


* Nynie odpuszczajesz - nieznan utwór chóralny Szymanowskiego *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 7-8 (84-85)
lipiec-sierpień 2007
ROK VIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 16,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej



Placido Domingo
fenomen operowy
naszych czasów

Thomas Quasthoff
na jazzowo

Paul McCreech
droga do raj

Szymon Kuran
na pograniczu
atonalności
i swingu

Ivan Eröd
Juliusz Łuciuk
Michaił Pletniew
Agnieszka Zwierko
Lorraine Hunt Lieberson

Oswaldo Golijov
fascynacja morzem



Oswaldo Golijov



TENEBRAE OCEANA THREE SONGS

Dawn Upshaw
Kronos Quartet
Atlanta Symphony Orchestra
Robert Spano

477 642-6

UNIVERSAL



UNIVERSAL MUSIC
POLSKA

A UNIVERSAL COMPANY

www.deutschegrammophon.com/golijov-oceana • www.osvaldogolijov.com



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

dzień

KILARA

Wojciechowi Kilarowi w 75. rocznicę urodzin

15 lipca 2007, godz. 11.00

Katowice - Park im. T. Kościuszki

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia
w Katowicach

dyrygent: Łukasz Borowicz

Kilar - muzyka filmowa

15 lipca 2007, godz. 17.00

Katowice

- Kościół pw. Wniebowzięcia NMP

Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO

dyrygent: Marek Moś

Kwintet Dęty NOSPR

Kilar - *Ricordanza per archi*

- *Preludium chorałowe*

- *Kwintet na instrumenty dęte*

- *Orawa*

15 lipca 2007, godz. 19.00

Katowice - Archikatedra Chrystusa Króla

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia
w Katowicach

dyrygent: Łukasz Borowicz

solisci: Izabela Kłosińska

Rafał Bartmiński

Piotr Nowacki

Chór Polskiego Radia w Krakowie

Chór Filharmonii Śląskiej

Kilar - *Victoria*

- *Angelus*

- *Magnificat*

16 lipca 2007, godz. 19.30

Częstochowa - Bazylika Jasnogórska

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia
w Katowicach

dyrygent: Łukasz Borowicz

solisci: Izabela Kłosińska

Rafał Bartmiński

Piotr Nowacki

Chór Polskiego Radia w Krakowie

Chór Filharmonii Śląskiej

Kilar - *Victoria*

- *Angelus*

- *Magnificat*

[NA WSZYSTKIE KONCERTY
W S T Ę P W O L N Y]

ŻYCIE

- 6 **Listy**
 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Katowice • Bytom • Gdańsk • Nowy Sącz • Toronto • Mediolan • Bourges • Luksemburg • Lengerich
 20 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej • *Pierwszy Cesarz*

CZŁOWIEK

- 28 **Golijov: fascynacja morzem** – *Magdalena Todynek*
 29 **Oswaldo Golijov – muzyczny alchemik** – *Dorota Staszkiwicz*
 31 **Pokazałam jak śpiewają Polacy** – *po debiucie w La Scali z Agnieszką Zwierko rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
 33 **Thomas Quasthoff na jazzowo** – *Magdalena Todynek*
 34 **Droga do raju** – *Paul McCreesh*
 36 **Niezwykła wokalistka** – **Lorraine Hunt Lieberson in memoriam** – *Basia Jakubowska*
 39 **Mój sposób na Koncerty i Symfonie Beethovena** – *rozmowa z Michailem Pletniewem*
 41 **Placido Domingo (1)** – **Fenomen operowy naszych czasów** – *Karolina Kasprzak*
 43 **Ivan Eröd** – *z kompozytorem rozmawia Jakub Kukla*
 49 **Szymon Kuran (1955-2005)** – **Na pograniczu atonalności i swingu** – *Agnieszka Lewandowska-Kąkol*
 51 **Powołaniem twórcy jest tworzenie piękna** – *z kompozytorem Juliuszem Łuciukiem rozmawia Agata Majka*

DZIEŁO

- 54 **W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (6)**
Pierwsze lata w Ainoli i koszmar choroby
Robert Majewski
 56 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (4)** – **Miniatura skrzypcowa u schyłku neoromantyzmu** – *Maryla Renat*
 58 **McDonalds Philharmonic Society and Opera Company, czyli o muzycznym fastfoodzie** – *Lestaw Czaplński*

KOLEKCJA MELOMANA

- 60 **Palcem po płycie** – **Steve Nieve i Muriel Teodori**
Magdalena Todynek
 61 **Recenzje**
 90 **Konkurs płytowy: „Oswaldo Golijov – Universal Music Polska”**

Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (7 numerów: od 1 do 7)	40,- zł
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- zł
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- zł
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- zł
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- zł
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	60,- zł
Rok VII (12 numerów: od 66 do 77)	60,- zł

Podane ceny zawierają koszt wysyłki na terenie Polski. Można dokonać przedpłaty na nasze konto lub też wysyłamy za pobraniem pocztowym. W przypadku zamówienia z zagranicy prosimy o kontakt z redakcją.

Prenumerata Muzyka21

Kraj doręczenia:
 Polska – 96,00 zł
 Europa – 182,00 zł
 Ameryka Północna – 258,00 zł
 Reszta świata – 372,00 zł

Uwaga!

1) Do sumy przelewanej na nasze konto (patrz poniżej) należy doliczyć ewentualne koszty banku płatnika i beneficjenta. Prosimy o czytelne podawanie na odcinku przelewu wszystkich danych. Prenumeratę krajową można zamówić również telefonicznie, pocztą lub e-mailem z wysyłką za pobraniem (96 zł płatne przy odbiorze pierwszego numeru).

2) Numery archiwalne w cenie 7 lub 8 zł za numer można zamówić w redakcji telefonicznie, e-mailem lub listownie. Koszt wysyłki za pobraniem dowolnej ilości numerów wynosi 8 zł.

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz www.muzyka21.com

Płyty Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable*

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:
 dostawa w Polsce – 35 zł
 pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu
 (albumy dwupłytowe są traktowane jak 2 płyty, trzy płyty jak 3 płyty, a czteropłyty jak 4)

Koszt doręczenia jednej przesyłki (dowolna ilość płyt) wynosi:
 w Polsce – GRATIS
 pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu

W Polsce wysyłamy za pobraniem pocztowym, a w przypadku zamówień zagranicznych należy przedpłacić na następujące konto Wydawnictwa:

KONTO
 Wydawnictwo Muzyczne
 Acte Préalable Sp. z o.o.
 ING Bank Śląski – O/W-wa
 nr rachunku
 61 10501025 1000002271710861

kontakt z nami:
 tel.: 0 - 22 648 88 38
 e-mail: actepre@wp.pl
 adres: skr. pocztowa 71
 02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

www.merlin.pl
www.gigant.pl
www.i-music.pl
www.kmt.pl/apr
www.gigicd.com

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

Muzyka21

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

adres do korespondencji
Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable Sp. z o.o.
dla Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@gazeta.pl

zespół redakcyjny

Stefan Banasiak, Wiesława Boniecka,
Arkadiusz Jędrasik (sekretarz redakcji),
Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski,
Magdalena Wolińska (redaktor naczelna)

współpracownicy

Adam Czopek, Maria Erdman, Wanda
Fidurek, Wilfried Gómy, Basia Jakubowska,
Kazik Jedrzejczak, Jacek Krzakała, Robert
Majewski, Angelika Przeździek, Jacques
Samalens, prof. Bogusław Schaeffer, Do-
rota Staszkiwicz, Magdalena Todynek,
Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc

fot. na okładce

Asvaldo Golijov
fot. John Sann/DG

skład i tkanie

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

Wydawnictwo Muzyczne
Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
actepre@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrze-
ga sobie prawo ich skracania, adiacji oraz
zmiany tytułów bez uprzedniego powiado-
mienia autora. Korespondencja i prace nie
nadesłane w formie elektronicznej mogą nie
być przez Redakcję rozpatrywane.
Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi od-
powiedzialności

Od 31 maja br. nasz kraj, przynajmniej w wymiarze kulturalnym, dogonił Burkina Faso! Polska, szósty co do zaludnienia i powierzchni kraj w Unii Europejskiej, o wyjątkowo dobrym kształcie i uformowaniu terenu do równomiernego pokrycia nadajnikami w celu retransmisji programów radiowych w paśmie UKF, kraj zmuszający obywateli do płacenia daniny za posiadanie radia, zmienił i ograniczył częstotliwości na których była nadawana Dwójka. Jedyne programy nie bazujące na najniższych instynktach, mające za zadanie upowszechnianie kultury, nie będzie już miał możliwości by tego czynić. Oczywiście program ten jest wciąż dostępny wszędzie tam, gdzie jest pod dostatkiem sal operowych, koncertowych, księgarń, sklepów muzycznych, gdzie istnieje życie koncertowe i teatralne, gdzie dostępna jest tzw. wysoka kultura.

Polaku, jeśli miałeś pecha zamieszkać choćby w Mirosławcu, w dalszym ciągu musisz płacić daninę za posiadanie odbiornika, ale wiedz, że już z niego nie skorzystasz. Co gorsza, nawet 15 km. na południe od Pałacu Kultury, tam gdzie jeszcze do niedawna można było odbierać Dwójkę w paśmie 102,4, nowa częstotliwość przydzielona temu programowi – 104,9 – bardzo dobrze przekazuje jedynie szum. Wielokrotnie narzekaliśmy na jakość Dwójki. Widać ktoś sobie wziął to do serca. Teraz nie będziemy już mieli powodów do narzekań na program, którego nie słyszymy.

Dlaczego rząd polski stać nałożenie ponad 50. milionów złotych na TW-ON, z której korzysta kilka tysięcy osób rocznie, a nie utrzymuje radia, które powinno docierać wszędzie tam – taki był przecież zamysł Marconiego – gdzie nic innego nie dociera!

To rząd polski, od zamierzających czasów, wmawia obywatelom, że ma misję do spełnienia w stosunku do nich. W czasach monopolu państwa nie mieliśmy wyboru. Posiadanie radia było jednoznaczne ze słuchaniem rozgłośni państwowych więc opłata abonamentu dawała się jeszcze uzasadnić. Obecnie duża ilość rozgłośni prywatnych sprawia, że coraz mniej ludzi słucha radia państwowego, a część po prostu nie może. Haracz się jednak należy.

Wiele krajów chce mieć monopol na radio i telewizję, albo przynajmniej posiadać kilka państwowych programów wiedząc, że to najlepszy środek propagandowy. W Polsce jednakże do władzy dochodzą wciąż ludzie z ograniczonym potencjałem umysłowym. Mając narzędzie propagandowe zmniejszają jego zasięg. Może prościej je zlikwidować?

Wydaje się, iż obywatelom nie pozostaje nic innego jak nieposłuszeństwo i zaprzestanie płacenia abonamentu. Każdy obywatel powinien żądać od swoich parlamentarzystów interwencji w tej sprawie, każdy powinien pisać listy gdzie tylko się da, z rzecznikiem praw obywatelskich, premierem i prezydentem włącznie.

Albo Polskie Radio będzie spełniać swoją misję, za co domaga się od obywateli daniny, albo instytucja ta zacznie działać na zasadach komercyjnych jak choćby Radio Z, nie wyciągając ręki po nasze pieniądze, a wtedy nikt do niego pretensji mieć nie będzie.

Tak oto solidarne państwo likwiduje resztki dostępu do kultury tym, którzy tego dostępu w inny sposób nigdy nie mieli, i mieć nie będą.

PS. Dwójka, która dotychczas traktowała reklamę jako coś niepotrzebne, nagle zamieściła w gazetach reklamę pod tytułem „Nowe fale kultury”. Czy jest ona dedykowana również mieszkańcom Mirosławca i połudnowego obrzeża Warszawy? @

jesteśmy w jury

midem
CLASSICAL AWARDS

LISTY DO REDAKCJI



Witam Szanowną Redakcję!

Nie wytrzymałem i zdecydowałem się napisać kilka słów, bo premiera *Cyrulika sewińskiego* w TW-ON wola o pomstę do nieba (miała być Premierą Sezonu)! Inscenizacja bez pomysłu, a przyjęta konwencja bardzo szybko męczy. Jednak nawet najslabsze wystawienie opery pozostanie niezauważone jeżeli jest ona dobrze zaśpiewana (a tak na marginesie, proszę sobie przypomnieć *Podróż do Reims* w reżyserii T. Koniny; gdyby ktoś miał wątpliwości, że są, i to w Polsce, twórcy obdarzeni inwencją oraz żeby nie wykaczać poza dzieła Rossiniego). I statyczny *Tankred* fascynuje gdy na scenie śpiewa Ewa Podleś.

Widziałem przedstawienie niedzielne (3 VI) i, moim zdaniem, było tragicznie lub bardzo źle, szczególnie w przypadku partii Almavivy i Rosiny. Tenor wręcz fałszował! „Wynalazki dyrekcji” napisał recenzent GW i niestety muszę się z nim zgodzić.

Pierwszy raz słyszałem ten utwór w całości i im głębiej poznawałem „potencjał” dzieła, tym bardziej byłem rozczarowany. Razem z żoną byliśmy mocno zdziwieni brawami przechodzącymi chwilami w aplauz dla wykonawców, którzy w żaden sposób nie zasłużyli na takie uznanie.

Kupiłem na DVD filmową realizację omawianej opery w reż. Jean-Pierre’a Ponnelle’a. Gra orkiestra La Scali, dyryguje młody Abbado, a śpiewają Berganza, Alva, Prey... To nie jest ta sama opera; to zupełnie inny utwór! I kosztuje 85,- zł, a za dwa niezłe miejsca w amfiteatrze zapłaciłem ponad sto. I mogę, ile razy chcę, słuchać „wejściowej” arii Figara, jego duetu z Hrabią, arii Rosiny i innych fragmentów śpiewanych w sposób, którego wykonawcy z niedzieli nawet nie próbowali stosować.

Jeżeli ktoś uważa, że lepiej mieć operę (Narodową?) byle jaką niż nie mieć jej w ogóle, to ja się z takim stanowiskiem nie zgadzam. Więcej wzruszeń i radości dadzą realizacje zapisane na CD i DVD. I wyjdzie taniej za do-

wolną liczbę powtórzeń. A dwa, trzy lata temu myślałem, że jest w Teatrze Wielkim dobrze i będzie coraz lepiej...

I na koniec pytanie „z innej beczki”. Czy faktycznie nagrodami w czerwcowym konkursie dotyczącym Harnoncourta i Mozarta nagrodami są płyty ESQ?

Pozdrawiam.

Maciek Wódz z Lesznowoli

Szanowny Panie,

Państwowy sponsoring posługuje się cudzymi pieniędzmi. Jednocześnie beneficjenci tego sponsoringu nie są w żaden sposób rozliczani z efektów swojego działania, bo w jaki sposób Państwo będzie chadzało do opery, by wyryfikować realizację „swoich” założeń? I dlatego w Polsce mamy TW-ON, a w Nowym Jorku jest MET.

Co do drugiego pytania to mogę zapewnić, że zwycięzców konkursu będziemy nagradzali płytami Mozarta, ale każdy ma możliwość poproszenia o zamianę ich na płyty ESQ.

Pozdrawiam,

Magdalena Wolińska,
redaktor naczelna

Reflektorem po scenach

oper • festiwale • filharmonie



Antoni Wit
fot. Stowarzyszenie im. L. van Beethovena

Goście zza oceanu – maj w Filharmonii Narodowej. Ostatni miesiąc koncertowy przed wakacyjną przerwą rozpoczął się od wielkiego muzycznego wydarzenia, jakim był gościnny występ jednej z najlepszych orkiestr świata – Nowojorskich Filharmoników pod dyrekcją Maestro Lorina Maazela. W programie koncertu, który odbył się 3 maja, znalazła się wielka symfonia reprezentowana przez *Rapsodię hiszpańską* Maurice’a Ravela i *Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego, a także romantyczna pianistka zaprezentowana w *I Koncercie fortepianowym d-moll* Johannes Brahmsa z Emanuelem Axem w roli solisty. Przyznam, że to muzyczne doświadczenie na długo zostanie w pamięci wszystkich melomanów, którzy tłumnie stawili się na koncert. Orkiestra tradycyjnie potwierdziła swoje mistrzostwo i ogromną klasę muzyczną. To, co zwróciło moją szczególną uwagę, to fakt niezwykłego porozumienia dyrygenta z orkiestrą, która reagowała na najmniejsze

nawet gesty Maazela. Przyznam, że taki związek muzyków i prowadzącego jest dla mnie dowodem wielkości zespołu. Symfonia w ich wykonaniu brzmi naprawdę fantastycznie, każdy – nawet najmniej ważny – dźwięk zagrany był z wielką dbałością. Barwy, różnorodność brzmień, faktur, melodii i rytmów tworzyły niezwykle muzyczne obrazy. Także występujący w pierwszej części Emanuel Ax udowodnił swoją wysoką pozycję w świecie pianistyki. Wyważone i przemyślane linie melodyczne, przechodzące jedna w drugą, operowanie zróżnicowaną dynamiką i brzmieniami a także wzorcowa współpraca z orkiestrą to najważniejsze atuty tego wykonania. Najstarsza amerykańska orkiestra, podczas swojego warszawskiego występu po owacjach na stojąco zagrała jeszcze na bis orkiestrowe „perelki”, w których zaprezentowała to, na co wszyscy czekali: biegłość, szybkie tempo, żywiołowość i humor.

11 maja słuchacze mieli okazję usłyszeć w całości *III Symfonię d-moll*

Gustava Mahlera, z udziałem Orkiestry i Chóru Żeńskiego Filharmonii Narodowej, Warszawskiego Chóru Chłopięcego i Ewy Marciniak w partii solowej, pod kierunkiem rumuńskiego dyrygenta Nicolae Moldoveanu. To ogromnych rozmiarów dzieło, najdłuższe spośród kompozycji tego gatunku u Mahlera, jest także ogromnie zróżnicowane pod względem emocji, brzmień i wydarzeń muzycznych, motywów i barw. Podczas koncertu były jednak chwile, kiedy symfonia rwała się, tracąc ciągłość myśli, logikę rozwoju. Nie brakowało jednak momentów porywających, w które szczególnie obfitowały szybkie części dzieła, w tym część *III Scherzando*. Na wysokości zadania stanęły zarówno chóry jak i solistka.

Kolejny tydzień upłynął także pod znakiem wielkiej symfoniki. W programie koncertu znalazły się: *Wielka Fuga B-dur* op. 133 Ludwiga van Beethovena (w opracowaniu na smyczki), *Et expecto resurrectionem martuorum* na instrumenty dęte drewniane, dęte blaszane i perkusję Oliviera Messiaena oraz *Poemat symfoniczny „Tako rzecze Zarathustra”* op. 30 Ryszarda Straussa. Gwiazdą wieczoru był znakomity polski dyrygent Stanisław Skrowaczewski. Pierwsza część koncertu zaprojektowana była tak, że mogły się słuchaczom zaprezentować poszczególne grupy instrumentów. Grupa smyczków wypadła ciekawiej od instrumentów dętych, choć i te chwilami brzmiały niezwykle intrygująco. Cała orkiestra natomiast zwyciężyła potyczkę z wielką niemiecką symfonią, prezentując znakomite brzmienie i technikę oraz dbałość o szczegóły w dziele Straussa. Niemąla w tym zasługa Skrowaczewskiego, który z wybitną maestrią poprowadził ogromny zespół muzyków. Bez zbędnych gestów, z ogromnym wyczuciem formy i ładunku emocjonalnego przekazywał orkiestrze swój interpretacyjny zamysł w sposób wyjątkowy.

Przedostatni koncert maja zdominowała muzyka Szymanowskiego, która wypełniła cały program wieczoru. I choć niektórzy mogli być znużeni taką dawką muzyki polskiego kompozytora, dla mnie koncert ten mógł potrwać jeszcze wiele godzin. Każdy bowiem z zaprezentowanych utworów przywoływał inne inspiracje, odmienne stylistyki i emocje. Podczas wieczoru usłyszeliśmy obydwie koncerty skrzypcowe w wykonaniu znakomitego Franka Petera Zimmermanna, a także balet-pantomimę *Harnasie* w wersji koncertowej z Wiesławem Ochmanem w partii tenorowej. Całość poprowadził Antoni Wit. Szymanowski w wykonaniu Zimmermanna brzmiał cudownie, ilość emocji i piękno linii melodycznych naprawdę wywarły na mnie wrażenie. Słysząc było, że skrzypek czuł tę muzykę, była mu ona bliska emocjonalnie i muzycznie. Kompozycje te wymagają także wysokich umiejętności technicznych, które w przypadku tego skrzypka są bezdyskusyjne. Muzikalność, wirtuozeria, pomyślność i myślenie o całym dziele, nie

o poszczególnych jego częściach, zowocowało dwoma świetnymi interpretacjami. *Harnasie* natomiast to popis umiejętności dyrygenckich Maestro Wita, którego – przyznam – po raz pierwszy oglądałam w takim żywole na dyrygenckim podjeście. Czuję się, że dyrygent bawi się tą muzyką, zongluje brzmieniami, podchwytuje motywy i przekazuje je kolejnym muzykom. Miałam wrażenie, że gdyby miał w ręku ciurpagę, to zatańczyłby z Harnasiami na estradzie. Tak ogromnej dawki energii i muzyki dawno nie czułam (może to trochę subiektywne, bo akurat jest to jedno z moich ulubionych dzieł Szymanowskiego, ale wydaje mi się, że radość z dyrygowania tym utworem przez Wita zauważyłam nie tylko ja).

Po Szymanowskim przysłała pora na najwyższej klasy pianistykę. W ostatnią niedzielę maja z solowym recitalem wystąpił w Filharmonii Narodowej Grigory Sokolov. Zaprezentował on warszawskiej publiczności *Sonatę c-moll* D 958 Franza Schuberta, a w drugiej części kompozycje Aleksandra Skriabina: *Preludium i Nokturn* z op. 9 na lewą rękę, *III Sonatę fis-moll*, *Dwa Poematy* op. 69, *X Sonatę* op. 70 oraz *Vers la flamme* op. 72. Artykulacja, dynamika, biegłość techniczna, zróżnicowanie brzmień, pełna kontrola linii melodycznych i rytmiki oraz dbałość o frazę zaczarowały słuchaczy. W interpretacjach Sokolova nie było ani jednej zbędnej nuty, akcentu, emocji... Wszystko zaplanowane od początku do końca, wszystko skrzętnie przemyślane i wyrażone. Nie było miejsca na muzyczne fajerwerki, na zbędne wybuchy i epatowanie wirtuozerią. Nie dziwi więc, że owacjom na stojąco nie było końca, a sam pianista wielokrotnie wywoływany na estradę zagrał aż sześć bisów robiąc ukłon w stronę publiczności i grając jedynie kompozycje Fryderyka Chopina.

W programie koncertu kończącego Sezon Artystyczny 2006/7 znalazły się dwie odmienne kompozycje: *Somnos* na chór i orkiestrę 33-letniego polskiego kompozytora Macieja Jabłońskiego oraz *Msza c-moll* KV 427 Wolfganga Amadeusza Mozarta. Na estradzie pojawili się: Orkiestra i Chór Filharmonii Narodowej, Olga Pasiecznik, Urszula Kryger, James Oxley i Piotr Nowacki (soliści w kompozycji Mozarta), a za pulpitem dyrygenckim – Antoni Wit. *Somnos* – jak wyjaśnił kompozytor w programie koncertowym – jest „alegorią marzenia sennego”. Niezwykle ciekawa, z interesującymi rozwiązaniami brzmieniowymi kompozycja, zyskała uznanie słuchaczy. *Msza* Mozarta wykonana w drugiej części wieczoru,

wprowadziła atmosferę religijnego uniesienia. Całość wykonana sprawnie zarówno przez chór, orkiestrę i solistów. Ostatni koncert sezonu był znamienym zakończeniem całego roku koncertowego: prawykonywanie współczesnego polskiego utworu korespondowało z polską muzyką, która towarzyszyła nam podczas wielu wieczorów spędzonych w Sali Filharmonii, natomiast kompozycja Mozarta nawiązywała do „klasyki” repertuaru prezentowanego w salach koncertowych na całym świecie.

Podsumowując cały koncertowy sezon w kilku słowach można śmiało stwierdzić, że wszystkie muzyczne gęsta zostały zaspokojone. W programie znalazły się najbardziej odmienne stylistycznie kompozycje, wśród których nie zabrakło premierowych wykonania, kompozycji polskich twórców i największych dzieł muzycznej klasyki. Na estradzie pojawili się zarówno debiutanci, wykonawcy mało znani i zarazem świetnie zapowiadający się, a także światowej sławy interpretatorzy. Z niecierpliwością czekamy do września, gdy kolejny sezon przyniesie kolejne muzyczne doświadczenia. Już teraz możemy zapowiedzieć koncerty z udziałem najlepszych światowych muzyków. A dla niecierpliwych polecamy w drugiej połowie sierpnia wielką pianistykę w ramach III Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Chopin i jego Europa”.

Angelika Przeździeń



Lorin Maazel
fot. Decca



Cyrulik sewilski w Operze Narodowej.

Nareszcie doczekaliśmy się pierwszej premiery operowej w tym sezonie! Aby ją zrealizować sięgnięto po inscenizację, której premiera miała miejsce w... 1994 r. w Teatro del Maggio Fiorentino, skąd przywieziono do Warszawy scenografię, kostiumy i rekwizyty (ciekawe na jak długo?) – dziwne, ale prawdziwe!

No cóż, kolorowa scenografia oparta na systemie opuszczanych malowanych kurtyn (mój Boże, nie pamiętam już kiedy ostatnio widziałem coś podobnego na naszych scenach), fantazyjne kolorowe kostiumy nawiązujące stylem do komedii dell'arte, przypudrowane peruki, kilka stylizowanych rekwizytów sprawiają, że odbiera się tę inscenizację jak bajkę dla grzecznych dzieci. Gdyby one siedziały na widowni to z pewnością z największym aplauzem przyjęłyby burzę, w której pomarańcze zdobiące całą scenę ukształtowaną na pergole rozblaskają pomarańczowym światłem. Przyznaję, że reżyser jest tradycjonalistą, ale prowadzi akcję dość wartko rozbudzając ją o kilka mało znaczących epizodów w tle, co miało w zamysle podnosić jej dynamikę. Kreśli jednak kolejne sceny z humorem i lekkim dystansem do operowej rzeczywistości.

Najistotniejszą wartością najnowszego warszawskiego *Cyrylika sewilskiego* jest jego poziom muzyczny będący zasługą gościnnie występującego amerykańskiego dyrygenta Willa Crutchfielda, który dobrze przygotował

orkiestrę. Muzyka Rossiniego płynie pod jego precyzyjną białą warkną falą zachwycając świetnie wyważonymi tempami i lekkością. W jego interpretacji były: muzyczny humor, chwila lirycznej zadumy i dobra dynamika pozwalająca śpiewakom na spokojne, naturalne prowadzenie głosu. Na uznanie zasługuje precyzja w prowadzeniu złożonych ansambli, które biegły jak po przysłowiowym sznurku.

W dobrze skonstruowanej obsadzie brylował niepodzielnie obdarzony pięknie brzmiącym barytonem Artur Ruciński, jako tytułowy bohater. Jego Figaro ma błysk w oku i szelmowską postawę, a że przy tym śpiewa znakomicie i z dużą kulturą to mamy okazję obcowania z kreacją dużego formatu. Dzielnie mu sekundowała debiutująca na warszawskiej scenie Alina Peretyatko z Odessy, dysponująca lekkim, dobrze brzmiącym, sopranem koloraturowym, z czego zresztą zrobiła najważniejszy atut swojej kreacji. Miałem wrażenie, że śpiewanie koloraturowych pasaży o niebotycznie wysokich dźwiękach sprawia jej autentyczną przyjemność. Była Rozyną o dziewczęcym wdzięku i sporym temperamentem scenicznym.

W partii hrabiego Almavivy dzielnie im sekundował drugi debiutant, macedoński tenor Blagoj Nagoski, dysponujący interesującym w barwie i brzmieniu tenorem lirycznym. Szkoda tylko, że jego kreacji zabrakło większej wyrazistości tak aktorskiej jak i wokalne. Dariusz Machej w partii Doktora Bartolo był czasami szczerze śmieszny, ale jego głosowi zabrakło nośności i właściwego wolumenu, przez co czasami dał się przykryć orkiestrze. Całości obsady dopełniali: Anna Lubańska jako Berta (pięknie zaśpiewana aria *Il vecchio chiotto cersa mogile*) i Rafał Siwek jako bardziej dziwaczny niż diaboliczny Don Basilio, oraz Mieczysław Milun, oficer.

Program premierowego wieczoru uzupełnił zgrabnie wpleciony w finał *Cyrylika* balet *Zabawa tancerska* do muzyki Karola Kurpińskiego w choreografii Janiny Niesobskiej. W ten sposób otworzono obchody 150. rocznicy śmierci kompozytora Karola Kurpińskiego, pierwszego dyrektora nowo wybudowanej Opery Warszawskiej, którą otwarto 24 II 1833 r. przedstawieniem *Cyrylika sewilskiego* i *Zabawy tancerskiej*.

Adam Czopek

G. Rossini – Cyrulik sewilski

kier. muzyczne: Will Crutchfield
reżyseria: José Carlos Plaza
scenografia: Sigfrido Martin Begué
realizacja: Damiano Michieletto
premiera: 31 maja 2007

NOSPR w maju. Stanisław Skrowaczewski jako dyrygent honorowy NOSPR, raz w roku prowadzi koncert w Katowicach. Tym razem było to w piątek 11 maja. Koncert ten miał być szczególnie nie tylko ze względu na dyrygenta, ale też na solistę. Miał nim być Stanisław Bunin, lecz odwołał swój przyjazd, a w jego zastępstwie pojawił się włoski pianista Simone Pedroni.

Wieczór ten zaczął się *Tańcem zemsty Medei* op. 23 Samuela Barbera. Było to niezwykle żywe wykonanie, ujmujące przede wszystkim znakomitą wręcz selektywnością orkiestry. Wyłaniający się z ciszy początek, czy końcówka, parominutowa, lekko jazzująca część, z bardzo mocnym i wyrazistym fortepianem w tle sprawiły, iż było to porywające wykonanie tego utworu. Po przerwie technicznej na scenie pojawił się Simone Pedroni, by wykonać *Koncert Fortepianowy a-moll* op. 54 Schumanna. Chociaż pianista ten ma na swoim koncie Złoty Medal na Międzynarodowym Konkursie im. Van Cliburna i występy z największymi dyrygentami świata, tak jego piątkowy występ w ogóle nie dawał odczucia, że się ma do czynienia z artystą o tak uznanych dokonaniach. Włoch nie miał określonej wizji *Koncertu a-moll*. Momentami prowadził frazy z wielkimi zmianami dynamicznymi, innym razem znowu zupełnie płasko. Pianista ten nie potrafił też zainteresować publiczności, bowiem chociaż przejawiały się ciekawe fragmenty, to przeplatały się one z nudnymi i zupełnie nijakimi. Kadencja była zupełnie bezemocjonalna, natomiast finał dawał odczucie wielkiego chaosu i brakowało mu rozkołysania. Na bis Pedroni zagrał *Nokturn c-moll* op. 48 nr 1 Chopina. Podobnie jak w koncercie Schumanna, nie sposób się było domyślić koncepcji pianisty w jego niespójnej interpretacji, nie reprezentującej wyraźnie żadnej estetyki wykonawczej, a w obu utworach przesadna gwałtowność przeplatała się z zupełnie bezbarwnymi fragmentami.

Wieczór ten zakończył się *VII Symfonią A-dur* op. 92 Beethovena. Była to niezwykle interesująca interpretacja. Orkiestra posiadała masywne brzmienie, a pod względem emocjonalności było to niezwykle wyważone wykonanie. Chociaż *Symfonia* ta zagrana została w spokojnym tempie, to była bardzo żywa przez wielość barw i różnorodność granych fraz. Ujmowały w niej liczne fragmenty, jak choćby niezwykle przejmująco wykonany początek II części – *Allegretto*. Interpretacja ta była bardzo klasyczna w swym wyrazie, a pierwszy plan cały czas prowadził, natomiast wszelkie drobne frazy ujęte w dalszych planach pozostawiały w tle. Lecz bogactwo dynamiki pianina, niezwykła precyzja wykonawcza i – mimo pozornego chłodu – dająca się wyczuć wielka wrażliwość dyrygenta sprawiły, iż interpretacja była niezwykle wartościowa. Wieczór zakończył się długimi owacjami na stojąco zachwyconej publiczności.

