowicza z niezapomnianą rolą Lucyny Winnickiej oraz

skomponowany w 1969 r. radiowy dramat muzyczny Romualda Twardowskiego *Upadek ojca Suryna*, adaptujący wydarzenia do rodzimych realiów⁵. Tytuł opery można odczytywać na dwa sposoby: dosłownie, jako odnoszący się do rzekomego opętania urszulanek przez demony, ale także metaforycznie, w odniesieniu do tych wszystkich, którzy inspirują, podsycają i wykorzystują zdarzenia dla własnych celów (królewski komisarz de Laubardemont, egzorcyści: Barré, Rangier i ich pomniejsi stronnicy: kapelan Mignon, miejscowy chirurg oraz aptekarz).

Prawdopodobnie Penderecki po prawykonaniu w Monasterze *Pasji wg św. Łukasza* nie chciał być na zawsze utożsamianym wyjątkowo z muzyką sakralną (miał już wtedy w swojej tece także *Psalmy Dawida i Stabat Mater*), sięgnął więc do tematyki jawnie antyklerykalnej, bądź mogącej w tamtych czasach za takową uchodzić (mimo niezaprzeczalnych walorów artystycznych, za taki został w Polsce uznany wspomniany film Kawalerowicza).

Jak na ironię, Matka Joanna od Aniołów (1602–1665), choć w jej przypadku bardziej na miejscu byłoby zawołanie Matki Joanny od diabłów⁶, ze względu na charakter jej seksualnych obsesji i związanych z nimi urojeń, pochodziła z arystokratycznej rodziny baronów de Belcier. Ta głęboko nieszczęśliwa kobieta, na dodatek ułonna⁷ (jak w późniejszym filmie Kena Russella), „opętana przez Boga”, a bez wątplenia przez jego niegodne sługi (inkwizycja, będąca archetypem totalitarnych metod łamania sumień), była zarazem wyrachowaną mitomanką, skoro po wszystkim⁸ zadba o swój wizerunek, wydając dziesięć lat później pamiętniki. Skądinąd dzisiaj posmak inkwizytorski noszą polowania na czarownice w związku z nadużyciami seksualnymi, wykazujące wszelkie znamiona zbiorowej psychozy, stanowiąc zarazem pożywkę dla wszelkiego rodzaju mitomanów, jak w przypadku opętań (słynny film André Cayatte’a *Dlaczego kłamały?*) i przerzucając ciężar dowodzenia niewinności na oskarżonych. Wracając do Joanny, to według wszelkiego prawdopodobieństwa stała się jednak mimowolnym narzędziem w politycznej intrydze kardynała Richelieu⁹, wykorzystującego sfalszowane pomówienie księdza Grandiera w rozprawie z miastami, szczególnie protestanckimi, broniącymi swej niezależności od władzy centralnej, oraz zastraszeniu wszystkich tych, którzy śmieliby jeszcze w przyszłości mu się przeciwstawić. Istniały też pomiędzy nimi osobiste porachunki, albowiem Grandier wymógł na Richelieu, wów-

czas biskupie Luçon, pierwszeństwo podczas uroczystej procesji, wyruszającej w 1618 r. z jego kościoła parafialnego w Loudun, wykorzystując fakt, że tamten pozostawał wtedy w niełasce u dworu¹⁰. Na próżno ksiądz Henryk Kondeusz będzie starał się wykazać bezpodstawność oskarżeń, wykorzystując w tym celu ampułkę z rzekomą krwią Zbawiciela, sprawiającą natychmiastowe, cudowne uzdrowienie zakonnic, a która okazuje się być pustą (w rzeczywistości, według Huxleya, miał on skwapliwie potwierdzić autentyczność demonicznych nawiedzeń). Grandier i tak po torturach i upokorzeniu (ogolenie głowy i brwi) musi spłonąć na stosie, co dokona się na miejscowym rynku (placu Świętego Krzyża, ze stojącym przy nim kościołem pod tym wezwaniem) 18 sierpnia 1634 r. w tym samym dniu, w którym wydano wyrok. W krakowskim przedstawieniu z roku 2008, w kulminacyjnym momencie rozświetla się nad nim przewrócony krzyż, świadczący o porażce symbolizowanej przez ten znak idei – religii miłości – która przegrywa z okrucieństwem – działającego rzekomo w jej imieniu – kościoła.

Jeśli już, to w librecie, zredagowanym przez samego kompozytora, ustami Joanny przemawia nie tyle Szatan w przywoływanych przez nią osobach – między innymi Asmodeusza (zachowało się jej zeznanie podpisane takim imieniem) i Lewiatana, co Friedrich Nietzsche, skoro stwierdza ona w trakcie drugiej tury egzorcyzmów, iż „Bóg umarł” (Gott ist tot), a który żył i działał z górą dwa wieki później i w *Wiedzy radosnej* właśnie to ogłosił. Może to być wskazówką, że historyczny kostium jest tu jedynie pretekstem do ukazania ponadczasowych mechanizmów nietolerancji i prześladowań, będących pochodną instrumentalnego wykorzystywania przesłanek ideowych w doraźnych grach oraz intrygach politycznych.

Urbain Grandier, wychowanek jezuitów, to światowiec i hedonista, którego portret w taki sposób kreśli na stronach swego studium historycznego Aldous Huxley, opierając się na świadectwach z epoki, stwierdzających, że był „mężczyzną słusznego wzrostu, atletycznie zbudowanym (...). Miał duże ciemne oczy, a jego biret okrywał bujne ciemne kędziory. Miał też wysokie czoło, orli nos, a do tego czerwone, pełne i wyraziste usta. Jego podbródek zdobiła wytworna szpiczasta bródka, a górną wargę ocieniał wąski, również ciemny wąs, starannie pielęgnowany i pomadowany: jego symetrycznie po obu stronach nosa zakręcone końcówki przypominały parę kokietyeryjnych pytajników”¹¹.

Ironia losu sprawi, że mimo licznych związków z kobietami: wdową Ninon oraz z Philippe Trincant, córką swego przyjaciela (do czasu), królewskiego prokuratora, którą porzuci, gdy ta zajdzie w ciążę, odpowie za ten urojony, z przeoryszą Joanną, z którą wcześniej nie zetknął się osobiście, zanim przed jej klasztorem nie przystanie w konwoju wiodącym go na miejsce stracenia. W decydującym momencie jednak się nie ugnie i z ostatecznej próby wyjdzie zwycięsko. Zdążając na kaźń, powtarza niejako drogę krzyżową Jezusa, który według Dostojewskiego¹², zostałby ponownie ukrzyżowany, gdyby zstąpił na terytorium, poddane władzy inkwizycji (Andrzej Hiolski, pierwszy odtwórca roli Grandiera, wykonywał też partię Jezusa we wcześniejszej *Pasji wg św. Łukasza*, również w wersji scenicznej w Stuttgartarce). Zresztą, niczym w pasjach – turba, czyli krwi żądna tłuszcza ściągająca na widowisko egzekucji¹³ (w filmie Kawalerowicza okoliczni wieśniacy zjawiali się, by – niczym przedstawienie – oglądać „występy” opętanych mniszek¹⁴).

Społeczny pejzaż Loudun uzupełniają ksiądz Mignon, kapelan urszulanek, bratanek ojca uwiedzionej Philippe, aptekarz Adam i chirurg Mannoury¹⁵, drobni intryganci, uruchamiający lawinę złowrogich wydarzeń, a których pojawieniu się w operze towarzyszy punktualistyczna aura brzmieniowa. Sceny z ich udziałem oraz ojców Barré oraz Rangier zapowiadają komiczny styl muzyczny, udoskonalony na użytek *Króla Ubu*, wskazując zarazem na dającą się uchwycić tożsamość języka muzycznego kompozytora w różnych okresach twórczości, niezależnie od stopnia radykalizacji wykorzystywanych środków dźwiękowych.

Akcja, ujęta w ramy wspomnianego konwoju, zdążającego ze storturowanym Grandierem na miejsce kaźni i zatrzymującym się przed zakonem urszulanek, składa się z trzydziestu krótkich epizodów (przed warszawską premierą polską, za sugestią jej inscenizatora – Kazimierza Dejmkę – kompozytor dopisze jeszcze dwie sceny: ślubu, potajemnie zawieranego przez Grandiera ze spodziewającą się ich wspólnego dziecka Philippe¹⁶, oraz niemą, z udziałem króla Ludwika XIII i kardynała Richelieu, kiedy zapada postanowienie o zgładzeniu Grandiera), przechodzących wzajemnie w siebie, lub – wraz z zagęszczaniem sytuacyjnym – toczących się równocześnie w rozmaitych miejscach (egzorcyzmy i aresztowanie księdza Grandier pod koniec drugiego aktu, otwierająca następny akt scena więzienna oraz rozmowa Joanny z ojcem Mignon, wreszcie tortury

Grandiera i wątpliwości ogarniające Joannę w jej celi). Finałowe kulminacje aktów wyznaczają: pojawienie się egzorcysty ojca Barré, wspomniane aresztowanie księdza Grandiera, zmierzającego do swego kościoła, by odprawić mszę, wreszcie samo jego spalenie. Otwierają i zamykają operę asemantyczne dźwięki chóru, wypełniające tło brzmieniowe w formie klasterów.

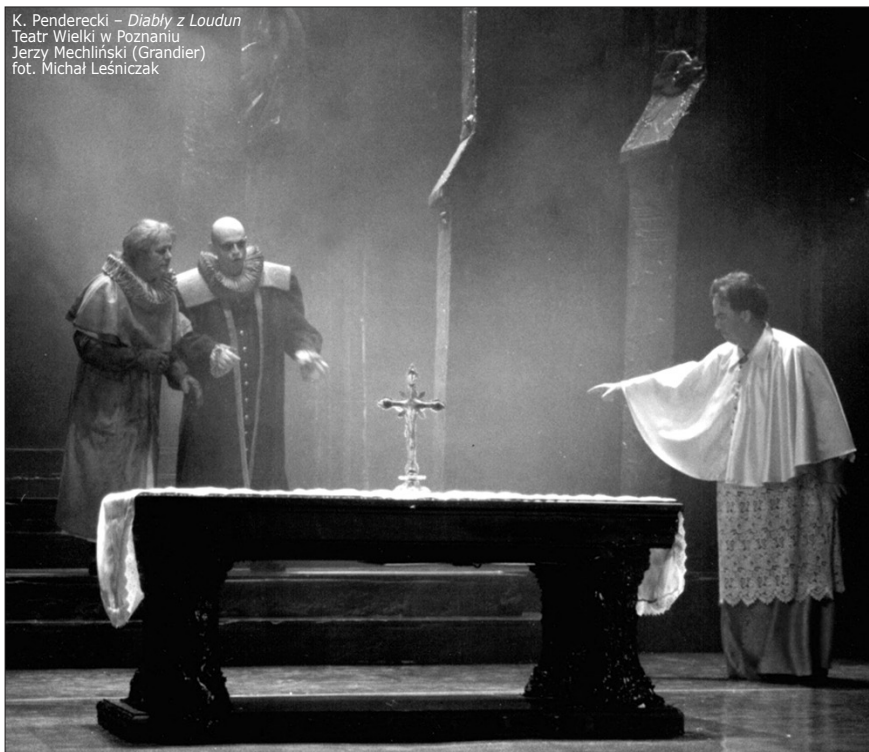
Pomysłem Pendereckiego było bezpośrednio ukazanie auto da fé i uczynienie z niego centralnego efektu finałowego (w poznańskiej inscenizacji Marka Weiss-Grzebińskiego z 24 maja 1998 r. przybrało ono szczególnie spektakularny charakter, gdyż odbywało się na placu przed teatrem, z wcześniej nagranych i odtwarzanych z głośników towarzyszącą mu muzyką zakończenia), zamiast jedynie przywołania go w rozmowie matki Joanny z dozorcą więziennym, jak to ma miejsce u Whitinga. W tym kontekście Mieczysław Tomaszewski rozpatruje operę Pendereckiego w kategoriach historycznego reportażu muzycznego, a to ze względu na panoramizm epizodycznej akcji, odnoszącej się do autentycznych wydarzeń historycznych, a także momentami ilustracyjny charakter muzyki oraz znaczną ilość ustępów mówionych¹⁷.