Jacek Krzakała



G. Verdi – *Nabucco*
Giorgio Cebrían (Nabucco)
fot. autor

Nabucco w Bytomiu. 28 listopada 2006 r. opadła kurtyna po ostatnim, pięćsetnym przedstawieniu *Nabucco* Verdiego w jego pierwszej polskiej inscenizacji przygotowanej przez Operę Śląską w Bytomiu, której premiera w maju 1983 r. okazała się sensacją i początkiem tryumfalnego marszu tej opery mistrza z Buseto po naszych scenach. Jednak najdłużej, bo ponad 23 lata, funkcjonowała w Operze Śląskiej będąc zarazem najlepszym towarem eksportowym tego teatru. Bytomskie *Nabucco* podziwiano na scenach niemieckich, austriackich, włoskich, szwajcarskich, ukraińskich i portugalskich. Ponieważ przez te wszystkie lata dekoracje, kostiumy i cała inscenizacja po prostu zużyła się i straciła wiele ze swojej artystycznej wartości, dyrekcja Opery Śląskiej zdecydowała o przygotowaniu nowej realizacji scenicznej.

Jej przygotowanie powierzono sprawdzonemu już wielokrotnie zespołowi, który zerwał z dotychczasową, na naszych scenach, tradycją wystawiania tej wczesnej opery Verdiego. Nie ma w niej żadnych odniesień do starożytnego Babilonu czy Jerozolimy, na scenie króluje przezroczysty plastik, kolorowe światła i neony.

Wielkie sceny zbiorowe, konflikt dwóch kultur, walka o władzę, odrzucona miłość i zemsta, splatające się w tej operze w wyjątkowo dramatyczny sposób zostały tym razem wpisane w prostą scenografię, ograniczoną do kilku podestów i płaskiej plastikowej ściany, na której załamywało się światło tworząc fantazyjne refleksy, i która w scenie kiedy grom z niebios powala króla Babilonu oślepią potężnym światłem nie tylko scenę, ale również widownię. Wyglądało to niezmiernie efektownie. Równie atrakcyjne, choć nieco przesadzone w przepychu, są w tym przedstawieniu kostiumy.

Reżyser zadbał nie tylko o to by akcja toczyła się wartko bez przestojów, ale również o wyrazistą dramaturgię poszczególnych scen. Trzeba też przyznać, że sprawnie operował w scenach zbiorowych chórem, co w tej operze jest podstawą sukcesu. Szkoda tylko, że zabrakło mu pomysłu na finał opery – scena śmierci Abigail, która umiera nie wiadomo dlaczego.

Partie głównych bohaterów powierzono tym razem śpiewakom sprowadzonym z Włoch. Chiara Bonzagni w partii Abigaille, wymagającej mocnego, dobrze osadzonego sopranu dramatycznego o wyjątkowo rozległym wolumenie, zaprezentowała co prawda taki właśnie, interesujący głos o dużej ruchliwości. Niestety, w momentach o dużym natężeniu dramatycznym zbytnio go forsowała przez co głos, w górze skali, nabierał zbyt płaskiego brzmienia. Płynność prowadzenia frazy i legato też nie jest jej najmocniejszą stroną. Na dodatek śpiewała głosem nie wyrównanym w poszczególnych re-

jestrach. Mam wrażenie, że ta młoda śpiewaczka zbyt wcześnie wzięła się za tę trudną partię.

Nabucco powinien dysponować barytonem par excellence dramatycznym zdolnym nasycić kreowaną partię potęgą ekspresji i pełną paletą skrajnych emocji. Niestety, tego właśnie najbardziej zabrakło mi u Giorgio Cebriana; nie dość, że nie powalał urodą głosu, to jeszcze brakło mu blasku i potęgę brzmienia. Jego kreacja miała zbyt mały jak na tą partię rozmach, a wyrazistość emocji szczególnie w tych najbardziej dramatycznych momentach jakoś mnie nie przekonywała. Przyznaję, że w obu przypadkach spodziewałem się znacznie wyższego poziomu wokalnego. Szczęście, że po początkowych problemach z głosem rozśpiewał się Tadeusz Leśniczak i zupełnie nieźle poradził sobie z partią dostojnego Zachariasza. Podobnie jak Iwona Noszczyk z partią Feneny. Premierową obsadę dopełniali Maciej Komandera w partii Ismaela i Bogdan Desnoñ jako Abdallo, ale może opuścić miłośnierną zastaloną milczenia na ich wokalne wyczyny!

Natomiast słowa uznania należą się Tadeuszowi Serafinowi, który precyzyjnie prowadził całe przedstawienie wydobytując z partytury właściwą dynamikę, dramatyczny pazur i puls. Dyrygent zadbał też by nie uronić nic z właściwej wczesnemu Verdiemu śpiewność frazy. Jednak największym bohaterem premiery okazał się świetnie przygotowany przez Annę Tarnowską chór, który ujmował wokalną dyscypliną i spoistym brzmieniem.

Adam Czopek

G. Verdi – *Nabucco*

kier. muzyczne: **Tadeusz Serafin**
reżyseria: **Laco Adamik**
scenografia: **Jan Bernaś**
premiera: **Opera Śląska, 18 V 2007**

G. Verdi – *Nabucco* – scena finałowa
fot. autor



V. Bellini – *Norma*
fot. autor



Szkoda tylko, że wysoki poziom wokalny i muzyczny nie szedł w parze z efektowną inscenizacją, sprawną reżyserią i ciekawą scenografią. Całe przedstawienie jest mroczne, by nie powiedzieć ponure, a reżyser ani na moment nie zszedł z operowego koturnu pozostając w swoich działaniach w zgodzie z nienajlepiej pojętą tradycją, przez co wiele sytuacji raziło sztucznością i brakiem dynamiki. Scenografia ograniczyła się do kilku schodkowych podestów i żywego ognia, który miał być największą atrakcją tego przedstawienia. Kostiumy do specjalnie efektownych też nie należały, a już sztuczna broda na sznurku na twarzy Orovista przyprawiła mnie o szewską pasję. Na szczęście strona wizualna nie zaszkodziła muzycznej i to było najistotniejsze.

Adam Czopek

V. Bellini – Norma
reżyseria: **Jana Anđelová-Pletichová**
scenografia: **Martin Višek**
kostiumy: **Eliška Zapletalová**
dyrygent: **Damiano Binetti**
Slezské Divadlo, Opava
przedstawienie: **13 V 2007, Opera Śląska w Bytomiu**

Norma z Opawy w Bytomiu. Opera Śląska nawiązuje bliższe kontakty z Slezské Divadlo w Opawie. Pierwszym tego efektem było wystawienie przez czeskich artystów na bytomskiej scenie *Normy* Belliniego.

Ta wspaniała opera, uchodząca za kwintesencję włoskiego belcanta, stosunkowo rzadko gości na światowych scenach. Przyczyną tego stanu rzeczy jest ogrom wymagań wokalnych, jakie postawił kompozytor przed wykonawcami głównych partii. Oczywiście najwyższym stopniem trudności obdarzył Bellini partię tytułowej kapłanki druidów. Najlepiej skalę trudności tej partii ujęła legendarna Lilli Lehman, która stwierdziła: „wolę zaśpiewać trzy wagnerowskie Brunhildy niż jedną Normę”, a przyznać trzeba, że wie co mówi – obie śpiewała ponoć po mistrzowsku. Niewiele mniejsze wymagania postawił Bellini przed śpiewaczką chcącą się zmierzyć z partią Adalgisy.

Właśnie te dwie partie miały w tym przedstawieniu znakomitą obsadę. Jako tytułowa Norma wystąpiła Katarina Jorda Kramolišová, dysponująca pięknym, dobrze osadzonym sopranem o interesującej barwie, swobodnej „górze” ujmująca subtelnością nośnego pian, pięknym, swobodnym prowadzeniem frazy oraz pewnością koloraturowych pasażów. Jej przejmująca kreacja miała w sobie odpowiedni ładunek dramatyzmu nie pozbawiony jednak lirycznej subtelności. Walczyła w niej dumna kapłanka z kobietą domagającą się prawa do miłości i szczęścia, która w końcu decyduje się na największą ofiarę własnego życia.

Godną jej partnerką okazała się Šárka Hrbáčková w partii Adalgisy, która wykreowała sugestywny obraz swojej bohaterki, prezentując przy tym wspaniale brzmiący głos i znakomitą technikę wokalną. Szczególnie wiele satysfakcji sprawiły oba wielkie duety Normy i Adalgisy, w których śpiewaczki zgodnie wspinają się na wyżyny wokalnego kunsztu. Paniom dzielnie dotrzymywał kroku dysponujący silnym, dobrze brzmiącym głosem Mišal Pavel Vojta, jako Pollion. Nie da się tego powiedzieć o Martinie Šujanie w partii Orovista, którego głos ginął w scenach zbiorowych, i który nie bardzo potrafił się odnaleźć w partii dumnego arcykapłana.

Słowa uznania należą się dyrygentowi Damiano Binettiemu za świetne przygotowanie orkiestry i prowadzenie przedstawienia z pasją, precyzją i pięknym wycieniowaniem zawartego w muzyce liryzmu oraz dbałością o dynamikę potężnych scen zbiorowych. Trzeba też przyznać, że niezwykle starannie, a przy tym bardzo ekspresyjnie, prowadził zespół wykonawców.

II FESTIWAL im. JOHANNA GOTTLIEBA GOLDBERGA



GDANSK
26-31.08.2007

W 280-tą rocznicę
urodzin gdańskiego
klawesynisty
i kompozytora

W ramach Festiwalu odbędą się kursy interpretacji prowadzone przez:
Mariekę Spaans - klawesyn profesora Instytutu Muzyki Dawnej w Trossingen/Niemcy
Evangelinę Mascardi - lutnia współpracująca z czołowymi zespołami muzyki dawnej.

Ponadto w programie występy zespołu **savadi...** zwycięzcy konkursów Van Wassenaer i Early Music Network International Young Artists w Yorku, **Andrzeja Mikołaja Szadejko** - organy, **Grzegorza Różyckiego** - bas, **Cappelli Gedanensis**.

Dyrektor Festiwalu - Alina Ratkowska

Główny sponsor Festiwalu

PZU Życie SA

www.goldbergfestival.pl



Rigoletto w Operze Bałtyckiej.

Opera Bałtycka w Gdańsku powinna być zaliczana do ambitniejszych instytucji kultury w naszym kraju. Na pewno jest tak w zakresie repertuaru rzadko goszczącego na polskich afiszach. Jednak ostatnia premiera opery *Rigoletto* (19 V 2007) należy do stałych pozycji każdego szanującego się teatru. Marek Weiss-Grześniński, inscenizator i reżyser omawianej produkcji umieścił akcję w bliżej nie określonym miejscu i czasie. W każdym razie nie przenosi widzów do XVI-wiecznej Mantui ani jej okolic. Do tego, dziejowego okresu w pewien sposób nawiązują kostiumy pięknie zaprojektowane przez Jagnę Janicką. Aczkolwiek dominujące kolory, czarny i biały, także w dekoracjach Marcela Sławińskiego, raczej sugerują przesłanie, iż w rozgrywającym się na scenie dramacie mamy do czynienia z wiecznie walczącymi ze sobą dobrem i złem. Reżyser świetnie przedstawił wszystkie, mające ścisłą korespondencję z tekstem, sprawnie przebiegające sytuacje sceniczne. Bodajże największym osiągnięciem tej inscenizacji jest scena finałowa. W niej, jak wiadomo, zawodowy morderca Sparafucile oddaje swemu zleceniodawcy, a jest nim Rigoletto, worek z ciałem zamordowanego księcia. Później okazuje się, że jest w nim Gilda, jego córka, po czym następuje słynny duet

(zrozpaczonego ojca z zamordowaną przez fachowca córką) *Lassu in celo*. Tę nedorzeczność libretta Weiss-Grześniński kapitalnie rozwiązał sugerując, iż Rigoletto na widok ciała ukochanej córki, będąc w psychicznym szoku, widzi ją oczami wyobraźni, wtedy gdy jeszcze była małą dziewczynką. Pojawia się przed nim młodzianka, kilkuletnia statystka w białej sukience i do niej Rigoletto śpiewa. Prawdziwa Gilda bierze udział w duecie stojąc za nim i ojciec jej nie widzi. I to jest sposób na ominięcie nedorzeczności libretta w ujęciu współczesnego teatru, bez niszczenia genialnej muzyki.

Skoro już mowa o wykonawcach, to odtwórca partii tytułowej, Mikołaj Zalański powierzone zadanie, łącznie z arcytrudną wyrazowo arią *Cortigiani!*, wykonał bez zarzutu. Był sprawny aktorsko zarówno jako błazen w damskim kostiumie na książęcych salonach, jak i w pozostałych scenach. Także i wokalnie był całkowicie przekonujący. O kilka klas gorzej linię wokalną zaprezentowała Gilda, której to partię śpiewała Julia Iwaszkiewicz. Ciekawa aktorsko prezentacja roli księcia Mantui, jaką stworzył Paweł Skaluba, wzbudzała spore rozczarowanie niezbyt precyzyjnymi technicznie wysokimi dźwiękami. O wiele ciekawiej swoją partię Sparafucile zagrał i zaśpiewał Łukasz Goliński, chociaż najniższy dźwięk F, przy-

najmniej tylko dla efektu, powinien dłużej przytrzymać. Partię Magdaleny zagrała dysponująca ładnym mezzosopranem Magdalena Lewandowska. Jej wyzywający barwami i krojem kostiumu kajarzył się raczej z Orientem. W pozostałych partiach drugiego planu wystąpili: Joanna Wesółowska (Giovanna), Ryszard Morka (Święty Monterone), Grzegorz Piotr Kołodziej (Marullo), Jacek Szymański (Borsa), Jacek Jasman (Hrabia Ceprano), Monika Kulecka (hrabina Ceprano), Waldemar Sadowski (Strażnik) oraz dwie panie Anna Osior i Izabela Plath-Kohyt jednocześnie pojawiły się na scenie jako paż.

Na ogół dobrze śpiewający chór przygotowała Elżbieta Wieszcortdt, ładne układy taneczne opracowała Izadora Weiss, ale głównym bohaterem przedstawienia był dyrygent, Janusz Przybylski. Maestro znakomicie odczytał wymogi partytury Verdiego i z elegancją mistrza świetnie poprowadził orkiestrę. Z dużym, godnym kapelmistrza darem zespolił wszystkie elementy całego spektaklu. Nawet tak trudne miejsca jak kwartet *Bella figlia dell'amore* z IV aktu poprowadził po mistrzowsku.

Wilfried Górny

Anna Simińska
 fot. S. Adamczyk



Ada Sari w Nowym Sączu. Międzynarodowy Konkurs i Festiwal Sztuki Wokalnej z Adą Sari w tle powołała do życia, tworząc zarazem jego koncepcję, w 1985 r. prof. Helena Łazarzka, ówczesny kierownik katedry wokalistyki Akademii Muzycznej w Krakowie, która od 1991 r. jest profesorem zwyczajnym w Universität für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu. Pierwotnie były to Dni Sztuki Wokalnej im. Ady Sari, które od 2001 r. przekształcono w międzynarodowy konkurs wokalny. Od samego początku w jego jury zasiadali najbardziej znani na świecie śpiewacy operowi z: Birgit Nilsson, Gundulą Janowitz, Luigi Alvą, Edith Mathis, Zdzisławą Donat, Haliną Mickiewiczówną, Ileaną Cotrubas i Elżbietą Szymką na czele. W tym roku w składzie jury byli: Luigi Alva, Eva Blahová, Stanisław Daniel Kotliński, Magdalena Krzyńska, Bożena Betley, Dariusz Niemirowicz, Sławomir Pietras, Eugeniusz Szaśiadek i Wojciech Maciejowski. Pracom jury, jak w każdym z dotychczasowych konkursów, przewodniczyła prof. Helena Łazarzka. W trzecim etapie jury zosta-

ło rozbudowane przez dyrektorów kilku polskich teatrów muzycznych: Pawła Gabarę (Gliwicki Teatr Muzyczny), Daniela Kustosika (Teatr Muzyczny w Poznaniu), Włodzimierza Nawotkę (Opera Bałtycka), Piotra Sułkowskiego (Opera Krakowska).

Do tegorocznego, XII Konkursu, który odbył się między 19 i 26 maja, zgłosiło się 81 młodych śpiewaków z 12 krajów; oczywiście dominowali Polacy. Ostatecznie do trzyetapowej rywalizacji dopuszczono 64 uczestników z 9 krajów. Uczestnicy, jak zwykle, musieli zaprezentować nie tylko piękne głosy, ale również wykazać się umiejętnością poruszania po różnych stylach i gatunkach. O poziomie konkursu może świadczyć fakt, że do trzeciego etapu zamiast regulaminowych sześciu młodych śpiewaków zakwalifikowano dziewięciu. Ostatecznie laureatami głównych nagród XII Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari zostało ośmiu Polaków i jedna Japonka.

W głosach żeńskich pierwszą nagrodę otrzymała Anna Simińska obdarzona pięknym w barwie sopranem lirycz-

no-koloraturowym, czego najpełniej dowiodła w zaśpiewanej z dużą swobodą i blaskiem arii Królowej Nocy *Der Hölle Rache* z II aktu *Czarodziejskiego fletu* Mozarta oraz walcu Adeli z II aktu *Zemsty Nietoperza* Straussa. W obu ariach ujmowała wyrazistością i precyzją koloraturowych pasaży. Drugą przyznano Kamili Kutakowskiej, dysponującej interesująco brzmiącym sopranem lirycznym. Stylowy sposób wykonania przez nią arii Paminy z II aktu *Czarodziejskiego fletu* zapewnił jej nagrodę specjalną za najlepsze wykonanie utworu W. A. Mozarta. W sposób równie efektowny zaśpiewała w trzecim etapie walcu Mussetty *Quando m'en vo* z II aktu *Cyganki*. Trzecia nagroda przypadła Japonce Renie Fuji, jedynej zagranicznej śpiewaczce, która dotarła do trzeciego etapu. Otrzymała ona również nagrodę specjalną im. Ady Sari, dla wybitnego sopranu koloraturowego. Przyznając ze skruchą, jakoś nie mogłem się zachwycić ani jej koloraturą, ani brzmieniem głosu, na dodatek jej włoski pozostawiał wiele do życzenia. Wyróżnienie przyznano Aleksandrze Kubas.

W kategorii głosów męskich zaśluzony triumf święcił Stanisław Kierner bas-baryton, który otrzymał również nagrodę specjalną za najlepsze wykonanie pieśni. Drugą nagrodę otrzymał Jarosław Kitala, którego barytonowy głos ujmował pięknym, soczystym brzmieniem mieniącym się pełną paletą barw. Szczególne uznanie zyskał dykcją i świetnie podawanym tekstem, szczególnie w recytatywie i arii Hrabiego z *Wesela Figara* Mozarta. Trzecia nagroda przypadła w udziale Patrykowi Rymanowskiemu obdarzonemu basem o szlachetnej barwie i miękkim brzmieniu. Zaśpiewana przez niego aria katalogowa *Madamina il cataloge questo* z *Don Giovanniego* i aria Gremina z III aktu *Eugeniusza Oniegiina* ujmowały blaskiem i swobodą emisji. Specjalną nagrodę przyznała mu też Orkiestra Opery Krakowskiej towarzysząca śpiewakom w trzecim etapie i koncercie laureatów. Z kolei dyrektorka Krakowskiej Opery Kameralnej zaprosiła młodego artystę do udziału w jednym ze swoich przedstawień. Moim zdaniem był to najlepszy i najbardziej dojrzały artystycznie występ w trzecim etapie.

Jak zawsze konkursowi wokalnemu towarzyszyły inne wydarzenia muzyczne. Najważniejszym był wysoko oceniony inauguracyjny recital Małgorzaty Walewskiej, gwiazdy światowych scen muzycznych. Równie interesujący okazał się koncert kwartetu Pago Libre, który przy współudziale Elizabeth Kulman, solistki wiedeńskiej Staatsoper, zaprezentował jazzowe aranżacje dzieł Modesta Musorgskiego, m.in. fragmenty *Obrazków z wystawy*. Ostatnim wydarzeniem był niedzielny koncert chóru Lege Artis z Sankt Petersburga, w programie którego znalazły się fragmenty *Liturgii św. Jana Złotoustego* op. 31 Sergiusza Rachmaninowa oraz *Agnus Dei* Krzysztofa Pendereckiego.

Adam Czopek

Współzawodnictwo wokalne z Adą Sari w tle. Współzawodnictwo dotyczy zresztą nie tyl-

ko uczestników konkursowych zmagani, ale i ich samych, o czym świadczy skład jury dwóch, zbiegających się w tym roku międzynarodowych turniejów wokalnych: Moniuszkowskiego oraz im. Ady Sari. O ile do Warszawy przyjechała Mirella Freni, to w nowosądeckim oceńcał Luigi Alva, obchodzący w tym roku swe osiemdziesięciolecie niezrównany Rossiniowski Almaviva, a także odtwórca wielu ról mozartowskich. Ponadto oprawy dla imprezy dostarczyły: recital Małgorzaty Walewskiej oraz występ kierowanego przez Borisa Aboliana petersburskiego chóru kameralnego Arte Legis, który pomimo łaćwińskiej nazwy niezbyt sobie radził z imitacyjną techniką zachodniej muzyki sakralnej oraz klasterami w *Agnus Dei* Pendereckiego, o wiele lepiej odnajdując się w jego *Cheruwimskiej* (*Pieśni cherubinów*), a zwłaszcza w swoistej antologii historycznej ewolucji śpiewu cerkiewnego od monodii do polifonii.

Spśród stających w konkursowe szranki ponad sześćdziesięciu, względnie młodych śpiewaków (górną granicą dla mężczyzn wyznaczały 32 lata, podczas gdy dla kobiet 30) z dziesięciu krajów, do drugiego etapu zakwalifikowało się dwudziestu pięciu, a do trzeciego dziewięciu, w każdym przypadku przekraczając przewidywaną przez regulamin ilość, ale decydowała o tym nieubłagana arytmetyka zdobytych punktów, co według dyrektora artystycznego i przewodniczącej jury prof. Heleny Łazarzkiej – samej nie oceniającej z powodu udziału artystów, z którymi miała okazję zetknąć się jako pedagog – świadczyło o wysokim poziomie imprezy. Grono finalistów tworzyli Polacy poza jedną Japonką – Reną Fujii – która rossiniowską *Rozynę* śpiewała, zwłaszcza w kadencjach, z manierą graniczącą nieomal z parodią, a wykonaniu drugiej arii *Królowej Nocy* zabrakło szerszego oddechu i swobody artykulacyjnej. Dopiero w interpretacji występującej po niej Anny Simińskiej dała znać o sobie dbałość o urodę dźwięku, a nie tylko precyzję intonacji, a wykonanie arii *Adeli* „ze śmiechem” ze straussowskiej *Zemsty nietoperza*, również prezentowanej po innej śpiewaczce, skrzyło się wokalną wirtuozerią. Nie wzbudziło więc żadnych sprzeciwów przyznanie właśnie jej I nagrody w grupie głosów żeńskich. Posiada ona lekki sopran koloraturowy, co pozwala żywić nadzieję na przywrócenie właściwego ustawiania i kształcenia śpiewaków, mogących podoląć przeznaczonemu nań repertuarowi (jedna Annick Massis nie czyni jeszcze przełomu w tym względzie). Natomiast nie przywiązywał większej wagi do walorów brzmieniowych, ani nie wdawał się w zbytne subtelności laureat równorzędnej nagrody w zakresie głosów męskich – Stanisław Kierner. W jego ujęciu aria mozartowskiego Figara, wyprawiającego do wojska Cherubina, a zwłaszcza kuplety Toreadora z *Carmen* pozbawio-



Stanisław Kollński, Luigi Alva, Helena Łazarzka
fot. S. Adamczyk

ne były jakiegokolwiek zróżnicowania dynamicznego, tak że dziwi, iż podobno okazał się wcześniej znakomitym interpretatorem pieśni Iberta, zyskując za to dodatkowe wyróżnienie, a więc w gatunku wymagającym szczególnej muzykalności.

O wiele lepsze wrażenie wywarł na mnie zdobywca drugiej nagrody Jarosław Kitala, z równą swobodą poruszający się w stylu klasyczno-włoskiej arii Hrabiego z mozartowskiego *Wesela Figara*, jak i w słowiańskim liryzmie, właściwym dla ariosa tytułowego Oniegina z opery Czajkowskiego. Arię Gremiona z tejże wykonał z kolei Patryk Rymański, który zajął trzecie miejsce, podobnie zestawiając ją z Mozartem, tym razem arią katalogową Leporella. W tej ostatniej błysnął na dodatek sporym nerwem dramatycznym, co zdaje się dobrze wróżyć jego przyszłej karierze

szenicznej. Pięknym prowadzeniem kantyleny w refleksyjnej arii Paminy z *Czarodziejskiego fletu* oraz elegancją walca Musetty z *Cyganerii* zyskała przychylność słuchaczy i jurorów Kamila Kułakowska, wyśpiewując w ten sposób dla siebie drugą nagrodę.

Stan polskiej wokalistyki, śledzony z perspektywy Nowego Sącza – wbrew obiegowym opiniom – rysuje się nie najgorzej. Być może jest to efektem większego otwarcia na świat, a co za tym idzie udziału adeptów śpiewu w kursach mistrzowskich, rozszerzających krąg ich stylistycznych umiejętności. Również odpowiednio przeprowadzony konkurs, poprzez znaczący rozdział nagród wywierać może pożądany wpływ na kierunek kształcenia wokalnego.

Lesław Czaplński



Patryk Rymański
fot. S. Adamczyk

R. Strauss – *Elektra*
Susan Bullock (Elektra) i Ewa Podleś (Klitemnestra)
fot. Michael Cooper



Elektra Ryszarda Straussa w Toronto. Opera ta nieczęsto gości na teatralnych scenach. Warto przypomnieć, że polska prapremiera odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie dopiero w 1971 r., zaś na deskach Canadian Opera Company w Toronto ostatni raz gościła ponad 10 lat temu. *Elektra* powstała w wyniku ścisłej współpracy Straussa i poety Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Pomysł napisania opery zrodził się dwa lata po sukcesie sztuki Hofmannsthal na scenie berlińskiego teatru w 1903 r., zaś premiera opery odbyła się 25 stycznia 1909 r. w Dreźnie. Po pierwszym przedstawieniu ówczesny krytyk muzyczny napisał: „*Elektra* przypomina finezyjną filiżankę z saskiej porcelany po brzegi wypełnioną ludzką krwią”. Ponury dramat zawarty w libretcie ujmuje antyczną tragedię grecką według Sofoklesa w sposób współczesny. W miejsce heroizmu i interwencji bogów eksponuje najczarniejsze strony ludzkiej psychiki. W całości dzieła dominuje patologiczna atmosfera pragnienia zemsty oraz wyrzutów sumienia po dokonanej zbrodni. Bez wątplenia na zagłębianie się w tajniki duszy ludzkiej, w poszukiwaniu jej najczarniejszych stron, miały wpływ ówczesne badania naukowe Zygmunta Freuda i Carla Junga w zakresie psychoanalizy, interpretacji snów oraz hysterii.

Libretto opery przedstawia historię patologicznej rodziny, w której Klitemnestra, Królowa Teb, wspólnie z kochankiem Egistem, zamordowała swojego męża Agamemnona, wracającego z

wojny trojańskiej. Jedną z jego córek, Chryzotemis, zaakceptowała reżim Klitemnestry. Druga córka, Elektra, pełna zemsty i nienawiści, oczekuje powrotu brata Orestesa, który ma pomścić śmierć Agamemnona. Po zabójstwie matki i jej kochanka, Elektra ogarnięta jest histerycznym szałem, zaczyna tańczyć, aby w kulminacyjnym momencie paść martwa na scenę.

Aby wydobyć emocjonalną treść opery, kompozytor przewiduje duży zespół orkiestrowy (111 muzyków) oraz polifonię orkiestrową, której złożoność i barwność doskonale oddaje określenie „kontrapunkt nerwów”, użyte przez Straussa w odniesieniu do partytury *Elektry*. Muzyczna konstrukcja dzieła opiera się na zasadzie powtarzających się motywów przewodnich. Takich jak motyw zabitego Agamemnona, motyw snów dręczących Klitemnestrę, motyw Chryzotemis, motyw Orestesa, motyw śmierci. Mimo że utwór trwa tylko 102 minuty (bez przerwy), dramat, strona wokalna i muzyka trzymają słuchaczy w pełnym napięciu.

W torontońskim przedstawieniu *Elektry* scenografia autorstwa Derka McLane'a miała charakter abstrakcyjno-ekspresjonistyczny. Scena przedstawiała podwórze pałacu Agamemnona ogrodzone pochyłymi ścianami. Wokół wejścia kuchennego, w postaci przybudówki, porozrzucone były połamane krzesła, zabawki, zniszczone i niepotrzebne sprzęty, porzucone skrzynie, konik na biegunach. Brytyjski reżyser Thomas de Mallet Burgess w przedstawieniu nawią-

zał do teorii snów Freuda. Podczas monologów Elektry wspominającej historię rodzinną, na scenie pojawiały się postacie przedstawiające ojca Elektry w otoczeniu matki, córek i syna, przywołujące ciepłe wspomnienia z dzieciństwa. Na szczególną uwagę zasługuje autor oświetlenia Thomas C. Hase, który po mistrzowsku kreuje nastrój niepokoju i grozy. Kolory kontrastowo zmieniały się od zielonych, poprzez krwiste do białych i błękitu morza.

Jedną z przyczyn, że dzieło Straussa nie jest wystawiane tak często, leży w trudnościach wykonawczych. Partia tytułowa należy do najtrudniejszych w literaturze muzycznej. Elektra musi dysponować ogromnym głosem, pozwalającym na przebicie się przez gęstą orkiestrację oraz instrumentem wokalnym z ogromną paletą kolorów. Niektóre sceny, jak np. spotkanie z Orestesem powinny być śpiewane lirycznie. Tytułowa rola wymaga też fizycznej wytrzymałości, gdyż przebywa na scenie bez odpoczynku w ciągu całego spektaklu. Partię tytułową powierzono brytyjskiemu sopranowi dramatycznemu, Susan Bullock, znanej publiczności w Toronto z wykonawstwa roli Brunhildy w ubiegłorocznym wagnerowskim *Pierścieniu Nibelunga*. Dysponuje potężnym sopranem, łatwo przebijającym się przez dużą orkiestrę, jest przy tym niezwykle przekonywującą aktorką. Elektra w jej interpretacji pozostaje wierna ojcu, pała patologiczną nienawiścią do jego zabójców. Szaleje na punkcie zemsty, jest bezwzględna wobec brata Orestesa, którym kieruje w celu popełnienia zbrodni matkobójstwa. Emocjonalnie partia wymaga takiego wysiłku, jak określiła Bullock w wywiadzie, że „pod koniec przedstawienia czuje się jak po wspinaczce na artystyczny Everest”.

Partię Klitemnestry po raz pierwszy w karierze wykonała, znana torontońskim widzom, polska artystka Ewa Podleś. Muzycznie i aktorsko partia sprawia wrażenie specjalnie napisanej dla polskiego kontraltu. Samo jej wejście jako Klitemnestry było szokujące – ubrana w ciężki kostium, ozdobiony lisim kołnierzem i wieloma magicznymi kamieniami, z ogromnym trenem podtrzymywanym przez dwie zaufane służące, na głowie kolorowy turban. Podpierała się laską dysząc nienawiścią, a zarazem strachem. Od pierwszych dźwięków konsekwentnie budowała postać przerażonej władczyni dręczonej zjawami i poczuciem winy. Stosowała różnorodne techniki gry aktorskiej, starając się nawet wzbudzić sympatię dla umęczonej Klitemnestry. Muzyka tej partii chwilami jest atonalna, aby podkreślić zagmatwaną psychikę Królowej, czasami wymaga umiejętności deklamacji. Kulminacyjnym punktem jest konfrontacja pomiędzy dwiema nienawidzącymi się kobietami. Scena ta przybiera charakter psychopatycznego wręcz delirium. Elektra upokarza matkę, rzuca ją na scenę i zdziera turban z jej głowy, ukazując tyśnię. W tym momencie Podleś aktorsko jest w swoim najlepszym wcieleniu.

Gdy jednak poniżona Klitemnestra dowiaduje się o domniemanej śmierci Orestesa, długo na widowni brzmi jej triumfalny śmiech. Później, w scenie mordu matki, widownia słyszy przejmujący krzyk zza sceny. Pierwszy przestraszony osoby, i kolejny, przypominający jęk zarzytanego zwierzęcia. Wokalnie Polka poradziła sobie doskonale z trudną partyturą, zdobywając niezwykle pochwały torontońskich krytyków muzycznych, którzy porównywali jej występ do prapremierowej wykonawczynie tej partii Ernestine Schumann-Heink.

W partii Chryzotemis wystąpiła angielska śpiewaczka Alwyn Mellor. Obdarzona silnym, soczystym sopranem, łatwo przebijając się przez orkiestrę i jako uległa siostra Elektry właściwie wykonywała

wszystkie zadania reżyserskie. Rolę Orestesa powierzono amerykańskiemu barytowi Danielowi Sutinowi. Kanadyjski tenor John MacMaster wcielił się w rolę męża Klitemnestry, Egista, przedstawionego tutaj jako wiedeńskiego „bon vivanta”, w surducie, w czarnym kapeluszu, z kieliszkiem szampana w ręku, wracającego z jakiejś zabawy. Na uwagę zasługuje także grupa pięciu sadystycznych służących, kierowana przez Joni Henson (Nadzorująca). Projektantka kostiumów Anita Stewart ubrała je w groteskowe, szare, bufiaste kostiumy stylizowane na ogromne japońskie kimono.