Partia Grandiera utrzymana jest w wysokiej dla głosu barytonowego tessiturze, stąd wymaga częstego sięgania po falset. Z kolei w przypadku Joanny nieustannie balansuje ona pomiędzy śpiewem a recytacją, cechując ją znaczne przeskoki interwałowe (najczęściej nony małej), a niektóre jej ustępy wzorowane są na dźwięku generowanym elektronicznie, co uzyskane zostało za sprawą ćwierćtonowych tryli (w III akcie, w rozmowie z księdzem Mignon), natomiast dyskretne wokalizy pojawiają się w jej śpiewie przy słowie „Asmodeusz”. Te ostatnie dominują w niewielkiej, ale niezwykle wymagającej partii Philippe, sięgającej niebotycznego tonu a³ i w znacznej mierze nawiązującej do sopranowej partii z *Dies irae* sprzed dwóch lat. Klaster i dźwięki o nieokreślonej wysokości oraz glissanda występują w ansamblach z udziałem siostr (w III akcie, w scenie w klasztornym ogrodzie, gdy Joanna poprzez umartwienie stara się odkupić swą winę wobec Grandiera) oraz zbiorowych ustępach chóralnych, stanowiących niejednokrotnie, naszym orkiestra, swoiste tło dźwiękowe dla wydarzeń scenicznych.

Chór spełnia bowiem nie tyle funkcję dramaturgiczną: uczestnika wydarzeń (siostry zakonne) czy ich komentatora (np. głos

mieszkańców Loudun), co przede wszystkim czysto muzyczną. W tej roli jego partia, w przeciwieństwie do śpiewanej lub recytowanej przez postacie, na ogół nie zawiera tekstu słownego, lecz efekty czysto akustyczne: szepty, śmiechy, krzyki – pierwowzorem dla takiego jego wykorzystania były asemantyczne ustępy wokalne w *Wymiarach czasu i ciszy*, utworze z wczesnego okresu twórczości – współtworzące najczęściej brzmienia klasterowe, a jeśli nawet on występuje (bezpośrednio przed spaleniem Grandiera), to wyłącznie w charakterze materiału czysto dźwiękowego (brzmieniowego) i pozostaje niezrozumiałym (podobnie będzie ze starannie dobranymi wyjątkami z różnych tekstów w o rok późniejszych:

K. Penderecki – *Diabły z Loudun*
Teatr Wielki w Poznaniu
Jerzy Mechliński (Grandier)
fot. Michał Leśniczak



Złożeniu do grobu oraz *Kosmogonii*). Jedynie w scenach rozgrywających się w klasztorze urszulanek, dla zaznaczenia kolorytu lokalnego i przywołania odpowiedniego klimatu, pojawiają się ustępy stylizowane na śpiewy liturgiczne (chorał gregoriański oraz responsoria), choć znów podstawę dla nich stanowią zazwyczaj czysto brzmieniowo potraktowane głosy męskie.

Żałować należy, że kompozytor nie podążył tym tropem, zamiast niewolniczego trzymania się słowa i jego czytelności w partiach solistów, i nie podjął się stworzenia sonorystycznej opery numerowej z dominacją pierwiastka czysto muzycznego (do pewnego stopnia udało się to osiągnąć Tan Dunowi w jego *Marco Polo*). Swoistego nowo-

czesnego brutto canta jako przeciwstawienia dla dawnego belcanta.

Rozbudowana orkiestra symfoniczna uzupełniona została o instrumenty niewystępujące zazwyczaj w tego rodzaju składach, jak basowa gitara elektryczna (znak czasu powstania utworu w dobie ekspansji muzyki beatowej), organy elektryczne, a brzmienie niektórych instrumentów, zwłaszcza dętych (fletu), wzorowane jest na elektronicznych modulacjach (we wstępie instrumentalnym do trzeciej sceny, w której Grandier zażywa wspólnej kąpieli w wannie z wdową Ninon). Poszczególne sceny poprzedzane są zazwyczaj przez preludia, wprowadzające w ich charakter, a ich konkluzją bywają postludia, w formie reprzykowej nawią-

zujące do wstępów. Dzięki temu możliwe było w niektórych inscenizacjach przedstawianie epizodów.

W muzyce *Diabłów z Loudun* uderza ponadto bogactwo środków artykulacyjnych: od śpiewu po mowę, efekty onomatopeiczne, niekonwencjonalne sposoby wydobywania dźwięku z tradycyjnego instrumentarium – głównie smyczków – poprzez grę pod podstawkiem, pocieranie strun, uderzanie dłońmi w pudło rezonansowe.

Prapremiera miała miejsce 20 czerwca 1969 r. w Hamburgu i stała się powodem zażądania i – w jego efekcie – zerwania współpracy kompozytora z Henrykiem Czyżem, dyrygentem mającym na swym koncie, między innymi prawykonanie trzy lata wcześniej

w Monastyrze *Pasji wg św. Łukasza* oraz rok później *Dies irae* w Oświęcimiu, i któremu *Diabły z Loudun* zostały zadedykowane. W znacznej mierze został on obciążony odpowiedzialnością za względne niepowodzenie przedstawienia, wyreżyserowanego przez Konrada Swinarskiego, który swego czasu zainteresował kompozytora tą tematyką, a teraz nadał mu kształt wizyjny, nie unikając przy tym drastyczności. Prawdopodobnie wynikało to z odmienności estetycznych, rządzących teatrem polskim, z jego skłonnością do monumentalnych, a zarazem uogólniających efektów, odwołujących się zarazem do emocji, a niemieckim, skoncentrowanym bardziej na wydobyciu rysów dialektycznych i niekiedy doraźnie publicystycznych, odnoszącym się bardziej do krytycznej władzy sądenia, a ukształtowanym przez tradycję brechtowską, mimo że sam Swinarski w swej młodości terminował właśnie w Berliner Ensemble.

Dwa dni później odbyła się zakończona sukcesem premiera w Stuttgarcie, którą wyreżyserował Günther Rennert, a kierownictwo muzyczne sprawował János Kulka. Przedstawienie to nie stroniło od naturalistycznych efektów, kiedy na przykład w kulminacyjnym momencie sceny egzorcyzmów zakonnice zrzuciły z siebie habity, co wywołało sprzeciw u części, konserwatywnie nastawionej publiczności oraz zarzuty o szerzenie pornografii.

Początkowo z wystawieniem *Diabłów z Loudun* nosił się łódzki Teatr Wielki, ale sięgnięto wtedy do praktyk rodem z czasów feudalnych, powołując się na prawo pierwszego przedstawienia, zarezerwowanego jakoby dla stołecznego Teatru Wielkiego w przypadku polskich premier.

Doszło do niej ostatecznie 8 czerwca 1975 r. w polskim przekładzie libretta Ludwika Erhardta, w inscenizacji Kazimierza Dejmka i ze scenografią Andrzeja Kreutz-Majewskiego. Do pewnego stopnia podążył on śladami Swinarskiego, tworząc bardziej fresk historyczny, na którego tle rozgrywały się wypadki, które doprowadziły księdza Grandiera na stos. Dejmek zracjonalizował ich wymowę, usuwając między innymi męskie głosy demonów, przemawiających ustami Matki Joanny, co mogłoby uwiarygodnić tezę o rzeczywistym charakterze jej opętania. Rzecz toczyła się w jednej, symbolicznej dekoracji z motywem stylizowanych monstrancji, niczym w średniowiecznych misteriach, przenosząc się w jej ramach w różne usytuowania przestrzenne. Dla zaznaczenia dystansu wobec przywoływanych wypadków, chór przez cały czas trwania spektaklu trzymał w rękach nuty wykonywanej przez siebie muzyki. Ponadto inscenizator dokonał daleko idących ingerencji w partyturę, usuwając część scen lub ich fragmenty, a także przestawiając ich kolejność (podobnie postąpił w swojej niegdysiejszej łódzkiej inscenizacji *Halki Moniuszki*). Odtwórczynią par-

tii Matki Joanny od Aniołów była Krystyna Jamroz, w roli księdza Grandiera wystąpił Andrzej Hiolski, a Bernard Ładysz jako egzorcysta ojciec Barré, obydwaj z prapremierowej obsady hamburskiej. W Łodzi ostatecznie doszło do wystawienia *Diabłów z Loudun* 23 czerwca 1990 r. w reżyserii Marka Weiss-Grzesińskiego (4 grudnia 1993 r. transmisję przeprowadziło Polskie Radio w swoim II programie).

Bulwersujący temat sprawił zapewne, że opera ta zyskała największą popularność spośród dzieł scenicznych tego kompozytora, będąc najczęściej wystawianą w świecie (między innymi 14 sierpnia 1969 r. w Santa Fe w Nowym Meksyku, ponownie w reżyserii Konrada Swinarskiego, ale tym razem pod dyrekcją Stanisława Skrowaczewskiego, czy w Dreźnie w 2002 r. w inscenizacji Harry'ego Kupfera).

W tytule swego szkicu sparafrazowałem nazwę jednego z *Kapryś* Francisca Goyi, który wyemigrował z Hiszpanii do Francji i tam dokonał żywota. Tym sposobem uniknął losu Galileusza, a więc konieczności wyrzeczenia się własnych przekonań. A pamiętać należy, że w Hiszpanii ostatni stos zapłonął jeszcze pod koniec XVIII w., kiedy zgładzono w ten sposób oskarżoną o herezję mistyczkę Marię de los Dolores López, a w 1826 r. jedynie interwencja władz świeckich sprawiła, że ograniczono się do powieszenia nauczyciela Cayetana Ripolli, ostatniej ofiary inkwizycji. ☹

Przypisy

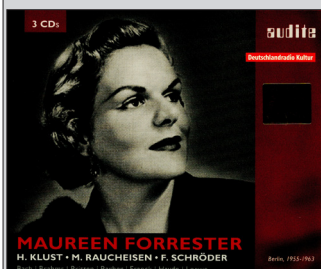
- 1 Po raz pierwszy zaprezentowana publicznie 20 stycznia 1964 r., premierę antenową miała w II programie Polskiego Radia 7 lipca 1996 r., zaś publiczne odtworzenie nastąpiło podczas „Warszawskiej Jesieni” 18 września 2011 r.
- 2 Jules Michelet umieszcza przypadek Grandiera i Joanny w łańcuchu podobnych, w których mniszka oskarża libertyńskiego księdza o spowodowanie zawładnięcia przez demony jej i pozostałych zakonnice w wyniku czego duchowny zostaje spalony na stosie. Tak było 23 lata wcześniej z marsylskim księdzem Louisem Gauffridi, który pod wpływem tortur załamał się, oraz również urszulaną Madeleine de Demandolx de la Palud z Aix-en-Provence, a 21 sierpnia 1647 r. w Normandii na rynku w Rouen sponie na stosie Thomas Boule, wikary z Louviers oraz szczęśliwy zmarłego 5 lat wcześniej Mathurina Picarda, kapelanów w tamtejszym klasztorze, oskarżonych przez zakonnice Madeleine Bavent, tym razem franciszkanek, o sprowadzenie diabelskiego opętania na nią i jej współsiostry, przy czym ona sama miast zyskania sławy spędzi resztę życia w klasztornej lochu („la Sorcière”, Paris 1903, s. 266).
- 3 „Po czym sesja (egzorcyzmów – L.C.) zakończyła się jak zwykle przybieraniem przez zakonnice wyuzdanych póz, potokiem plugawych słów i obłąkańczym rechotaniem” (Aldous Huxley, „Diabły z Loudun” w tł. Bartłomieja Zborskiego, Warszawa 2010, s. 259).
- 4 Tak opisuje jej umiejętności w tym względzie Aldous Huxley: „Bez względu na to, czy była przy zdrowych

- zmysłach, czy też dotknięta histerią, w każdej sytuacji okazywała się doskonałą a k t o r k a : (...) oto wywracała do góry źrenice i składała ręce – niczym święta z jakiegoś barokowego obrazu – na tonie, które nadzwyczajne taski przepajały przemożnym drżeniem” (Ibidem, ss. 138-139).
- 5 Tym samym Loudun występuje jako swojsko brzmiący Ludyn. Poza tym rzecz rozgrywa się po spaleniu księdza Garnca, odpowiednika francuskiego Grandiera, kiedy do klasztoru przybywa nowy egzorcysta – ksiądz Józef Suryń, którego historycznym pierwowzorem francuskim był Jean-Joseph Surin.
- 6 Według Milleta de la Mesnadière, lekarza kardynała Richelieu, miały one opanować następujące jej organy: „Lewiatan zajmował środek czoła przeorczy, Berherit rezydował w jej żołądku, Balan pod drugim żebrzem z prawej strony tułowia, Isakaaron pod najniższym żebrzem po przeciwnej stronie” (Ibidem, s. 243).
- 7 Taką jej charakterystykę daje Huxley: „miała bardzo ładną buzię, lecz ciało ponad miarę drobne, niemal karłowate, a do tego lekko zdeformowane – zapewne za przyczyną jakiegoś gruźliczego schorzenia kości (...) karliczka o jednym barku uniesionym wyżej” (Ibidem, ss. 129 i 134).
- 8 Jej rzekome opętanie utrzymywało się po spaleniu Grandiera i trwało do 15 października 1637, kiedy jej ciało opuścił miał ostatni demon – Behemot, co Huxley opatruje następującą konkluzją: „Długa orgia dobiegła końca. Gdyby jednak nie było egzorcystów, nigdy by się nawet nie rozpoczęła”, Ibidem, s. 342.
- 9 Po latach przyjmie ją na audycję (25 maja 1638), kie-

- dy będzie ona odbywać po kraju tournée ze stygmatami imion Marii i św. Józefa na lewej dłoni.
- 10 Ibidem, ss. 33/34.
- 11 Ibidem, ss. 12/13.
- 12 Fiodor Dostojewski *Opowieść o Wielkim Inkwizytorze*, wchodząca w skład powieści *Bracia Karamazow*.
- 13 U Huxleya czytamy: „Skazanie Grandiera stało się tak dalece pewne, przeświadczenie zaś w tej kwestii stało się tak powszechne, że do Loudun zaczęli zjeżdżać turyści pragnący przypatrywać się egzekucji. W tamte upalne dni sierpniowe trzydzieści tysięcy nowo przybyłych – czyli niemal dwukrotnie więcej niż cała ludność miasta – współzawodniczyło o noclegi, posiłki i dobre miejsca na placu kaźni” (op. cit., s. 263).
- 14 Działo się już tak w Loudun, co opisuje Huxley: „Pozbawiona przytomności i rozumu soeur Jeanne tarzała się po posadzce. Publiczność była zachwycona, zwłaszcza gdy przeorczy obnażyła nogi. (...) Spektakl trwał do schyłku dnia. Gremialnie utrzymywano, iż od czasu występów trupy wędrownych akrobatów, mającej w składzie dwóch karłów i tresowane niedźwiedzie, pocziwie stare Loudun nigdy nie widziało tak wspaniałej imprezy. Co zaś ważniejsze – wstęp był bezpłatny” (Ibidem, ss. 151/152).
- 15 Według Huxleya Adam miał „długi nos”, a Mannoury „oblicze jak księżyc i baryłkowaty brzuch” (Ibidem, s. 37).
- 16 Faktycznie tego rodzaju ceremonię odbył z Madeleine de Brou (Aldous Huxley, Ibidem s. 62).
- 17 Mieczysław Tomaszewski *Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą* Kraków 2004, s. 24.

PALCEM PO PŁYCCIE

FENOMENALNA MAUREEN FORRESTER



MAUREEN FORRESTER
Mahler, Loewe, Wagner,
Brahms, Schubert, Schumann,
C. P. E. Bach, J. W. Franck,
Haydn, Britten, Barber,
Poulenc – Pieśni

Audite 21.437 • w. 2016, n. 1955–1963

Muzyka21
plyta miesiąca

Oto pozycja roku w dyskografii pieśniarskiej! Fenomenalny kanadyjski kontralt w unikatowych nagraniach z początkowego okresu kariery, w bliskim sobie repertuarze. Są to jedne z pierwszych rejestracji Maureen Forrester w ogóle, a przy tym stosunkowo rzadkie, gdzie śpiewaczce towarzyszy pianista, a nie orkiestra. Dokonywano ich w berlińskim studiu radiowym między 1955 a 1963 r. Okoliczności ich powstania niejednokrotnie były niezwykle. Wybrane pieśni Schuberta, Schumanna, Wagnera i Loewego, utrwalono w grudniu 1955 r., podczas pierwszego europejskiego tournée artystki. Jej sytuacja osobista była wówczas wyjątkowa, Forrester znajdowała się bowiem w ciąży z nieślubnym dzie-

ciem i właśnie w Berlinie poszukiwała schronienia, gdyż w swoim środowisku rodzinnym nie doświadczyła akceptacji. W takich dramatycznych warunkach dokonano tych wiekopomnych nagrań. Pianistą jej partnerującym był wówczas Michael Raucheisen (1889–1984), obok Geralda Moore'a chyba najślynniejszy, najbardziej doświadczony akompaniator tamtych czasów, wielki autorytet zwłaszcza w dziedzinie pieśniarskiej. Pozostałe zamieszczone w omawianym albumie nagrania pieśni pochodzą z berlińskich sesji z 1958, 1960 i 1963 r. Maureen Forrester akompaniowali wówczas bądź Hertha Klust, bądź Felix Schröder, również wytrawni muzycy.

Już od pierwszych dźwięków omawianego albumu (cykl *Pięciu Pieśni do słów Rückerta* Mahlera) Forrester zachwyca piękną, ciepłą, bogatą, czystą barwą swego głosu, swobodą w poruszaniu się w wysokich rejestrach, szlachetnością i bezpretensjonalnością interpretacji, pewną prostotą. Są to wzruszające wykonania. Pod tym względem *Ich bin der Welt abhanden gekommen* może się równać chyba tylko z późniejszym nagraniem Janet Baker z Johnem Barbirollim. Artystka była zresztą, tak jak wcześniej Kathleen Ferrier, szczególnie predysponowana do wykonywania dzieł Mahlera; podobnie jak

Angielka, miała też to szczęście i przywilej móc współpracować z Brunonem Walterem, korzystać z jego wiedzy i doświadczenia mającego swe korzenie u samego kompozytora, którego był ulubionym uczniem. Równie wysoko ocenić należy *Pieśni do słów Matyldy Wesendonck* Wagnera, zaśpiewane przez Forrester z olbrzymią subtelnością i czułością – było to wszak, ze względów osobistych, szczególnie drogie kompozytorowi dzieło (cymsem jest mało znana *Malgorzata przy kołowrotku*). Należy koniecznie poznać dane przez Forrester interpretacje pieśni Carla Loewego, dla ich olbrzymiej głębi, bogactwa emocjonalnego, bardzo profesjonalnego podejścia artystki do tego nieco zaniedbywanego kompozytora. Również „poważny”, dramatyczny wymiar, teatralność, pasję, sporą inwencję mają śpiewane przez Forrester *Pieśni cygańskie* Brahmsa. Dokonany przez artystkę wybór pieśni Schuberta i Schumanna uwzględnia raczej mniej znane pozycje. W nich także Kanadyjka pokazuje najlepsze cechy swojej fenomenalnej sztuki, jej wykonania są bardzo emocjonalne, w wielkim stylu. Ale „najrzadszy” repertuar zgromadzono chyba na trzecim z krążków albumu. Na początek otrzymujemy dwie pieśni z XVIII w. (Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn), a nawet XVII (Johann

Wolfgang Franck). W swoich czasach Forrester była jedną z najwybitniejszych wykonawczyń muzyki dawnej, jej interpretacje opierają się prostocie, odpowiednim rygorze, unikaniu nadmiernego vibrato, subtelnie przekazywanych emocjach. Dalszą część płyty wypełnia muzyka XX-wieczna: Brittena, Barbera i Poulenca (w tym arcydziełowy cykl *Le Travail du Peintre*, w którym każda z pieśni poświęcona jest innemu słynnemu malarzowi epoki). Tutaj również Forrester znakomicie się odnajduje, gdzieniegdzie zabarwiając śpiew inteligentnym humorem. Wspinała artystka!

Oczywiście wykonania nie są wolne od niedoskonałości. Tyczy się to okazjonalnych nieścisłości intonacyjnych, czy też nie zawsze idealnej współpracy śpiewaczki z pianistą. Należy wziąć jednak pod uwagę warunki, w jakich powstawały rejestracje, bardzo ograniczony czas przeznaczony na każdą sesję, co oczywiście wykluczało możliwość dowolnego powtarzania określonych fragmentów.

Jakość nagrań, choć tylko mono, jest bardzo dobra, głos został oddany w wierny, niezniekształcony sposób, brzmienie jest czyste, klarowne. Bravi dla Maureen Forrester i Audite!

Łukasz Kaczmarek

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

★★★★★ – wybitne • ★★★★★ – wartościowe • ★★★ – poprawne • ★★ – słabe • ★ – bubeł



GIOVANNI BATTISTA BASSANI

Giona – oratorium

Carlo Vistoli; Laura Antonaz; Margherita Rotondi; Mauro Borgioni; Raffaele Giordani • Ensemble „Les Nations” • Maria Luisa Baldassari, dyrygent

Tactus TC 640290 • w. 2016, n. 2014 • 88'48"

★★★★★

Giovanni Battista Bassani (1647/50 – 1716) napisał swoje oratorium *Giona* na Wielki Post dla miasta Ferrary, gdzie opera była zabroniona. Jego pierwsze wystawienie miało najpewniej miejsce w 1689 r. Dzieło to jest stylistycznie bardzo odległe od dzieł tak wybitnych kompozytorów operowych tamtych czasów, jak Carissimi czy Cavalli. Utwór ten zbliżony jest raczej do twórczości Vivaldiego, można go uznać za prekursora wczesnych utworów Haendla.

Włoskie wydawnictwo Tactus od zawsze zajmuje się odkrywaniem zapomnianej muzyki włoskiej. Takie mnóstwo znanych na całym świecie kompozytorów pochodzi ze słonecznej Italii, a jednak jest tam ktoś, kto niestrudzenie przywołuje do życia tych zapomnianych. Działa dokładnie tak, jak nie działają Polacy!

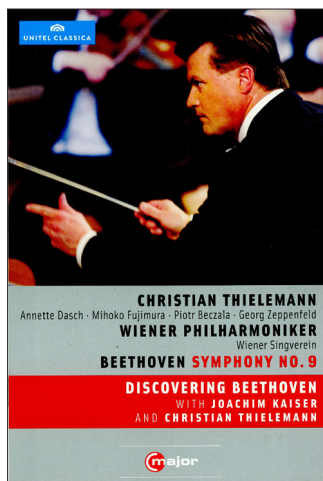
Nie zawsze są to osiągnięcia na najwyższym poziomie, ale wiadomo, łatwiej artystów przekonać do od lat wykonywanych hitów muzyki poważ-

nej, niż by poświęcili sporo czasu na opracowanie własnej interpretacji – bo skąd sięgnąć – właśnie odkrytego dzieła, którego żywot sceniczny jest wątpliwy. A jednak firma Tactus robi to niestrudzenie i chwała jej za to.

W przypadku tego nagrania słowa uznania należą się przede wszystkim śpiewakom, którzy bardzo dobrze przygotowali się do roli odkrywców. Trochę gorzej jest w przypadku głosów damskich, ale i tak jest to niezły poziom. Zespół instrumentalny Ensemble „Les Nations” pod dyrekcją Marii Luisy Baldassari to doświadczeni artyści mający na swoim koncie wiele odkryć.

Może trochę żal, że wydawca nie pomyślał, by w książeczce tego wartościowego albumu umieścić choćby libretto. W pudełku płyty bez wahania można umieścić książeczkę 32-stronicową zamiast 12-stronicowej. Wszystkim ciekawym nowych odkryć polecam ten album włoskiej firmy Tactus.

Stanisław Lubliński



LUDWIG VAN BEETHOVEN Symfonia nr 9

Annette Dasch, sopran; Mihoko Fujimura, alt; Piotr Beczala, tenor; Georg Zeppenfeld, bas • Wiener Singverein; Wiener Phil-

harmoniker • Christian Thielemann, dyrygent

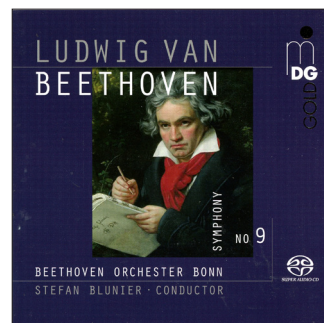
C Major747808 • w. 2016, n. 2010 • DVD-V, 138'00"

★★★★★

Wiedeń oferuje nad wyraz atrakcyjne możliwości dla melomanów, nawet jeśli dysponują oni ograniczonym budżetem. Tak Wiedeńska Opera, jak i Musikverein prowadzi bowiem sprzedaż tzw. wejściówek, dających sposobność uczestniczenia za bezcen w wydarzeniach muzycznych z najwyższej światowej półki. A do takich zaliczyć należy wykonanie *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena dane przez słynnych solistów, wiedeńskie zespoły i Christiana Thielemanna. Dzięki omawianej płycie DVD możemy wirtualnie przenieść się do pięknej „Złotej Sali”, w tamto miejsce i czas. Thielemann w ostatnich latach dokonał rejestracji kompletu *Symfonii* Beethovena (z tej serii pochodzi zresztą omawiane nagranie – w wersji audiowizualnej), która została wysoko oceniona przez międzynarodową krytykę. Jego *Dziwięta* jest ze wszech miar atrakcyjna. Orkiestra prezentuje mistrzowski poziom, jej dodatkowy atut stanowi zaś wyróżniające się, charakterystyczne, pełne blasku, spektakularne wręcz brzmienie. Wszystko jest tutaj wyraźnie słyszalne, klarowne, precyzyjne. Interpretacja zasługuje na miano klasycznej. Koncepcja jest przemyślana, każdy motyw, fraza, przechodzi w kolejną w bardzo naturalny sposób, z zachowaniem logiki. Tak jak niegdyś Karajan, kapelmistrz nie robi nic więcej, czego nie byłoby w partyturze, a mimo to osiąga interesujące, frapujące efekty. W wykonaniu jest jakaś siła, a z całą pewnością

olbrzymia pewność dyrygenta co do własnej wizji. Słowa uznania należą się również wobec chóru i solistów, z naszym wspaniałym Piotrem Beczala na czele. Nota bene, co niektórzy krytycy dewalują Georga Zeppenfelda – moim zdaniem to bardzo zdolny artysta, odnajdujący swój klucz do Beethovenowskiego arcydzieła. Omawiana płyta prócz rejestracji *IX Symfonii* Beethovena zawiera również około godzinny materiał, w którym Christian Thielemann i prof. Joachim Kaiser uczą opowiadać o kwestiach interpretacyjnych dzieła. Ta część daje także możliwość zobaczenia i posłuchania fragmentów *IX Symfonii* pod dyrekcją takich mistrzów, jak Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, czy Paavo Järvi (kto uważny, doszuka się i śladu Furtwänglera). Omawiany album stanowi audiowizualną rejestrację kreacji wybitnej, z całą pewnością zasługującej na utrwalenie, a stanowiącej przykład „tradycyjnego”, lecz wciąż atrakcyjnego podejścia do muzyki Beethovena. A Christian Thielemann wypada tutaj jako Herbert von Karajan naszych czasów.