Kierownictwo muzyczne *Elektry* spoczywało w rękach dyrektora naczelnego COC Richarda Bradshawa. Miałem okazję obejrzeć próbę generalną i kilka ko-

lejnych przedstawień, łącznie z ostatnim. Muszę stwierdzić, że z biegiem czasu dyrygent z coraz lepszym wyczuciem panował nad tak ogromnym zespołem muzycznym. Pozwalał solistom śpiewać bez forsowania głosu. Postępował w myśl wskazówek kompozytora, który napisał, że „*Salome i Elektra* powinny być dyrygowane jak baśniowa muzyka Mendelssohna”. Przedstawienie torontońskiej *Elektry* przejdzie do historii jako jedno z większych osiągnięć artystycznych Canadian Opera Company. Było to końcowe przedstawienie tego zespołu w sezonie 2006/7 po przeniesieniu do nowego gmachu operowego w Four Season Centre for Performing Arts.

Kazik Jedrzejczak

Fantastyczny debiut Agnieszki Zwierko w Teatrze La Scala w Mediolanie! Publiczność z galerii, loży i naszego parteru, zachwycona wyjątkowo naturalnym i spontanicznym wyczuciem scenicznym, mocnym, pełnym wyrazu i przekonującym głosem, nie mogła nie przyjąć nadzwyczajną owacją niezwyklej interpretacji Agnieszki Zwierko, wykonanej z godnym podziwu profesjonalizmem.

W niedzielę 13 maja odbyło się siódme przedstawienie *Jenufy* w La Scali. Wprowadzono poważną zmianę wśród śpiewaków: Agnieszka Zwierko zastąpiła Anję Silję w interpretacji zakrystianki Buryi. Trzeba uczciwie przyznać, że wykonała tę partię najlepiej, jak można, wnosząc siłę, energię i entuzjazm, którego na ostatnich przedstawieniach wykonawcom zabrakło. Agnieszka ani razu nie przerwała ciągłości konwersacji, udało jej się dojść do wysokich rejestrów głosu i bez trudu w nich pozostać, nie krzycząc i nie obniżając intonacji, po prostu śpiewając głosem przekonującym i mocnym. Wniosła w ten sposób nową siłę do tak zwartej i pełnej profesjonalizmu zespołu, ale z pewnością trochę zakrzepniętego w rutynie!

To Agnieszka Zwierko jest bezdyskusyjną bohaterką tragedii. Udało jej się zagrać rolę zakrystianki operując głosem mocnym, przekonującym i głębokim, w sposób pełen dramatyzmu, empatycznej siły, z wielkim nieoczekiwanym profesjonalizmem. Bo, jak wskazuje oryginalny tytuł *Jej pasierbica*, prawdziwą bohaterką nie jest Jenufa, lecz surowa macocha, która przynosi na dziewczynę swoje uczucia i frustracje. Doprowadza do potwornego dzieciobójstwa, próbując uchronić pasierbicę przed hańbą społeczną. Kontekst etniczny, tylko z pozoru realistyczny, zabarwia zawziętość klasyczna.

Dlaczego empatyczna siła? Bo w jej interpretacji niemal stłyszalne były te spontaniczne i prawie nieświadome modulacje słowa mówionego, które dla Janaczka stanowiły źródło języka muzycznego. I właśnie to jest z pewnością wielkim darem dla prawdziwego artysty, jakim okazała się Agnieszka Zwierko!

Być może tylko jej udało się zinter-



Agnieszka Zwierko
fot. Marco Brescia/La Scala

pretować w pełni prawdziwego ducha muzycznego Janaczka, a następnie przenieść go na publiczność! Stało się to również dzięki dyrygentowi Lotharowi Koenigsowi i orkiestrze La Scali, którzy byli wprost doskonali. Wielka interpretacja Agnieszki Zwierko zrekompensowała również bardzo dyskusyjną reżyserię Stephana Braunschweiga, który według mnie tylko po części zrozumiał podłoże mityczno-baśniowe istniejące poza realizmem psychologicznym tej opowieści.

Nie chciałbym się mylić... ale myślę, że żywiołowe oklaski (na stojąco!) jakimi widzowie z galerii nagrodzili Agnieszkę z pewnością dobrze wróżą narodzinom prawdziwej „nowej małej wielkiej gwiazdy” w świecie muzyki operowej, który bez wątpienia dzisiaj, bardziej niż dawniej, potrzebuje podobnych talentów!

Franco Fabio
tłumaczenie z języka
włoskiego: Małgorzata Andrzejewska

Pięćdziesięciolecie polskiej muzyki elektroakustycznej na Festiwalu „Synthese 2007” w Bourges. Festiwal muzyki elektroakustycznej „Synthese”, odbywający się w Bourges nieprzerwanie od roku 1971, to pod wieloma względami ewenement na skalę światową. Niezwykłych rozmiarów impreza, wyznaczająca swojego czasu trendy w rozwoju tej specyficznej dziedziny sztuki, za swoją siedzibę przyjęła niewielkie miasteczko w samym środku Francji, lecz z dala od wielu francuskich centrów kulturalnych. Co więcej, Festiwal działa niejako na uboczu życia kulturalnego także samego Bourges. Na próżno szukać informacji o „Synthese” na witrynach internetowych merostwa czy miejscowego biura turystycznego. Nawet mieszkańcy, zapytani o miejsca koncertów muzyki elektroakustycznej, nierazko wzruszają ramionami, nie bardzo wiedząc, o czym w ogóle mowa. Niemal zupełny brak reklamy, nieobecność w mediach, na plakatach w czasie, kiedy w mieście odbywa się co najmniej kilka równoległych imprez przyciągających sporo turystów i gości z daleka powoduje, że jedynymi bywalcami festiwalowych koncertów są... kompozytorzy wykonywanych na Festiwalu utworów wraz z osobami im towarzyszącymi. Skądinąd bardzo oryginalna koncepcja w dobie wszechobecnej i agresywnej reklamy, w czasach, kiedy częstokroć nie byt, a media kształtują świadomość.

Jednak o Bourges zawsze było głośno na całym świecie, a przynajmniej w tej jego części, która leżała w obszarze zainteresowań kompozytorów muzyki elektroakustycznej. To dla nich „Synthese” było i jest miejscem spotkań, wymiany poglądów i doświadczeń, możliwością wysłuchania niewyobrażalnej wręcz dawki muzyki elektroakustycznej (każdy z 10 festiwalowych dni to przynajmniej 3 koncerty i 2 tzw. co-incidences – imprezy towarzyszące). Festiwal w Bourges, to także wielka zakresem działań, choć nieduża jeśli chodzi o skład personalny, niemal „rodzinna” instytucja, która na przestrzeni lat doprowadziła do wydania dziesiątek płyt CD z utworami znakomitej większości kompozytorów muzyki elektroakustycznej. Nakładem działającej w ramach Festiwalu Académie Internationale de Musique Electroacoustique Bourges ukazało się też wiele książek z dziedziny analizy dzieł muzycznych tego gatunku, esejów estetycznych czy fachowych opracowań na tematy związane z elektroakustyką i sztuką opartą na mediach elektronicznych w ogólności. Wreszcie Festiwal „Synthese”, to przede wszystkim konkurs kompozytorski, odbywający się od lat w kilku kategoriach zarówno wiekowych, jak i co do klasyfikacji gatunku ocenianych w nim utworów. W historii tak festiwalu jak i konkursu w Bourges nasi kompozytorzy odegrali niemałą rolę. Także odwrotnie – dla wielu kompozytorów polskich było „Synthese” momentem przełomowym w ich budzącej się karierze na scenie elektroaku-

stycznej lub też podsumowaniem ich wieloletniej działalności na tym polu. Nazwiska Kotońskiego, Rudnika, Sikory, Zielińskiej czy Szeremety wydają się tu być rekomendacją dla odbiorcy muzyki elektroakustycznej niewymagającą dalszych komentarzy.

W roku bieżącym muzyka polska w Bourges obecna była w sposób szczególny, ponieważ organizatorzy postanowili uczcić pięćdziesiątą rocznicę powstania Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, zapewniając w programie Festiwalu miejsce na szereg związanych z tym jubileuszem wydarzeń. We współpracy z PSeME (Polskie Stowarzyszenie Muzyki Elektroakustycznej, będące odpowiednikiem francuskiego CIME, w którego gestii leży opieka nad Festiwalom) przygotowano koncert retrospektywny muzyki polskiej, dnia 2 czerwca o godzinie 18.00, w audytorium szkoły muzycznej. Siedzący za stołem mikserskim Marek Choloniewski zaprezentował niezwykle odważne projekcje przestrzenne utworów powstałych w Studio Eksperymentalnym, jak np. *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* W. Kotońskiego, *Symfonia* na taśmę B. Schaeffera czy E. Rudnika *Dixi*. Dobór utworów, niezwykle interesujący z dźwiękowego punktu widzenia, pokazujący różnorodność stylistyczną i estetyczną ich twórców, obok wielu zalet miał jeden mankament – dopełniając zestaw kompozycji najstarszych utworami z ostatniej dekady, w spektrum 50-letniej historii polskiej muzyki elektroakustycznej pozostawiał w świadomości słuchaczy dwudziestopięcioletnią niemal dziurę. Oczywiście można zrozumieć argument, iż konieczność skumulowania dorobku kilkuset utworów powstałych w Studio Eksperymentalnym w programie jednego, godzinnego koncertu, wymusza dobór mniej lub bardziej niekompletny. Szkoda jednak, że w repertuarze koncertu retrospektywnego nie znalazł się choć jeden utwór przełomu epoki analogowej i cyfrowej (a więc lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych), gdyż w owym okresie mieliśmy się czym pochwalić w dziedzinie muzyki elektroakustycznej. Kompozycje E. Sikory, M. Długosz, M. Choloniewskiego, M. Talmy-Sutta i C. Duchnowskiego, reprezentujące lata dziewięćdziesiąte XX w. oraz czasy najnowsze, wypełniły godnie resztę programu koncertu o godzinie 18.00. Pisząc o koncercie w audytorium niesposób powstrzymać się od dygresji na temat tego, nowego dla Festiwalu wnętrza. Koncerty poprzednich edycji „Synthese” odbywały się najczęściej w dużej sali Domu Kultury

przy placu Malraux, w Teatrze Jacques Coeur lub też na dziedzińcu Pałacu Jacques Coeur. Wszystkie te lokalizacje dysponowały nie tylko ciekawą akustyką, ale miały swój niepowtarzalny charakter. Niestety, udostępnionemu Festiwalowi przez szkołę muzyczną pomieszczeniu brakuje zarówno tego pierwszego jak i tego drugiego. Sala, którą w najlepszym razie można by nazwać konferencyjną, a w najgorszym... gimnastyczną, nie dająca się zaciemnić, wytłumić ani odseparować od podwórka, na które wychodziły jej okna, nie pozwalała obcować ze sztuką w należytym skupieniu. Uważam osobiście wybór tego miejsca za mocno nietrafiony i mam nadzieję, że w przyszłości organizatorzy zrezygnują z tego niefortunnie wybranego miejsca.

Krzysztof Szlifirski i Marek Choloniewski – plac Malraux w Bourges
fot. autor



Festiwal „Synthese”, to przede wszystkim muzyka na taśmę solo. Za wyborem tym stoją zapewne preferencje estetyczne organizatorów, choć nie ulega wątpliwości, że czynnik ekonomiczny gra tu też niebagatelną rolę. Z tym większą radością poszedłem jeszcze tego samego wieczora na recital Anny Zielińskiej, która w Theatre Jacques Coeur zaprezentowała kompozycje na skrzypce i taśmę J. Kordaczuka, J. Sarwasa, J. Oleszkowicza, J. Partyki, L. Zielińskiej i K. Taborowskiej. Wszystkie utwory, wykonane brawurowo przez młodą skrzypaczkę, zostały wybrane z obszernej kolekcji dzieł napisanych specjalnie dla niej i od użytej

technologii, a także od imienia adresatki dedykacji nazwanej *ElektromAnią*. *ElektromAnia* podróżuje wraz z Anną Zielińską po całym świecie, popularyzując polską muzykę elektroakustyczną młodego i średniego pokolenia, a że ilość utworów napisanych dla ich wykonawcy znacznie przerasta ramy czasowe pojedynczego koncertu, w każdym przypadku dobiera ona starannie zestaw kompozycji adekwatnych do miejsca, wydarzenia lub publiczności. Także i tym razem można było dostrzec kierunek selekcji, większość pokazanych utworów miała bowiem charakter lżejszy, czy to w warstwie elektronicznej, czy w strukturze melodyczno-harmonicznej czy wreszcie w budowie formalnej lub wręcz w ekspresji. Mimo pewnej jednowymiarowości repertuaru

ukazał się jeszcze przed Festiwalem obszerny artykuł anonsujący *ElektromAnię*, publiczność dopisała wyjątkowo i z całą pewnością na widowni prócz kompozytorów i osób zaprzyjaźnionych nie zabrakło także melomanów z prawdziwego zdarzenia.

Sukces *ElektromAnii* w Bourges poprzedziło jeszcze jedno, zupełnie nieoczekiwane, choć nie mniej doniosłe wydarzenie, ściśle związane z polską muzyką elektroakustyczną. O godzinie 21.00 w sali teatralnej Domu Kultury zostały ogłoszone wyniki organizowanego przy Festiwalu konkursu kompozytorskiego. Zwycięzcą ex aequo w kategorii I (kompozycji formalnej na taśmę solo) za utwór *Mobile Variations*, został nasz rodak, Krzysztof Wołek. Na tym jednak nie koniec, bowiem inny utwór tego samego kompozytora, *Changing Lanes* znalazł się obok *Opalescences* Katarzyny Głowickiej wśród kompozycji dopuszczonych do finału w kategorii III (utworów elektroakustycznych z udziałem instrumentów).

Akcentów polskich nie zabrakło też trzeciego dnia Festiwalu. W ramach okoloportulniowych imprez towarzyszących (tzw. co-incidences) nasza delegacja w składzie Krzysztof Szlifirski (wieloletni współpracownik i do niedawna szef Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia), Marek Chołoniewski (kompozytor, kierownik Studia Muzyki Elektroakustycznej AM w Krakowie i szef PSeME) oraz moja skromna osoba, przedstawiła wykład-prezentację na temat polskiej muzyki elektroakustycznej od momentu jej narodzin po dzień dzisiejszy. Aspektem historycznym zajął się prof. Krzysztof Szlifirski, pokazując na przykładzie faktów, zdjęć i fragmentów utworów rozwój Studia Eksperymentalnego PR. Tendencje obecne wraz z prezentacją komputerowych systemów interaktywnych (w tym *MaWe*) popartych przykładami zastosowania zaprezentowanymi na żywo przez Annę Zielińską (skrzy-

liczku lat tradycję nie tylko Festiwalu w Bourges, ale także innych imprez organizowanych przez poszczególne oddziały narodowe Międzynarodowej Konfederacji Muzyki Elektroakustycznej. Są one pewnego rodzaju przeglądem bieżących trendów różnych ośrodków w dziedzinie muzyki elektroakustycznej. Niezwykle atrakcyjną jest tu możliwość konfrontacji – zderzenia estetyki oraz technologicznych osiągnięć reprezentantów różnych krajów, w których swoje siedziby mają organizacje stowarzyszone z CIME. Podczas koncertu poniedziałkowego w Auditorium, obok dwóch utworów – *Shizz M. Bienia i Ardepanamericana A. Jankowskiego* – reprezentujących PSeME (a więc Polskie Stowarzyszenie Muzyki Elektroakustycznej), mogliśmy także wysłuchać kompozycji twórców skandynawskich (Szwecja, Norwegia), oraz utworu rosyjskiego i hiszpańskiego. Utwory polskie wyróżniało przede wszystkim niekonwencjonalne podejście do formy. U Bienia żart polegał na zderzeniu fragmentu muzyki „lekkiej, łatwej i przyjemnej”, nagranej przez orkiestrę taneczną, z bruitystyczną tkanką elektroniczną. Z minuty na minutę utwór przybierał formę pojedynku tych dwóch światów, a zwycięstwo nie wydawało się być ostatecznie przesądzone po którejśkolwiek ze stron. Kompozycja Jankowskiego to pejzaż, bez wyraźnych zarysowanych konturów, i co ciekawsze, bez zdecydowanego początku i końca. To tak, jak gdyby ktoś otworzył i zamknął okno, wpuszczając do środka nieco światła zewnętrznego, z pełną świadomością faktu, że po zamknięciu okiennic światów może istnieć będzie nadal, tyle, że poza granicami naszej percepcji. O ile pod względem rozwiązań formalnych oba utwory polskie zdecydowanie wyróżniały się w programie koncertu, o tyle nie zaskakiwały niczym odkrywczym w dziedzinie poszukiwań dźwiękowych czy rozwiązań technologicznych. Czyż jednak każde dzieło muzyki eksperymentalnej powinno inicjować nową epokę?

W dobrym nastroju, podbudowany znaczącym nie tylko ilościowo ale i jakościowo udziałem Polski w tegorocznym 37 Festiwalu „Synthese”, opuściliśmy Auditorium szkoły muzycznej w Bourges i jeszcze tego wieczora także samo miasto. Pozostały wspomnienia i przekonanie, że kompozytorzy polscy, towarzyszący narodzinom i rozwojowi muzyki elektroakustycznej w Europie poprzez działalność Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, także dzisiaj mają wiele ciekawego do zaprezentowania w tej niezwykle dynamicznie rozwijającej się dziedzinie sztuki. Konkluzja ta cieszy, dając nadzieję na przyszłość szczególnie wobec faktu, że rola Studia Eksperymentalnego, niegdyś kuźni talentów, jednego z najbardziej znanych ośrodków tego typu na świecie, w pięćdziesięciolecie swego istnienia sprowadzona została niestety już tylko do rangi symbolu.

Marcin Wierzbicki



tego koncertu, słuchało się go bardzo dobrze. Krótki, lapidarny w formie i jednoznaczny w przesłaniu recital, zawierający ożywczy pierwiastek w postaci instrumentu akustycznego i grającego na nim „prawdziwego” wykonawcy, a do tego spuentowany udanym żartem muzycznym w postaci *Elektroberka K. Taborowskiej*, stanowił odświeżający kontrpunkt do przeważnie długich i przeladowanych koncertów utworów na taśmę w pozostałych dniach festiwalu. Czy to z powodu wzmiankowanego wyżej „ożywczego pierwiastka”, czy przez fakt, że koncert ten, jako jedna z niewielu produkcji festiwalowych zyskał rozgłos w lokalnej prasie, gdzie

przedstawiłem ja, natomiast całość spiał kłamrą syntetycznego komentarza Marek Chołoniewski. Na finał odtworzona została projekcja filmów animowanych z muzyką eksperymentalną m.in. Kotońskiego i Markowskiego, natomiast prezentacja multimedialna przygotowana przez prof. Szlifirskiego z okazji 50-lecia Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia została zainstalowana na komputerze w sali wykładowej i w ten sposób miała pozostać do końca Festiwalu w charakterze żywej ekspozycji.

Ostatnim wydarzeniem związanym z polską muzyką elektroakustyczną był poniedziałkowy koncert CIME o godzinie 17.00. Koncerty CIME stanowią od

Wolfgang Rihm (drugi od lewej)
 fot. Philharmonie Luxembourg



O zapoznawaniu się z własną duszą Wolfganga Rihma słów kilka.

Luksemburg, to bardzo ciekawe miejsce na muzycznej mapie Europy, od niemal 75 lat szczytujące się orkiestrą filharmoniczną, ale dopiero od dwóch sezonów dysponujące budynkiem filharmonii. Wzniesienie tego okazałego gmachu rozbudziło Luksemburg i otworzyło jego mieszkańców na sztukę muzyczną wszelkiego rodzaju. Filharmonia Luksemburska wypełnia zresztą powierzona jej misję w sposób nader egalitarny, używając swej sceny nie tylko do produkcji klasycznym, nie tylko sztuce dawnej i współczesnej, ale także promując jazz, muzykę lżejszą, przeznaczoną dla dzieci, teatr i operę, czy wreszcie sztukę czerpiącą inspirację z folkloru (zwaną tu „muzyką świata”). Na tutejszej scenie zdarza się nawet oglądać produkcje DJ'ów i VJ'ów. Do filharmonii w Luksemburgu idzie się więc nie tylko na koncert, bywa się tutaj też na przedstawieniach, pokazach, instalacjach oraz wykładach czy seminariach.

W tym kontekście do typowych wydarzeń należy zaliczyć koncerto-konferencję, jaka miała miejsce 9 czerwca w sali koncertowej Filharmonii Luksemburskiej z udziałem znanego kompozytora niemieckiego średniego pokolenia, Wolfganga Rihma. W programie wieczoru przewidziane było przede wszystkim spotkanie z twórcą, moderowane przez dyrektora artystycznego Filharmonii Luksemburskiej, pana Oliviera Franka oraz specjalisty w zakresie psychiatrii i psychoanalizy, dr. André Michelsa. Obecność psychiatry okazała w tym przypadku o tyle ważna, że tematem spotkania była *Muzyka jako przestrzeń nierozpoznana* (tytuł oryginalny wykładu – *Musik als fremde Szene*, w tłum. dosłownym „muzyka jako obca scena” nawiązuje do tria fortepianowego Rihma z roku 1982 pod tytułem *Fremde Szenen I-III*). By zmniejszyć dystans pomiędzy twórcą a publicznością, odwrócono typową sytuację koncertową, ustawiając z tyłu i na środku sceny rzędy siedzeń, a kompozytora wraz z prowadzącymi rozmowę posadzono na fotelach ustawionych przodem do siedzącej na scenie publiczności, a

co za tym idzie, tyłem do widowni. Układ taki sprzyjał nawiązaniu kontaktu pomiędzy stronami dyskusji, co podnosiło jej temperaturę i pozwalało w sposób głębszy zrozumieć nie tylko twórcę, ale i jego dzieło.

Rihm opowiadał przede wszystkim o swoim odniesieniu do słowa. Słowa nie tylko w dziełach scenicznych, ba, nie tylko w utworach wokalnych. Tekst pisany stanowił bowiem

inspirację dla kompozytora także w twórczości stricte instrumentalnej, czego przykładem miałby być choćby prezentowany w drugiej części koncertu utwór *Musik für 3 Streicher*. Zapytany o relacje pomiędzy słowem a muzyką, odpowiedział Rihm, że jest to zagadnienie, które wymyka się wszelkim definicjom. Nie chodzi tu bowiem o prostą transformację semantyczną. Kompozytor stara się także unikać skojarzeń onomatopeicznych. Najbliższe prawdzie byłoby określenie, że muzyka ze słowem znajduje wspólny idiom poprzez emocje, ale i ta definicja, z konieczności byłaby uproszczeniem. Dla Rihma, oprócz semantycznego znaczenia tekstu, równie ważna jest gra symboli, którą można także przełożyć na język muzyki, a już z całą pewnością na język emocji. Kompozytor opowiadał o pracy nad swoim ostatnim wielkim dziełem scenicznym, monodramem *Das Gehege* do słów B. Straussa. Milczącym bohaterem tego dramatu jest orzeł, którego wieloznaczna symbolika znajduje swoje liczne odzwierciedlenia w muzycznym komentarzu.

W dalszej części dyskusji Rihm podkreślił, że to co ma miejsce w procesie twórczym jest nie do końca definiowalne i nie pozwala się odnieść do żadnych innych znanych człowiekowi form aktywności. W tym momencie tytułowa „fremde Szene” najlepiej oddaje obraz całej sytuacji – nawet dla samego twórcy, proces kreacji także jest działaniem nie do końca rozpoznawym. Równocześnie odrzucił też postawioną przez dr. Michelsa, że akt kreacji muzycznej spływa na kompozytora dzięki siłom nadprzyrodzonym, poprzez objawienie. Rihm bowiem uważa, że kompozytor jest autonomicznym twórcą swojego dzieła i tylko on odpowiedzialny jest za tego dzieła kształt. Nawet jeśli proces kreacji inicjowany jest intuitywnie, musi zostać następnie przefiltrowany przez intelekt, doświadczenie i wiedzę, przycięty do zasad, które kompozytor narzuca sobie sam, lub które wynikają z ograniczeń użytego instrumentarium i dopiero w ten sposób rodzi się dzieło muzyczne.

Oliviera Franka interesowało z kolei w jaki sposób Rihm dobiera teksty do pi-

sanych przez siebie utworów wokalnie-instrumentalnych. Kompozytor przyznał, że prowadzi rodzaj notesu, czy katalogu, odkładając do niego za każdym razem tekst, który wydaje mu się interesujący, a intuicja podpowiada mu, że mógłby on stać się kiedyś inspiracją do napisania nowego dzieła. Bywa, że takie teksty latami leżą u niego w szufladzie, aż pewnego dnia okazuje się, że przychodzi na nie czas. Tak było na przykład z prawykonanym niedawno w filharmonii kolońskiej *Diptychonem* na sopran i orkiestrę do słów Hölderlina. Znalezione przez Rihma tekst przeleżał prawie 10 lat w oczekiwaniu na swoją chwilę.

Po zakończeniu dyskusji moderowanej przez prowadzących, publiczność miała także możliwość zadania pytań. Jedno z ciekawszych dotyczyło sposobu interpretacji/odbioru muzyki współczesnej przez słuchaczy. Rihm zaznaczył, że dla niego słuchanie muzyki jest takim samym aktem kreacji, jak jej pisanie czy wykonywanie. Każdy odbiorca ma prawo stworzyć w swojej wyobraźni niezależny i różny od zamierzonego przez kompozytora obraz jego dzieła. Muzyka, wg Rihma nie jest nośnikiem emocji i znaczeń, a raczej ich katalizatorem pobudzającym bezpośrednio wyobraźnię odbiorcy. Tu znowu kompozytor powołał się na tytułowe określenie – „fremde Szene”, dodając, że muzyka, jako czynnik nie do końca poznany, ma prawo w każdym słuchaczu budzić odrębne, a nawet przeciwne emocje i skojarzenia.

Część dyskusyjno-warsztatową zwińczyło wykonanie *Musik für drei Streicher* z roku 1977. Długi, bo ponad półgodzinny utwór zagrali członkowie najbardziej znanego zespołu luksemburskiego, specjalizującego się w muzyce współczesnej, United Instruments of Lucilin. Typowa dla Rihma wielowokłowa forma o niejednoznacznym kierunku rozwoju i licznych interwencjach polistylistycznych, zaprezentowana była przez wykonawców w sposób technicznie poprawny, ale jakby bez zrozumienia. Kadencje quasisonalne, stanowiące w utworze odrębną jakość nie tylko formalną, ale wręcz barwową, zostały tutaj wpełchnięte w jeden ciąg wraz z przeciwnymi je ostinatami i fragmentami atonalnymi, tak jakby zespół chciał ukryć, że w utworze zdarzają się także trójdźwięki tercjowe. Forma, zamiast oddychać, pulsować własnym rytmem, zdawała się do chaotycznie skakać, a miejscami skradać się, przez co bardzo trudno było uchwycić continuum jej rozwoju. Być może takie były intencje kompozytora, który miał wszak przywilej konsultacji założonej interpretacyjnych swojego dzieła z wykonawcami, ja jednak odniosłem wrażenie, że zaprezentowana przez United Instruments of Lucilin forma raczej oddala mnie niż przybliżyła od idei, o których Rihm mówił w poprzedzającej koncert dyskusji, w rezultacie czego pojęcie „fremde Szene” zyskało zupełnie nowe, acz chyba bliższe bezpośredniemu rozumieniu, znaczenie.

Marcin Wierzbicki

Niezapomniany koncert w Lengerich (Niemcy). Pod koniec nikt nie usiadł na miejscu. Słuchacze koncertu zgotowali Joannie Ławrynowicz owację na stojąco dzięki jej fantastycznej grze. *Koncert A-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta był pierwszą kompozycją, która rozbrzmiewała w hali Gempt. Artystka zachwycała wirtuozostwem, palcami, które, jak się wydaje, unoszą się wręcz nad klawiszami, oraz bardzo subtelną interpretacją. Po artystce, siedzącej w blasku reflektorów w długiej fioletowej sukni, sznurowanej na plecach, nie widać żadnego wysiłku – publiczności, co najmniej tej siedzącej po lewej stronie, ciarki przechodzą po plecach.

Dyrygujący podczas tego koncertu Ulrich Grosser świetnie przygotował Filharmonię im. Ojstracha do akompaniowania tej wybitnej pianistce.

Orkiestra ta ciesząca się opinią zespołu reprezentującego wysoki poziom, po raz kolejny zademonstrowała to podczas wykonania *Symfonii A-dur* KV 201 Mozarta. Udowodniła ona swą radością muzykowania i błyskotliwą grą, że dzieła kompozytora, również po zakończeniu Roku Mozartowskiego w 2006 r., są ponadczasowe. Słuchacze już po przerwie dojdzie do punktu kulminacyjnego wieczoru.


Obcowanie ze zgromadzonymi artystami było przyjemnością, ponieważ

Joanna Ławrynowicz w Lengerich



Walery Ojstrach i Joanna Ławrynowicz uzupełniali się nad wyraz harmonijnie podczas zaprezentowanego w drugiej części wydarzenia *Koncertu na skrzypce, fortepian i orkiestrę d-moll* Feliksa Mendelssohna-Bartholdiego. Podczas niektórych pasażów odnosiło się wrażenie, że fortepian i skrzypce stąpiły się,

a Filharmonia im. Ojstracha grała wtedy z kojącą powściągliwością.

Zachwycona publiczność zgotowała artystom zasłużone owacje, a Joanna Ławrynowicz, w podziękowaniu za tak gorące przyjęcie, zagrała na bis kilka utworów swojego ukochanego kompozytora – Chopina. 

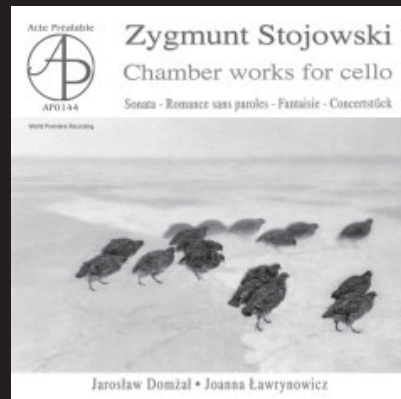
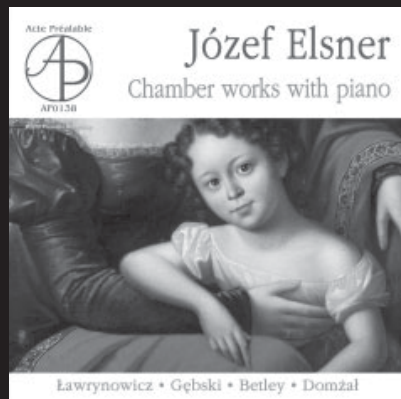
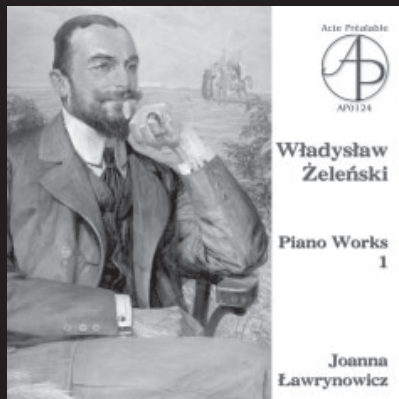
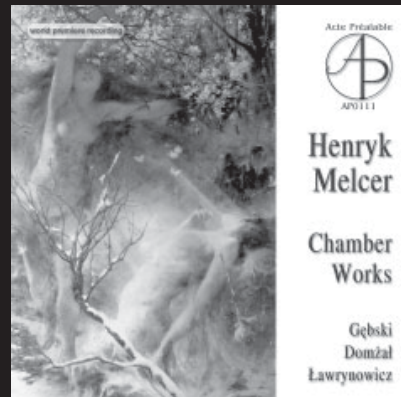
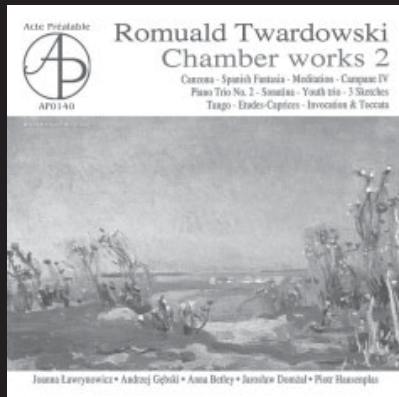


dla tych, którzy kochają muzykę

Acte Préalable

LEADING LABEL PROMOTING POLISH MUSIC

www.acteprealable.com



The Metropolitan Opera

Tan Dun – Pierwszy Cesarz



Tan Dun – Pierwszy Cesarz
fot. Ken Howard/MET

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Muzyka

„Gdzie jest muzyka, która potrafi zharmonizować niebo, ziemię i człowieka?” pyta Pierwszy Cesarz Chin, bohater najnowszej opery Tan Duna.