Łukasz Kaczmarek



LUDWIG VAN BEETHOVEN Symfonia nr 9

Elza van den Heever, sopran; Janina Baechele, alt; Robert Dean Smith, tenor; Georg Zeppenfeld, bas • Czeski Chór Filharmonicz-

ny z Brna; *Beethoven Orchester Bonn* • Stefan Blunier, dyrygent
MDG 937 1899-6 • w. 2016, n. 2015 • SACD, 67'44"

☆☆☆

Niestety, to nie będzie moje ulubione wykonanie *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena, nawet jeśli gra orkiestra z jego nazwiskiem w nazwie. Nie sądzę też, że powodem mojego sceptycyzmu jest słuchanie nagrania w zwykłej technologii, nie zaś na specjalistycznym sprzęcie z przestrzennie rozstawionymi głośnikami, jak zaleca wytwórnia MDG wydająca krążek we formacie SACD. Całe nagranie poza tym zarejestrowane jest na bardzo niskim poziomie głośności, trzeba bardzo „podkręcić” dźwięk w odtwarzaczu, by usłyszeć muzykę na zadowalającym poziomie. Przyczyny są natury interpretacyjnej, w podejściu do partytury i w jej realizacji, zaś osobą odpowiedzialną – dyrygent, Stefan Blunier.

Mimo że czas nagrania mieści się w standardowych ramach, od początku do niemalże samego końca, z jednym, aczkolwiek znaczącym i godnym pochwały wyjątkiem, czuć w omawianym nagraniu niepotrzebny pośpiech, zubożający znacznie walory dźwiękowe i bogactwo wyrazowe dzieła. Słysząc to w szeroko zakrojonej części pierwszej, która zamiast być tajemniczą, dramatyczną i imponującą w szczegóły instrumentacją, ma charakter marsza i jest „zrobiona” wręcz na jedno kopyto, bez żadnej refleksji, czy jednolite, szybkie tempo bez żadnych istotnych modyfikacji aby na pewno jest odpowiednie od pierwszego do ostatniego taktu? Zagonione do granic przesady *Scherzo* wywiera na mnie jak najgorsze wrażenie niezrozumieniem przez kapelmistrza faktu, że *molto vivace* nie oznacza *prestissimo*! Słysząc tu w zasadzie jedynie

główną melodię, zaś pozostałe głosy nie mają szansy wybrzmieć nie tylko za sprawą obłądnego rytmu, ale faktu, że dyrygent eksponuje nadmierne kotlistę, a ten lubi grać bardzo głośno i efektownie, zagłuszając niestety kolegów z sekcji dętej. Zresztą słyszenie poszczególnych grup w orkiestrze, nie tylko w drugiej części, ale i we wszystkich, pozostawia sporo do życzenia – odbiorcy mogą utknąć w pamięci albo jedynie najwyższe i najniższe smyczki, albo perkusja w finale oraz oczywiście kotlista, który w słynnej reprzyzie pierwszego ogniwa również nie daje o sobie zapomnieć aż do granic przesady i złego smaku – szkoda, że jego imponujące *crescendi*, wybijające się na tle całej formacji, nie znajdują odpowiadających im w natężeniu kulminacji pozostałych instrumentów. Na miłość boską, można ów fragment wykonać równie błyskotliwie, a przy tym spójnie, z kulturą i nienachalnie, a nie w sposób wręcz prostacki, jak to jest w niniejszym przypadku. Obawiam się, że nie jest to efekt zamierzony w partyturze przez kompozytora. Jest głośno, może się podobać, jest szybko, muzyka szybko przebiega do przodu, jedynie treści brak, treści poruszającej słuchacza, treści świadczącej o dogłębnym przemyśleniu przez kapelmistrza formy, struktury i znaczenia dyrygowanego utworu. O zaplanowanej przez Ludwiga van Beethovena różnicy w tempach między częściami A i B *Scherza*, nierealizowanymi odpowiednio praktycznie przez nikogo (chwałebny wyjątek: jak zwykle Sergiu Celibidache), również przez Stefana Bluniera, można jedynie pomarzyć i westchnąć z tego powodu z żalem, śledząc *Dziwiątą* z zapisem nutowym w dłoni.

Przejdźmy z komentowaniem pośpiechu omawianego

nagrania do kolejnego ogniwa, noszącego piękną i dumną nazwę *Adagio molto e cantabile*, co oznacza „bardzo wolno i śpiewnie”. Do śpiewności wykonania nie mam zbyt wielu uwag, zaś do tempa – owszem. Dyrygentowi udało się wykonać natchniony fragment *Symfonii* mieszając się w zaledwie czternastu minutach, widocznie nie chciało mu się przebywać w cudownych beethovenskich harmoniach i melodiach ani sekundy dłużej, szkoda, że nie dał tej szansy również słuchaczowi, pragnącemu obcować z owymi niebiańskimi dźwiękami nieco dłużej, by zaczerpnąć oddechu zarówno po pośpiechu poprzednich części, jak i przed wokalnymi finałami, a w nim okazji do goniłty zdecydowanie nie brakuje. Cierpi na tym partytura, słychać zaś bardzo szybko śpiewających swoje partie solistów i chór, notabene doskonały, zaś kontrapunktujące partie instrumentalne, zwłaszcza w sekcji dętej drewnianej, są skazane na zagłuszenie. Jednym pozytywnym wyjątkiem zapamiętanym przeze mnie z całości, jest samo zakończenie dzieła, gdzie wreszcie Blunier w eksponowanym miejscu odpowiednio zwalnia, by końcowe wersy *Ody do radości* Schillera wybrzmiały z odpowiednim triumfem i wagą – brawo. Zaangażowany kwartet solistów prezentuje się nieźle, ale dość wyraźne oddalenie od mikrofonów i zagłuszanie przez połączone siły orkiestry z Bonn i Czeskiego Filharmonicznego Chóru z Brna uniemożliwiają dogłębne wsłuchanie się w produkcję wokalną śpiewaków. W takim wypadku za głównego bohatera nagrania uznać należy doskonałą formację ze stolicy Moraw; współpracuje ona z wytwórnią MDG i pokazuje się tu z najlepszej strony. Doskonale wyszkolone głosy artystów z południowej granicy są przyjemne w odbio-

rze, co sprawia, że obcowanie z ich występem w *Dziwiątęj*, tak ważnej dla każdego chóru, czy to profesjonalnego, czy amatorskiego, jest niezwykle przyjemnym przeżyciem. Swoją kreacją zespół z Brna zasługuje na najwyższe pochwały.

Szkoda, że nie mogę tego samego powiedzieć ani o orkiestrze, ani tym bardziej o prowadzącym całość Stefanie Blunierze, wieńczącym tym samym swój cykl wszystkich *Symfonii* Ludwiga van Beethovena w ramach projektu realizowanego przez firmę MDG. Oprócz wykazanych w recenzji wad, wykazuje dodatkową słabość: świadczy o zatrważającej wśród współczesnych wykonawców nijakości, bezradności i niezdolności do stworzenia prawdziwej, natchnionej, przekonującej i porywającej kreacji muzycznego arcydzieła wszech czasów, mogącej konkurować z legendarnymi nagraniami z przeszłości. Obawiam się, że mistrzowskie nagrania genialnych mistrzów batuty, z Wilhelmem Furtwänglerem, Georgiem Soltim, Karlem Böhmem i Sergiu Celibidache na czele, nadal będą królowały na mojej prywatnej liście najwybitniejszych płytowych rejestracji *Dziwiątęj*.

Paweł Chmielowski

JOHN ALDEN CARPENTER
Krzay Kat: A Jazz Pantomime, Concertino for piano and orchestra; Carmel Concerto; Patterns for piano and orchestra

Michael Chertock, fortepian • BBC Concert Orchestra • Keith Lockhart, dyrygent

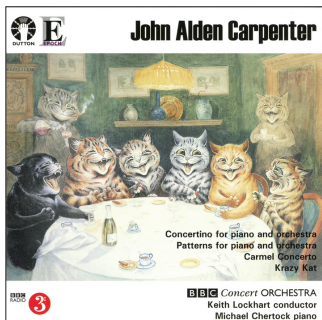
Dutton CDLX 7321 • w. 2016 • SACD, 71'40"

☆☆☆☆☆

John Alden Carpenter jest kompozytorem amerykańskim całkowicie nieznanym w Polsce. Urodził się w 1876 r. Studiował na Uniwersytecie Ha-

rvarda pod kierunkiem wybitnego kompozytora amerykańskiego, Johna Knowlesa Paine'a. Przez pewien czas uczył się w Londynie u Edwarda Elgara. Dzięki pracy w rodzinnej firmie miał dosyć komfortowe warunki finansowe. Jego twórczość zalicza się do nurtu modernistyczno-impresjonistycznego. W muzyce odwoływał się do tradycji amerykańskiej, nieobcy był mu jazz o czym można przekonać się dzięki prezentowanej płycie. Kompozytor zmarł w roku 1951.

Wydany przez brytyjską firmę Dutton Epoch album zawiera nawiązującą do jazzu pantomimę *Krazy Kat* (1921), łączący jazz, rytmy kubańskie i południowoamerykańskie *Concertino* (1915/1947), czteroczęściowy utwór *Patterns* (1932)



na fortepian z orkiestrą używający romantyczne melodie połączone z latynoskimi rytмами oraz *Carmel Concerto* (1948) – ostatnie dzieło orkiestrowe Carpentera opiewające piękno kalifornijskiego miasta w stylu Aarona Coplanda.

Znakomity pianista Michael Chertock wraz z BBC Concert Orchestra pod dykcją Keitha Lockharta świetnie przenoszą słuchacza w nieznaną świat muzyki Johna Aldena Carpentera. Warto zainteresować się muzyką tego amerykańskiego kompozytora tak pięknie nagranej przez brytyjską firmę.

Stanisław Lubliński



ADALBERT GYROWETZ
Kwartety smyczkowe: G-dur op. 29 nr 2, D-dur op. 29 nr 1, Es-dur op. 29 nr 1

Pleyel Quartet, Cologne
CPO 777 770-2 • w. 2013, n. 2012 • 72'56"

★★★★★

Gdyby Adalbert Gyrowetz (1763-1850) nie urodził się w Czechach, nikt by pewnie dziś nie zajmował się jego twórczością, popadłby w całkowite zapomnienie. Jego czeskie pochodzenie zapewniło mu jednak promocję nie tylko w Czechach, ale i na całym świecie. Jego twórczość nagrywali najpierw Czesi, później dzięki ich promocji, również cudzoziemcy. Tak właśnie jest w przypadku prezentowanej płyty zrealizowanej przez niemieckie wydawnictwo z niemieckimi artystami.

Vojtěch Matyáš Jírovec, bo tak się nazywał kompozytor prezentowanych kwartetów, młodość spędził w Czechach, by następnie przenieść się do Wiednia, Paryża, Londynu. W tym ostatnim Mozart dyrygował jego symfonią, zamówiono u niego kilka symfonii i spotkał Haydna. Co ciekawe, niektóre z jego symfonii wydano w Londynie z nazwiskiem Haydna na okładce. Gyrowetz był bardzo płodnym kompozytorem, pozostawił po sobie mnóstwo dzieł: ponad 30 oper, około 60 kwartetów i całe mnóstwo innych dzieł kameralnych.