A kompozytor wyjaśnia: „Nie chodzi tu o to czy jest się Chińczykiem, czy człowiekiem Zachodu, czy też o to co stare, a co nowe. (...) Widzę siebie jako duchowego matematyka. Moja ulubiona formuła obecnie to $1+1=1$. (...) Musiałem skoncentrować uwagę na prawdziwym znaczeniu tego co w istocie stanowi duszę narodu, duszę kraju, ducha unifikacji. Wszystko to rozważałem w tym poszukiwaniu, w tej historii muzycznej identyfikacji, muzyki hymnu narodowego”.

Chcąc zobrazować ową filozofię, można posłużyć się przykładem brązu,

stopu cyny i miedzi, z którego powstaje zupełnie nowa jakość, jak np. rytualny dzwon umieszczony po prawej stronie sceny i odgrywający absolutnie pierwszoplanową rolę w ceremonii formalnego rytuału wstąpienia na tron cesarski.

„Zanim zobaczyłem po raz pierwszy zachodnią orkiestrę, chciałem być Szamanem. Tylko oni rozumieją mowę wiatru, ptaków i kamieni”, mówił w wywiadach Tan Dun. I choć minęło wiele lat od jego dzieciństwa w Hunan, jego ulubione instrumenty to nadal te, które znajdujemy w naturze oraz dźwięki ceramiki, jakie obecnie można chyba tylko usłyszeć w tradycyjnej muzyce zespołów gamelan na Bali.

„Kolory” muzyki miały za swój pierwowzór trzy starożytne symboliczne barwy. Owa triada to czerń, czerwień i biel. Były to kolory przyszłego Cesarza

Chin z jego rodzinnego miasta Xian. Tan Dun tworząc muzykę do swej opery starał się odpowiedzieć na pytanie jak owe 3 barwy znajdowały swe symboliczne dźwiękowe odzwierciedlenie w muzyce owych czasów i jak brzmiał głos ludzki w rytualnych śpiewach. „Zobaczyć dźwięki, usłyszeć kolor”, tak opisuje owe muzyczne poszukiwania.

Tan Dun bardzo nie lubi kiedy opisuje się jego muzykę jako połączenie świata wschodu i zachodu. Wykorzystuje bowiem, jak twierdzi, elementy wspólne dla całej ludzkości choć wykreowane pod różnymi szerokościami geograficznymi. A więc partytura *Pierwszego Cesarza* zawiera ekspresywną moc tradycyjnej chińskiej muzyki, która wykonywana jest na oryginalnych chińskich instrumentach, neo klasykę, awangardę i jego własną wyobraźnię w kreowaniu

Tan Dun urodził się 18 sierpnia 1957 r. w Si Mao, miejscowości położonej w centralnej części prowincji Hunan. Dzieciństwo do 7 roku życia spędził z babcią na wsi. „Hunan jest domem, z którego wyrosła filozofia Yin & Yan, i szamanistyczna kultura”, często wspomina Tan Dun. „To miejsce ma dobre Feng Shui (...), a wszystko tam jest duchem. Ptaki mówią do wody, woda do kwiatów, kwiaty do kamieni. Wszystko się ze wszystkim komunikuje, nawet przyszłe i minione życie”.

Rodzice mieszkali wtedy w mieście. Matka praktykowała medycynę, a ojciec zarządzał instytutem badań żywności. Podczas rewolucji kulturalnej rozbito jego rodzinę. Matkę przekształcono w tzw. „bosonogiego doktora”, a ojca zesłano do pracy na fermie, gdzie sprzątał toalety i łazienki.

W wiosce, gdzie żył z babcią była profesjonalna grupa płaczków do wynajęcia do czuwania przy łóżu śmierci i podczas pogrzebów oraz szamański chór, który nadał zaobny ton owym smutnym wydarzeniom. Instrumenty improwizowano.

W połowie lat 70., wysłano go do pracy w wiejskiej wspólnotcie Huanjin, gdzie przez 2 lata sadił ryż. Jedyłą formą wyzwolenia była muzyka. Zaczął zbierać ludowe pieśni i choć miał dopiero 17 lat, stanął na czele muzycznego zespołu grającego podczas wesel i pogrzebów. Nie mieli zbyt wielu instrumentów. Wykorzystywano więc to co było pod ręką: garnki i patelnie, kamienie, naczynia ceramiczne, etc. Zaczął też wystawiać przedrewolucyjne „opery duchów” dla wiejskiej ludności.

Los młodego Tan Duna odmienił się po tragicznym wypadku, podczas którego łódź, na pokładzie której podróżowała trupa aktorów opery pekińskiej, wyróciła się dnem do góry i wielu muzyków utonęło. Tan, jako jeden z nielicznych dostępnych na tym obszarze muzyków, grał na instrumentach strunowych. Został więc wezwany i zaangażowany do zespołu, gdzie przez półtora roku był odpowiedzialny za wiele aranżacji muzycznych.

Podczas rewolucji kulturalnej Centralne Konserwatorium w Pekinie zamknięto, a profesorów wysłano na wieś, by karmili świnie. Gdy ponownie je otwarto po

Tan Dun
fot. Beowulf Sheehan/DG





dźwięków. Instrumenty wykorzystywane przez Tan Duna w wielu przypadkach są inspirowane tradycją historyczną. Poszukiwał ich istnienia w swych etnologicznych wędrówkach po Chinach, a w szczególności w okolicach stolicy Qui Shi Hua – Xian. Niektóre oczywiście zaginęły bez śladu, wykreował więc ich część po to, by móc wyrazić za ich pomocą muzykę, której ślad brzmienia pozostał w niewielkiej ilości historycznych badań i archeologicznych wykopaliskach. A więc np. instrumenty ceramiczne, naczynia z terrakoty, chińskie bębny, w które bije się nie pałeczkami lecz kamieniami, które oprócz tego wykorzystywane są do tworzenia dźwięków poprzez ich pocieranie, dzwony, dzwonki i dzwoneczki, 15 strunowy zheng czy zither i waterphones (wodofony), miseczki modlitwne, w które się uderza lub których krawędzie pociera się drewnianą pałeczką, itp. Ciekawych odsyłam do kopii pierwszych 2 stron partytury (str. 21, 24) zawierających zestaw instrumentów, innowacyjną notację dla chóru, etc.


Jest to więc język muzyki chińskiego rytuału oraz długich linii wokalnie-melodycznych inspirowanych muzyką zachodu i operą włoską. Tan Dun wykorzystuje dwie skale: chromatyczną zachodnią i bliżej nie dającą się dokładnie zdefiniować, która ma swe korzenie w pentatonice wschodu. Lubi glisandowe brzmienie smyczków, które przypominają technikę gry na zither lub zheng, a którego struny poza grą glisando bywają szarpane.

Chcąc nadać jak największej wierności tradycji muzycznej w partyturze do *Pierwszego Cesarza*, Tan Dun podjął studia starożytnej muzyki chińskiej i jej tradycji ze szczególnym uwzględnieniem oczywiście muzyki epoki Qin. „Wybrałem się w podróż do Xian, stolicy dynastii Qin i była tam księga napisana przez premiera 2000 lat temu. Mówi się w niej, że w pałacu Qin ludzie śpiewali i zawsze przy śpiewie uderzali dłońmi o bok uda lub tupali – i to wszystko. Chciałem jakoś wykorzystać owe ruchy i gesty, ale sam musiałem wymyślić jak to mogło wyglądać. Przeczytałem też, że muzyka dworska dynastii Qin wykorzystywała instrumenty ceramiczne; ceramiczne urny, naczynia i dzwony, ale nie znalazłem żadnych zapisów muzycznych – tylko słowa. Dla mnie więc było to jakby odtwarzaniem tej muzyki na nowo, na podstawie owych informacji historycznych” mówi Tan Dun. Udało mu się też zebrać trochę starych instrumentów. Podczas ich oczyszczania, przez przypadek upuścił kamień na bęben. „Wytworzył się wielki, fantastyczny dźwięk i ten jeden kamień odbijał się wiele razy – bardzo tajemniczo. Pomyślałem więc, dlaczego by nie użyć kamienia zamiast pałeczek?”.

Instrumentation

2 Flutes (Flute I doubling amplified Bass Flute solo)
 2 Oboes
 2 Clarinets in Bb
 2 Bassoons
 3 Horns in F
 3 Trumpets in C
 2 Trombones
 Tuba
 Timpani (5 drums, opening tuning: ) (with wood sticks and brushes, 2 large)
 Timpani are shared with Percussion I and II)
 Tibetan Singing Bowl (with a bow, shared with Percussion I)
 Percussion (4 players)

I: 1 Timpano  (Shared with Timpani player, with wood sticks)
 Waterphone, Tibetan Singing Bowl (with a bow, shared with Timpanist), Large Gongbell, Watergong (prepare a waterbasin with a 12 to 15" gong, with soft mallet), Small Chinese Crash Cymbal, Small Chinese Gong (capable of pitch bending)


II: 1 Timpano  (Shared with Timpani player, with wood sticks)
 Tibetan Singing Bowl (with a bow), Small Brake Drum, Small Chinese Crash Cymbal


III: Waterphone, Slapstick, Large Woodblock, Tibetan Singing Bowl (with a bow), Tam-tam, Large Brake Drum, Triangle, Large Chinese Crash Cymbal, Snare Drum

IV: Bass Drum, Large Crash Cymbal, Tam-tam, Tibetan Singing Bowl (with a bow), Large Chinese Crash Cymbal

2 Harps

Ancient Music Instruments (min. 7 players)
 1: Large Chinese Drums, pairs of stones (min. 3 players)
 2: 15-string Zheng (Chinese Lute or Japanese Koto) (min. 1 player)

Act I Tuning:


Act II Tuning:


3 Ceramic chimes or Ceramic flowers pots with 3 pitches for each set (min. 2 players)
 Waterphones (3 players)
 Giant Bell (on stage)

Strings

I tak powstały fragmenty otwierające operę. Rząd 14 bębnow i 14 muzyków, każdy z dwoma kamieniami w rękach, których umieścił przed linią chóru. Dodał do tego 7. muzyków grających na instrumentach ceramicznych z lewej strony sceny. Tupanie, uderzanie w bok uda, lekkie przysiady i wzniesienie jednego lub obu ramion – przydzielił natomiast Tan Dun chórowi.

Pomimo braku zapisów muzycznych z epoki Qin, Tan Dun odnalazł jeszcze wokalistów w regionie Quin, których sztuka wokalna wywodzi się z zanikającej już tradycji quinqiang. Quinqiang, jeden z najstarszych, antycznych stylów wokalnych śpiewu w Chinach, rozwinął się właśnie w



śmierci Mao, zgłosiło się tysiące studentów. W 1978 r. Tan Dun był jednym z nielicznych szczęśliwców i dostał się na jedno z 30 miejsc na wydziale kompozycji. I to właśnie te pieśni ludowe, które zbierał w wioskach, uratowały jego podanie. Podczas wstępnych testów egzaminacyjnych poproszono go, by zagrał coś Mozarta. Na pytanie Tan Dun: „Kto to jest Mozart?” komisja zapytała go co tu wobec tego robi. „Chcę być muzykiem”, odparł „Mogę zagrać 500 pieśni ludowych”.

Jego nauczycielami byli Li Ying Hai i Zhao Xin Doo. Pierwszy raz usłyszał *V Symfonię* Beethovena gdy miał 19 lat. Bacha „odkrył” gdy miał lat 20, kiedy to kolega z konserwatorium zabrał go do nowo otwartego kościoła. Tam usłyszał organową muzykę Bacha i chorały z *Pasji wg św. Mateusza*. Była to w jego uszach muzyka wypełniona nadzieją i głęboką wiarą. Jako kompozytora oczywiście zafascynowała go struktura, porządek, forma i, co jak sam nazwał, „architektura dźwięku”. Bach był też wielką inspiracją dla *Ghost Opera* (1994) rytualnej muzyki teatralnej dla Kronos Quartet i na pipę solo (chińska lutnia). Właśnie w tym utworze słychać fragmenty muzyki Bacha, które przeplatają się z dźwiękami wody.

Gdy miał 22 lata skomponował swą pierwszą symfonię *Li Sao*. W 1983 r. otrzymał nagrodę Webera w Dreźnie za kwartet smyczkowy *Ya Song*. Był pierwszym chińskim kompozytorem, któremu od 1949 r. przyznano międzynarodową nagrodę. W tym samym roku uszczywnienie polityki kulturalnej w Chinach spowodowało oskarżenie go o „duchowe skażenie”. Skrytykowano jego „inklinacje” mające „schlebiać zachodnim gustom” i brak „żaru ideologicznego”. Przez 6 miesięcy był na czarnej liście z zakazem wykonywania i transmitowania przez media jego muzyki.

W 1985 r. ukończył kompozycję utworu orkiestrowego *On Taoism*, który okazał się przełomowy w jego twórczości. Sam Tan Dun przyznaje, że właśnie ten utwór odmienił go „bardziej niż cokolwiek innego podczas lat studenckich w Chinach”. Inspiracją była śmierć jego babci w Hunan. *On Taoism* uznano za jeden z ważniejszych, choć kontrowersyjnych, utworów muzycznych jakie skomponowano w Chinach. Wzbudzał entuzjazm w Ameryce, Europie i Azji, i spowo-

regionie Quin. Podczas swoich antropologicznych poszukiwań muzyki owych czasów Tan Dun odwiedzał herbaciarnie w tym regionie. „Zapłacę dużo pieniędzy by znaleźć dobrego śpiewaka”, powiedział głośno w jednej z nich. „Okolo 20 śpiewaków zgłosiło się po jakiś 30 minutach”.

Poszukiwania własnego stylu wokalnego okazały się niezwykle interesujące. Starożytny styl śpiewu chińskiego i muzyka włoska brzmiały w zadziwiająco podobny sposób. „Pomyślałem więc, że uda mi się połączyć ekspresyjną moc chińskiego śpiewu z długimi liniami opery włoskiej i może to zabrzmieć świeżo i ekscytująco. (...) chińskie dramatyczne tradycje operowe takie jak opera seczuńska, opera pekińska i qiuqiang, do których chcę dodać liryzmu; pięknego i romantycznego rodzaju włoskiej opery”.

Owe zapożyczenia z tradycji chińskiej i owo podejście do kreowania barwy i „dramatycznego czasu” trwania wokalnej frazy oczywiście musiały być dopasowane do języka, w którym opera miała być śpiewana, a więc do angielskiego. Próbując przybliżyć śpiewakom sposób formowania dźwięku w operze chińskiej, Tan Dun podaje jako przykład kaligrafię, mówiąc, że jest on podobny do procesu malowania pędzelkiem znaków kaligraficznych na papierze i składa się jakby z 3 części. Jest więc początek, który jest momentem dotknięcia pędzelkiem papieru, pociągnięcie nim po papierze w rysunku i odjęcie od powierzchni, a więc innymi słowy to sposób ataku dźwięku, czas trwania i utrzymanie uformowanego dźwięku, jego zakończenie i końcowe „zamarcie”. „Kiedy widzą jak pędzelek uderza w papier ryżowy, jak farba rozpościera się i jak potem pędzelek opuszcza powierzchnię papieru, wtedy rozumieją”.

Tę technikę kreowania dźwięku wykorzystuje też w komponowaniu na instrumenty, w kreowaniu gestów aktorów na scenie, etc. Podczas pierwszych warsztatów poprzedzających próby Tan Dun zaprosił śpiewaków do współpracy z mistrzem wokalnym pekińskiej opery, zanim nawet zobaczyli pierwsze nuty w partyturze. Tan Dun chciał, aby zachodni śpiewacy zapoznali się z ważnością gestu towarzyszącego śpiewowi i żeby poznali jego wymowę właśnie ucząc się od najlepszych. „Dla pekińskiej opery najważniejszą rzeczą jest zawsze traktowanie ruchu, gestu i śpiewu jako jedności (...) chciałem, by obsada wokalna nauczyła się gestów rąk, ramion, nóg i sposobu chodzenia. Gesty rąk właśnie informują i odróżniają różnorodne emocje: czułość, gniew, etc. i są niezwykle ważne”.

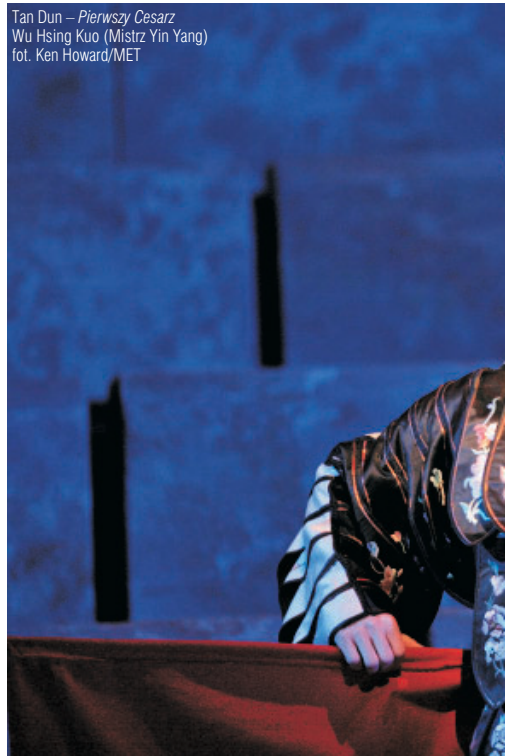
Wokaliści natomiast pomagali mu w lepszym umiejscowieniu tessitury partii, a współpraca pomiędzy śpiewakami i kompozytorem pozwoliła twórcom na odnalezienie swego własnego idiomu: „(...) patrzymy na to co jest z przeszłości i z przyszłości i w rezultacie kreujemy samych siebie”, wspominał potem.

Placido Domingo miał wiele sugestii. Śpiewał nawet dla Tan Duna wokalne linie przez telefon, a często też dzwonił do niego z garderoby z pytaniami tuż przed wyjściem na scenę i śpiewaniem zupełnie innej roli.

„Nawiązałem przyjaźń z Tan Dunem – mówi Domingo – Powiedział mi, że to wspaniale komponować coś dla mnie, kiedy jeszcze śpiewam. Mamy bardzo intensywne w dramatycznej mocy libretto i biorąc pod uwagę, że Tan Dun dodaje tak wiele barw w orkiestracji, myślę, że widzowie będą mieli świetną, doprawdy świetną zabawę”.

„Placido martwi się o wokalny kolor roli i o sposób opowiedzenia historii”, mówił natomiast prasie Tan Dun. „Ale on jest też dyrygentem. Wie jak ustawić punkty kulminacyjne aby wywierały właściwe wrażenie i jak później uspokoić atmosferę. To czyni go unikalną postacią w świecie opery. Trudność nie polega na pisaniu partii, która jest wygodna dla Placido, ale na tym, by napisać rolę, którą »regularny« tenor będzie mógł zaśpiewać w przyszłości”, mówił Tan Dun. „Powiedziałem Placido, że jestem jak krawiec i czy jesteś gruby czy chudy, sprawię, że będziesz pięknie wyglądał. Uczynię twe arie wokalnie pięknymi”.

Tan Dun – Pierwszy Cesarz
Wu Hsing Kuo (Mistrz Yin Yang)
fot. Ken Howard/MET



dował zwrócenie oczu całego świata na kompozytora budując jego międzynarodowe uznanie. W styczniu 1986 r. dzięki rekomendacji i zaproszeniu kompozytora Chou Wen-Chun, przyznano Tan Dun stypendium na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku. We wrześniu tego roku rozpoczął studia nad pracą doktorską na wydziale Sztuk Muzycznych pod kierunkiem Chou, Mario Davidovskiego i George'a Edwardsa.

Gdy Tan Dun przyjechał do Ameryki i zamieszkał w Nowym Jorku był już dobrze znanym na świecie laureatem wielu prestiżowych nagród. Otaczała go też aura kontrowersyjnej krytyki. Dość szybko zaprzyjaźnił z Johnem Cagem, a przyjaźń ta w sporej mierze zainspirowała wolnego ducha Tan Duna. W latach 1986-1988 w zasadzie wszystkie kompozycje Tan Duna były atonalne i dopiero w 1989 r. w rytualistycznej operze *Nine Songs* powrócił do stylu i charakteru ekspresji muzycznej zapoczątkowanej w *On Taoism*.

Grał też na skrzypcach na rogach ulic w Nowym Jorku, by dorobić na życie. Współzawodniczył z dość agresywnie nastawionym skrzypkiem, któ-

rego znał pod imieniem Bob. Chodziło o miejsce przed bankiem na Sheridan Square, tak pożądanym przez ulicznych muzyków, ponieważ można było przed nim zarobić 60 dolarów w 2 godziny. Tan Dun nie ustąpił Bobowi placu. A lata później, Bob wciąż na tym samym miejscu zapytał go: „Gdzie teraz grasz? – Lincoln Center – Czy można zarobić przed Lincoln Center? – Nie wiem. Ja gram wewnątrz”.

Kariera Tan Duna miała niezwykle przebieg i zawierała niekonwencjonalne opcje. Wspominając swe awangardowe kompozycje sprzed lat, Tan Dun mówi: „Wtedy chciałem łamać tradycje. Im dalej się było od ustanowionych instytucji tym lepiej”. Obecnie znacznie złagodził swe poglądy. Wiele jednak jego kompozycji to projekty eksperymentalne: muzyka na wodę, ceramikę, papier, kamienie, często wspomagana wizualnymi efektami (video), muzyka tworzona we współpracy z choreografami teatralnymi i filmowymi reżyserami, kreowanie multimedialnych, multikulturowych programów.

W przeciwieństwie do wielu dyrygentów zachodnich, znanych z wybuchów

temperamentu i egomanii, Tan Dun jest łatwy we współżyciu. „Nie jestem w ogóle nerwową osobą”, mówi „Kiedy jest się zrelaksowanym można dokonać cudów. Wiele poezji i pięknych wersetów powstaje pod prysznicem, (...) wiele pięknych melodii dobiega z łazienki”. Na pytanie dlaczego jego zdaniem ludzie śpiewają w łazience odpowiada: „Prysznic jest bardzo duchowym doświadczeniem. Korzystam z niego 2-3 razy dziennie. Kiedy byłem dzieckiem w Hunan często kąpałem się w rzecie i słuchałem kobiet śpiewających przy praniu. Nie mogę teraz tego zrobić w Hudson River, więc robię to pod prysznicem”.

Lata 90. i początek nowego stulecia to okres wielu zamówień i międzynarodowych nagród. W 1993 r. Tan był najmłodszym kompozytorem, który otrzymał prestiżowy angaż na kompozycję od Toru Takemitsu. W 1996 r. Hans Werner Henze zaprosił go jako jurora do Internanational Music Theatre Awards, otrzymał nagrodę City of Toronto, Glen Gould International Protégé Award in Canada, a niemiecki magazyn Oper nazwał go kompozytorem



Cesarz-Domingo, tytułowa i pierwszoplanowa postać opery, obecny jest we wszystkich 5. jej scenach. Spora też część linii wokalnejskiej skomponowanej dla Domingo umieszczona jest w dolnej partii rejestru tenora, w okolicach C w kluczu basowym. Chodziło o to, by wypuklić różnice pomiędzy dwoma tenorami opery: Cesarz – tenor dramatyczny i Kompozytor – tenor liryczny. Pierwszy Cesarz Chin to kolejna rola dla Placido Domingo z serii wielkich potretów wokalnych opartych o postaci historyczne, żeby przypomnieć choćby: Don Rodrigo (Ginastera), Goya (Menotti) czy Rasputin w *Nicholas i Alexandra* (Deborah Drattell).

I tak 21 grudnia 2006 r. Placido Domingo zaprezentował swą 124 rolę, która jednocześnie była pierwszą premierą w MET w jego niemal 40-letniej karierze w tym domu operowym. Prowadzony przez niego dom operowy w Los Angeles był też koproducentem *Pierwszego Cesarza*, a premiera tej opery zaplanowana jest tam na rok 2008.

Opera dojrzała jednak aż 10 lat, podczas których Tan Dun prowadził szereg warsztatów muzycznych w Szanghaju i Nowym Jorku, a szczególnie intensywnie na rok przed terminem planowa-

nej premiery, dopracowując i doszlifowując partyturę. Początkowo planowano by prapremierą dyrygował w MET James Levine, takie zresztą wyraził życzenie, gdy negocjował kontrakt z Tan Dunem. Niestety, jego obowiązki jako szefa orkiestry w Bostonie, oraz cały szereg innych, wcześniejszych zobowiązań uniemożliwił mu udział w prapremierze. Zdecydowano więc, że orkiestrę poprowadzi Tan Dun. Tan Dun jest dopiero 6. kompozytorem, któremu dane było dyrygować własnym dziełem w MET. Przed nim własną operą w MET dyrygował w 1941 r. Italo Montemezzi.

Od momentu zamówienia opery do jej prapremiery, czyli w tzw. międzyczasie zmieniły się rządy w MET. Pozycje Josepha Volpe objął Peter Gelb, który zna Tan Duna od około 12 lat, kiedy to po raz pierwszy spotkał go jako młodego kompozytora zaczynającego dopiero karierę na świecie. Gelb był wtedy prezesem Sony Classical, a do najcenniejszych nagrywających w tej firmie muzyków należał Yo Yo Ma. To właśnie Gelb przedstawił obu muzyków i tak zaczęła się między nimi współpraca, która w ciągu krótkiego czasu zaowocowała wieloma interesującymi wykonaniami i nagraniami.

roku. Rok później nowojorski Times obdarzył go tytułem Classical Musician of the Year 1997.

Dobrze znaną i w Europie *Symphony: Heaven, Earth, Mankind* na orkiestrę i wiolonczelę solo dla Yo Yo Ma zaprezentowano po raz pierwszy podczas uroczystości zjednoczenia Hong Kongu z Chinami w 1997 r., a w 1998 – otrzymał najbardziej prestiżową nagrodę dla kompozytora – Grawemeyer Award in Music za operę *Marco Polo* (1992-1996) w wysokości 150 tysięcy dolarów. W 1998 r. zrealizował również operę *Peony Pavillion* w reżyserii Petera Sellarsa, a zamówioną przez Helmuta Rillinga dla Internationale Bachakademie w Stuttgarcie na uroczystości obchodów 250. rocznicy śmierci Bacha *Water Passion after St. Matthew* miała swą premierę w 2000 r. Boston usłyszał i zobaczył po raz pierwszy *The Map*, multimedialny program zamówiony dla Boston Symphony Orchestra i dla wiolonczelisty Yo Yo Ma w 2001 r., a rok 2002 przyniósł co najmniej 2 premiery jego kompozycji: amerykańską *Death & Fire* w wykonaniu orkiestry MET pod batutą Jamesa Levine'a i jego trze-

niej opery *Tea: A Mirror of Soul*, zamówionej przez Japan Suntory Hall w koprodukcji z operą holenderską. W Nowym Jorku grano też jego *Concerto for Water & Percussion* pod batutą Kurta Masura, a w 2004 r. odbyła się premiera zamówionej u niego kompozycji dla filharmonii berlińskiej – *Sacred Land*. Utwory Tan Duna grane są na całym świecie – w salach koncertowych i podczas festiwali. Nagrywa dla Sony Classical, a publikowany jest przez G. Schrimera. Jako dyrygent wykonał swoje utwory z najwybitniejszymi orkiestrami świata.

Światową popularność przyniosła mu jednak X muza czyli film. Za partyturę muzyki do filmu *Przyczajony Tygrys, ukryty Smok*, skomponowaną w 10 dni, zdobył w 2001 r. Grammy i Oscara (za oryginalną i najlepszą muzykę filmową). Wraz z Oskarem i Grammy otrzymał niebagatelne sumy pieniędzy. Pieniądze nie są jednak dla niego najważniejsze. „Oczywiście”, jak mówi „to ogromna różnica dla biednych ludzi, ale czy się zarabia 1 milion rocznie czy 100 tysięcy, to chyba nie aż tak wielka różnica. Artyści są zresztą tak zajęci, że nie

W wywiadzie udzielonym Opera News na wiosnę 2005 r., Tan Dun powiedział, że uważa operę *Pierwszy Cesarz* za kamień milowy swej kariery. Od 1997 r. przez kolejnych 9 lat przychodził do MET na niemal wszystkie operowe produkcje i uczestniczył w wielu próbach. „Kocham romantyczną operę”, mówił „ponieważ samo życie jest dramatem”.

W połowie maja 2005 r. poczta Federal Express dostarczyła do MET pakiet zawierający 3 kopie 226. stronicowej partytury muzycznej. Pakiet ów dotarł na biurko Sary Billinghamurst, asystentki menadżera d/s artystycznych. Była to połowa partytury. Od początku był to nieco kontrowersyjny projekt, wszyscy w MET odetchnęli więc z ulgą, kiedy zaczął się materializować. Zaraz potem zaczęły napływać fakty ze zmianami. „To proces”, mówi Tan Dun, „który będzie trwał do ukończenia kompozycji”. Zresztą zmian było więcej. Nawet podczas ostatecznych prób w MET wycięto sporo fragmentów. Skrócono lub usunięto arie, zrezygnowano z kilku scen tańca, etc. Po obejrzeniu prapremiery mogę jedynie powiedzieć: szkoda.

Były też zmiany, które moim zdaniem udratowały niektóre sceny opery. Do nich zaliczyłabym lekkie skrócenie arii Księżniczki mającej przekonać Kompozytora do przerwania strajku głodowego. I choć rozumiem, dlaczego pierwotnie Tan Dun tak ją zaplanował, dla wielu ludzi świata Zachodu może wydać się zbyt długa w kreowaniu nastroju sceny. Kolejny przykład to kończąca scena opery, kiedy to wprowadzono interakcję pomiędzy Cesarzem a odwiedzającymi go duchami córki i generała. Zdecydowanie udratowała to scenę i znakomicie buduje końcowy punkt kulminacyjny należą-

mą za wiele czasu na wydawanie pieniędzy”. Uznanie zdobyły też inne jego partytury skomponowane do filmów Anga Lee oraz muzyka do filmu *Hero* (reżyser Zhang Yimou) w 2002 r.

Obecnie Tan Dun mieszka z żoną Jane i dwoma synami – 7-letni Ian i urodzony w marcu 2006 r. Shean – na Manhattanie w dzielnicy Chelsea w 5. piętrowym domu, którego najwyższe piętro przekształcił na studio. Zawsze komponuje rano. Pracuje 6 godzin jednym ciągiem, a jako biurka do pracy używa stołu do gry w ping ponga, bo ma wiele miejsca na rozłożenie papieru nutowego do tworzenia orkiestracji.

Pierwszą operę w nowojorskiej MET usłyszał w 1985 r., a była to *Turandot* w produkcji Zeffirelliego z Placido Domingo. Wtedy, jak wspomina, pomyślał: „Gdybym mógł skomponować coś dla tego bohatera, w tym domu operowym, to byłoby to najwspanialsze wydarzenie w moim życiu”.

Tan Dun nie mógł wtedy przewidzieć, że 12 lat później James Levine i MET zamówią u niego operę właśnie z udziałem Placido Domingo.

Tytułowym bohaterem jest historyczny pierwszy cesarz Chin, Qin Shi Huang, kontrowersyjny, brutalny władca, który przeszedł do historii jako ten, który zjednoczył Chiny, zbudował „pierwszą wersję” Wielkiego Muru, i którego grobowca strzeże armia wojowników z terrakoty, odkryta przez archeologów w 1974 r. Żył w trzecim wieku przed naszą erą. Był to okres stale wojujących ze sobą rozrobionych państw. W 247 r., 12-letni, znany jeszcze wtedy pod imieniem Książę Zheng, odziedziczył silne północno-zachodnie państwo Quin. Gdy miał 21 lat, sięgnął po władzę z niezwykłą mocą. Wyeliminował rządzącego de facto regenta, obwołał się królem i rozpoczął proces jednoczenia terytorium. Zasady, które narzucił wszystkim poddanym współcześnie możnaby porównać do państwa o ustroju totalitarnym, w którym nagradza za odwagę na polu bitewnym, a system okrutnych kar za najmniejsze przekroczenia, siał postrach wśród rządzonych. Zlikwidował klasę arystokratów i dziedzicznych oficerów armii zastępując ich klasą centralnie kontrolowanych biurokratów. Ujednolicił system miar i wag na terenie Chin, zunifikował pisownię chińską.

W ciągu kilku zaledwie lat przekształcił państwo w machinę militarną z zapleczem magicyjną ją wyżywić. Szybko podbił niezależne państwa i w końcu, po zjednoczeniu Chin w 221 r. pne., nadał sobie nowy tytuł: Huangdi – Cesarz.

Jego rządy podminowane były ogólnym niezadowoleniem i spoczywały na bardzo kruchych podstawach, ponieważ militarne państwo w czasach pokoju nie funkcjonowało gładko: podatki, przymusowa praca, brutalny system kar wzbudzały poddanych. Wyalienował też klasę uczonych pałac zakazane przez siebie książki. Po uniknięciu wielu zamachów na swe życie zasięgał rady alchemików jak stać się nieśmiertelnym. Ci, których teorie nie zyskały jego aprobaty, placili życiem na placu egzekucji.