Prezentowane na płycie trzy kwartety smyczkowe dowodzą wielkiego kunsztu kompozytor-

skiego Gyrowetza, są znakomicie napisane i sam Haydn mógłby być dumny z zawartych w nich pomysłów. Muzyka naprawdę warta poznania, tym bardziej, że wykonawcy – Pleyel Quartett Köln – grają na instrumentach z epoki w sposób niewyobrażalnie piękny i stylowy. Nie tylko Haydn był mistrzem kwartetu!

Polecam

Stanisław Lubliński



KRZYSZTOF HERDZIN
Suita na tematy polskie

Academy of St Martin in the Fields • Krzysztof Herdzin, dyrygent

Decca 481 188 4 • w. 2016, n. 2016

★★★★★

Krzysztof Herdzin, twórca, któremu poświęcony jest nowy krążek wydawnictwa Decca, to czterdziestosześcioletni kompozytor, aranżer, dyrygent i pianista, urodzony w Bydgoszczy, wychowanek tamtejszej Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego. Jako aranżer współpracował z wieloma gwiazdami muzyki rozrywkowej, jak Edyta Geppert, Anna Maria Jopek, Ewa Bem, Maryla Rodowicz czy Danuta Błażejczyk. W swojej autorskiej dyskografii ma 14 albumów. Jako pianista, dyrygent, kompozytor i aranżer brał udział w nagraniu ponad 200 CD. Koncertował jako jazzman i jako kame-ralista m.in. w Meksyku, USA, Turcji, Kanadzie, Indiach, Chinach, Japonii, Korei, Holandii, Belgii, Szwecji, Niemczech, Austrii, Francji, Monaco, Włoszech, Szwajcarii, Anglii, Irlandii, Rosji, Czechach, Słowacji,

Bułgarii, Węgrzech, Rumunii, Litwie, Łotwie, Estonii, Białorusi, Ukrainie. Zorkiestrował nagrodzoną Oscarem w 2005 r. muzykę Jana A. P. Kaczmarka do filmu *Finding Neverland*. Uważany jest za „wizytówkę polskiego i europejskiego jazzu” (Dionizy Piątkowski).

Na nowym albumie usłyszemy nowy zbiór kompozycji zatytułowany *Suita na tematy polskie*, w której skład wchodzi: *Polka*, *Olender*, *Mazurek*, *Krakowiak*, *Polonez*, *Zbójnicki*. Dodatkowo na płycie znajdują się trzy inne kompozycje bydgoskiego twórcy, a mianowicie *Preledium Asertywne*, *Nieasertywna Toccata* oraz *Trzy Korony*. Wszystkie kompozycje wykonuje słynna angielska orkiestra kameralna – Academy of St. Martin in the Fields, a zostały one zarejestrowane w legendarnym Abbey Road Studio w Londynie. Warto zauważyć, że polski kompozytor po raz pierwszy w historii nawiązał tak bliską współpracę z tą wybitną orkiestrą, co więcej – sam stanął za pulpitem dyrygenckim. Reżyserem i realizatorem dźwięku tego nagrania jest Rafał Paczkowski, który pracuje z najlepszymi kompozytorami i muzykami zarówno w Hollywood, Londynie jak i w Warszawie.

„Kompozycje zawarte na płycie *Suita na tematy polskie* określiłbym stylem impresjonistyczno-neoklasycznym, mocno związanym z polskim folklorem. To współczesna muzyka z rozszerzoną tonalnością, inspirowana zarówno moimi polskimi mistrzami: Karolem Szymanowskim, Grażyną Bacewicz, Tadeuszem Bairdem, Wojciechem Kilarem, jak i Szostakowiczem, Prokofiewem czy francuską grupą *Les Six*” – podsumowuje sam Krzysztof Herdzin. Nie sposób nie zgodzić się z twórcą; wiele utworów w swej barwie i ewolucji głównego tematu przypomina kompozycje

Wojciecha Kilara z okresu silnych inspiracji folklorem – dla przykładu początek *Preludium Asertywnego* to jakby początek *Siwej mgły*, początek *Niasertywnej Toczały* przypomina poszczególne ogniwa *Orawy*, a w *Polonezie* cytowane są fragmenty ze słynnego już *Poloneza z Pana Tadeusza*; dynamika i jej kontrastowość oraz harmonika przywołują na myśl neoklasyczne kompozycje Grażyny Bacewicz, a także wielkich twórców radzieckich; skoczność i humor *Polki* to jakby echo z *Byka na dachu* Dariusza Milhauda i nawiązania do prokofiewowskiego frazowania. Zaś w *Krakowiaku* cytuje kompozytor całe frazy z *krakowia* dla dzieci *Krakowiaczek jeden*, a także motyw *krakowia* z wciąż znanego przeboju Andrzeja Rosiewicza *Chłopcy radarowcy*. Wszystko to niezwykle wiąże się z wielką inwencją twórczą Herdzina, dając bardzo ciekawą mieszankę znanych wcześniej stylów z jednej strony, z drugiej zaś tworząc charakterystyczny, świeży język muzyczny bydgoskiego kompozytora, bardzo godny polecenia każdemu miłośnikowi muzyki polskiej i polskiego folkloru.

Jakub Banaś

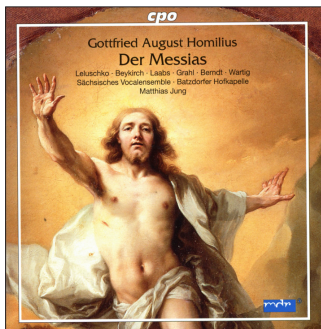
GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS

Der Messias

Meike Leluschko, sopran; Friederike Beykirch, sopran; Annekathrin Laabs, alt; Patrick Grahl, tenor; Tobias Berndt, bas; Sebastian Wartig, bas • Sächsisches Vocalensemble; Batzdorfer Hofkapelle • Matthias Jung, dyrygent
CPO 777 947-2 • w. 2015, n. 2014 • 96'13"

★★★★★

Gottfried August Homilius (1714–1785) stał się dosyć znanym kompozytorem dzięki wydawnictwu Carus, które mniej więcej dziesięć lat temu



wydały cały szereg albumów z jego muzyką sakralną, a także wiele partytur. Teraz po tego twórcę sięgnęło wydawnictwo CPO prezentując jego oratorium *Mesjasz*. Mam wrażenie, że jest to premiera światowa tego dzieła.

Homilius cieszył się dużym powodzeniem za życia, uważano go za najlepszego kompozytora muzyki sakralnej swoich czasów. Z czasem jednak te opinie ulegały zmianie i były raczej mu nieprzychylnie, aż wreszcie kompozytor popadł, niesłusznie, w zapomnienie. W sztuce nic nie jest ani czarne, ani białe – choć Homilius nie był geniuszem wszechczasów, to jednak był bardzo zdolnym kompozytorem, a jego muzyka zasługuje na wykonywanie.

Tak jest przynajmniej w przypadku najnowszego odkrycia firm CPO. Ich *Mesjasz* jest bardzo dobrze skomponowanym dziełem, którego słucha się z przyjemnością. Premiera dzieła miała miejsce w Dreźnie, w Wielki Piątek roku 1776. Choć tytuł oratorium jest identyczny z utworem Haendla, poza tym nie ma żadnego podobieństwa między nimi. Piękne rytmy i melodie są charakterystyczne dla okresu przejściowego od Baroku do Klasycyzmu. Choć Homilius uczył się od Bacha, wpływów jego nauczyciela w tym *Mesjaszu* nie można się doszukać.

Realizacja nagrania jest znakomita dzięki naturalnemu wnętrzu kościoła św. Anny w Dreźnie. Dokonano jej podczas koncertu, ale nie ma to

żadnego negatywnego wpływu na jakość. Grający na instrumentach z epoki zespół Batzdorfer Hofkapelle gra zgodnie ze stylistyką drugiej połowy XVIII w., soliści, sami Niemcy, znakomicie wywiązują się z powierzonych ról, a ich dykcja jest po prostu wyjątkowa.

Dodatkowym atutem albumu jest bardzo dobrze przygotowana książeczka w szczególności opisująca samego kompozytora i jego dzieło. Jest to album mogący być bardzo dobrym wprowadzeniem w muzykę Homiliusa.

Polecam.

Stanisław Lubliński



NICCOLÒ JOMMELLI The Jomelli Album

Filippo Mineccia, kontratenor • Nereydas

Pan Classics PC 10352 • w. 2016, n. 2014 • 61'01"

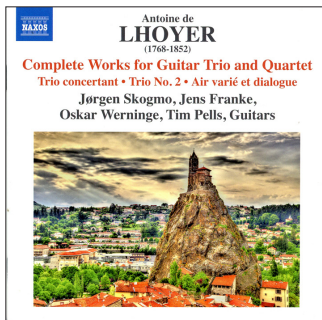
★★★★★

Recital barokowych arii z oper Niccolò Jommelliego to efekt współpracy reżysera Javiera Ulisesa Illána z kontratenorem Filippem Mineccianem oraz z młodym hiszpańskim zespołem Nereydas. Nagrany w 2014 r., a wydany w zeszłym roku przez wytwórnię Pan Classics, *The Jommelli Album* jest hołdem dla artysty w trzecisetną rocznicę jego urodzin. Album zawiera arie przeznaczone dla altów z oper napisanych przez Jommelliego w latach 1749–1768, podczas jego pobytu w Rzymie. Nie spotkamy już w operze autentycznych kastratów, ale znaleźli się ich naśladowcy. Głównym wykonawcą na albumie jest umieszczany wśród

czołowych kontratenorów naszych czasów Filippo Mineccia, który obsadzany jest najczęściej w ariach komponowanych dla wielkich kastratów XVIII w. Oprócz momentów w nagraniu, w których pasaż traktowane są przez niego nazbyt agresywnie, wszystkie arie wykonywane są fachowo. Jeśli chodzi zaś o zespół to podział na grupy ożywia dodatkowo porywające kompozycje i poprawia nastrój tym bardziej kontemplacyjnym momentom. Continuo grane przez klawesynistkę Marié González, Roberta Casesa i Manuela Minguilóna na teorbanie i gitarze zapewnia solidną podstawę dla pozostałych instrumentów i głosu. Z kompozycji na szczególną uwagę zasługują te zawarte w operze *Bojazzette* (w tym wypadku aria *Fra il mar turbato* znajdująca się na początku płyty). Jest to z pewnością aria ograniczająca się do dość wąskiego zakresu wokalnego. Mineccia z łatwością jednak podczas śpiewu porusza się po górnym rejestrze, a jego technika pozwala mu na uwypuklenie subtelności tekstu. Kolejna piękna aria to *Se mai senti spirarti sul volto* z opery *La clemenza di Tito* skomponowana na zamówienie dla księcia Karola Eugeniusza wirtemburskiego w 1753 r. została wykonana z elokwencją oraz umiejętnym ukształtowaniem ostrych tonów i długich fraz. Z opery *La Passione di nostro Signore Gesù Cristo* Mineccia wykonuje arie Giovanniego *Come a vista* i *Ritornerà fra voi* wykazując się przy tym eleganckim, nienagannym potraktowaniem materiału wokalnego. Muzyka wykonywana przez zespół jest operowa, ale śpiew Mineccia jest znacznie bardziej kameralny niż w arii operowej. Oprócz przerywnika w formie symfonii znajdującego się w połowie albumu na uwagę zasługuje jeszcze *O vos omnes* z *Lamentazioni*

per il mercoledì santo wykonane przez kontratenora z włościwą dla kompozycji prostotą i wyrafinowaniem.

Justyna Midura



ANTOINE DE LHOYER
Trio gitarowe C-dur op. 29,
Trio gitarowe C-dur op. 42,
Air varié et dialogue G-dur
Jorgen Skogmo, gitara ; Jens Franke,
gitara ; Oskar Werninge,
gitara ; Yim Pells, gitara

Naxos 8.573575 • w. 2016, n. 2014

• 62'38"

☆☆☆☆☆

Życie Antoine'a de Lhoyer było zarazem barwne i dosyć tajemnicze. Urodził się we Francji w roku 1768, żywota dokonał jako biedak w Paryżu w roku 1852. Nie wiadomo gdzie uczył się gry na gitarze ani kompozycji. Był nie tylko muzykiem, ale i zawodowym żołnierzem. Zwiedził wiele europejskich stolic i w wieku 21 lat był już znanym wirtuozem gitary. Komponował utwory kameralne na gitarę. Pierwszymi znanymi nam jego opublikowanymi utworami są *Duos concertants* op. 31 i 32. W latach 30. XIX w. przestano publikować jego dzieła – najprawdopodobniej przyczyną był brak zainteresowania gitarą, którą z salonów wypierał fortepian.

Antoine de Lhoyer pozostawił po sobie około 50 utworów, z których trzy znajdują się na prezentowanej płycie: 2 *Tria gitarowe* op. 29 i 42 oraz *Air varié et dialogue G-dur na kwartet gitarowy*. Pierwsze trio zostało wydane w Paryżu w 1814 r. Stylistycznie nawiązuje ono

raczej do późnego Mozarta, a nie do początku Romantyzmu. Podobnie jest z drugim triem opublikowanym 12 lat później.

Zamyka płytę *Air varié et dialogue* na kwartet smyczkowy.

Te trzy utwory na pewno nie dokonały przewrotu w muzyce, jednakże z dzisiejszej perspektywy nie stanowi to żadnej przeszkody w dealektowaniu się tymi zgrabnie napisanymi utworami.

Na dodatek skandynawsko-germańscy gitarzyści stworzyli bardzo zgrabne, pełne gracji interpretacje. Oto bardzo odkrywczy album, wobec którego miłośnicy gitary nie mogą przejść obojętnie.

Stanisław Lubliński



BONAVENTURA RUBINO
Messa de Morti à 5 concertata, 1653

Cappella Musicale di Santa Maria in Campitella di Roma • Studio di Musica Antica „Antonio il Verso” di Palermo; Ensemble La Cantoria • Franco Vito Gaiezza, organy • Vincenzo di Betta, dyrygent

Tactus – TC 601803 • w. 2014, n. 2014

• 75'33"

☆☆☆☆☆

Włoskie wydawnictwo Tactus po raz kolejny zaskoczyło melomanów kolejnym odkryciem. Tym razem jest to Włoch Bonaventura Rubino (1600–1653), franciszkanin z zakonu Braci Mniejszych Konwentualnych i kompozytor, autor wielu zbiorów muzyki sakralnej. Na płycie utrwala jedno z jego ostatnich dzieł,

pięciogłosowe *Requiem*. Trzeba uściślić, że na płycie nie zostało nagrane tylko dzieło Rubina. Tak jak to w czasach kompozytora czyniono, części utworu poprzedzielane są fragmentami innych twórców, takich jak Salomone Rsossi, Giacomo Carissimi, Johann Jacob Froberger, Girolamo Frescobaldi, Francesco Cavalli.

Ponieważ trudno ustalić, jak kompozytor chciał podzielić głosy, w tym wykonaniu podzielono wielki chór na 5 sekcji, dodano mały chór a cappella i solistów. W tutti śpiewacy otrzymują wsparcie od dwóch cynków i trzech puzonów.

Nagranie, bardzo dobre, zrobiono kościele św. Ambrożego della Massima w Rzymie. Dzięki ustawieniu poszczególnych zespołów w różnych miejscach dźwięk jest bardzo przestrzenny. Płyta zasługuje na najwyższe uznanie i dostarczy pięknych przeżyć miłośnikom włoskiej muzyki sakralnej.

Stanisław Lubliński

WILHELM STENHAMMAR
Gillet på Solhaug op. 6, libretto Henryka Ibsena

Per-Håkan Precht, Karolina Andersson, Matilda Paulsson, Fredrik Zetterström, Erik Lundh, Mathias Zachariassen, Anton Ljungqvist • Symphony Orchestra of Norköping • Henrik Schaefer, dyrygent

Sterling CDO 1108/1110-2 • w. 2016, n. 2015 • 160'56"

☆☆☆☆☆

Mam w ręku dowód na kompletną degrengoladę przemysłu fonograficznego – trzy płytowy album z nagraniem opery Wilhelma Stenhammara wydany przez szwedzką firmę Sterling. Firma ta jest niezwykle zasłużona w przywracaniu do życia zapomnianego repertuaru, głównie skandynawskiego, głównie z epoki romantyzmu. Bardzo ją cenię za dotychczasowe doko-

nia i nie spodziewałem się, że jest w stanie wyprodukować taki bubel i na dodatek podpisać go swoim logo. I nie chodzi mi o samo nagranie – znakomity pomysł, by przywrócić do życia zapomnianą operę szwedzkiego twórcy Stenhammara.

Prezentowany album wydany został nie tradycyjnie, w tłoczni, ale na płytach CD-R. Oczywiście, jakość dźwięku jest taka sama, ale trwałość nośnika jest dużo krótsza niż przy tradycyjnym procederze. To trochę tak, jakby ktoś powielił książkę na ksero i sprzedawał jako pełnowartościowy produkt. Oczywiście, treść ta sama...

Do tego dołączona została książeczka wydrukowana również w sposób chałupniczy, na ksero. Jakby tego było mało, libretto zostało wydru-



owane, też na ksero, na papierze tak grubym, że nie mieści się w pudełku. Zamiast tego album przychodzi w postaci trzy płytowego pudełka z trzema płytami i książeczką w środku, a do tego dołożone jest libretto, które wraz z pudełkiem jest zafoliowane. Po zdjęciu folii mamy album płytowy, a obok książeczkę – wytrawny meloman, kolekcjoner, będzie wściekły mając osobno płyty, osobno libretto.

Warto się zastanowić również jaka jest przyczyna takiego stanu rzeczy? Wydawnictwa płytowe wciąż nas mają wielkimi nakładami, prestiżowymi nagrodami przyznawanymi artystom za znakomite wykonania, a prawda jest taka, że

CHRISTMAS WITH PAVAROTTI

Decca 483 1176 • w. 2016, n. 1961–2005
• 139'30"

☆☆☆☆☆

Sztuka wokalna Luciana Pavarottiego przeszła już do legendy. Znakomity tenor zostaje jednak ulubieńcem publiczności jako wzorcowy kontynuator złotego wieku opery. Każde więc jego nagranie, odkryte lub powtórzone, wzbudza ogromne zainteresowanie i przyjmowane jest ciepło i serdecznie. Tak jest z omawianym albumem. Ten wspinały śpiewak po mistrzowsku operował głosem o wręcz stratosferycznej skali i doskonałym brzmieniu. Tym głosem wzbudzał entuzjazm meloma-

nów na całym świecie. Darowano mu więc nieporadne aktorstwo, często prowincjonalne. Lucjan Kydryński pisał przed laty: „niezmiennie mnie zachwyca to zwaliste chłopsko z głosem, co to nie boi się wysokiego d. Jeśli ma się taki głos, to można mieć gorsze aktorstwo” (1981). Luciano Pavarotti bardzo starannie dobierał swój repertuar szczególnie operowy. Najlepiej czuł się w repertuarze zbliżonym do bel canto. Był niewątpliwie indywidualnością, niezwykle poważnie dążył do perfekcji. W życiu prywatnym jak prawdziwy Włoch był człowiekiem rodzinnym. Zawsze otaczał go tłum, jak nie krewniaków, którym pomagał, to grono przyjaciół. Do luksusu nigdy nie



Luciano Pavarotti
fot. Decca/Daniele Venturelli



miał zamiłowania. Ubrał się zawsze jednakowo: ta sama czapka w kratkę, kurtka, wygodne buty i nieodłączny szal (w czasie koncertów na ogół biały i chusta w rękę). Jego dwaj najślynniejsi partnerzy (i w pewnym sensie rywale) Plácido Domingo i José Carreras tak wspominają wielkiego kolegę: „zawsze podziwiałem jego dany przez Boga głos o charakterystycznej barwie i kompletnej skali, uwielbiałem jego żarty” (Domingo), „był człowiekiem o wielkim poczuciu humoru, zapamiętałem go jako wybitnego artystę, człowieka o niesłychanej charyzmie, świetnego przyjaciela” (Carreras). Wspólny koncert trzech artystów – przyjaciół w rzymskich Termach Karakalli stał się wielkim sukcesem. Widowiska tego rodzaju stały się odąd ulubionymi show Pavarottiego. Publicznie artysta wystąpił po raz ostatni w lutym 2006 r. Rok później zmarł.

Luciano Pavarotti nagrywał dużo i chętnie: opery, recitale, koncerty estradowe. Był raczej wierny repertuarowi włoskiemu. Kilkadziesiąt studyjnych kompletnych oper (niektórych kilkakrotnie zapisywanych), tyle samo nagrań live i również kilkadziesiąt studyjnych i „żywych” rejestracji kon-

certów i recitali. Dorobek zaiste imponujący.

Omawiany album ma charakter okazjonalny, powstał w wytwórni Decca specjalnie dla uczczenia Świąt Bożego Narodzenia. Na dwu CD usłyszymy 34 pieśni, arie, duety i tercety. Obok Pavarottiego m.in. Carreras, Domingo, Giaurow, popularni piosenkarze z serii *Pavarotti i przyjaciela*. Wszyscy oni naturalnie mu towarzyszą. Album przynosi również prezentację wspaniałej muzyki sakralnej z *Ave Maria* Bacha/Gounoda na czele. Nie braknie w nim kilku utworów zdecydowanie kolędowych (m.in. *Silent Night, Oh, Tannenbaum, Gesu Bambino*). Piękno tej muzyki podkreśla i wzbogaca równocześnie wspaniała interpretacja Pavarottiego, który gdy trzeba nadaje jej wyraz i nastrój modlitewny, wzruszający i skłaniający do zadumy. Artysta śpiewa kreatywnie i emocjonalnie. Można sądzić, iż ta jego ekspresja i emocje interpretacyjne rekompensują określone mankamenty gry aktorskiej pozwalając śpiewakowi tworzyć niezapomniane kreacje wokalne.

Jacek Chodorowski

przemysł fonograficzny istnieje tylko i wyłącznie dzięki hojności sponsorów, a nie dzięki sprzedawalności płyt. Album płytowy wydany przez firmę Sterling musiał osiągnąć „niebotyczny” nakład co najwyżej 250 egzemplarzy, i to z przeznaczeniem na cały świat, bo przy wyższych nakładach tradycyjna metoda produkcji płyt i druku są zdecydowanie tańsze.

Mogę zrozumieć problemy finansowe firmy prowadzonej przez entuzjastę, jakim jest jej szef, ale nie potrafię pojąć, jak sponsor wydania – szwedzkie radio państwowe – mógł pozwolić na taką bylejakość? Ale cóż, nie ono pierwsze. Nasze Polskie Radio również współpracowało z tym wydawnictwem przy wydaniu symfonii Noskowskiego przez siebie nagranych i rezultat był podobny. Wydanie na CD-R, płyty nie do kupienia w Polsce, ojczyźnie kompozytora, brak jakiegokolwiek promocji w Polsce, było czymś skandalicznym.

Tyle o bylejakości, tyle o złej kondycji przemysłu fonograficznego – warto jednak zauważyć, że główną winę za to ponoszą i tak sami melomani. Gdzie te czasy, gdy płyty takie, jak recenzowany album rozchodziły się w tysiącach egzemplarzy w jednym tylko kraju? A teraz, jeśli się sprzeda ich pięć w całej Polsce, to będzie sukces. I bardzo chciałbym się mylić.

Wilhelm Stenhammar urodził się 7 lutego 1871 r. w Sztokholmie, zmarł 20 listopada 1927 r. w Jonsered. Był jednym z najważniejszych kompozytorów szwedzkich swojej epoki. Był również pianista i dyrygentem. Początkowo tworzył w stylu późnoromantycznym, nawiązując do Liszta, Brahmsa i Wagnera, posiłkując się jednak nordyckim brzmieniem. Szczytowym osiągnięciem tego okresu jest

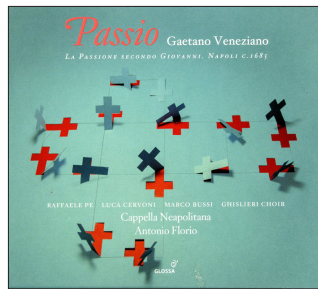
prezentowana opera. W późniejszym okresie kompozytor pozostając wiernym nordyckim klimatowi nawiązywał do klasyków: Haydna, Mozarta i Beethovena.

W jego twórczości można znaleźć niemalże wszystkie gatunki: trzy symfonie, dwa koncerty fortepianowe, siedem kwartetów smyczkowych, pięć sonat fortepianowych, ponad sześćdziesiąt pieśni i dwie opery. Ta pierwsza, tu prezentowana, jest prawdziwym, wielkim odkryciem szwedzkiej opery romantycznej, napisanej prawdopodobnie w szale miłości młodego Stenhammara. Słuchając dzieła odkrywamy, że kompozytor był pod dużym wpływem Wagnera, jest w nim wiele motywów przewodnich. Nie jest to jednak zwykle naśladowanie – już w tak młodym wieku (mniej niż 22 lata) Stenhammar miał własny, jakże oryginalny, styl. Premiera opery miała miejsce w Hoftheater w Stuttgarcie w kwietniu 1899 r. Stenhammar pisząc ten utwór inspirował się szwedzką muzyką ludową, co szczególnie daje się zauważyć w akcie drugim a także w finale.

To wielkie odkrycie Radia Szwedzkiego powinno zainteresować miłośników opery na całym świecie. Moje kąśliwe uwagi na temat bylejakości wydania nie powinny w żaden sposób rzutować na odbiór tego znakomitego dzieła w świetnym wykonaniu szwedzkich artystów. To znakomita wizytówka Szwecji.