Jego panowanie zakończyło się niespodziewanie i szybko. Przepowiadał, że założona przez niego dynastia będzie trwała tysiąc generacji, ale pomylił się o 998. Zmarł w niewyjaśnionych do końca okolicznościach. W 210 r. Cesarz zachorował nagle i zmarł w wieku lat 49. Podejrzewano otrucie. Nigdy jednak nie potwierdzono żadnej z teorii jego tajemniczej choroby i nagłej śmierci. Po jego śmierci natychmiast wybuchły powstania, a rywalizujące ze sobą frakcje wyrzynały się nawzajem. Kolejny, Drugi Cesarz popełnił samobójstwo nie pozostawiając po sobie następcy. Zjednoczone Cesarstwo Quin Shi Huang rozpadło się, a przywódca rebelii z Hunan zastąpił jego dynastię.

Akt I – Cień

Opera *Pierwszy Cesarz* jest epicką opowieścią o miłości, potędze i zdradzie. Mistrz ceremonii Yin Yan wraz z Szamanem przewodzą rytuałowi ofiarnemu, któremu towarzyszą tradycyjny śpiew i muzyka. Cesarz jest niezadowolony. Nie lubi tradycyjnej muzyki. Chce, aby jego przyjaciel z dzieciństwa, kompozytor Gao Jianli, znany pod imionami Cień i Mędrzec Muzyki skomponował hymn, który właściwie oddałby charakter wielkości imperium. Jianli mieszka w Yan,

jednym z państw, które jeszcze nie zostały podbite i włączone do imperium. Cesarz zmienia plan strategiczny podboju i nakazuje generałowi Wang najpierw zdobyć Yan, aby jak najszybciej przyprowadzić na dwór kompozytora. Obiecuje też generałowi rękę swej ułomnej córki, Kieźniczki Yueyang.



Tan Dun – *Pierwszy Cesarz*
Plácido Domingo (Cesarz)
fot. Ken Howard/MET

Po zakończeniu wojen i zjednoczeniu terytorialnym, Cesarz nakazuje Premierowi wprowadzenie szeregu reform mających umocnić unifikację. Przyprawiając przed jego oblicze schwytanego kompozytora. Cesarz wita go jak dawno nie widzianego brata wywołując

Cast

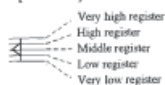
Emperor Chin	Tenor
Princess Yue-yang, Emperor's Daughter	Soprano
Gao Jian-li, musician	Lyric Tenor
General Wang	Bass
Shaman	Mezzo Soprano
Chief Minister	Baritone
Yin-Yang Master, official geomancer	Peking Opera Singer
Mother, mother of Yue-yang	Mezzo Soprano

Chorus (soldiers, slaves, guards, etc.)
Dancers (rituals, terra-cotta army, etc.)

Notes for Performance

Tutti (soloists, chorus, and orchestra):

Indefinite Pitch Clef for playing and vocalizing. Each player or singer should independently select his or her own pitch:



Chorus:

- 1) Shout and raise right arm.
- 2) Slap side of right leg with right hand.
- 3) Shout and squat half way; slowly stand up again.
- 4) Shout and stomp.
- 5) Whispering.

cy, po pierwszej scenie prologu, do najpiękniejszych i najdramatyczniejszych fragmentów opery. Owe cięcia łatwo zauważyć porównując sfilmowaną w MET wersję z zapisem libretta wydanego przez G. Schrimera.

Koniecznym należy też wspomnieć o roli wielkiego dzwonu z brązu umieszczonego po prawej stronie sceny, który odgrywał pierwszoplanową rolę muzyczną w scenie wstąpienia Cesarza na tron. Trzykrotne, rytmiczne uderzenie w jego orgonny bok, kreuje głębokie w barwie, niezwykle intensywne dramatycznie rytualne dźwięki.

Opera Tan Duna od strony konstrukcji w zasadzie zawiera wszystkie elementy tradycyjnej opery świata Zachodu. Są więc arie, duety, ensemble, chór, sceny baletu, doskonale intermezzo, wspaniała okiestracja całości płynnie łączy poszczególne sceny, i jest tak skomponowana, by nigdy nie ingerować w wokalną linię śpiewaków. Muzyka Tan Duna bowiem zawsze ich wspomaga wzbogacając kolor i nigdy nie zagłusza. Są też śpiewne recitatywy o własnym, wyraźnym i charakterystycznym rytmie, cały szereg powracających motywów, np. motyw wspomnień Cesarza, motyw hymnu, doskonała muzycznie scena miłosna pomiędzy Kieźniczką i Kompozytorem, której towarzyszą na scenie 3 ubrane na czarno postacie grające na 3 wodofonach, kreując specyficznie pulsujący rytm, który w uszach zachodniego słuchacza przypominać może nieco rytm bolera. Inne jest też podejście do ataku wokalnego. O ile w operze zachodniej najczęściej buduje się dramatyczne napięcie od dołu do góry, w *Pierwszym Cesarzu* najczęściej śpiewacy atakują najpierw górę, by powoli „zjeżdżać” dźwiękiem na dół. Znakomita też większość arii jest liryczno-nastrojowa, a napięcie wyrażane jest w zdecydowanie delikatniejszy i subtelny sposób niż ten „wybu-

zdziwienie córki, która nie rozumie emocji ojca w stosunku do niewolnika. Jianli pełen goryczy i nienawiści oskarża cesarza o zniszczenie wioski i brutalną śmierć matki. Raczej odetnie sobie język niż nazwie cesarza bratem. Monarcha wyjaśnia, że ofiary są nieuniknione podczas wojen, ale po nich zapanuje



długotrwały pokój. Przypomina Jianli o jego dawnej obietnicy skomponowania hymnu dla cesarstwa. Jianli oświadcza, że raczej umrze niż skomponuje dla niego jakkolwiek muzykę. Jego postawa budzi podziw u księżniczki Yue Yang.

chowy”, do którego przyzwyczaili nas twórcy oper romantycznych Zachodu. Według mnie jest to szalenie interesująca muzycznie opera, z doskonałym wykorzystaniem sekcji smyczków i wzbogaconej o wiele nowych instrumentów sekcji perkusji, mającą swój własny, bardzo charakterystyczny, pulsujący rytm. Całość płynie absolutnie „bez szwów”.

Znając nieco poprzednie kompozycje i opery Tan Duna wydaje mi się również, że jest on w dużym stopniu zafascynowany głosem sopranu. Poza tytułową rolę najpiękniejsze fragmenty długich lirycznie fraz skomponował właśnie dla Księżniczki, a jej wielka solowa aria doprawdy wymaga niezwyklej kontroli oddechu i znakomitego opanowania technicznego głosu i ekspresji w najwyższym rejestrze. Nie jest to w żadnej mierze porównanie, ale przypomina to w jakimś stopniu fascynację sopranem Ryszarda Straussa.

Oprócz solistów szalenie ważną rolę ogra w tej operze chór. Poza dodaniem istotnych muzycznie ruchów i dźwięków kreowanych przy uderzeniu ręką o bok uda, wielokrotnie nakazano mu wybuchowo aspirować spółgłosek początku poszczególnych wyrazów, jak np.: KKKill (...) BBBurn (...) SSSsacrifice.

Na koniec zaś opisać Państwu sam

Yue Yang zawiera pakt z ojcem. Jeśli uda jej się przekonać Jianli, który podjął strajk głodowy, aby żył i skomponował hymn, będzie on jej własnością. Cesarz wyraża zgodę. Yue Yang próbuje wielu metod perswazji starając się namówić Jianli do jedzenia. W końcu karmi go zupą podaną z ust do ust. W sercu Jianli budzą się emocje do pięknej młodej księżniczki. Oboje coraz bardziej są sobą zauroczeni. Po przeżyciu miłosnych wzlotów z Jianli, Yue Yang odzyskuje władzę w nogach. Może chodzić, ba – tańczyć o własnych siłach. Na widok chodzącej normalnie córki Cesarz nie posiada się ze szczęścia. Wkrótce jednak orientuje się, co było cudownym lekarstwem. Gniew za znieważenie córki skłania go do wydania rozkazu natychmiastowego zabicia Jianli. Wstrzymuje jednak wykonanie wyroku w ostatniej chwili, ponieważ Jianli jest przecież tym, który ma skomponować hymn dla cesarstwa.

Akt II – Hymn

Jianli udziela Księżniczce Yue Yang lekcji śpiewu. Oboje bardzo są w sobie zakochani. Jianli przerywa na chwilę ćwiczenia wokalne, by przysłuchać się chórowi niewolników budujących Wielki Mur. Ich śpiew niezwykle go porusza. Nagle niewolnicy milkną, bo do dwojga młodych dołącza cesarz. Władca obstaje przy dotrzymaniu obietnicy danej generałowi. Za wszelką cenę chce doprowadzić do jego małżeństwa z Yue Yang. Ta ostatnia grozi samobójstwem. Cesarz zwraca się więc do Jianli. Prosi go, by tymczasowo porzucił Yue Yang, co zezwoli na jej małżeństwo z generałem. Obiecuje mu, że gdy generał polegnie podczas kolejnej bitwy, Yue Yang będzie wolna i będą mogli być razem. Z ciężkim sercem, Jianli zgadza się na to rozwiązanie i obiecuje skomponowanie hymnu. Oświadcza jednak cesarzowi, że nie usłyszy on ani jednej nuty przed uroczystością wstąpienia na tron Chin.

Cały dwór zgromadził się, by uczestniczyć w uroczystej inauguracji cesarza. Zbliża się do niego Szaman, który wprowadza go w błąd obwieszczając mu półprawdy o ostatnich wydarzeniach. Pojawia się duch Yue Yang, która przeprasza ojca za popełnienie samobójstwa. Nie potrafiła poświęcić swej miłości do Jianli dla dobra kraju. Wolala śmierć niż małżeństwo z generałem. Zrozpaczony cesarz próbuje ją zatrzymać, ale duch Yue Yang odchodzi. Po chwili pojawia się duch generała, którego otrut Jianli nie chcąc dopuścić do małżeństwa. Na scenę uroczystości wbiega oszalały z rozpaczy Jianli. Nie chce żyć bez Yue Yang. Odgryza sobie język, który kiedyś nazwał cesarza bratem i spłuwa w stronę władcy. Cesarz z litości dobija go mieczem chcąc oszczędzić mu wolnej agonii i potwornego bólu. Nadszedł moment wspięcia się po schodach ku tronowi imperium i usłyszenia po raz pierwszy hymnu cesarstwa skomponowanego przez Jianli. Na dany znak chór rozpoczyna śpiew. To pieśń niewolników budujących Wielki Mur. W szoku cesarz uświadamia sobie, że ów „hymn” jest ostateczną zemstą Jianli.

początek opery. Mistrz ceremonii Yin-Yan otwiera operę w prologu prezentowanym w tradycyjnym stylu chińskiej opery i po chińsku. Zaraz po nim słyszemy mezzosopran (głos Szamana), który wykonuje swe wokalne linie po angielsku. To jakby posłańcy dwóch światów językowych, kultury i muzyki, epoki starożytności i współczesności, którzy spinają je swą obecnością tworząc, niby alchemik, nową jakość dźwiękowo-brzmieniową: 1 + 1 = 1.

Jak powstawała produkcja

Negocjacje w sprawie zamówienia nowej opery dla MET u Tan Duna rozpoczął w 1996 r. James Levine.

Pierwszy pomysł historii libretta miał być opowieścią o Żydach, którzy w latach 30. i 40. uciekli do Szanghaju – temat, który wedle Tan Duna, mógł być dobrym medium do złączenia kultury Wschodu i Zachodu. Temat drugi – życie Freuda i jego teoria snów. W początkowej fazie przemysłań treści libretta zdarzyło się jednak coś nieoczekiwanego. Zona Tan Duna, producentka Jane Huang, opowiedziała mu o filmie jaki ostanio widziała. Uważała, że treść znakomicie mogłaby posłużyć jako temat libretta. Mowa tu o filmie z 1996 r.

The Emperor's Shadow (Cień Cesarza) opartego o oryginalny scenariusz Lu Wei zatytułowany *The Legend of the Bloody Zheng (Legenda krwawego Zhenga)*. To właśnie ten scenariusz filmowy oraz materiały historyczne uczonego Sima Qiana spisane około 90. AD stały się podstawowymi materiałami źródłowymi do libretta opery.

O napisanie libretta Tan Dun zwrócił się do Ha Jin, zdobywcy National Book Award w 1999 r. za *Waiting i War Trash*, które oprócz tego nagrodzono PEN/Faulkner Awards. Cały czas byli w kontakcie i faktycznie razem pracowali przy jego tworzeniu.

56-letni reżyser filmowy Zhang Yimou i od 20 lat przyjaciel Tan Duna był pierwszym i jedynym, o którym kompozytor pomyślał i do którego się zwrócił o wykreowanie produkcji opery. Na Zachodzie Zhang najlepiej znany jest jako reżyser filmów *Red Sorghum*, *Raise the Red Lantern*, *House of Flying Daggers*, czy najnowszego – *Curse of the Golden Flower*. Miał też wcześniejsze doświadczenia reżyserowania oper, ale to właśnie jego umiejętności filmowe zadecydowały o jego wyborze. Tan i Zhang zresztą wcześniej już współpracowali przy kreacji epickiej opowieści filmowej *Hero* o epoce tego samego cesarza Qin

Tan Dun – *Pierwszy Cesarz*
Plácido Domingo (Cesarz)
fot. Ken Howard/MET



Shi Huang, do której Tan skomponował muzykę w 2002 r. O jego prestiżu w Chinach może natomiast zaświadczyć fakt, że rząd Chin mianował go reżyserem uroczystości otwarcia i zakończenia Olimpiady w Pekinie w 2008 r.

Zhang i Tan współpracowali przy projekcie produkcji chcąc jak najefektywniej zuniifikować muzykę Tan Duna z efektami sceny i jak najlepiej wyrazić „duszę narodu chińskiego”. Zhang nie miał zbyt wielkiego doświadczenia operowego. Jego debiut operowy to wyreżyserowanie *Turandot* dla Teatro Comunale we Florencji w 1997 r., a rok później wykreowanie spektakularnego widowiska *Turandot* z ogromną obsadą w Zakazanym Mieście w Pekinie. Zmagał się więc na początku z projektem i, jak sam mówi, „nie bardzo wiedziałem jak to zrobić. Ale pewnego dnia doznałem ośnienia: powinienem spróbować zrozumieć zachodnią operę poprzez pryzmat oper chińskich. I gdy podszedłem do projektu z tej perspektywy, wszystko stało się jasne jak dzień. Istnieje wiele podobieństw pomiędzy obiema tradycjami. Produkcja [*Pierwszego Cesarza*] będzie prezentowała jedyną w swym rodzaju wrażliwość, która łączy obie tradycje: Wschodnią i Zachodnią. Znakomita większość kreatywnej ekipy zaangażowanej do tej produkcji w MET to chińscy artyści. To niezwykle rzadka okazja”.

Po przyjęciu projektu, Zhang nawiązał kontakt z japońską projektantką Emi Wadą, z którą wcześniej współpracował przy filmie *Hero*. Wada zaprojektowała i nadzorowała wykonanie setek kostiumów starając się jak najlepiej oddać ducha epoki rozgrywanej akcji. Kariera

Emi Wady jest niezwykle bogata. Kreowała kostiumy do produkcji oper reżyserowanych przez Zeffirelliego i Julie Taymor, publikowała książki o swych luksusowych projektach, współpracowała z najznakomitszymi i najbardziej wpływowymi reżyserami filmowymi, a za kostiumy do legendarnego filmu Kurosawy *Ran* dostała w 1986 r. Oscara.

„Zrealizowanie tego projektu zajęło mi rok i 2 miesiące” mówiła prasie. A podczas owych 14 miesięcy powstało ponad 600 kostiumów do produkcji *Pierwszego Cesarza*. „Dostłownie poświęcałam swe życie kreowaniu tych kostiumów”. No i widać to wyraźnie na scenie. Jej projekty przywołują historyczny kontekst i tło choć wykreowane są we współczesny sposób, który zdaje się być ponadczasowy i znakomicie odzwierciedlają niemal mityczne umiejscowienie w czasie, o które chodziło i kompozytorowi, i reżyserowi. Zhang i Tan tak bardzo jej ufali, że odbyły się tylko 3 spotkania, aby przedyskutować projekt, a później w zasadzie dali jej wolną rękę. „Dla mnie ponowna współpraca z nimi była najbardziej atrakcyjnym powodem do podjęcia tego projektu” mówiła Wada na spotkaniach z prasą. „Ta opera kreowana jest z najlepszą obecnie obsadą i z najlepszą do możliwych załogą”.

Znany i podziwiany choreograf i tancerz Huang Dou Dou, oraz również osławiony projektant dekoracji Fan Yue – to kolejne osoby zaangażowane do projektu. Fan Yue wykreował w MET centralnie umieszczone aluminiowe schody i liny, na końcach których zawieszono są fragmenty Wielkiego Muru domi-

nującego proscenium. „Chemy wnieść świeżość spojrzenia, nowy poziom energii i bardzo dynamiczne wizualne komponenty ruchu i koloru do produkcji” mówił prasie scenograf. „Historia używa relacji cesarza z muzyką jako metafory jego drogi ku swemu przeznaczeniu. To szalenie istotne, by rytm wystawienia scenicznego był komplementarny w stosunku do energii muzyki. Sceniczna prezentacja, tak jak muzyka, ma swą własną emocjonalną drogę”.

Do wyżej wspomianej ekipy dołączył weteran projektów światła w MET – Duane Schuler i wykreował łącznie barwy, które dopełniły całości.

Całość opery trwa ponad 3 godziny a akcja umieszczona jest właśnie na owych 36-stopniowych schodach i na proscenium. Co wzbudziło ogromny entuzjazm widowni to światło i barwy jedwabnych kostiumów: czerwień, pomarańcz, żółć, zieleń, fioleto, błękit.

Budżet *Pierwszego Cesarza* oszacowano na 2 miliony dolarów. Całość w sumie kosztowała prawie 3. miliony i jest to jak dotąd najdroższa produkcja MET.

Jej producentów widownia MET nagrodziła burzliwymi okłaskami uznania. Ponieważ MET nagrywała *Pierwszego Cesarza* będzie więc zapewne okazją, by w niedalekiej przyszłości obejrzeć i doświadczyć na DVD niezwykle piękną estetyczną produkcję, niestety, coraz rzadziej spotykane we współczesnych produkcjach oper na świecie.

Spektakl

Światowa prapremiera *Pierwszego Cesarza* odbyła się w MET 21 XII 2006 r. Na długo przed podniesieniem kurtyny bilety na wszystkie 9 spektakli były wykupione. Nie sposób opisać Państwu pomysłów do jakich uciekali się wszyscy zawiedzeni, by je zdobyć. Należałam do tych szczęśliwych, którym dane było zobaczyć tę produkcję nie raz, ale aż 5 razy: 21 i 26 XII 2006 r. oraz 9, 22 i 25 I 2007 r. Słyszałam też transmisję radiową (13 I), a później obejrzałam telewizyjną jej prezentację.

Wszystkim biorącym udział w tej produkcji śpiewakom należała się owacja. Byli po prostu wspaniali w wykreowaniu powierzonych im ról. I tak w kolejności pojawiania się na scenie podziwialiśmy najpierw Wu Hsing Kuo – mistrza ceremonii Yin Yan, gościnnie występującego w MET jednego z największych współczesnych tancerzy i aktorów z Taiwan's Cloud Gate Dance Theatre. Niezapomniany występ – ogromne brawa. Partię Szamana powierzono Michelle DeYoung, a zaraz po niej na scenę wkroczył Pierwszy Cesarz – Plácido Domingo. Rolę Premiera jego dworu śpiewał Haijing Fu, a partię generała Wang Hao Jiang Tian, znany dobrze w MET (niemal 300 przedstawień w 26 rolach – debiut w 1991 r.) chiński bas. Elizabeth Futral wcieliła się w postać córki Cesarza, a jej matkę zaprezentowała Susanne Mentzer. Paul Gro-

ves (Kompozytor Gao Jianli) natomiast oczarował nie tylko Księżniczkę Yue Yang, ale również publiczność MET. Koniecznie należy wspomnieć o dwóch solistach, których udział też ogromnie gorąco oklaskiwaliśmy: Dou Dou Huang, który oprócz opracowania choreografii do *Pierwszego Cesarza* wykonywał rewelacyjne sola taneczne w obu jej aktach, oraz Qi Yao – solistkę na zheng.

W dwóch ostatnich spektaklach *Pierwszego Cesarza* (22 i 25 I) rolę Yue Yang zaśpiewała Sarah Coburn, która debiutowała w MET w 2003 r. jako jedna z wieśniaczek w *Weselu Figara*. Jej głos był lżejszy, nieco mniejszy w wolumenie i nieco bardziej dziewczęco-słodki. Choć świetnie spisała się w tej roli, wołałam kreację Futral, jej pełniejsze brzmienie i większą techniczną swobodę.

Głównym jednak bohaterem opery i adresatem stojącej owacji był oczywiście Placido Domingo, który po raz kolejny okazał się prawdziwym Pierwszym Cesarzem i to nie tylko tej opery. Niezwykle są pokładem energii i zasoby wokalne tego fenomenalnego artysty, a jego dramatyczne umiejętności aktorskiej kreacji postaci scenicznej należą za każdym razem do tych prawdziwie niezapomnianych. A więc wrzaski i owacja przywitały go przed kurtyną. Tak bowiem właśnie widownia MET dziękowała mu za wzruszenie jakim nas obdarzył, za dramatyczną intensywność wokalną, cudowne w barwie długie linie melodyczne, wspaniałe silne te najwyższe tony i te z rejestru niemal na granicy barytonu. Fenomenalny sukces, o którym podczas przerwy w transmisji radiowej *Pierwszego Cesarza* tak mówił jeden z asystentów dyrygenta: „Być w tym samym pomieszczeniu wraz z jego głosem, to przyporządkowanie o dreszcze emocji doświadczenie”. Samo zaś tragiczne zakończenie opery było prawdziwie popisowym „tour de force” Domingo.

Widownia MET po zakończeniu widzianych przeze mnie spektakli gorąco nagradzała oklaskami wszystkich twórców *Pierwszego Cesarza*: śpiewaków, autorów produkcji i oczywiście kompozytora Tan Duna.

Krytycy byli znacznie mniej zachwyceni, a wręcz przeciwnie, znakomita ich większość zmiażdżyła tę operę. Pisano o zbyt długich fragmentach nudno męczącego pentatonicznego liryzmu à la neo-Puccini, o fragmentach, które niewiadomo do czego zmierzają, chyba, że do krainy położonej pomiędzy filmami fantazji wschodnich sztuk walki i *Turandot*; nazwano *Pierwszego Cesarza* kiczem, źle skonstruowaną dramatycznie sacharynowo przesłodzoną operą; oskarżano o statyczność winiąc za to częściowo scenografa, porównywano ją do scenicznego wystawienia oratorium, krytykowano język libretta i jego przenośnie poetyckie, a ogólnie – było to ponoć ogromne rozczarowanie. Śpiewacy natomiast zebrali bardzo pochlebne opinie. Krzywiono się jednak na to, że nie do końca wykorzystano potencjał DeYoung czy Mentzer, przydzielając im w sumie dość drugopla-

nowe i raczej krótkie partie. Placido Domingo zebrał mieszane recenzje. Część chwaliła i występ i głos, a część miała za złe, że pojawił się na scenie w chińskim jedwabnym kimonie i śpiewał rolę Pierwszego Cesarza po angielsku z bardzo wyraźnym hiszpańskim akcentem. Oskarżano go również o to, że nadmiernie wykorzystywał pomoc suflera – czego ja, obecna podczas 5. przedstawień doprawdy nie zauważyłam.

No cóż, z niejakim „podziwem” cytowałam owe oceny, które w większości powstały po jednym, jedynym tylko wystąpieniu i obejrzeniu tej opery. Ta pewność siebie i ogromna doza arogancji w opiniach, za jednym pociągnięciem pióra zmiażdżyły 10 lat pracy kompozytora, wiele miesięcy pracy muzyków, wokalistów i ogromnej ekipy pracowników MET. Tylko nieliczni z krytyków przynali, że w zasadzie trudno się im jednoznacznie wypowiedzieć po jednym wystąpieniu tej opery i pisali o pierwszych wrażeniach. Ale i ci sugerowali przerobienie libretta, przepracowanie partytury, znaczące skróty, traktując to co usłyszeli jako pierwszy szkielet muzyczny do opery.

Poczułam się więc nieco osamotniona w moich bardzo pozytywnych odczuciach i ocenach. W prywatnych jednak rozmowach z pracownikami MET okazało się, że jest nas nieco większa grupka. A jednak, pomimo popularnego sukcesu jakim *Pierwszy Cesarz* cieszył się u widowni MET, Pe-

ter Gelb przedyskutował zaistniałą sytuację z Tan Dunem i uzgodniono, że partytura ulegnie jednak pewnym przeróbkom i opera pojawi się ponownie w MET w najbliższym, nadchodzącym sezonie. Ano zobaczymy, na ile, i czy w ogóle, kompromis ten polepszy jakość muzyki i dramatu. Nie jest to jednak ani pierwsza, ani zapewne ostatnia opera, która zebrała ciężki po premierze, aby później wejść na stałe do żelaznego repertuaru teatrów operowych na całym świecie.

Na koniec warto dodać polski akcent do chińskiego *Pierwszego Cesarza*. Tak się składa, że Domingo jest obecny w MET w styczniu, kiedy to przypadają jego urodziny, i tam właśnie przychodzą z całego świata życzenia i prezenty. W tym roku, 66. urodziny artysty szczególnie zabawnie uczcili jego fani z Polski, przysyłając na adres MET namalowany na płótnie (70 cm x 100 cm) portret Dominga w uroczystym stroju Cesarza Qin Shi Hunaga, otoczonego wianuszkiem panien w kimonach, dzierżących baloniki i transparenty. Całości dopełnił stylizowany na chińskie litery napis: „Placido Domingo, the First Emperor of Opera. Happy 66 Birthday!”.

Muszę się też pochwalić, że na mój adres przesłano zmniejszone barwne kopie owego portretu, z których jedną zachowałam sobie na pamiątkę, a drugą przekazałam do biura Prasowego MET. Bardzo miło! Dziękuję!!!

Tan Dun – *Pierwszy Cesarz*
Groves Futral (córka Cesarza)
fot. Ken Howard/MET



Golijov: fascynacja morzem

Oswaldo Golijov – fot. John Sann/DG

Permanentna wędrówka – oto historia mojego życia” mówi Oswaldo Golijov, syn wschodnioeuropejskich rodziców, wychowany w Argentynie, po pobycie w Izraelu, obecnie mieszka w USA. „Moja muzyka opowiada tę historię, jest czymś w rodzaju autobiografii”. Oto muzyczna ilustracja – trzy istotne dzieła, z czego dwa postępują się językami z krajów, w których kompozytor przebywał (jidysz z dzieciństwa i argentyński hiszpański) oraz elegancką poezją Hiszpanii i Nowej Anglii.

Golijov nie akceptuje, by nazywać go „eklektykiem”. „To brzmi zbyt dosłownie, sugerując, że manipuluję z zewnątrz”, mówi. Opowiada o „wewnętrznym głosie, który inspiruje jego muzyczne myśli: rytmiczny puls jidysz, ciemne prążki brązu w głosie Luciana Souza, a ponad wszystko blask w głosie Dawn Upshaw, który stał się dla niego światłem przewodnim w tworzeniu całego repertuaru: opery, cyklu pieśni, krótkich i długich utworów.

Cień Bacha unosi się nad *Oceaną*. W 1996 r. niemiecki dyrygent Helmuth Rilling zlecił napisanie *Kantat Ameryki* dla jego dorocznego Festiwalu Bacha na uniwersytecie oregońskim i wybrał Golijova do skomponowania jednej z nich – *Oceany*. „Moim celem w *Oceanie* było, jak u Bacha, przeobrażenie pasji w geometrię, wody i tęsknoty, światła i nadziei, ogromu, bezmiaru natury Ameryki Południowej i bólu w czyste, muzyczne symbole”.

Poemat pochodzi z *Cantos Ceremoniales* Nerudy z 1961 r. Już z tekstu wiemy, że chodzi o ciepły ocean rządzony

przez złotą boginię. Golijov umieścił zawołanie egzotycznych nut z perkusji Ameryki Łacińskiej i Afryki oraz zespołów wzmocnionych gitarami i harfami. Słowa Nerudy, według kompozytora „za mocne do zaśpiewania przez jeden głos”, sugerują, aby wykorzystać podwójny chór, zawierający głosy dziecięce. Pieśni bogini syren, zarówno z tekstem lub bez, zostały wykorzystane przez brazylijską gwiazdę Lucianę Souzã.

Cztery lata po *Oceanie*, Luciana Souza, Golijov i J. S. Bach mogliby spotkać się ponownie. Z okazji 250. rocznicy śmierci Bacha Rilling zamówił u czterech kompozytorów dzieła w duchu bachowskich pasji. *Pasja wg św. Marka* Golijova została wzmocniona przez hałaśliwy, uliczny tekst gospel, z Souzã jako jednym z solistów. We wrześniu 2000 r., kiedy to Rilling prowadził jej premierę w Stuttgarcie (nowe nagranie ma ukazać się w 2008 r. nakładem DG), Souza dostała 30-minutową owację.

Względnie krótka *Tenebrae* na kwartet smyczkowy reprezentuje zbiór kilku impulsów. „Napisałem to – mówi Goli-

jov – jako konsekwencję bycia świadkiem dwóch kontrastujących rzeczywistości w krótkim odstępie czasu we wrześniu 2000 r. Byłem w Izraelu, gdzie znowu miały miejsce przejawy przemocy... i tydzień później wzięłem syna do nowego planetarium w Nowym Jorku, gdzie mogliśmy obserwować Ziemię, jako piękną niebieską kropkę w przestrzeni. Chciałem napisać utwór, który mógłby być odbierany z różnych perspektyw”.

Dalszy wpływ na ten cichy, mocno niepokojący utwór miały lamentacje z ciemnej jutrzni François Couperina. Muzyka tajemnicza, wolna i cicha. „Kompozycyjnym wyzwaniem było, aby brzmieć jak statek kosmiczny na orbicie, który nigdy nie ląduje. Tematem dzieła jest ból” powiedział autor muzykom podczas pierwszej próby na Festiwalu w Spoleto w 2002 r., „ale ból widziany z wewnątrz, z pewnego dystansu”.

Three Songs to pieśni do tekstów pochodzących z różnych źródeł. Ich różnorodność łączy osobowość wykonawcy i kompozytora. Cykl ten, na nowo zorkiestrowany, po raz pierwszy został wykonany w 2002 r. przez Dawn Upshaw i Minnesota Orchestra poprowadzonych przez Alana Gilberta.

Close Your Eyes (z piosenki *Night of the Flying Horses*) zostało opatrzone w tekst twórcy filmowego i poety Sally'ego Pottera. Kolysanka zaś pojawia się w *The Man Who Cried* – filmie o tragicznym losie żydów i cyganów w połowie XX w. Barry Davis stworzył wersję jidysz. Ciemna *Doina* i szybka galopująca muzyka, która następuje za kolysanką miały swój pierwowzór u przyjaciela kompozytora – Tarafa de Haidouks, który z grupą cygańskich muzyków występuje w filmie („skradziona forma” przyznaje Golijov).

Lúa descolorida, lament o „bezbarnym księżycu”, jest oparty na tekście galicyjskiego poety Rosalía de Castro. Oryginalnie skomponowany w 1999 r. dla Dawn Upshaw jest częścią cyklu utworów na głos i fortepian. Został on zaadoptowany przez Golijova




Oswaldo Golijov i Dawn Upshaw
fot. John Sann/DG

do jego *Pasji wg św. Marka*, gdzie jest wykonywany przez Piotra, po jego trzykrotnym wyparciu się Jezusa. Upshaw nazwała to „najsmutniejszą piosenką w C-dur jaką znam”.

Z dwoma małymi poematami Emily Dickinson, muzyczna imaginacja Osvaldo Golijova i głos Dawn Upshaw

rozrysowały nowy widok dla głębokiej pasji. *How Slow the Wind* po raz pierwszy została wykonana w Tanglewood w 2001 r. przez Upshaw i Close Encounters with Music Quartet. Była to odpowiedź na śmierć drogiej przyjaciółki, „jednej z tych chwil w życiu – jak napisał Golijov – które na zawsze po-

zostają we wspomnieniach; nagła śmierć, jedna chwila, w której życie przewraca się do góry nogami”. Głębokie, natchnione brzmienie klarnetu basowego, przebijające się przez poezję, mówi wszystko. 

tlumaczenie: Magdalena Todynek

Oswaldo Golijov muzyczny alchemik

Dorota Staszkiwicz

Przyciągają mnie do niego dwie rzeczy: wytrawny talent muzyczny i klasyczne wykształcenie” – powiedział kiedyś Francis Ford Coppola. Według reżysera kolejne atuty kompozytora z Argentyny to po prostu bycie interesującym człowiekiem i... wspaniałym przyjacielem. W 2006 r. Osvaldo Golijov rozpoczął komponowanie muzyki do nowego filmu Coppoli *Youth Without Youth*, pierwszego od czasu nakręconego dziesięć lat temu *Zaklinacza deszczu*. W tym samym roku firma Deutsche Grammophon wydała płytę z nagraniem opery Golijova *Ainadamar*, z partiami solowymi w wykonaniu Dawn Upshaw i Kelley O'Connor. Płytę uhonorowano dwiema nagrodami Grammy – za najlepsze nagranie operowe i najlepszą kompozycję współczesną.