Polecam.

Stanisław Lubliński



GAETANO VENEZIANO
La passione secondo Giovanni

Raffaele Pe; Luca Cervoni; Marco Bussi; Renato Dolcini; Valentina Argentieri • Ghislieri Choir; Cappella Neapolitana • Antonio Florio, dyrygent

Glossa GCD 922609 • w. 2016, n. 2015 • 56'04 »

★★★★★

Francesco Veneziano żył w latach 1665–1716. Uczył go m.in. Francesco Provenzale. Należy to tej ogromnej plejady wybitnych, choć zapomnianych, kompozytorów włoskich, którzy dzięki współczesnej fonografii mogą znów zaistnieć w świadomości słuchaczy. Gdy w roku 1703 Alessandro Scarlatti opuścił neapolitańskie stanowisko „maître de la chapelle royale”, do konkursu o nie przystąpił Veneziano, i wygrał. Stanowisko to musiał opuścić w roku 1707, po zdobyciu Neapolu przez Austriaków.

Twórczość Veneziana składa się głównie z dzieł sakralnych. Ich większość spoczywa w bibliotece Filippini w Neapolu. Mały jej fragment, *Pasję wg św. Jana* napisaną w Neapolu w 1685 r., możemy poznać dzięki staraniom włoskich muzyków.

Antonio Florio, dyrygent, znakomicie dobrał solistów. Dzięki temu omawiany album jest naprawdę znakomity. Artyści okazują się wytrawnymi znawcami barokowej muzyki włoskiej. Mamy tu wykonawczą pasję i artystyczny rozmach sztuki muzyków. Udało im się ukazać niesamowitą magię Neapolu, jednego z centrów kultury włoskiej XVIII w.

To znakomite nagranie powinno znaleźć się w zbiorach każdego melomana.

Stanisław Lubliński



CHARLES-MARIE WIDOR
La nuit de Wapurgis op. 60,
Koncert skrzypcowy, Symfonia nr 1 op. 16

Sergey Levitin, skrzypce • Royal Scottish National Orchestra • Martin Yates, dyrygent

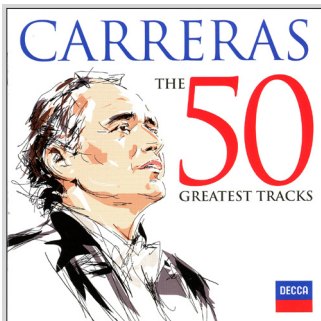
Dutton CDLX 7315 • w. 2016 • SACD, 77'44”

★★★★★

Brytyjska firma Dutton Epoch od lat przywraca do życia zapomniany repertuar. Recenzowałem już ich płyty z muzyką polską i amerykańską. Teraz przyszła kolej na muzykę francuską.

Francuski kompozytor Charles-Marie Widor jest znany melomanom, ale głównie dzięki swoim utworom organowym. A przecież jego twórczość organowa to tylko niewielki fragment całości. Jego ogromna twórczość fortepianowa, kameralna, symfoniczna, chóralna pozostaje wciąż prawie nieznaną. Z wielką więc radością przyjąłem płytę z jego symfonią.

Są na niej znakomity poemat symfoniczny *Noc Walpurgii* op. 60 powstały w roku 1887. Widor jawi się w niej jako prawdziwy mistrz orkiestracji, dorównujący takim mistrzom, jak Berlioz czy Rimski-Korsakow. Nie można zapomnieć, że miał ogromny wkład w rozwój muzyki dzięki swojemu dziełu *Technique de l'orchestre modern* opublikowanemu w 1904 r.



CARRERAS
The 50 Greatest Tracks

Decca 483 0844 • w. 2016, n. 1978–2016
•162'36"
★★★★★

José Carreras powoli przechodzi do legendy: 70 lat, pokonanie groźnej choroby, kłopoty rodzinne, bardzo intensywna działalność artystyczna, tłumaczą taki stan rzeczy. Artysta wprawdzie jeszcze występuje, oczywiście rzadko, raczej incydentalnie, na zaproszenie, ale mimo wszystko apogeum swej wspaniałej sztuki wokalne ma już za sobą.

Oficjalnie Carreras zadebiutował partią Flavia (*Norma* Belliniego) na scenie Teatre del Liceu w Barcelonie w 1970 r. A już cztery lata później ma za sobą debiuty w londyńskiej Covent Garden i nowojorskiej Metropolitan Opera. Po tych występach jeden z krytyków włoskich napisał: „słodki, liryczny tenor, o bogatej kolorystyce, czystym, prawdziwym i posiadającym niezwykle zmysłowe piękno, głosie”. Głos ten wykształcony został przez wybitnych wówczas hiszpańskich pedagogów śpiewu Jaime Francesco Puiga oraz Juana Roxa. Dzięki nim właśnie, wyjątkowemu talentowi oraz niewątpliwej protekcji zauroczonej młodziutkim śpiewakiem Montserrat Caballé, zyskał on szybko światową renomę. Grozą powiało jednak w roku 1987, gdy okazało się, iż tenor zapadł na śmiertelną białaczkę. Przypomnijmy jak śpiewał artysta do tego tragicznego momentu. Ciekawa i trafna jest charakterystyka wyko-

nawstwa Carrerasa dokonane go przez szkolonego we Włoszech łódzkiego artysty śpiewaka Waldemara Pawłowskiego: „Carreras jest to śpiewak o popularności wprost niezwykłej, cieszący się wielką sympatią tłumów, które nader hojnie obdarza swoim bogatym, bujnym talentem zadziwiając równocześnie wyjątkową inteligencją sposobem bycia. Głos z gatunku lirico-spinto o wielkiej gamie lirycznej i dramatycznej, aksamitnie miękkiej, zdecydowany i pełen ekspresji, tak w swoim tembrze, jak i w pasażach, o wypolerowanej glazurze. Jego rzeźbione frazy muzyczne, łagodne piana, nadzwyczajna dykcja i ogólna komunikatywność przekazu, wynikająca z naturalnego, wrodzonego aktorstwa wpływają na pełen sukces” (Odgłosy nr 50 z 15.12.1984). Już kilka miesięcy, po zakończeniu szczęśliwej kuracji, w 1988 r. artysta wystąpił publicznie w Barcelonie. „Powoli ale konsekwentnie wracał na opero-

we sceny, a jego piękny głos nie stracił ze swej urody” (A. Czopek). W roku 1994, w jednym z licznych wtedy wywiadów stwierdził odpierając zarzuty, że rocznie daje 50 koncertów (z tego 12 bez honorariów, dla chorych na białaczkę).

José Carreras śpiewa już prawie 50 lat, a jego repertuar zamyka się liczbą 60 różnych partii, nie licząc programów koncertowych. W połowie lat 70., nie bez wpływu Karajana, śpiewak zwrócił się w stronę repertuaru bardziej dramatycznego. Swą długą karierę sceniczną zakończył oficjalnie w 2002 r. w Tokio udziałem w operze *Sly* Wolfa-Ferrariego. Całkowicie jednak nie zaprzestał występów, scenę zastępując estradą. Kondycja wokalna i piękny głos pozwalały mu na wykonywanie różnej muzyki. Jednakże ta kondycja i dyspozycja nieco ucierpiały. Był to efekt intensywności eksploatacyjnej głosu oraz wyboru bardziej dramatycznych utworów za-

miast lżejszych, mniej wyczerpujących.

Opisaną charakterystykę interpretacji potwierdza zestaw starannie dobranych i wyselekcjonowanych nagrań pochodzących z szerokiej płaszczyzny czasowej (1978–2016). Płyta pierwsza zawiera nagrania arii operowych z operowego repertuaru artysty. Polecam szczególnie wsłuchanie się w interpretację arii z wczesnych oper Verdiego, rzadziej nagrywanych (*Korsarz*, *Lombardzcy*, *Ernani*, *Bitwa pod Legnano*) w których głos Carrerasa przypomina młodzieńczego di Stefano. Druga płyta, to szeroki wybór pieśni, głównie włoskich, arii sakralnych i musicalowych. Ten wybór utworów z repertuaru wielkiego artysty oddaje możliwości głosowe i interpretacyjne śpiewaka, który na pewno przejdzie do historii wokalistyki światowej.

Jacek Chodorowski

José Carreras
fot. Decca



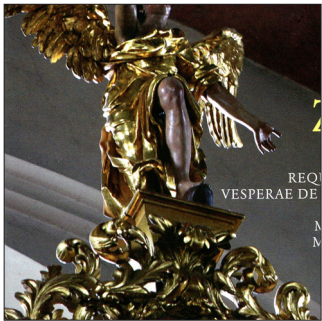
Ten utwór składa się z trzech części i był za życia kompozytora bardzo popularny.

Napisany za młodu *Koncert skrzypcowy* z roku 1877 jest drugą pozycją na płycie. Utwór ten, nie wydany za życia autora, został zrekonstruowany i opracowany przez Martina Yatesa, a w znakomity sposób zinterpretował go Sergey Levitin.

Ostatnim utworem na płycie jest *Symfonia nr 1* op. 16 z roku 1870. Ten młodzieńczy utwór jest pełen ciekawych pomysłów i świadczy o wielkim talencie młodego Widora.

Wspomniani już Martin Yates i Sergey Levitin dokonali świetnego nagrania w czym znakomicie towarzyszyła im Royal Scottish National Orchestra. Wielkie brawa. Płyta dla wszystkich miłośników wielkiej symfoniki.

Stanisław Lubliński



JAN ZACH

Requiem solemne, Vesperae de Beata Virginie

Musica Florea, Marek Štrnycl, dyrygent

Supraphon SU 4209-2 • w. 2016 • 57'48"

☆☆☆☆☆

Jan Zach nie jest mi całkowicie obcy – dwadzieścia lat temu kupiłem płytę z jego symfoniami wydaną przez czeską firmę Arta Records. Tym razem muzyką tego kompozytora zainteresował się Supraphon, od lat promujący muzykę czeską. Na płycie nagrane są utwory sakralne. Płyta ukazała się w serii *Music from eighteenth-century Prague*.

Jan Zach żył w latach 1699–1773 (na płycie podano, że urodził się w roku 1713). Komponował dzieła zarówno barokowe jak i klasycystyczne. Był osobą o silnej indywidualności, często popadającą w konflikt, przez co trudno mu było utrzymać stałe zatrudnienie.

Prezentowane na płycie *Requiem* było jednym z popularniejszych dzieł tego typu w Pradze wykonywanym w praskich kościołach nawet w XX w. Jest to piękne dzieło ukazujące wyjątkowy kunszt kompozytorski Zacha. Znajdziemy w nim mieszankę stylów, zarówno rygorystyczny kontrapunkt jak i nowocześnie arie koloraturowe.

Drugi utwór na płycie, *Vesperae de Beata Virgine*, ma tutaj swoją współczesną premierę. Dzieło to w czasach Zacha było bardzo popularne w Pradze. Odnaleźć w nim możemy pewne odwołania do wiedeńskiego klasycyzmu.

Dzięki tym dwóm dziełom możemy mieć pewne wyobrażenie o życiu muzycznym w XVIII-wiecznej Pradze. Wykonawcy prezentują bardzo wyrównany, wysoki poziom, co zresztą jest normą w przypadku nagrań czeskiego wydawnictwa. Oni potrafią zadbać o swoją spuściznę.

Nagranie od strony technicznej, pomimo iż jest na żywo, prezentuje wysoki poziom. Album godny polecenia.

Stanisław Lubliński

Felix Mendelssohn – Heimkehr aus der Fremde – uvertura op. 89, Koncert fortepianowy e-moll • Fryderyk Chopin – Koncert fortepianowy e-moll nr 1 op. 11 (orkiestracja M. Bałakiriewa) *Victor Sangiorgio, fortepian • Royal Northern Sinfonia • Martin Yates, dyrygent*

Dutton CDLX 7312 • w. 2014 • SACD, 75'00"

☆☆☆☆☆



„Orkiestra jego koncertów nie jest niczym więcej, jak zimnym i prawie bezużytecznym akompaniamentem” – zanotował w swych pamiętnikach Hector Berlioz, odnosząc się do koncertów fortepianowych Chopina. Nie dziwi zatem fakt, że dzielący widocznie ten pogląd Milij Bałakiriew dokonał w 1910 r. reorkiestracji *Koncertu e-moll*, który określił jako *Grand Concerto*. I rzeczywiście, w ujęciu rosyjskiego mistrza, kompozycja Chopina jawi się jako potężniejsza, bardziej symfoniczna, odpowiadająca już estetyce neoromantycznej.