Jeden z dziennikarzy New York Times'a określił Golijova mianem „muzycznego alchemika”, który wyczarowuje dla nas nowe światy, transformując już istniejące. Argentyński kompozytor jest autorem zarówno dużych dzieł wokalnie-instrumentalnych (*Oceana*, *Pasja wg św. Marka*), jak i utworów kameralnych (*Tekyah*, *Tenebrae*, *K'vakarat*) oraz na instrument solo (*Levant*, *Omaramor*). Znany ze swoich aranżacji dla Kronos Quartet, wykorzystanych m.in. w filmie w reżyserii Sally Potter *The Man Who Cried* (*Człowiek, który płakał*), w przerwach między komponowaniem kolejnych utworów wykladał w College of the Holy Cross w Worcester i w bostońskim konserwatorium. Jest laureatem nagrody im. S. Kusewickiego, a jego utwory wydają największe wytwórnie płytowe: Deutsche Grammophon, Nonesuch, Sony Classical, Hänssler Classics, Naxos, Koch i EMI.

Golijov urodził się w 1960 r. w miejscowości La Plata w Argentynie. Dorastał w żydowskiej rodzinie, otoczony dźwiękami muzyki klezmerskiej, tanga Astora Piazzolli i klasycznych utworów kameralnych, które lubiła jego matka – nauczycielka fortepianu (ojciec był lekarzem). Kompozycji uczył się początkowo u Gerarda Gandiniego w Argentynie, aż do wyjazdu do Izraela w 1983 r. W Jerozolimie studiował u Marka Kopytmana, chłonąc jednocześnie wpływy miejscowej kultury, a trzy lata później podjął studia u

George'a Crumba i Olivera Knussena w Stanach Zjednoczonych.

Lata 90. to okres ścisłej współpracy Golijova z kwartetami Kronos i St Lawrence, które regularnie wykonywały jego utwory. Owocem współpracy Osvalda z Kronos Quartet były m.in. *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind* z udziałem słynnego klezmera Davida Krakau-

era, *Caravan* i *Nuevo*, a wytwórnia EMI wydała nominowaną do Grammy płytę z muzyką kameralną *Yiddishbuk* w wykonaniu St Lawrence String Quartet i klarnecisty Todda Palmera. Wspólne projekty połączyły Golijova także m.in. z gitarzystą Gustavo Santaolalla, wirtuozem tabli Zakirem Hussainem, meksykańską grupą rockową Café Tacuba i



Oswaldo Golijov
fot. John Sanin/DG

Roberto Spano, Osvaldo Golijov i Dawn Upshaw
fot. Carol Wyatt/DG





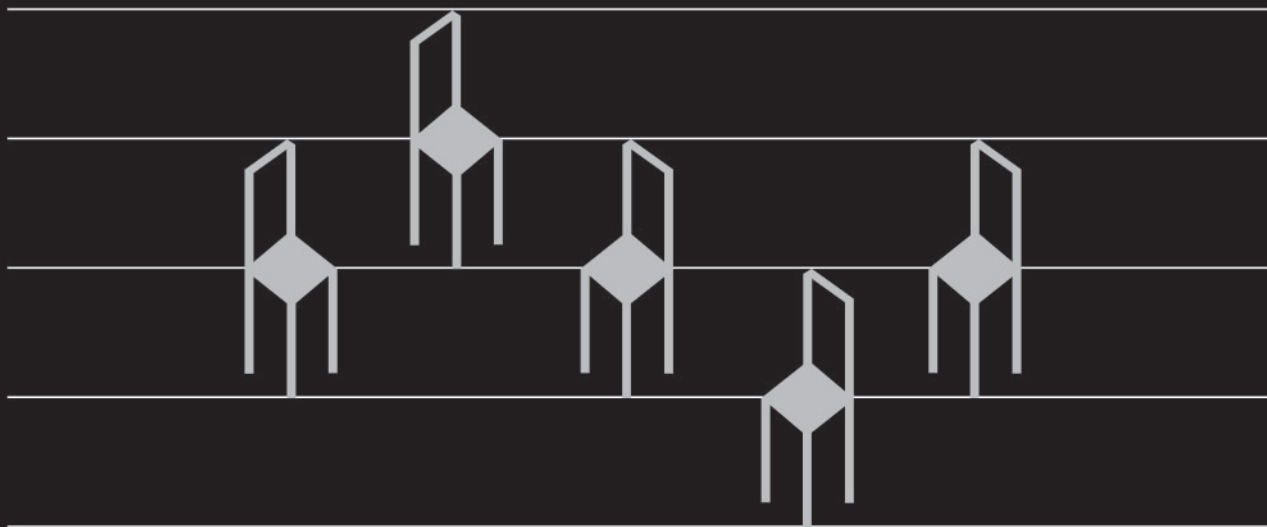
IV Międzynarodowy Festiwal Kameralistyki *Ensemble*

17. 08. – 26. 08. 2007

Zamek Książ – Wałbrzych

27. 08. – 30. 08. 2007

Muzeum Zamkowe – Pszczyna



www.ensemblefestival.org



Roberto Spano i Osvaldo Golijov
fot. Carol Wyatt/DG

cygańskim zespołem Taraf de Haïdouks. Duży wpływ na twórczość Osvalda wywarła znajomość z wokalistką Dawn Upshaw, dla której skomponował kilkanaście utworów – cykl *Ayre*, *Trzy Pieśni* na sopran i orkiestrę, wiele aranżacji popularnych piosenek oraz oczywiście wspomnianą przeze mnie na początku operę *Ainadamar*. Jej tytuł w języku arabskim oznacza fontannę łez, jest to też nazwa słynnej studni położonej w pobliżu hiszpańskiej Granady, gdzie w 1936 r. żołnierze generała Franco zamordowali poetę Federica Garcia Lorcę (dzieło Golijova koncentruje się właśnie wokół tych dramatycznych wydarzeń).

Kilka lat przed *Ainadamar* do Grammy zostało nominowane inne nagranie utworu Osvalda, wydana w 2002 r. przez Hänssler Classic płyta z *La Pasión según San Marcos*, czyli ze skomponowaną dwa lata wcześniej z okazji obchodów 250. rocznicy śmierci Jana Sebastiana Bacha *Pasją wg św. Marka*. Do jej wykonania Golijov powołał specjalny zespół *Orquesta La Pasión* (przy okazji premiery jego *Ayre* powstała potem kolejna grupa, *The Andalusian Dogs*). Ostatnie projekty Osvalda to m.in. koncert wiolonczelowy *Azul*, pisany z myślą o Yo Yo Ma i Bostońskiej Orkiestrze Symfonicznej oraz *Róża wiatrów*, komponowana dla orkiestry z Chicago.

W swojej twórczości Golijov łączy elementy żydowskiej i chrześcijańskiej muzyki religijnej z muzyką Zachodu, a także ludowymi tradycjami różnych regionów świata, zwłaszcza z muzyką latynoamerykańską. Peter Sellars, kierujący premierą *Ainadamar* w Santa Fe latem 2005 r., porównał dzieła Golijova do muzyki Bartóka i Strawińskiego, przypominając, że energia zawarta w ich utworach była żydowską i cygańską energią etniczną, zniszczoną w obozach śmierci w Europie. Według Sellarsa to właśnie Golijov przywraca ją współczesnej muzyce, korzystając z bogatych tradycji kulturowych Izraela oraz Argentyny. I chociaż w jego utworach owa energia ulega daleko idącej transformacji, to wciąż pozostaje po prostu wspaniała. 🎵

Pokazałam jak śpiewają Polacy

Debiut w La Scali – z Agnieszką Zwierko rozmawia Arkadiusz Jędrasik

W niedzielę 13 maja debiutowała Pani w „Jenufie” Janaczka w partii Kostelniczki na deskach pierwszej sceny operowej – słynnej mediolańskiej La Scali. Jak wypadł Pani debiut?

Muszę się pochwalić, że było to wspaniałe przedstawienie, czułam wielkie napięcie całego zespołu pracującego na scenie – solistów, chóru i orkiestry wraz z dyrygentem, dodawało to świeżości i energii akcji scenicznej, wszyscy byli bardzo skoncentrowani, jak na premierze, wiem że czekali na ten spektakl, bo już poznali moją *Kostelniczkę* podczas prób. Czułam ich życzliwość, widziałam uśmiech dyrygenta przez cały czas trwania opery. To jest jedna z moich ulubionych ról więc pracę sceniczną połączyłam z przyjemnością śpiewania, efekt był kapitalny! Jestem bardzo z niego zadowolona! A reakcja publiczności była wybuchowa, to wspaniałe wrażenie!

Jak długo przebiegały próby nad tą inscenizacją?

Pracowaliśmy od 2 do 27 kwietnia, więc prawie cały miesiąc, to jest naturalny cykl produkcyjny w większości teatrów na świecie, śpiewacy oczywiście przyjeżdżają już przygotowani muzycznie do roli. Każda obsada miała ściśle wyznaczone daty prób więc swobodnie pracowaliśmy nad tworzeniem swoich postaci. Nikt nas nie gonił, nie było sytuacji, że pracuje jedna osoba i nie wpuszcza na scenę swojego zamiennika. Mały bałagan zaczął się, gdy próby przeniosły się już na scenę główną La Scali, ale jak to przeważnie bywa, w dniach prób generalnych „cudowny włoski chaos” uporządkował się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Zafascynował mnie zespół techniczny, który jest tam bardzo liczny, każdy pracownik jest „dyrektorem od czegoś” i nawet jeśli ma tylko pociągać za sznur w odpowiednim momencie – robi to perfekcyjnie i z wdziękiem.

Jak Pani ocenia tę mediolańską „Jenufę” od strony realizacyjno-reżyserskiej, wszak brała Pani udział w nie jednej realizacji tej opery?

Młody francuski reżyser Stephane Brauschweig jest już doświadczonym artystą, dobrze znanym w swoim kraju i pracującym sporo poza jego granicami. To był także jego debiut w La Scali. Stephane używa skromnych środków scenograficznych, skupia się na grze aktorskiej śpiewaków, kreuje postacie i ich charaktery nie za pomocą kostiumu ale człowieka. To była jego trzecia produkcja *Jenufy*, po premierze stwierdził,

że najlepsza. Ja przyklaskuję mu, bardzo mnie ucieszy fakt już pierwszego dnia prób, że przedstawienie nie będzie współczesnym kolażem kilku krzesel i skórzanych kurtek (cały czas mam w pamięci paryską realizację *Rusalki* Dworzaka, która zupełnie mi się nie podobała, obawiałam się – prawdę mówiąc – tej nowoczesności w *Jenufie*). Nie chciałabym, żeby to zabrzmiało zarozumiale ale myślę, że reżyser dobrze odrobił lekcję z historii morawskiej wsi. Klimat wiejskiej chaty, skromnej i czystej, proste ale prawdziwe w wymowie kostiumy sprawiły, że czułam się dobrze w tej scenografii. Produkcją w której brałam udział w Narodowym Teatrze Morawsko-Śląskim w Ostrawie była może nieco barwniejsza w pierwszym akcie, gdzie odbywają się tańce, z udziałem baletu w pięknych ludowych strojach, w trzecim akcie w scenie wesela reżyser Michał Tarant wprowadził na scenę oryginalny morawski strój weselny z imponującym wieńcem. Ale są to właściwie szczegóły, kolorystyka mediolańskiego spektaklu była właśnie taka, jakiej oczekiwałam. Krótko mówiąc – podobała mi się bardzo. Ponad to muszę podkreślić znakomity profesjonalizm wizażystów teatralnych – kilkanaście ruchami pędzla postarzyli mnie o 20 lat. Brawo!!!

Jak przyjęto Pani debiut? Jakie były jego odgłosy u melomanów i krytyków muzycznych?

Burza okłasków jaka załata mnie podczas ukłonów wycisnęła mi tężę z oczu. Słynna mediolańska „loggione” (najwyższa galeria wypełniona najsurowszymi w krytyce fanami opery) drżała od krzyku. Miałam wrażenie, że sala faluje i unosi się. Orkiestra podniosła się z krzesel, muzycy odłożyli swoje instrumenty, odwrócili się w moją stronę i bili mi brawo. Dyrygent Lothar Koenigs wszedł na scenę i ukłonił się najpierw mnie. Koledzy mnie szarpali, ścisniali, odebrałam moc gratulacji od dyrekcji i wszystkich pracowników. Dzień po moim debiucie rozmawiałam z koncertmistrzem orkiestry, dziękowałam mu za wspaniały akompaniament, on z kolei serdecznie mi jeszcze raz pogratulował i powiedział, że orkiestra doskonale czuje, który śpiewak śpiewa tylko dla siebie, a który jest muzykiem i z muzykami współpracuje. Dla mnie najwyższą wyrocznią w operze są muzycy orkiestrowi, jeśli oni pochwalą śpiewaka to jest to najlepsza recenzja! Z tego jestem dumna! Ponieważ nie była to premiera, oficjalnych recenzji w pra-

sie chyba nie było. Czytałam na forum operowym komentarze melomanów, którzy byli zachwyceni moją kreacją. To bardzo miłe i po prostu fajne.

Jak się Pani współpracowało z innymi partnerami na scenie? Z dyrygentem, z orkiestrą?

Zespół solistów skompletowany do tej produkcji był wspaniały nie tylko pod względem artystycznym ale i czysto ludzkim. Była to mieszanka międzynarodowa ale duch chyba jeden. Amerykanka, Anglik, Rosjanin, Niemcy, Koreanka, Norweżka, Estonka, Szwajcarka, Węgier, Słowacy i Polka. Porozumiewaliśmy się w kilku językach – przeważnie włoskim, angielskim i niemieckim, bardzo szybko znaleźliśmy chwile nie tylko na rozmowy o tej produkcji ale i o sobie. Pracowało się nam świetnie, wszyscy odtwórcy głównych ról mieli już doświadczenie z tą operą więc byli przygotowani znakomicie. Bez trudu tworzyliśmy na scenie klimat dzieła Janaczka. Wspaniały niemiecki dyrygent Lothar Koenigs miał możliwość muzykowania, dopieszczania detali, był bardzo otwarty na propozycje interpretacyjne. Udało mi się z nim zrealizować kilka wspaniałych pomysłów muzycznych, które dojrzywały we mnie od jakiegoś czasu. Pracowałam we Włoszech już kilka razy, widziałam różne produkcje i różne obsady, ta została dobrana perfekcyjnie! Orkiestra La Scali nie bez powodu nosi miano jednej z trzech najlepszych na świecie. We Włoszech muzyków orkiestrowych nazywa się „profesorami orkiestry”. Myślę, że w tym przypadku jest to w 100 procentach trafne!!! Grają genialnie!

Mediolan, La Scala to dla świata opery miejsce magiczne, tam były spektakularne debiuty, tam śpiewały legendy i tam się one tworzyły, tam

Agnieszka Zwierko
 fot. Marco Brescia/La Scala



odbywały się też sensacyjne klapy i operowe skandale. Jak Pani podeszła do swego debiutu a tak nasyconym historią i prestiżem miejscu?

To prawda, że La Scala jest magicznym miejscem. A z drugiej strony dość niepozornym na mapie miasta, wciśniętym między dwa budynki... Nie chciałam zostać źle odebrana ale dla mnie to był kolejny czas porządnej pracy, do każdego teatru podchodzę profesjonalnie i z szacunkiem. Nie ma dla mnie znaczenia czy jestem w Mediolanie czy w Ostrawie, mam respekt dla teatru i sztuki. Zawsze daję z siebie wszystko. Atmosfera w samym teatrze jest raczej normalna, o wspaniałej historii przypominają plakaty obsadowe zdobiące ściany korytarzy. Ja w ogóle we Włoszech czuję się jak u siebie w domu, mówię po włosku jak po polsku, znam mentalność tego narodu i już niewiele rzeczy mnie zaskakuje (ostatnio owoce z kolcami w Palermo – musiałam owe kolce wydlubować sobie z palców...). Wrażenie robi widownia teatru, słynna, znana ze zdjęć. Ale do tego przyzwyczajamy się szybko pracując tam. Przyznam się, że nie miałam jakichś specjalnych odczuć. Oczywiście mojemu debiutowi towarzyszyło pewne napięcie ale znikło po pierwszym wejściu na scenę. Spojrzałam na widownię, stwierdziłam, że jest pełna (to było przedstawienie poza abonamentowe, wszyscy musieli kupić bilety!) i pomyślałam sobie: „teraz pokażę wam jak śpiewają Polacy”. Udało się!

Taka magia miejsca pomaga, czy raczej paraliżuje?

Ja w ogóle nie jestem typem artysty, który na scenie jest sparaliżowany... Dostaję „wiatru w żagle” wchodząc do tak sławnego miejsca. Szczególnie, że jak już wspomniałam, Kostelniczka jest jedną z moich ulubionych ról. Ta magia mi zdecydowanie pomogła!!! La Scala ma dobrą akustykę, w sensie technicznym jest normalnym

teatrem i nie ma tam bufonów podkreślających specjalność tego miejsca. Ja śpiewałam w takich teatrach jak Regio Torino czy Massimo Palermo, Leipziger Oper, Royal Opera Copenhagen a bezpośrednio przed wyjazdem do La Scali byłam 2 tygodnie w Dresdner Semperoper, gdzie śpiewałam Eboli w *Don Carlo* sie Verdiego, wznowienie produkcji, to jest jedna z czołowych niemieckich scen. Moja trema została już daleko za mną... A kolejne ważne teatry tylko dodają mi skrzydeł.

Gdzie teraz możemy Panią usłyszeć? Jakie plany na przyszłość?

Teraz odpoczywam z rodziną i na plaży w Gdańsku nabieram sił przed nowym sezonem. Za mną premiera *Tragedii Carmen* – wersji Mariusa Constanta Bizetowej *Carmen*, takiej esencji muzycznej z tej opery. Śpiewam ją w moim teatrze – Narodowym Morawsko-Sląskim w Ostrawie w Czechach. Tam jest tryb pracy jak w Polsce, spektakle są rozłożone na cały sezon, więc można mnie średnio raz w miesiącu usłyszeć jeszcze w takich dziełach jak *Rusalka* Dworzaka, *Jenufa* Janaczka, *Falstaff* Verdiego... Nowy sezon rozpocznę w październiku w Teatro Massimo w Palermo operą Luigiego Cherubiniego *Medea*, zaśpiewam tam rolę Neris, towarzyszyki Medei. U nas ta opera jest chyba zupełnie nieznaną, oczywiście kojarzymy ją z Marią Callas, znakomitą odtwórczynią tytułowej postaci. Ja cieszę się ze wspaniałej, prawie 10-minutowej arii w drugim akcie, to jest majstersztyk! W 2008 r. będzie mnie można usłyszeć na koncercie w Rydze, gdzie ze Zbigniewem Gracą przygotowujemy *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego, ale przede wszystkim czekam już z niecierpliwością na hiszpańską produkcję... *Jenufy* w Teatro Cervantes w Madrycie. Oczywiście Kostelniczka!!! W Polsce rozpoczęłam współpracę z Operą Krakowską i Gliwickim Teatrem Muzycznym, w miarę wspólnych możliwości i oczywiście mojej obecności w kraju będę się tam pojawiać z olbrzymią przyjemnością, to bardzo profesjonalne zespoły artystyczne! Na Słowacji kontynuuję współpracę z Operą Narodową w Bratysławie i Operą Państwową w Bańskiej Bystrzycy w bieżącym repertuarze (*Trubadur*, *Werther*) a w Ostrawie w styczniu 2008 r. zaśpiewam premierę *Ariadny na Naxos* Richarda Straussa, w roli Kompozytora. Nad innymi propozycjami pracuje mój agent, na razie nie mogę sprecyzować szczegółów ale wszystko toczy się dobrym torem. Najważniejsze, żeby było zdrowie i siły.

Dziękuję za rozmowę. ☺

Agnieszka Zwierko
 fot. Marco Brescia/La Scala



Thomas Quasthoff na jazzowo

Magdalena Todynek

Nagranie takie, jak album jazzowy Thomasa Quasthoffa nie rodzi się z dnia na dzień. Nawet nie w przeciągu kilku miesięcy. To raczej swoista kulminacja procesu trwającego przez kilka lat. Quasthoff zawsze czuł się związany z jazzem, ale najpierw musiał sam sobie odpowiedzieć na pytanie co nowego mógłby przekazać w tej materii, czego jeszcze w takiej formie nie było...

Ważne już zostało powiedziane i napisane na temat życia Thomasa Quasthoffa. Jego historia daje ludziom nieprawdopodobną siłę, gdyż kończy się happy endem. Pojawia się w niej człowiek, który nie jest w stanie zaakceptować pewnych ograniczeń, co więcej, przekracza je i jeszcze zdobywa międzynarodową sławę. Obecne nagranie oferuje podwójny dowód jego niczym nie skrępowanej witalności. Quasthoff nie tylko jeszcze raz przekracza granice pomiędzy rodzajami muzycznymi, ale także opowiada o swoim własnym życiu z nowej, innej perspektywy. Wszystkie piosenki zamieszczone na płycie są bliskie jego osobistym przeżyciom. Warto zainteresować się tym, nie tylko dlatego, że można się zanurzyć w barwie jego unikalnego głosu otoczonego jazzowym bandem i jazzową orkiestrą, ale także aby podpatrzeć w jaki sposób interpretuje słowa, aby dać im namacalną formę narracji i opowieści.

Czy ten album to jednak prawdziwy jazz? Nad określeniem „jazzowy” dyskutuje się od 1950 r. i nie ma jednej właściwej odpowiedzi. Quasthoff, producent płyty Till Brönner, jak i aranżer Alan Broadbent i inne osoby pracujące nad tym projektem, nie poszukują najprostszyc rozwiązań. Pochopne próby przyporządkowania tego nagrania do odpowiedniej przegródki zostały zostawione dla innych. Są tutaj dwaj muzycy, którzy wolą ustalać swoje własne standardy niż zważać na konwencje i nieprecyzyjne terminologie.


Thomas Quasthoff jest jednym z najbardziej znanych bas-barytonów, zaś Till Brönner jest jednym z najbardziej uznanych trębaczy poza Stanami Zjednoczonymi. Chemia wytworzona między tymi muzykami wyprodukowa-

ła niezliczone ilości powiązań odzwierciedlających oczekiwania poszczególnych fanów. Każdy kto zna szczegóły życia obydwu panów wie, że na ich sukces artystyczny miał także wpływ fakt, że konsekwentnie poszukują nowych horyzontów.

„Kiedykolwiek śpiewam jazz – mówi Quasthoff – brzmi on jak jazz, nie zaś jak muzyka poważna pod płaszczykiem jazzu”. Jego głos nie wyczarowuje cykli pieśni Schuberta czy Straussa. Quasthoff pozostaje całkowicie sobą. Da się go rozpoznać w każdym dźwięku ponieważ traktuje jazz niezwykle poważnie, nie imitując wielkich wokalistów jazzowych. Porusza się po wokalnych terytoriach, w których publiczność nie jest zwyczajna go słuchać. Ukazuje jazz dając sobie maksimum swobody.

Purytanie jazzowi mogą narzekać, że to nagranie zawiera za mało improwizacji, ale czy improwizacja tak naprawdę nie polega na sekwencjach solowych dygresji i wybuchów? Albo raczej nie jest spontaniczną umiejętnością wykonania większych elementów w artystycznym procesie, czy są to nuty, czy słowa czy harmonia? To nagranie zawiera niewiarygodną ilość jazzu bez całkowitego zanurzania się w parametry konwencjonalnego albumu jazzowego.

Niezwykłe wrażenie robią nie tylko wyraziste osobowości Thomasa Quasthoffa

i Tilla Brönnera, ale także dbałość o najmniejsze ekspresyjne niuansy. Obydwaj artyści są profesjonalistami i uwielbiają dzielić się pięknem dźwięków, które wytwarzają. Ta jakość objawia się w różnych aspektach. Obydwaj pracują nad najmniejszym detalem póki nie brzmi tak jak powinien. Brönner jest daleki od narzucania swojego zdania, kiedy Quasthoff bawi się słowem czy brzmieniem. Każda zmiana kolorystyki, nawet najmniejsza, otwiera zupełnie nową perspektywę. Nie tylko poprzez semantyczne i pojęciowe znaczenie liczby tematów, a bardziej z patyny, która pokrywa intonację Quasthoffa. Sposób w jaki utwory zostały ze sobą zestawione przez Quasthoffa i Brönnera dokumentuje prawdziwe bogactwo intencji. W swojej złożoności i integralności pieśni te stanowią całkowicie nowy rodzaj sztuki – są one zarówno upojnie piękne, jak i nieznośnie głębokie. 



Thomas Quasthoff – fot. Jan Rakete/DG



Thomas Quasthoff i Till Brönner
fot. Jan Rakete/DG

Paul McCreesh

W 2005 r. Gabrieli Consort został poproszony o zagranie serii koncertów w północnej Hiszpanii, wzdłuż słynnej drogi pielgrzymek do Santiago de Compostela. Ogromne katedry Leonu, Burgos czy Santiago są najbardziej znanymi pozostałościami średniowiecznego świata pielgrzymek. Wraz z nimi oddziałują też dziesiątki małych kaplic mieszczących się przy tej wydeptanej, kamiennej, antycznej drodze prowadzącej przez kraj, który tak niewiele się zmienił przez wieki.

Dla średniowiecznych pielgrzymów, zabiegi wymagające osiągnięcia świętego przeznaczenia, oznaczały także duchową podróż. „Media vita in morte sumus” (pośród życia w śmierci jesteśmy) było w istocie określeniem koncepcji średniowiecznego chrześcijaństwa w świecie, gdzie głód, choroby i epidemie były stałym zagrożeniem. „Groźny, srogi, żniwiarz” pracował zawsze i możliwość śmierci była wszechobecna. Dusza każdego musiała być stale przygotowana na rozstanie się z ciałem. Strach przed śmiercią jest rzeczą ludzką, dla wierzących jednak, śmierć stanowi początek nowego, szczęśliwego, wiecznego życia. Muzyka z płyty *Droga do raju – The Road to the Paradise* związana jest z angielską tradycją i odkrywa pewien paradoks: lamentujemy nad przemijaniem naszego czasu na ziemi, boimy się nieznanego, ale w tym samym czasie marzymy o zachwycającym, pięknym, wiecznym życiu, niedoścignionym pokoju i bezgranicznej radości.

In ora mortis nostrae

Bicie dzwonu oznacza koniec czyjegoś życia, a wówczas duszy najbardziej potrzebne jest miłosierdzie Boże. *Miserere nostri domine* Thomasa Tallisa jest krótkim siedmiogłosowym motetem, napisanym prawdopodobnie dla zilustrowania błyskotliwego zamysłu kompozytorskiego: trzy pary kanonu przesuwają się w różnych tempach, z tylko jedną, swobodną częścią. Dzięki tym znakomitym rozwiązaniom muzyka świadczy o spokoju i pogodzie ducha.

Podróż pielgrzymia

Nasza muzyczna pielgrzymka zaczyna się z XIII-wieczną sekwencją procesyjną *Jacet granum*, która tradycyjnie była śpiewana przy ołtarzu św. Tomasza, zamordowanego w Katedrze Canterbury 29 grudnia 1170 r. Został on kanonizowany w 1173 r. i Cantebu-

ry szybko stało się jednym z najczęściej odwiedzanych przez pielgrzymów miejsc w Europie.

Na trasie pielgrzymek jest wiele kaplic, kilka poświęconych lokalnym świętym, ale wiele także wychwalających Marię Dziewicę. Dwa motety czczą Matkę Boską. Piękne *Ave Maria* Roberta Parsonsa było przez długi czas moim faworytem, szczególnie pod jego koniec, gdzie wzniosłość przenosi nas w inny świat. O życiu Parsonsa wiemy niewiele poza tym, że zmarł młodo utonawszy w rzece Trent. Jego ówczesny kopista, Robert Dow (którego notatki są ważnymi źródłami do badań nad muzyką tamtego okresu), napisał wzruszający panegiryk oddający sens tej straty. *A Hymn to the Virgin* Benjamin Brittena łączy średniowieczne angielskie i łacińskie teksty z mistrzowską prostotą i wzruszającą, bezpośrednią ekspresją. Utwór został napisany kiedy kompozytor miał 16 lat (wykonano go na pogrzebie twórcy).

Media vita in morte sumus

Hymn Williama Byrda *Christe qui lux es et dies* już przy pierwszym słuchaniu ukazuje swoją wyjątkowość. To piękno ukrywa szczególnie wyzwanie techniczne, rozwiązane z pozorną łatwością. Po otwierającym utworze jednogłosowym wiersze, pięciogłosowy śpiew porusza się od basu w górę, wers po wersie, aż do zakończenia w najwyższym głosie.

Kiedy Gabrieli Consort wykonywał w Londynie *Media vita in morte sumus* Johna Shepparda, Richard Morrison z *The Times* określił to jako: „*Götterdämmerung* ery Tudorów”, co daje obraz jego skali i dramatyzmu. Jest to utwór o symfonicznych proporcjach (prawie 20 minut), przeznaczony dla typowego angielskiego chóru sześciogłosowego: dwa wyższe głosy, dwóch tenorów, baryton i bas. Brzmienie męskich głosów kontrastuje z dwoma miękkimi i intymnymi sekcjami dla czterech niższych głosów, a po-

tem, magiczna, przepiękna sekcja dla pięciu głosów – podzielone dyszkanty, średnie głosy i pojedynczy bas. Liturgiczna forma jest antyfoną wielkopostną według Sarum Use – obrzędu rytualnego przed reformacyjnego angielskiego katolicyzmu. Dlaczego Sheppard ujął ten szczególny tekst tak skomplikowanie nie wiadomo – w istocie wiemy bardzo mało na temat tego kompozytora. Czyż nie jest to dziwaczne, aby zasugerować prawdziwej osobie empatię z tekstem, spełnienie duchowe z muzycznej potrzeby?

Requiem aeternam

Śmierć przez długi czas była postrzegana jako moment uwolnienia z ziemskiego życia. Obraz ostatecznego snu nasycił muzykę żałobą i pocieszeniem.

A *Good-Night* Richarda Rodneya Bennetta jest utworem, w którym wykorzystany został tekst renesansowego poety Francisca Quarlesa, a jego otwierająca linia „Zamknij teraz swoje oczy i spoczywaj w spokoju/Twoja dusza jest już wystarczająco bezpieczna, twoje ciało na pewno”, zawiera centralny temat tej części na płycie. Czują i czarujący utwór Bennetta został napisany dla uczczenia życia zmarłej w 1998 r. Lindy McCartney.

Mimo że *Song for Athene* Johna Tavernera zyskało sławę po pogrzebie księżnej Diany, została ona napisana w 1993 r. dla uczczenia śmierci młodego przyjaciela autora. Wiele muzyki Tavernera powstało pod wpływem inspiracji kościołem prawosławnym, a *Song for Athene* zawiera cytaty zarówno z *Hamleta*, jak i z prawosławnych obrządków pogrzebowych.

John Tavener był na tyle uprzejmy, że doradził mi w kilku interpretacyjnych zagadnieniach i zasugerował dodanie pełnego organowego ad libitum w punkcie kulminacyjnym. Jest tam jakaś spokojna wieczność, podobna do pogodnej antyfony *In pace in idipsum* napisanej cztery wieki wcześniej.

Wizja raj

Bez wątplenia każdy z nas ma inną wizję raju. Nie wiem czy jestem godny prowadzenia niebiańskich chórów – nawet z całą moją „wczesną muzyką” będącą moim listem uwierzytelniającym. Musiałbym także powołać się na XX-wieczny repertuar angielski. Być może dlatego, że wychowałem się poza tą tradycją, mógłbym twierdzić, że najlepsze utwory z tego repertuaru zasługują na coś więcej, niż tylko postugę dla parafian do wieczornych nabożeństw. Zasługują na to, by być umieszczonymi pośród największych dzieł muzyki chóralnej XX w.

Nunc dimittis Holsta zostało wykonane w Katedrze Westminsterskiej w czasie Wielkanocy w 1915 r. i nawiązuje do muzyki z przeszłości starym stylem kontrapunkcyjnym i quasi weneckimi dialogami wyższych i dolnych głosów. Szczególnie niezapomniane

są spokojne momenty w początkowych taktach, kiedy życie zbliża się ku końcowi i straszliwe, wstrząsające apoteozy kiedy dusza wznosi się do nieba. Podobna ekstaza przenika w utworze Williama H. Harrisa do słów

niezwykle ekspresywna pieśń z wykorzystaniem tekstu Prudentiusa z IV w. jest dla mnie jednym w najwspanialszym utworów XX-wiecznej muzyki chóralnej.