Na omawianej płycie dzieło zostało zestawione z dwoma utworami Felixa Mendelssohna: uverturą do wczesnej opery, a w zasadzie śpiewogry *Die Heimkehr aus der Fremde* oraz *Koncertem fortepianowym e-moll*. Ta ostatnia kompozycja może wydać się zagadkowa. Przecież Mendelssohn jest autorem dwóch *Koncertów fortepianowych: g-moll* op. 25 z 1831 r. oraz *d-moll* op. 40 z 1837 r. Ale już w kolejnym roku zaczął myśleć o następnym dziele tego gatunku, co zaowocowało jakimś lapidarnymi zapiskami rzuconymi na papier nutowy w 1842 r. Na tym właściwie się skończyło i do dziś nie wiadomo, dlaczego zostało na takim etapie przerwane. Dopiero po śmierci Mendelssohna, wdowa po nim przekazała szkice duńskiemu kompozytorowi Nielsowi Gade, który, choć uważany za godnego, by dokończyć dzieło, zupełnie nie

nie zrobił w tym kierunku. Nuty wędrowały do kolejnych właścicieli, a co niektórzy muzycy dokonywali nawet prób rekonstrukcji kompozycji. Obecnie zadania tego podjął się brytyjski dyrygent Martin Yates. Powstała udana, dość zgrabnie skrojona rzecz, choć kwestia wierności kompozytorskiemu zamysłowi może budzić wątpliwości, a dziś pozostać jedynie w sferze spekulacji i domysłów. Warto porównać robotę Yatesa z 2013 r. z wcześniejszą o kilka lat, jakże odmienną!, rekonstrukcją Marcella Būfalinię, która również doczekała się nagrania płytowego.

Autorami zaprezentowanych w omawianym albumie wykonani są pianista Victor Sangiorgio oraz zespół Royal Northern Sinfonia prowadzony przez Martina Yatesa. W przypadku *Koncertu Mendelssohna*, z oczywistych względów jest to wersja wzorcowa, ukazująca walory tej intrygującej produkcji. *Uvertura* brzmi klasycznie, wartko, lekko. Co się zaś tyczy interpretacji *Koncertu Chopina* – jej największa zaleta tkwi w tym, że artyści wybrali rzadko grywaną wersję Bałakiriewa. W wykonaniu, bardzo tradycyjnym, porządnym, technicznie bezbłędnym, ze wszystkimi nutami na swoim miejscu, brakuje odcienia indywidualizmu, wybitności. W gąszczu innych nagrań dzieła, może ono wydawać się raczej nudne i sztamkowe. I choć dzieło Chopina zajmuje większą część programu, z pewnością nie można go uznać za wabika dla omawianej płyty. Zapewne świadomi tego współtwórcy nazwisko Mendelssohna uwydatnili na okładce.

Łukasz Kaczmarek

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Gadki z Chatki

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

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

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

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

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

www.gadki.lublin.pl

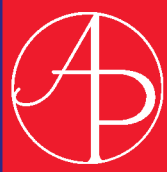


PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ
OFERTĄ W DOBREJ CENIE



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

Acte Préalable
AP0520

Witold Maliszewski
Complete Works for Piano
Œuvres de piano op. 4 & 5 • Wyznanie miłości
Prélude et fugue fantastiques op. 16 • Matelot

world premiere
recording

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable
AP0253

LUDOMIR RÓŻYCKI
Chamber works with piano
Piano Quintet Op. 35 • Piano Trio Op. 33
Cello Sonata Op. 10

world premiere
recording

Jerzy Godziszewski • Wilanów String Quartet

Acte Préalable
AP0263

LUDOMIR RÓŻYCKI
Piano Works 1
Gra fel op. 4 • 4 Impromptus op. 6 • 3 Morceaux op. 15
5 Fantazjesteżkie op. 46 • Rossignol op. 55
Ballady op. 25 • 4 Intermezzi op. 42

world premiere
recording

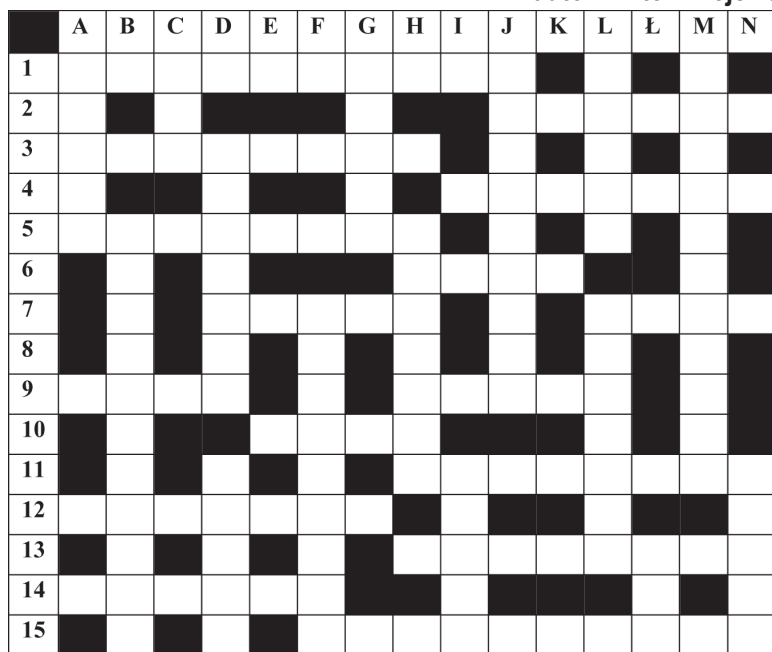
Valentina Seferinova, piano

do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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

Krzyżówka nr 80/styczeń 2017

autor: Antoni Rojewski



Poziomo: 1-A) Romuald ..., pol. bas; 2-J) Juliusz ..., pol. kompozytor; 3-A) mniejsza od sonaty; 4-I) wywołuje napięcie nerwowe; 5-A) wódz egipski z opery *Juliusz Cezar*; 6-H) zarobek, dochód; 7-D) w oratoriach partie chórálne reprezentujące świat pogański; 7-L) ... *naszych serc* w tytule kantaty T. Jareckiego; 9-A) pikowa z opery P. Czajkowskiego; 9-H) wykonawca rapu; 10-E) imię Turner; 11-H) ojczyzna Griega; 12-A) muzykująca czwórka; 13-H) kompozytor włoski, książę Venosy; 14-A) Piotr ..., pol. kompozytor, aranżer, dyrygent; 15-F) ros. skrzypaczka ur. 1985r. (imię i nazwisko).

Pionowo: A-1) opera Pucciniego; B-5) opera Noskowskiego (trzy wyrazy); C-1) Johann Strauss (młodszy) w stosunku do Johanna Straussa (starszego); D-3) krótka pieśń operowa; D-11) Anna ..., współczesna pol. skrzypaczka; F-7) opera G. Bragi; G-1) imię pol. skrzypaczki Wiłkomirskiej; H-5) Lora ..., pol. wokalistka; I-11) w starożytności gmach przewidziany na popisy muz.; J-1) symfonia E. Brusiłowskiego (dwa wyrazy); L-1) chodzi do szkoły muzycznej; L-7) błyskawiczny sukces kompozytora, śpiewaka; Ł-13) Brenda ..., amer. piosenkarka muzyki country; M-1) wybitny pol. kompozytor i dyrygent (1913–1994); N-11) opera Hadleya.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych:

3-E, 1-F, 9-C, 1-D, 3-A, 6-H, 2-N, 4-M, 11-H, 11-M, 1-B, 5-B, 10-B, 15-I, 2-C

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

Rozwiązanie krzyżówki nr 79
Zofia Chechlińska

płyty otrzymują: **Adam Czech**, Piaseczno; **Ewa Gór-ska**, Poznań; **Wojciech PaczeŃny**, Sopot

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

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

① Acte Préalable Sp. z o.o.
Skr. Pocztowa 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

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



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

Najnowszy album płyty Marcina Murawskiego

Acte Préalable
 AP0375

Passacaglias

Biber • Halvorsen • Hindemith
 Clarke • Pochon • Jacob
 Michałowski • Bisson

world premiere recording

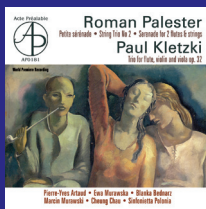
Marcin Murawski, viola • Kamil Babka, viola
 Jakub Gutowski, violin • Hanna Holeksa, piano

AP0375 • DDD • 69'37"
 © 2016 • © 2016

Passacaglias

Henrich Ignaz Franz von Biber – *Passacaglia*
 Johan Halvorsen – *Passacaglia*
 Paul Hindemith – *In Form und Zeitmas einer Passacaglia*
 Rebecca Clarke – *Passacaglia on an Old English Tune*
 Alfred Pochon – *Passacaglia*
 Gordon Jacob – *Prelude, Passacaglia and Fugue*
 Paweł Michałowski – *Passacaglia kotysankowa*
 Samuel Bisson – *Passacaglia for viola and loop*

Marcin Murawski, altówka
 Kamil Babka, altóka
 Jakub Gutowski, skrzypce
 Hanna Holeksa, fortepian



do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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



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

Władysław Żeleński
 najnowszy album ze świeżą muzyką chóralną

Acte Préalable



AP0363

Władysław Żeleński
 Secular Choral Works

Pieśń myśliwska • Morze • Oboja wiosna • Preludium • Dobra noc • Humoreska • Nasza Hanka
 Biała Księżniczka • Noc majowa • Kantata na cześć Kościuszki • Pieśń żeglarzy • Pobudka
 Pieśń do Wilji • Kantata na cześć Józefa Szujskiego • Do pracy

world premiere
 recording



Anna Fabrello • Beata Koska • Jacek Szymański • Robert Kaczorowski • Aneta Czach • Ewa Rytel • Marcin Rembowski
 Bartłomiej Skrobot • Art'n'Voices • Zespół Wokalny Simultaneo • Karol Kisiel • Podkarpcki Chór Męski • Grzegorz Oliwa

AP0363 • DDD •
 © 2016 • © 2016

Władysław Żeleński (1837-1921)
 Secular Choral Works

Pieśń myśliwska; Morze;
 Oboja wiosna; Preludium;
 Dobra noc; Humoreska;
 Nasza Hanka; Noc majowa;
 Kantata na cześć Kościuszki;
 Pieśń żeglarzy; Pobudka;
 Pieśń do Wilji;
 Kantata na cześć J. Szujskiego;
 Do pracy

Anna Fabrello, sopran
 Beata Koska, alt
 Jacek Szymański, tenor
 Robert Kaczorowski, bas
 Marcin Rembowski, róg
 Bartłomiej Skrobot, róg
 Aneta Czech, fortepian
 Ewa Rytel, fortepian
 Zespół Wokalny Simultaneo
 Karol Kisiel, dyrygent
 Art'n'Voices
 Podkarpcki Chór Męski
 Grzegorz Oliwa, dyrygent

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI
 25 Preludiów organowych op. 38
 Julia Smykowska - organy

world premiere recording

Acte Préalable
 Władysław Żeleński
 Piano Works 1
 Menuet Op. 44
 II Sonata Op. 45
 2 Mazurki Op. 31
 2 Morza Op. 43
 Ode to Youth Op. 51

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable
 Władysław Żeleński
 String Quartets
 String Quartet Op. 28 in F major
 String Quartet Op. 42 in A major

world premiere recording

Four Strings Quartet

Acte Préalable
 Władysław Żeleński
 Chamber Music
 Piano Quartet Op. 61 in C minor
 Variations on an original theme Op. 21 in G minor

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz · Four Strings Quartet

Acte Préalable
 Władysław Żeleński
 Piano Works 2
 Valse Caprice Op. 9 • 4 Charakteristiki Op. 17 • Humoreska and Gavotte Op. 18
 2 Mazurki Op. 11 • Révère Op. 44 • Walse & Polka from Caprice

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz

Acte Préalable
 Władysław Żeleński
 Complete works for violin and piano
 Sonata Op. 30 • 2 Pieces op. 16 • Lyrischer Walzer op. 15
 2 Pieces op. 29 • Berceuse op. 32 • Romanse op. 40
 Transcriptions from Konrad Wallenrod & Goplarz

world premiere recording

Essential Duo: Gustaw Cietzarek, violin • Soyeon Lim, piano

Acte Préalable
 Władysław Żeleński
 Chamber Music with Piano
 Piano Trio Op. 22 in E major • Berceuse op. 32
 Lyrischer Walzer op. 16 • Romanse op. 40

world premiere recording

Joanna Ławrynowicz • Lucyna Fiedkiewicz • Łukasz Tuziierz

Acte Préalable
 Władysław Żeleński
 Sacred Choral Works
 Hymn Bogu Rodzice • Prelude op. 38 no. 18 • Salve Regina
 Prelude op. 38 no. 21 • Mass op. 51 • Prelude op. 38 no. 25
 Veni Creator • Prelude Pastoral op. 68 • Zwiastowanie

world premiere recording

Stanisław Dwiżek • Chór Trybunału Koronnego w Lublinie • Przemysław Stanisławski

do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

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