Sens nietrwałości życia jest funda-



Paul McCreech i Gabrieli Consort
 fot. Nacho Carretero/DG

Johna Donne'a *Bring us, O Lord God*. Wizjonerska esencja poezji jest mistrzowsko opanowana, z delikatnym dialogiem pomiędzy dwoma chórmi, przed tym jak wielka kulminacja topnieje w zachwycającą kadencję w *Desdur*, która dla Harrisa jest tonacją niebiańskiej pogody ducha, spokoju.

Herbert Howells napisał *Take him, Earth, for cherishing* dla uczczenia pamięci zamordowanego w 1963 r. prezydenta Kennedy'ego. Słychać w nim także głęboki żal po stracie dziewięcioletniego syna, Michaela w 1935 r. Ta tragedia nieuchronnie naznaczyła resztę życia kompozytora. Większość jego muzyki jest przeniknięta przez tematy o nieobecności i tęsknocie. Ta

mentalnym dla większości artystycznej i muzycznej ekspresji. To przecież jest życie samo w sobie. Uważam, że religia jest absurdalnym zawieszeniem rzeczywistości; dla innych jest afirmacją pewności. Pod sam koniec, nie ważne jest kto w co wierzy. Ta muzyka przemawia do nas przez wieki, celebrując radość życia, piękno świata, miłość nam najdroższych, kruchość naszej egzystencji i głęboko zakorzenione ludzkie pragnienie do zrozumienia ostatecznie tego co niepoznawalne i niewytłumaczalne. ☪

tłumaczenie: Magdalena Todynek



Gabrieli Consort
 fot. Helen Smith/DG

Niezwykła wokalistka

Lorraine Hunt Lieberson in memoriam (1 III 1954 - 3 VII 2006)

Basia Jakubowska

Altówka – to głos środkowy i musi zwracać uwagę na wszystko co ją otacza. Jest coś z brzmienia altówki w jej głosie. Nie było w niej próżności diw operowych. Gdy śpiewała kantaty Bacha – zniknęła jako osoba”. Tak wspominał ją Craig Smith, dyrygent który znał Lorraine Hunt Lieberson od jej czasów studenckich w Bostonie. Uważał, że jej gra na altówce, instrumente pozostającym jakby w cieniu skrzypiec uczyniła z niej, właśnie tak niezwykłą wokalistkę.

Słyszałam i podziwiałam ją w obu rolach jakie śpiewała w MET. Miała 45 lat kiedy zadebiutowała jako Myrtle Wilson, kochanka Toma Buchanana w prapremierze opery skomponowanej przez Johna Harbisona, *Wielki Gatsby*. Był rok 1999. Harbison skomponował partię Myrtle specjalnie dla niej; na jej głos i talent sceniczny. Obdarzył ją dwoma soczyście intensywnymi emocjonalnie scenami, które jako te z nielicznych w tej operze wszystkim zapadły w pamięć. W lutym 2004 r. Lorraine Hunt-Lieberson odniosła swój największy triumf operowy. Zaśpiewała w MET partię Dydony w *Trojanach* Berlioz. Pełna szlachetnej godności i niewiarygodnej ekspresji, wzruszyła do łez i zebrała szaleńczą burzę oklasków.

Urodziła się i wychowała nad Zatoką San Francisco. Ojciec, Randolph Hunt, uczył muzyki w gimnazjum. Organizował i dyrygował przedstawieniami oper, oratoriów, muzycznych spektakli Gilberta i Sullivana dla lokalnej społeczności. Matka – Marcia, „naturalna aktorka” o ciepłym kontralcie też zyskała tam sporą sławę, a później została nauczycielką śpiewu. Dzieciństwo Lorraine zdominowane było postacią ojca. „Był bardzo kontrolujący, a jednocześnie nie umiał kontrolować”, mówiła o nim Lorraine. Była pierwszym z czworga dzieci i ojciec zaczął jej muzyczną edukację bardzo wcześnie: najpierw fortepian, a potem skrzypce. „Byłam bardzo nieśmiała, zdolną, modelową uczennicą, dobrze pływałam. Ale był też we mnie ognisty temperament. Soboty – to głównie prywatne lekcje. Nie miałam wiele czasu na zabawy i przyjęcia dziecinne”.

Pierwszy solowy recital na fortepianie przeżyła w wieku lat 6 czy 7 – dokładnie nie pamięta. Około 12. roku życia zamieniła skrzypce na altówkę. „Lepiej mi odpowiadała i wolalam jej wewnętrzny głos w grupie”. Zaczęła więc grać w orkiestrze młodych muzyków. Śpiewała też w chórze. Jej pierwsze solo to *Gloria* Vivaldiego. Później, w innej szkole średniej w Berkley, zaśpiewała solo w *Mszy c-moll* Mozarta i rolę Goldy w *Skrzypku na dachu*.

Gra na altówce tak ją jednak pochłonęła, że szybko zrezygnowała z nauki śpiewu. „Nie czułam się blisko opery”, wspominała. A stało się tak, ponieważ ojciec w każde sobotnie popołudnie zmuszał ją do słuchania transmisji z MET z partyturą w rękę. Nie najlepsza w owych czasach jakość przekazu radiowego i – bywało – nieprzyjemnie rozchwiane głosy śpiewaków, głównie ją odpychały i zniechęcały. „Ale zdarzało się, że płakałam i zresztą do dziś płacząc, gdy słucham *Siostry Andżeliki Pucciniego*”.

Po ukończeniu collegu zakochała się w młodym „światowym” mężczyźnie, który grał jazz na gitarze. Wystąpili nawet razem w Los Gatos. „On grał na gitarze, a ja śpiewałam i grałam na altówce”. Wykonywali standardy Chicago, Joni Mitchell, Steve Wondera. Wraz z przyjaciółmi stworzyli kwartet, który specjalizował się w muzyce współczesnej. Nazwali się Novaj Kordojo, co w esperanto znaczy Nowe smyczki. „Bardzo byliśmy wszyscy zajęci, więc próby najczęściej miałyśmy o 7³⁰ rano”. Kiedy jej chłopak został aresztowany w Meksyku za zakup marihuany, odwiedzała go w więzieniu w Matztlan. Wraz z innymi kobietami przekupiła strażników więzienia i pozwolono jej zamieszkać z nim w na prędce sklejonej szopie na terenie więzienia. Ten okres swego życia uważa za szalenie ważny. Uczyla się muzyki i miłości. „Rola, o której fantazjuję to Leonora w *Fidelio*. Byłaby to absolutnie perfekcyjna partia dla mnie”, mówiła wspominając swój pobyt u boku ukochanego w więzieniu.

Przeszła też duchową transformację po przeczytaniu *Autobiografii* Yogina – Paramahansa Yogananda. W późnych latach 70. grała jako główna altówka w Berkley Free Orchestra dyrygowanej przez Kenta Nagano. Ktoś wpadł na pomysł by zorganizować przedstawienie *Jasia i Matgosi* dla więźniów w San Quentin. Lieberson zgłosiła się na ochotnika do roli Jasia.

Zerwała związek z gitarzystą jazzowym. Wkrótce spotkała innego muzyka. Ten grał na rogu francuskim i gdy dostał pracę z Boston Symphony Orchestra,

przeniósł się z nim do Bostonu. Chciała grać w orkiestrze i poszukać nauczyciela śpiewu. Zaangażowano ją do orkiestry w Emmanuel Church w Bach Bay, którego muzyczny program prowadził Craig Smith. Artystycznie – lata 80. były wspaniałe. Prywatnie – to lata tortur. Nowy związek rozpadł się po 3 latach, kiedy okazało się, że nie jest jedyną kobietą w jego życiu. Wstrząs jaki przeżyła odbił się na jej systemie immunologicznym. Cierpiąca na bezsenność i bez przerwy walczyła z infekcjami dróg oddechowych. Mimo wszystko śpiewała.

Zaczęła studia wokalne w kategorii lirycznego sopranu, ale nie czuła się w tym rejestrze swobodnie. Po przesłuchaniu do Juilliard School – nie przyjęto jej. Jak na studentkę wokalistyki była nieco „za stara”. Miała 29 lat i nie bardzo chciano w nią inwestować. Zaakceptował ją natomiast program operowy w Boston Conservatory.

Najlepiej jej głos prezentował się właśnie jako „altówka”, a nie jak skrzypce. Trenowała go więc jako mezzosopran. Występy wokalne zaczynała poza wielkimi centrami świata operowego: w ramach festiwalu poświęconych bardziej kameralnym wystawieniom oper z innowacyjnymi produkcjami. Wybierała współpracę z reżyserami i muzykami, których znała i którzy podzielali jej artystyczne wizje i cele.

W latach 80. Peter Sellars stworzył w Bostonie swoiste centrum radykalnie współczesnych produkcji klasyki operowej. M.in. szukano głosu do partii



Lorraine Hunt Lieberson (Dydona)
fol. Marty Sohl/MET

Sesto w *Juliuszu Cezarze*. Po przesłuchaniu Hunt, Sellars oświadczył: „To czysta moc, czysta skoncentrowana energia!”. I tak w 1985 r. wystąpiła jako Sesto w Pepsico Summerfare Festival w Purchase w stanie Nowy Jork. Ten występ okazał się „przełomem” w jej karierze wokalne. Od tego momentu śpiewanie zdominowało jej życie. Decyzję przypięczętowało następujące wydarzenie.

W 1988 r. wróciła do domu po Świącie Dziękczynienia i okazało się, że ukradziono jej altówkę. Poprosiła przyjaciół o karmienie kota pod jej nieobecność, a któryś z nich zostawił klucz do mieszkania w skrzynce pocztowej. Włamywacz zdeptał wypalonego papierosa na jej dywanie. Miała tę altówkę 10 lat. Nie odnowiła niestety na czas polisy ubezpieczeniowej i nie stać jej było na zakup nowego instrumentu. Współpracowała z policją i odwiedzała lokalne lombardy, ale nigdy jej nie odnalazła.

Dalsza współpraca z Peterem Sellarsem – to Donna Elvira w *Don Giovannim* w 1987 r. Później, wykreowała też z nim m.in. rolę Ireny i Theodory w *Theodorze* Haendla. Pracowała też z Marle Morris Dance Group i śpiewała w premierach dwu przedstawień Purcella i Haendla.

Kolejna dekada jej artystycznych występów, czyli lata 90., to głównie współpraca z dyrygentem Nicholasem McGeganem i The Philharmonia Baroque Orchestra. Nagrała z nimi serię oper i oratoriów Haendla dla Harmonia Mundi: *Susanna*, *Theodora*, *Ariodante* i *Mesjasz*.

„Wiele się od niej nauczyłem”, mówi David Daniels. „Była osobą, która angażowała całe ciało w śpiew i aktorstwo (...) jej spektakle przepelnione były największą uczciwością i naturalnością wykonawczą (...) Wyposażała heroiny oper Haendla w większą ilość emocji niż te z oper Verdiego. Niewiarygodna!”.

Krytycy porównywali jej głos do brytyjskiego mezzosopranu Janet Baker. Proklamowano ją „królową opery barokowej” i nie tylko. Zaczęto nazywać ją jedną z największych współczesnych śpiewaczek operowych. Wielu krytyków plasowało ją w najwyższej kategorii współczesnych wokalistów wraz Karitą Mattilą i Brynem Terfelem.

W 1993 r. odniosła prawdziwy triumf w Paryżu, a potem w Brooklyn Academy of Music jako heroina opery francuskiego baroku *Medea*. Charpentiera z Les Arts Florissants pod batutą Williama Christie. W 1994 r. usłyszano jej Carmen w Boston Lyric Opera i ponoć była jedną z tych najbardziej wiarygodnie ognistych cyganek naszych czasów. W New York City Opera debiutowała w roli Kserksesa Haendla w 1997 r. Wróciła tam jako Sesto w *La clemenza di Tito* Mozarta. Już wtedy pogodziła się z sobą,

W tym samym roku spotkała Petera. Okazał się jej duchowym partnerem. Dzięki niemu powoli zaczęła wydobywać się z medycznego chaosu stanu zdrowia. Peter Lieberzon nie słyszał

była poprzednio żoną Georga Balanchine'a, wychował się w Nowym Jorku. Zaczął praktykować buddyzm tybetański już jako student na Columbia University. Po latach przeniósł się z żoną i córkami do Halifaxu w Nowej Szkocji, gdzie został dyrektorem Centrum medytacji i treningu Shambhala.

„Jaka ona piękna”, powiedział gdy po raz pierwszy usłyszał jej głos. Zadzwoił więc do niej i rozmawiali przez godzinę. Jej wrażenia były podobne. Wzajemne zauroczenie rozwijało się podczas produkcji i prób do jego ope-



H. Bertloz – *Trojanie*
Lorraine Hunt Lieberson (Dydona)
fot. Marty Sohl/MET

nawet o niej, aż do momentu kiedy Stephen Wadsworth nie przystał mu taśmy z nagraniem jej głosu w 1996 r. Poszukiwali mezzosopranu do partii Triraksha, drugiej żony bohatera pierwszej opery Lieberzona *Ashoka's Dream* komponowanej dla Santa Fe Opera. Peter Lieberzon, syn Goddarda Lieberzona, wieloletniego szefa Columbia Records i Very Zorin aktorki teatralnej i filmowej lat 30. i 40. oraz baleriny, która

ry. Lieberzon przeżył trudny okres separacji i rozwodu z żoną. Pobrali się w 2000 r., a Lorraine Hunt dodała do swego nazwiska drugi człon: Lieberzon. Miała 49 lat. Zamieszkała

wraz z mężem pośród wzgórz otaczających Santa Fe, w stylowym, przestronnym, niezagraconym domu z pięknym widokiem na dolinę i położone w niej miasto. W 2003 r. w jednym z wywiadów tak mówiła o wyborze miejsca zamieszkania: „Jestem astrologiczną rybą. Ten krajobraz jest pejzażem ognia, a ogień potrzebuje wody”.

W 2003 r. śpiewała w serii koncertów poświęconych muzyce Bacha w produkcji Sellarsa. Do wykonania *Ich habe genug* ubrano ją w szpitalną koszulę śmiertelnie chorej kobiety z podłączonymi plastikowymi rurkami kroplówek, które w pewnym momencie Hunt Lieberzon wyrwała sobie z ciała. Te spektakle poświęciła pamięci swej młodszej siostry Alexis, która zmarła na raka w 2002 r. Na jakiś czas przed śmiercią siostry Lorraine otrzymała wyniki swoich badań. Diagnoza: rak piersi. W *Ich habe genug* poruszyła wszystkich bezpośrednią szczerością i wiarygodnością ekspresji wokalne, intensywnością przekazu agonii cierpienia, bólu i w końcu ekstazy duchowego wyzwolenia.

Występy w sierpniu 2005 r. podczas Glynderbourne Festival w *Theodorze* Haendla w produkcji Sellarsa zaowocowały późniejszym nagraniem płyty z ariami Haendla. We wrześniu tegoż roku podczas London Proms wykreowała kolejne niezwykle dramatyczne portrety: w kantacie Brittena *Phaedra* i Jokastę w *Oedipus Rex* Strawińskiego. „Dwa samobójstwa podczas jednego wieczoru! To coś zgodnego z moim temperamentem wykonawczym”, mówiła prasie ze śmiechem.

„Nie sądzę, że istnieje obecnie jakiś inny śpiewak, który posiada podobną wiarygodność i bezpośredniość przekazu emocjonalnego jak Lorraine, która ma dar przemawiania do każdego z

BRILLIANT
CLASSICS

Masterworks

10-lecie Brilliant Classics

Wspaniała kolekcja płyt.
Zawiera 10 boxów monograficznych.
Dzieła największych kompozytorów
w doskonałych wykonaniach.

**Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms,
Schubert, Händel, Telemann, Dvořák,
Bach, Vivaldi**

Całość w ekskluzywnym opakowaniu.



widzów. (...) W Glyndebourne ludzie wychodzili z przedstawień ze łzami w oczach. Później wybrałem się, by posłuchać jej Fedry Brittena i Jokasty Strawińskiego podczas Proms. Nie było tam intymności atmosfery opery w Glyndebourne, nie było też dekoracji i nie było kostiumów. Aż nie mogłem uwierzyć, że uzyskała ten sam silny emocjonalnie efekt, ale tak się właśnie stało" wspominał jej występ David Pickhard, dyrektor Glyndebourne.

Przygotowania do roli Dydony w *Trojanach* pochłonęły jej wielu czasu. Godzinami analizowała rolę i charakter postaci. „Lorraine jest jak Callas w swej determinacji wcielenia się w kreowaną postać najgłębiej jak to możliwe, w odnajdywaniu najdrobniejszych faktur – jak odcieni w słojach drewna”. Podczas ćwiczeń skali otwierała fizycznie swe ciało. Lekko ugięte kolana, rozpościerała ramiona, by głos dobiegał z dołu, od stóp aż do głowy.

Bez trudu zmieniała style i nastroje podczas recitali śpiewając arie Haendla i Mozarta, pieśni Brahmsa, Mozarta, Schumanna czy cykl 5 pieśni z tekstami Rilkego (*5 Sonetów do Orfeusza*) skomponowanych dla niej przez męża.

Wielokrotnie krytycy i znawcy opery zadawali sobie pytanie co powoduje, że Hunt Lieberman jest tak przekonująca na scenie. Najlepszym wytłumaczeniem tego fenomenu jest chyba jej totalna synchronizacja: głosu, ruchu ciała i interpretacyjnego wcielenia się

w postać. Mimo iż potrafiła tak niezwykle się skoncentrować i zagubić wręcz w wykonywanej partii, przed transmisją radiową *Trojan* Berliozą w MET przeżyła bezsenność. Nad ranem rozważała nawet czy aby nie warto zadzwonić do MET i poprosić o zastępstwo. Weszła na scenę owego popołudnia bardzo napięta nerwowo. Ale gdy „stała się” Dydona Berliozą, dała prawdziwy popis sztuki wokalne. To była jedna z najlepiej zaśpiewanych partii Dydony.

Nigdy nie była związana długim kontraktem z żadną wytwórnią, pracowała dla wielu firm. Z Jamsem Levinem śpiewała *Guerrelieder* i nagrała *Neruda Songs* skomponowane przez jej męża. Jej nagranie *Fedry* Brittena zyskało nominacje do Grammy, a Musical America uznała ją za wokalistkę roku 2001.

Nie miała też agenta prasowego. „Ogólnie” ową uczennicę wokalaną Herberta Burtisa reprezentowała firma IMG Artist Management. Ale to raczej nic dziwnego. Chyba wiele rzeczy zaczynała późno lub nieco „inaczej” niż inni. „Na poważnie” zaczęła przecież śpiewać dopiero w wieku lat 26. Była „wolnym strzelcem”.

Pytana o idealny repertuar recitalowy odpowiadała, że lubi śpiewać wszystko: Bacha, Fauré, Wolfa i Mahlera. Mahlera zresztą śpiewała solo, w ansamblach kameralnych i z wielką orkiestrą, jak np. *Drugą Symfonię* z San Francisco Symphony czy *Das Lied von der Erde*.

Po wypadku w 2005 r. musiała odwołać wiele spektakli. Uraz kręgosłupa i problemy z pęcherzem zmusiły ją do wycofania udziału w światowej premierze *Doctor Atomic* Johna Adamsa. Wcześniejsza diagnoza raka piersi zmusiła ją też do wycofania się z wielu występów, m.in. z premiery opery Katija Saariaho *L'Amour de Loin* w Salzburgu w 2000 r.

W maju 2007 r. miała wykreować pod batutą Jamesa Levine'a w MET partię Orfeusza w nowej produkcji opery Glucka. W planach była też partia Matki Marie z *Dialogów karmelitanek* Poulenca.

Zmarła w domu, w Santa Fe w wieku lat 52. Do wiadomości publicznej informację podał Alec C. Treuhaft, którego powiadomił o śmierci żony Peter Lieberman. Poinformowano jedynie, że zmarła „po długiej chorobie”. Różne źródła podawały różne bezpośrednie powody śmierci. Jedno z nich mówiło o nawrocie raka, który tym razem zaatakował wątrobę.

W 1993 r., podczas benefisowego koncertu z New York Festival of Song w nowojorskim mieszkaniu Leonarda Bernsteina otrzymała od niego nie byle jaki komplement. Śpiewała dla niego hiszpańskie pieśni miłosne. Bernstein powiedział jej po występie, że ma jeden z najpiękniejszych głosów jakie słyszał, a przecież nie jest znana. Zapytał więc kim jest. Odpowiedziała z lekkim uśmiechem: „Gram na altówce”.

Mój sposób na Koncerty i Symfonie Beethovena

Rozmowa z Michaiłem Pletniewem



Michaił Pletniew
fot. Harald Hoffmann/DG

Jakie jest Pana podejście do zagadnienia tempa w „V Symfonii” Beethovena?

Tempo powinno być dobrane według charakteru muzyki i kształtu fraz. Naturalnie w *V Symfonii*, artykulacja, dynamika muszą ze sobą współpracować, aby ukazać początkowy fragment z głęboko dramatyczną siłą. Bez zwrócenia uwagi na te wszystkie detale nie można osądzać całości.

Bardzo często wykonuje się Beethovena z ogromną pompą i powagą, przez co artyści oddają mu swój szacunek. Jednakże negatywna strona takiego podejścia do jego muzyki sprawia, że przestaje być on żywą osobą. Dla mnie Beethoven jest teraz żywy jak nikt inny na tym świecie, ponieważ jego muzyka zawiera ogromną ilość emocji. Jako człowiek nie myślał on tylko o sobie i swoich własnych problemach i cierpieniu. Nawet w tym jakże tragicznym i nieszczęśliwym życiu, miał w pamięci ludzkie szczęście. Znalazło to oczywiście najwyższy oddźwięk w jego ostatniej symfonii, w której użył słów, aby to wyrazić. Jednak w wielu innych pracach, jak w *III Symfonii* i *V Symfonii*, znajdujemy tę samą ideę: przejścia przez cierpienie i tragedię, aby osiągnąć szczęście. Szczęście nie tylko jednostki, ale wszystkich ludzi. To jest oznaka wielkości Beethovena, jego genialnych idei i osobowości. Dla mnie Beethoven jest jak bóg. Uwielbiam go, podziwiam jego muzykę. Zaskakuje mnie ona zawsze i wzbudza głębokie uczucia – zarówno kiedy przedstawiam ją zza pulpitu dyrygenckiego i gdy sie-

dzę na fortepianie. Moim celem jest nagranie wszystkich dziewięciu symfonii. Chciałbym przekazać słuchaczom swoje spojrzenie na Beethovena, sposób w jaki ja słyszę jego muzykę. Muzyka musi mieć natychmiastowe emocjonalne oddziaływanie na ludzi, nie tylko jako dzieło z przeszłości. Każda fraza, każdy krzyk, każdy moment radości powinni być przeżyty w taki sposób, jaki przeżywamy go w życiu. *V Symfonia* jest tego dobrym przykładem. Jakże błędnym jest myślenie, że Beethoven był tytanem, który miał do czynienia tylko z wielkimi emocjami, zaś nie miał pojęcia o innych aspektach ludzkiej natury, jak liryzm, słabość czy tępy. Ja widzę całe spektrum beethovenowskich emocji. Chciałbym, aby to nagranie dało ludziom siłę do pokonywania ich własnych problemów i słabości oraz aby pokazało beethovenowską siłę charakteru, która tak pomagała mu w ciężkich momentach. Tak więc w czasach, w których żyjemy Beethoven i jego muzyka może pomóc ludziom znaleźć właściwą drogę w życiu. Boga, a także siłę do pokonania problemów, podobną do tej, którą miał kompozytor.

Jak ważne są te małe detale dla Pana? Czasami, na przykład, redukuje Pan ilość smyczków.

Wprowadzam kilka zmian. Czasami czuję się wolny w dokonywaniu zmian, aby przybliżyć idee Beethovena. Nie zgadzam się z ludźmi, którzy twierdzą, że wszystko napisane jest w nutach. Tak nie jest. Niemożliwe jest wykonywać symfonie Beethovena tylko według

partytury, aby być poprawnym: wykonać znaki dynamiczne, artykulację i myśleć, że to jest Beethoven. Tak jednak nie jest. Dla ludzi, którzy w to wierzą, najlepszym wykonawcą Beethovena mógłby być komputer. Można by umieścić w nim te wszystkie szczegóły i w rezultacie usłyszeć Beethovena. Ale z punktu widzenia kompozytora i jego muzyki, to absolutny nonsens. Beethoven jest Beethovenem kiedy jego muzyka wychodzi z serc wykonawców i trafia do serc słuchaczy. Jeśli tego nie ma, nie ma też Beethovena, jeśli jego muzyka nie urzekła mnie, w ogóle nie została wykonana. Naturalnie każdy wykonawca inaczej ją pojmuje, żyje ona przecież już od 200 lat. Wielu wspaniałych artystów podeszło do niej bardzo różnie, wielu z nich bardzo przekonująco. Przyszłe generacje będą interpretować Beethovena jeszcze inaczej. Kluczem jednak jest droga, jaką jego muzyka musi przebyć – od serca do serca. Jednej z najlepszych charakterystyk dokonał uczeń Beethovena – Carl Czerny, który stał się sławny dzięki swoim etudom. Był on niezwykle praktycznym człowiekiem. Pewnego dnia wziął kartkę papieru i próbował napisać jak Beethoven zagrał jedną stronę sonaty. Można przeczytać w opisach Czernego, że grał on utwór w niezwykle wytworny sposób, robiąc *accelerando* tam i *crescendo* gdzie indziej. Po spojrzeniu w nuty okazuje się, że te uwagi tam się nie pojawiają. Beethoven i inni klasyczni kompozytorzy, prawdopodobnie wstecz aż do Bacha, dawali wykonawcom dużą dawkę wolności. Później, XX-wieczni

kompozytorzy jak Mahler i Strawiński, oczekiwali wykonywania ich utworów zgodnie ze swoimi wskazówkami, komentowali prawie każdą nutę. Beethoven taki nie był. Komponował improwizując. Podczas pierwszego wykonania *Koncertu c-moll* partia fortepianu nie była jeszcze przeniesiona na papier, grał ją jedynie ze szkiców. Ale nawet w opublikowanej partyturze koncertu, przedstawiony materiał każe nam rozważać, myśleć o idei jaką przyświecała Beethovenowi. Jeśli sądzisz, że znasz tę ideę, wiesz dlaczego kompozytor przeniósł swoje myśli na papier, dlaczego to było dla niego ważne, jesteś na właściwej ścieżce. Nie można się skupiać tylko na tym, co zostało napisane, ale także na tym początkowym impulsie. Poprzez zmiany różnych detali próbując dotrzeć

wości niż fortepian. Jeśli jesteś dobrym pianistą, możesz wykreować wiele nowych kolorów, ale nie jest to porównywalne do tego co orkiestra może zrobić. Rosyjska Orkiestra Narodowa jest perfekcyjnym instrumentem, który idealnie potrafi wyrazić moje intencje, dokładnie w taki sam sposób w jaki mogę je przedstawić grając na fortepianie. Naprawdę mogę poczuć ich odpowiedź na każdy wykonany przeze mnie ruch, na każdy detal, zmianę nastroju w brzmieniu, kolorystyce. Ponieważ rozumiem co ja robię, dyrygowanie tym zespołem jest zabiegiem niezwykle przejmującym.

W jaki sposób przygotował Pan ten zespół do nagrania?

Zaczęliśmy przygotowania od samego początku istnienia Rosyjskiej Opery Narodowej. W pierwszych latach graliśmy wszystkie symfonie Beethovena. W zeszłym roku dyrygowałem tymi wszystkimi symfoniami tu, w Moskwie i kilkoma z nich w Sankt Petersburgu. Myślałem o zrealizowaniu nagrania. Powiedziałem orkiestrze na początku tego roku: „To nagranie będzie najważniejszym dla nas wydarzeniem tego roku. Nie odkładajcie symfonii Beethovena. Gdziekolwiek indziej będziecie grać, zawsze miejcie przy sobie te partytury, patrzcie w nie, ćwiczcie”. Powiedziałem im także, że dla wszystkich innych jest to rok Mozarta i Szostakowicza, zaś dla Rosyjskiej Opery Narodowej jest to zdecydowanie rok Beethovena.

Czy każda symfonia jest według Pana tej samej jakości?

Nie mogę powiedzieć o żadnej części, że jest słaba. Geniusz Beethovena jest wszędzie, w każdej nucie. Oczywiście, każda symfonia, każda część jest inna. To jest właśnie zdumiewające w Beethovenie. Wielu kompozytorów pisało muzykę bardzo do siebie podobną, ale jego dziewięć symfonii ma różny kształt, każda z nich jest pełna nowych pomysłów. Zwłaszcza kiedy grasz cały cykl, nigdy nie przestajesz być zaskakiwanym, jesteś stale zdumiony ile silnych idei pochodzi z tych wszystkich symfonii. On naprawdę wyraził większość swoich pomysłów w gatunku symfonii. Dzięki orkiestrze mógł wykorzystać swoją wyobraźnię i pomysłowość bez żadnych limitów.

Życie 200 lat temu, za czasów Beethovena było zupełnie inne niż jest teraz. Jaki wpływ ma współczesne życie na jego muzykę i jej wykonywanie?

Ogromny. Wielu ludzi, którzy zalecają tak zwane autentyczne wykonanie myśli, że może ich to wrócić w przeszłość za pomocą maszyny czasu. Nie jest to jednak możliwe. Jest wielu utalentowanych ludzi, którzy usiłują kreować autentyczną drogę grania na starych instrumentach. Interesujące jest postarać się zrozumieć jak muzyka Beethovena i innych kompozytorów brzmiała, wówczas kiedy była zupełnie nowa. Trzeba jednak dodać, że żaden z wielkich kompozytorów nie był usatysfakcjonowany z możliwości instrumentów jakie miał do wykorzystania. Wiele zagadnień, które znaleźliśmy w nutach Beethovena przeznaczonych dla instrumentów dętych lub szczególnie blaszanych nie mogło być zanotowanych we właściwy sposób, ponieważ instrumenty z tamtego czasu nie były dostatecznie wykształcone, nie miały nawet skali chromatycznej. Beethoven natychmiast pojął potencjał nowych fortepianów. Myślę, że kompozytor mógłby irytować domniemany, autentyczny sposób interpretacji jego utworów. Nawet jeśli założysz perukę, zapalisz świecę i zaczniesz udawać, że jesteś Mozartem nie oznacza to, że uda ci się poczuć to samo. Równie dobrze można zapytać a co z pchłami? Ludzie w tamtych czasach rzadko kiedy się myli, borykali się w związku z tym z różnymi insektami. Nosili na przykład takie małe pudełeczka na pchły, które mogli łapać podczas koncertów bez przeszkadzania komukolwiek z publiczności. Czyż nie było to także jakąś częścią prawdziwego występu? Oczywiście, podałbym tu radykalny przykład. Naturalnie, jest wielu wspaniałych artystów pracujących nad autentycznymi wykonaniami muzyki Beethovena, jak na przykład Nikolaus Harnoncourt. Ale kiedy słucham jego występów nie mam przekonania czy to wszystko wyglądało tak samo jak przed laty. Jednak niezwykle lubię jego interpretacje, są pełne życia. Jest on bardzo utalentowanym człowiekiem. Jeśli ktoś taki robi coś niewłaściwego, może to mieć zresztą interesujący efekt. Moim sposobem na wykonanie muzyki Beethovena jest dodanie do jego muzyki współczesnych emocji. Myślę, że jego muzyka zyskuje w tych nowych okolicznościach, jest nam bliższa. Beethoven nie pisał dla ludzi z pchłami. Pisał dla przyszłości, wieczności. Czasy, w których żył były kontekstem dla całej jego muzyki. *Symfonia „Pastoralna”* jest odą do Boga, nie tylko impresjami podczas pobytu na wsi. Oczywiście, tam też one się znajdują, ale patrząc chociażby na ostatnią część, wdzięczną pieśń po burzy, możnaby zapytać: podziękować komu i za co? Jest tylko jedna odpowiedź: podziękować Bogu i jego dziełu – Naturze. Za tym wszystkim kryje się więc wielka idea, o wiele silniejsza i ważniejsza niż tylko wiejskie reminiscencje.

rozmawiał: Rainer Maillard
VII 2006 r. w Moskwie – © DG
tłumaczenie: Magdalena Todynek



Michail Pletniew
fot. Harald Hoffmann/DG

do beethovenowskiej motywacji. Wielu wspaniałych kompozytorów grało swoją muzykę inaczej niż została ona zapisana w partyturze. Weźmy chociażby Rachmaninowa, Strawińskiego, Mahlera, Griega czy nawet Szostakowicza, którzy grali swoje utwory w zupełnie innych tempach niż te oznaczone w nutach. Wielu ludzi akceptowało te sygnały automatycznie. Dla mnie ważne jest, aby poczuć nastrój, aby znaleźć właściwe tempo. Jeśli mogę zrozumieć te podstawowe emocje, które kierowały kompozytorem, wtedy wiem, że jestem na właściwej ścieżce. To jedyny sposób wykonywania Beethovena.

Czy jest jakaś różnica pomiędzy wykonywaniem fortepianowych i orkiestrowych dzieł Beethovena?

Orkiestra ma o wiele więcej możli-

Placido Domingo (1)

Fenomen operowy naszych czasów



Karolina Kasprzak

Na scenie pojawia się Placido Domingo. Ten, kto nie doświadczył tego cudu z perspektywy widowni – nie zrozumie. Nazwisko tego wyjątkowego artysty musi nasunąć się samo rozpatrując historię opery XX w. pod względem sztuki interpretacji, fenomenalnego, a nieodzownego w dobie filmu i telewizji, połączenia śpiewu z grą aktorską oraz bezprecedensowej wszechstronności. „King of Opera” pisał Newsweek w latach 80. ubiegłego stulecia. Cóż, nawet królowie mają zwyczaj czasem wypoczywać. Domingo – przeciwnie. Poza jego głównym zajęciem, którym nadal pozostaje śpiew, wspaniale gra na fortepianie, dyryguje spektaklami od Metropolitan Opera po werońską Arenę, jest dyrektorem oper w Los Angeles i Waszyngtonie, a także pomysłodawcą i głównym animatorem konkursu dla młodych śpiewaków Operalia, odbywającego się cyklicznie od 1993 r. Prawdziwy człowiek renesansu.

Naturalnie Domingo pozostaje przede wszystkim tenorem. Tenorem, którego całkowity repertuar obejmuje 135 partii. To więcej niż jakikolwiek inny śpiewak w historii. Niewątpliwie fakt ten zasługuje na miano rekordu. Przypomnijmy zatem przy tej okazji, że Domingo dwukrotnie trafił do słynnej Księgi Rekordów Guinnessa: 30 czerwca 1991 r. po wiedeńskim przedstawieniu *Otella*, śpiewaka – w ciągu 80 minut – wywoływano przed kurtynę 110 razy! W ten sposób tenor pobił swój własny rekord z 1983 r. Wówczas po spektaklu *La Bohème* (również w Wiedniu) artysta wychodził przed oblicze wiewatującej publiczności „jedyne” 83 razy. Zwykł też także samego Enrico Caruso otwierając po raz siedemnasty nowy sezon 1999/2000 w MET.

Nieustannie nagradzany artysta jest

jedenastokrotnym laureatem Grammy, dziesięciokrotnie otrzymał doktorat honoris causa, wyróżniono go również licznymi zaszczytami, by wymienić tylko szlachecki tytuł „Sir”, Medal of Freedom, Komandorię Legii Honorowej, Medal Izabeli Katolickiej i Nagrodę Europejską 2003. Zaś dzień 27 września został oficjalnie ogłoszony przez burmistrza Nowego Jorku – Rudolfa Giulianię „Dniem Placido Domingo”.

Pisząc o tym artyście należy – to oczywiste – skoncentrować się na jego głosie: tym wspaniałym, złocistym, pełnym ekspresji instrumencie zaliczanym przez krytyków do gatunku lirico spinto. Głos Domingo określa się najczęściej jako ciemny, zmysłowy, aksamitny. Artyście najbardziej odpowiada opis włoskich krytyków, którzy nazywają jego

głos „brązowym”. Sam Domingo wyznaje, że lubi myśleć o swoim głosie jako „lirycznym instrumencie, takim jak wiolonczela – i rzeczywiście, często zdarza mi się wyobrażać sobie grę na wiolonczeli podczas śpiewu”. Istotnie głos artysty posiada niezwyklej urody ciemny timbre, lecz faktycznie dysponuje on niezliczoną ilością barw i odcieni, dzięki czemu był zdolny niemal w tym samym czasie wykonywać krańcowo różne partie, takie jak liryczny Rodolfo czy Alfredo, lub dramatyczny Otello, Samson czy Radames. W latach 90. owa zdumiewająca umiejętność (nazwijmy ją – sterowania głosem) otworzyła artyście drogę do niedostępnego na ogół dla tenorów o latynoskim rodowodzie świata – świata wagnerowskich bogów i herosów.

Miliony fanów, często nie będących melomanami, przysporzyły śpiewakowi liczne albumy z muzyką czysto rozrywkową. Nagrania te zawierające głównie piosenki o miłości, Domingo wykonuje głosem pozbawionym jakiegokolwiek manieryzmu związanego ze śpiewem operowym.

Nie da się ukryć, iż owe piosenki w sposób czytelny skierowane są do wielbicieli przystojnego Hiszpana, czujących na jego męską, efektowną urodę. Cóż, artysta dba o swój image.

Tym co wyraźnie odróżnia Placido Domingo od współczesnych śpiewaków operowych jest jego zdolność do całkowitego oddania się odtwarzanej przez siebie postaci. Artysta angażuje się w nie całym ciałem i duszą, aż po zupełną identyfikację: „On dosłownie żyje życiem swoich bohaterów scenicznych” napisała Helena Matheopoulos. Nic więc dziwnie-

spektaklu nie koncentruje się wyłącznie na własnej roli. Jest nieustannie skupiony, obecny w trwającym właśnie przedstawieniu. Słynny baryton grecki Kostas Paskalis uważa tę cechę za ogromnie pomocną, pozwala ona bowiem partnerowi rozwinąć swą rolę w sposób pełny. Paskalis powołuje się na spektakl *Otella*, w którym obaj śpiewacy brali udział (chodź tu o scenę z II aktu tej opery): „Doprawdy trudno sobie wyobrazić co dla mnie – jako Jagona – oznacza stać za plecami Placido i obserwować jak pod wpływem opowiadania o śnie Cassia napinają się mięśnie na jego karku. Czuję wówczas, że obaj tworzymy cały ten dramat”.

Od początku lat 70. Placido Domingo staje się jednym z czołowych i najlepiej opłacanych tenorów młodej generacji. Jednak już wtedy pojawiły się pierwsze głosy (wśród nich Maria Callas) krytykujące artystę za to, że śpiewa za wiele. Prorokowano mu szybki koniec kariery. „Tylko ty zażyłeś na oklaski, Placido – orzekła Primadonna Assoluta spotkawszy się z Domingo po jednym ze spektakli – ale za dużo śpiewasz!” W jakiś czas później Birgit Nilsson dodała: „Placido, śpiewający przepięknie w sześciu językach, nie nauczył się odmawiać w żadnym z nich”. Sam zainteresowany replikował natomiast, że im więcej śpiewa, tym lepiej brzmi jego głos.

Głosy krytyczne nasiliły się z chwilą, gdy 34-letni tenor postanowił włączyć do swojego repertuaru verdiowskiego *Otella*. Jest on przecież najbardziej dramatyczną spośród włoskich partii tenorowych, Domingo zaś dysponuje głosem zaledwie w typie lirico spinto! Czas jednak pokazał jak bardzo mylili się w ocenie ci wszyscy, którzy wątpili w umiejętności tego wyjątkowego artysty. Nie tylko bowiem wykonał tę partię, ale odegrał ją niczym rasowy aktor dramatyczny! Rychło rola obłąkanego z zazdrości Maura stała się najwybitniejszą kreacją Placido Domingo. Do historii przeszły już słowa wypowiedziane przez Sir Laurence’a Oliviera: „Ten łajdak gra równie dobrze jak ja, a do tego genialnie śpiewa”.

Szczyt kariery artysty przypada na lata 80. i 90. Śpiewa w tym czasie w największych teatrach i salach koncertowych świata, pod batutami najwybitniejszych dyrygentów, występuje w programach telewizyjnych – tych poważnych i mniej poważnych, nagrywa komplety oper, słowem – jest megagwiazdą, która już za życia staje się legendą.


Skąd artysta czerpie na to wszystko

siły? Nie podlega bowiem kwestii, iż jest on najbardziej zapracowanym śpiewakiem wszechczasów. L. Rasponi następująco charakteryzuje Placido Domingo podczas kręcenia *Traviaty*: „Wspaniale ułatwiały wykonanie planu zdjęć. Był w drodze pomiędzy Rzymem i różnymi innymi miastami: w Wiedniu *Otello*, Chenier, *Carmen*, w Buenos Aires *Tosca*, w Madrycie *Samson*. Przyjechał, nagrał wyznaczoną scenę i wyjechał nie pozostawiając za sobą żadnych problemów, zawsze uśmiechnięty, zawsze przygotowany, nigdy kapryśny. Musi posiadać siłę byka, bo nigdy nie wydawał się zmęczony”.

Harvey Sachs w postłowie do autobiografii artysty *My first forty years* cytuje słowa żony śpiewaka: „Placido jest w stanie prześpiewać całą operę, wziąć udział po spektaklu w kolacji, położyć się spać o piątej nad ranem i być gotowym do próby o jedenastej. Ma kondycję konia”.

Początek lat 90. otwiera nowy rozdział w życiu zawodowym Placido Domingo. Wciąż spragniony wyzwania artysta decyduje się powrócić na scenę w kostiumie Lohengrina, 16 lat po pierwszej próbie zmierzenia się z tą partią. Następne spotkania z Wagnerem śpiewak planuje z większą rozważą.

W marcu 1991 r. staje na scenie jako Parsifal, w grudniu 1992 r. jako Siegmund w *Walkirii*. Drogę do tych ról ugruntuował sobie wcześniej nagrywając kolejno: *Śpiewaków norymberskich* (1976), potem *Lohengrina* (1985/6) i *Tannhäusera* (1988). Po roku 1990 powstają nagrania *Parsifala* (1991/2), I aktu *Walkirii* (1993), *Wagner Love Duets* (2000) i *Scenes from the Ring* (2002). Niespełnionym marzeniem artysty pozostanie Tristan. Zamierzał wprawdzie wykonać tę partię w 2001 r., lecz zrezygnował z niej. Powodem były ogromne trudności jakie Tristan stwarza potencjalnemu śpiewakowi. „Tristan to szalenie ciężka i niebezpieczna rola, od początku do końca. Nie tylko ze względu na III akt, który jest dla mnie prawdziwą masakrą. Akt II także zawiera kilka trudnych fragmentów w duecie miłosnym: fraza po frazie przebiega w bardzo niewygodnej tessiturze. Nawet w I akcie, gdzie partia tenorowa jest dość krótka, pojawiają się odcinki wyjątkowo ciężkie do zaśpiewania. Tristan pozostanie najprawdopodobniej jedyną rolą, o której zakończywszy karierę powiem, że bardzo mi żal, iż nie wystąpiłem w niej na scenie”. Marzenie to udało się śpiewakowi częściowo urzeczywistnić, kiedy w 2004 r. dokonał studyjnego nagrania partii Tristana. Jego partnerami byli m.in. Nina Stemme i Rolando Villazon – laureaci konkursu wokalnego Operalia.

Cóż jeszcze można powiedzieć o zjawisku, któremu na imię Placido Domingo? Najkrócej i najtrafniej ujął to profesor Marcel Prawy: „Domingo jest absolutnym unikatem w całej historii opery”. W następnych numerach *Muzyka21* napiszemy o interpretacjach Domingo ról wagnerowskich: Lohengrina, Parsifala, Siegmunda... 



Placido Domingo
fot. © Unitel

go, że reżyserzy tej klasy, co Franco Zeffirelli, Francesco Rosi, Werner Herzog, Jean-Pierre Ponnelle, czy John Schlesinger tak chętnie zapraszają tenora do udziału w swych produkcjach scenicznych i filmowych. Stosunek śpiewaka do pracy i jego pasję następująco opisał inny znany reżyser Piero Fagioni, z którym Domingo realizował m.in. *Carmen*, *Toscę*, *Otella* i *Francescę da Rimini*: „On rzuca się w każdą rolę niczym byk podczas korridy. W czasie każdego przedstawienia zdaje się przeżywać rodzaj transu; jest to swoisty proces samowyzwolenia się poprzez śpiew. (...) To autentyczna eksplozja energii, którą może uwolnić jedynie śpiew, jak wulkan doznający wyładowania poprzez erupcję”.

Kwestią wymagającą podkreślenia jest fakt, iż Domingo nigdy podczas

Ivan Eröd

Rozmowa z kompozytorem

Ceni sobie warsztat, rzemiosło. Nie kieruje się modą, bezustannie uczy się od dawnych mistrzów. Zarówno w muzyce, jak i w życiu próbuje połączyć ogień z wodą. Radosną bez troskę i głęboką powagę miesza w taki sposób, że nie zawsze wiadomo, na ile poważnie potraktować to, co mówi czy pisze.

Ivan Eröd (ur. 1936) należy do grona najpopularniejszych kompozytorów współczesnej Austrii. Edukację muzyczną rozpoczął w rodzinnym Budapeszcie (fortepian u Pala Kadosa, kompozycja u Ferencza Szabó). Jako 20-letni młodzieniec wyemigrował do Austrii. Tam też, na Uniwersytecie Muzycznym w Wiedniu, kontynuował studia. Swój pierwszy koncert solowy jako pianista Ivan Eröd zagrał w Sali Brahmsowskiej Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Wiedniu. W sumie w czasie 50 lat aktywności artystycznej Eröd występował ponad 500 razy, zarówno jako solista, jak i kameralista. W latach 70. ożenił się z Marie-Luce Guy, z którą ma pięć dzieci. W tym samym czasie podjął pracę jako wykładowca akademicki, najpierw w Grazu, potem w Wiedniu. Wielokrotnie nagradzany, odznaczony Dużą Srebrną Odznaką za zasługi dla Republiki Austriackiej. Niedawno kompozytor gościł w Warszawie na spotkaniu i koncercie zorganizowanych z okazji jego 70. urodzin przez Austriackie Forum Kultury.

Chciałbym zacząć od pytania, które często sam sobie stawiam, i na które nie udało mi się jeszcze nigdy odpowiedzieć: co to jest dobra muzyka?

Ja też nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć. Gusta są różne. To, co podoba się jednemu, nie podoba się drugiemu. Zmieniają się czasy, co kiedyś było uznawane za dobrą muzykę już nią nie jest, albo odwrotnie. Nie istnieje żadna skala.

Ale przecież uważa się, że na przykład symfonie Beethovena to dobra muzyka...

I to też jest dobra muzyka, za taką przynajmniej uchodzi w naszym kręgu kulturowym. Ale można sobie wyobrazić, że są takie kultury, w których muzyka Beethovena rozumiana nie jest. Nawet w naszym kręgu kulturowym są pewne warstwy społeczne, które uważają ją za nudną. To oczywiście nie zmienia faktu, że muzyka Beethovena jest dobra, tak w skrócie można by sprawę ująć. Po prostu, jako taka się potwierdziła.

Jesteśmy otoczeni, żeby nie powiedzieć osaczeni, dźwiękami. Muzyka rozbrzmiewa praktycznie wszędzie. Czyba nigdy nie była jeszcze tak powszechna. Czy przez swoją wszechobecność nie traci ona swojej magii?

Nigdy nie była tak powszechna i tak niedostrzegana jak teraz. Nie powiedziałbym, że muzyka traci swoją magię. Muzyki już się po prostu nie zauważa. Tak samo jak się nie dostrzega tapety w pokoju, w którym się bez przerwy siedzi, albo pojedynczych budynków w panoramie miasta. Muzyka potrzebuje wokół siebie ciszy. A dzisiaj to już prawie niemożliwe.

Dla kompozytora jest to chyba sytuacja przykra...

Przykra, albo i nie. Nie wiem jak było dawniej. Ja po prostu tworzę muzykę, a jeśli ktoś już się pojawia na koncercie, to z pewnością wie po co przyszedł.

Kiedys, w latach 60. stwierdził Pan: „Uznaję melodię, uznaję formę i uznaję efekt”. Czy tamto credo uznaje Pan wciąż za aktualne?

Tak, z pewnością, chociaż to była taka prowokacja, bo o melodii nie wolno było wtedy mówić. Oczywiście melodia to bardzo szerokie pojęcie, prawda? Wielu słuchaczy nie uznałoby z pewnością moich melodii za takowe. Forma? No cóż, kto potrafi pisać muzykę posiadającą formę, ten to robi. Kiedy mówiłem te słowa, muzyka była bardzo zatowimizowana, a ja

Ivan Eröd
fot. Marie-Luce Eröd



chciałem pisać większe rzeczy. Efekt, cóż, a o jaki efekt chodziło? Efekty są przecież różnorakie. Muzyka była wtedy bardzo hermetyczna, zamknięta, nie była adresowana do słuchaczy, kierowano się tym tylko, co sobie kompozytor w głowie wymyślił.

Podejrzewam, że takie stwierdzenie uznano w tamtym czasie za anachroniczne.

Co dzisiaj jest anachroniczne, jutro już takie nie jest. Anachroniczne może w tym sensie, że nie było akurat aktualne, ale nie dlatego, że było przestarzałe. Jak już powiedziałem, to był prowokacja.

Czy krytyka jest dla Pana ważna, przejmują się Pan recenzjami swoich utworów?

Przyznaję, że czytam krytyki. W przeciwieństwie do moich kolegów, którzy twierdzą, że tego nie robią, a i tak je czytają. Jeśli jest dobra, cieszę się, jeśli jest zła to się trochę denerwuję. Ale generalnie nie wpływa to na moją twórczość, na moje podejście do komponowania.

Eksperymentowanie i podążanie za najnowszymi trendami nie jest Panu obce. Kiedy nastąpił w Pana twórczości przełom, powrót do melodii, klarowności kompozycyjnej, sprawdzonego języka muzycznego?

Nie należy się koncentrować zbyt mocno na technice. Napisałem operę dodekafoniczną – ludziom się podoba do dziś. Potem napisałem operę niedodekafoniczną, która brzmi bardzo podobnie, a więc nie w tym rzecz. Do techniki przykładano zawsze zbyt wielką

wagę. Poza tym w tamtym czasie do-dekafonia nie była już niczym nowym, miała już ze 30, 40 lat. Nowością był wtedy serializm. Tego też spróbowałem. Młody człowiek próbuje przecież różnych rzeczy, prawda? Kiedy się to zmieniło? Cóż, powoli doszedłem do przekonania, że nie jest to forma adekwatna do moich wypowiedzi i stopniowo zmodyfikowałem swoje środki wyrazu.

Czy dla młodego twórcy ważny jest autorytet?

Muzycznie, kompozytorsko miałem raczej martwe autorytety, z przeszłości. Żaden z nich nie mógł mnie już niestety ocenić czy pokierować. Podziwiałem też ludzi, których nie znałem osobiście. Czy autorytet może pomóc, nie wiem. Poza tym co to jest autorytet? Możliwości są dwie – autorytet to ktoś, kto innym rozkazuje, co mają robić. Ale zdarzają się też autorytety, które poprzez to, że po prostu są, emanują siłą, mogą wywierać wpływ na otoczenie, chociaż nie musi to być wpływ bezpośredni.

Kto należał do Pańskich autorytetów?



Ivan Eröd i Jenő Tákaacs
fot. Marie-Luce Eröd

Nie lubię używać słowa autorytet!
Mistrz...

Tak, mistrz! Oj, miałem wielu, wielu mistrzów, chociaż z biegiem lat to też się zmienia. Wielcy mistrzowie renesansu, wielcy mistrzowie klasyki wiedeńskiej, J. S. Bach oczywiście, niektórzy wielcy mistrzowie XIX stulecia, Szubert, Brahms, Verdi przychodzą mi teraz na myśl. Spośród tak zwanej moderny przede wszystkim Bartók, ale też Janáček, Strawiński, Berg itd. Z ostatniego okresu nie chciałbym nikogo wymienić, jest kilku, których podziwiam, ale to zbyt aktualne i potem będzie gadanie. Poza tym, w międzyczasie wszyscy oni już zmarli. Messiaen zmarł, Lutosławski zmarł, Ligeti zmarł, ale ja też już jestem stary i niedługo umrę, więc co tam... (ha, ha). Trudno sobie wyobrazić, żebym jako siedemdziesięciolatek, wybrał sobie na autorytet jakiegoś czterdziestolatka. Co najwyżej mogę powiedzieć: o ten jest zdolny, ten jest dobry, to jest ktoś ale poza tym...

Jak zostaje się kompozytorem?

Po prostu zacząłem zapisywać różne pomysły, które przychodziły mi do głowy. Było to też zajęcie podyktowane względami praktycznymi, bo z czasem niektóre z nich potrzebne były mi w szkole. Potem pomyślałem sobie, że to zajęcie jest całkiem zabawne, potem człowiek czuje bluesa i nagle jest się kompozytorem. Trochę się człowiek uczy, a potem przychodzą pomysły. Ale nie jestem z tych wyjątkowo genialnych ludzi, którzy już w dzieciństwie mają najlepsze pomysły. Ani z tych, którzy budzą się w nocy i biegną do biurka, żeby zapisać to, co im się przysniło. Nie, nie, to mi się nie zdarza. Po prostu siadam, wymyślam coś i potem to zapisuję.

Bardzo praktyczne podejście.

Przepraszam, jedna poprawka, czasem nie siadam do biurka, tylko idę na spacer i dumam i wtedy zazwyczaj coś mi przychodzi do głowy. Albo i nie. Różnie bywa. A jak mi nic nie przyjdzie do głowy, to tego nie zapisuję. Ale często też zapisuję coś co mi się podoba, a potem się okazuje, że to nie jest dobre. Wtenczas wszystko skreślam. I piszę coś nowego. Jak pan widzi mam bardzo luźne podejście do swojego zawodu. Może to niepoważne, ale może i moja muzyka w związku z tym nie jest poważna.

Czy żałował Pan kiedykolwiek, że zdecydował się na taki zawód?

Nie, oczywiście, że nie, jeżeli robi się to już od pięćdziesięciu czy sześćdziesięciu lat, nie, nie... Jedyne mój problem jest taki, że po tylu latach nie wiem, czy coś mi jeszcze przyjdzie do głowy. Za każdym razem, przy okazji każdego nowego dzieła muszę

to udowadniać.

Czy w swojej muzyce wykorzystuje Pan wydarzenia z prywatnego życia?

Nie, nie bezpośrednio. Ale skoro wpłynęły na moją osobowość, tym sposobem być może wpłynęły także na moją muzykę. Ale to nie tak, że jestem zakochany i nagle piszę pieśń miłosną. Zdarzali się w romantyzmie tacy kompozytorzy i to jest podejście w pełni uprawnione. Myślę, że nie można tu uogólniać. W każdym razie zdarza się nadzwyczaj rzadko, żebym bezpośrednio na coś reagując komponował muzykę.

Co Pana zatem inspiruje?

Najczęściej zamówienia: niech pan napisze kwartet i piszę kwartet, albo symfonię, wtedy piszę symfonię. Jeśli nie mam akurat żadnych zamówień, zastanawiam się co mógłbym teraz napisać: aaa, dawno już nie komponowałem pieśni, więc napiszę jakąś pieśń. To brzmi bardzo trzeźwo, wiem, ale tak to już jest.

Kiedy samemu się komponuje, zostaje jeszcze czas i ochota na słuchanie cudzej muzyki?

Oj, to oczywiście bardzo delikatne pytanie. Muszę przyznać, że zdarzają się okresy, kiedy słucham dużo muzyki filmowej, jednak kiedy komponuję niechętnie słucham innej muzyki. Zawsze mi przeszkadzało, kiedy w trakcie komponowania musiałem grać na fortepianie, albo brać udział w jakichś próbach. Poza tym muzyki słucham chętnie, bardzo mnie ona interesuje. Od kilku tygodni, czy nawet miesięcy nie komponuję, ale też słucham bardzo mało muzyki. Teraz czytam.

Co Pan czyta?

Beletrystykę, literaturę piękną, klasykę, dużo klasyki, trochę historii, trochę filozofii. Czasem gazety.

I zdarza się Panu komponować muzykę do literackich tekstów?

Nie, nie. Kiedy chcę napisać pieśni, szukam sobie odpowiednich tekstów. Bywało, że przeczytałem coś i pomyślałem, muszę do tego kiedyś napisać muzykę. I bywało, że komponowałem po 20, 10 czy 2 latach jakąś muzykę do tego. Niezmiernie rzadko się to zdarza.

A pop? Zdarza się Panu słuchać muzyki popularnej?

Nie jestem już na bieżąco i nie chciałbym tego oceniać. Wczesne lata popu obserwowałem z bardzo wielkim zainteresowaniem, bardzo lubiłem Beatlesów. Wywarli oni nawet pewien wpływ na moją muzykę, można by powiedzieć. Potem to zainteresowanie trochę ostabło. Ale ciepło myślę o wczesnym popie.

W ostatnich latach powstaje niestychająca ilość płyt, książek. Jak w tym gąszczu zachować orientację?

Nie ma szans. Od tego są specjalne zawody. Zdarzają się przecież krytycy, którzy całymi dniami słuchają płyt. Trzeba im zaufać. Inaczej się po prostu nie da.

Ale mówił Pan na początku, że...

No dobrze, ale są jakieś kryteria. Jest też paru poważnych krytyków, którzy słuchają dokładnie i potrafią powiedzieć, że ten jest taki, a tamten siaki. I potrafią to nawet napisać. Oczywiście mogą się też okrutnie pomylić i potem czas pokazuje, że ich osąd był błędny, ale to dotyczy wszystkiego w życiu. To tak jak z wywiadem, prawda. Co powiedziałem źle? Nie pamiętam, ale na pewno palnąłem gdzieś jakieś głupstwo. Nie można wszystkiego, co się mówi, tak dokładnie wyważyć. Ale wywiad, co to właściwie jest wywiad? Najbardziej nieprzyjemne podczas wywiadu jest to, że człowiek powie coś głupiego, a potem się to wylapuje i przedstawi jako coś bardzo ważnego.

Nie mam takiego zamiaru.

Nie miałem pana na myśli, ale dałem już wystarczająco dużo wywiadów, w których coś nieistotnego pojawiło się potem w nagłówku.

Jako nauczyciel ma Pan kontakt z młodymi ludźmi. Czy ci początkujący kompozytorzy nie boją się, że to co tworzą zgubi się w natłoku muzyki, którą się dziś produkuje?

Oczywiście, że tak ale to jest sprawa, której za nich nie rozwiążę. Jest tak wielu ludzi, którzy studiuje malarstwo, ale któ-

Acte Préalable



AP-S0006

**Karol
Szymanowski**

**Nynie odpuszczajesz
(Nunc dimittis)**

НЫНЕ ОТПУЩАЕШИ NYNIE OTRUSZCZAJESZI

na chór mieszany

Karol Szymanowski

4 Adagio

S
A

p

Ны - не от - пу - ща - е - ши ра - ба Тво - е - го, Вла - ды - ко,

T

p

Ny - nie ot - pu - szcza - je - szy ra - ba Twoje - go, Wła - dy - ko,

B

p

S
A

mf

по гла - го - лу Тво - е - му с ми - ром.

T

mf

po gła - go - lu Two - je - mu s mi - rom.

B

mf

S
A

più f

Я - ко ви - де - ста о - чи мо - и спа - се - ни - е Тво - е,

T

più f

Ja - ko wi - die - sta o - czi mo - i spa - sie - ni - je Two - je,

B

più f

16 3

S A *f* у - го - то - вал пред ли - цем всех лю -

T *f* u - go - to - wał przed li - cem wszech lu -

B *f* e - же е - си
je - że je - si

4

21

S A -дей свет во от - кро - ве - ни - е я - зы - ков и сла -

T -diej swiet wo ot - kro - wie - ni - je ja - zy - kow i sła -

B

25 *rall.*

S A -ву лю - дей Тво - их Из - ра - и - ля.

T -wu lu - diej Two-ich Iz - ra - i - la.

B

Acte Préalable



AP-S0006

Teraz, o Władco, pozwól odejść słudze Twemu w pokoju,
według Twojego słowa.
Bo moje oczy ujrzały Twoje zbawienie,
któreś przygotował wobec wszystkich narodów:
światło na oświecenie pogan i chwałę ludu Twego, Izraela.

Kantyk Symeona – Nunc dimittis (Łk 2,29-32)
Biblia Tysiąclecia (wydanie III, poprawione)

XIX-wieczna Tymoszówka, miejsce urodzin Karola Szymanowskiego, „była jedną z licznych enklaw polskości rozsianych na rozległych terytoriach Małorosji (obecnie Ukrainy). Nic więc dziwnego, że młody Karol, podobnie jak jego przyjaciel, Jarosław Iwaszkiewicz (opowiadał mi o tym w latach 60.), miał wiele okazji do zapoznania się z kulturą muzyczną Prawosławia, jego duchowością i bogactwem śpiewów cerkiewnych.

Owoce tego zainteresowania jest niewątpliwie *Nynie odpuszczajesz* – miniatura chóralna skomponowana przez Szymanowskiego prawdopodobnie u schyłku XIX w. Prostota, a zarazem bardzo „cerkiewny” klimat tej kompozycji nawiązującej do modnej podówczas twórczości Czesnokowa i Archangielskiego, wystawia dobre świadectwo intuicji i umiejętnościom młodziutkiego Karola. Później, po latach, ponownie odnajdziemy ten nastrój cerkiewnej powagi we wspomniałym, „bizantyjskim” chórze otwierającym I akt *Króla Rogera*...

Czy zatem któraś z dalekich ukraińskich cerkwi nie była najwcześniejszym źródłem późniejszych bizantyjsko-sycylijskich fascynacji naszego kompozytora?

Mój pierwszy kontakt z omawianym utworem miał miejsce w latach 90. Nagranie utworu w wykonaniu chóru Katedry prawosławnej w Lublinie pod dyrekcją Włodzimierza Wołosziuka zostało później zamieszczone w płytowej antologii *500 lat muzyki cerkiewnej* opracowanej przeze mnie i wydanej staraniem fundacji Muzyka Cerkiewna. W międzyczasie utwór w postaci kserograficznej odbitki pojawiał się tu i ówdzie, był jednak wciąż najbardziej znany na Ukrainie, co jest rzeczą zrozumiałą. Kopia przekazana mi przez p. Mariusza Mroza, szefa chóru Politechniki Gdańskiej, zawierała parę ewidentnych błędów (np. nuta C w ostatniej ćwiartce w partii basów w takcie 11), które należało skorygować; nuty dopisane przeze mnie zostały ujęte w nawiasy. Tekst cerkiewno-słowiański z jego kapryśnymi akcentami jest dobrze skorelowany z rytmem muzycznym. Stopień trudności z punktu widzenia czysto technicznego można określić jako łatwy. Oznaczenie tempa, znaki dynamiczne i artykulacja pochodzą ode mnie.

Romuald Twardowski

*) Ewentualne wątpliwości co do autorstwa tego utworu – można traktować jako pozbawione merytorycznego uzasadnienia – czas i miejsce powstania *Nunie odpuszczajesz*, jak i to, że to ukraińscy wykonawcy przypisują autorstwo tego utworu nie komu innemu, jak właśnie Karolowi Szymanowskiemu, świadczą wyraźnie na korzyść tezy, iż autorem omawianej miniatury jest nasz młodziutki kompozytor.

ry z nich zdobędzie światową sławę? Nie wiem, ilu kompozytorów żyje w Polsce. W Austrii – nie mówię o tych, którzy napisali co bądź, a czasem nawet nie znają nut – tak zwanych poważnych kompozytorów są setki, 300, może 400. Z tego znanych do pewnego stopnia jest być może kilka tuzinów. A niewykluczone, że naprawdę dobry nie jest żaden z nich.

Niegdyś Wiedeń był muzycznym sercem Europy. Jaką rolę odgrywa to miasto dla europejskiej muzyki XXI stulecia?

Dalej mamy tam bardzo żywe, interesujące, dobre życie muzyczne. Czy ma ono znaczenie światowe trudno powiedzieć. Jest jeszcze na pewno kilka wielkich miast, w których coś się dzieje. Pytanie tylko, czy ten rodzaj muzyki, który my uznajemy, ma jeszcze dzisiaj znaczenie, jakie miało kiedyś. Może po prostu przesadzamy.

W Polsce mamy do czynienia z dosyć dziwną sytuacją. W salach koncertowych królują kompozycje dawnych mistrzów. Muzyka współczesna traktowana z dystansem, żeby nie powiedzieć z niechęcią.

To wstrząsające. Tym bardziej, że z tą pochodzą kilku znaczących mistrzów i oni też tracą powoli swoją pozycję. Nie jestem pewien, od czego to zależy. Z pewnością znaczenie miało 50 lat komunizmu, chociaż wydaje mi się, że sytuacja w Polsce jest pod tym względem gorsza niż w innych krajach europejskich. Być może ma to też związek z edukacją. Może w szkołach, także wyższych, kładzie się na to za mały nacisk. Nie wiem, za słabo znam Polskę. Ci młodzi ludzie, którzy grają teraz moje utwory, z żywą muzyką mają styczność dopiero po raz pierwszy. W szkole czegoś takiego nie grali. Wiem wprowadzić, że na Węgrzech też nie jest różowo, ale tam przynajmniej robi się trochę szumu wokół muzyki współczesnej. Powstają i są wykonywane duże utwory, nowe utwory. Przede wszystkim muzycy bardziej się chyba interesują nową muzyką niż w Polsce.

Może współczesny język muzyczny jest zbyt skomplikowany?

Oczywiście, że to jest skomplikowane! Ale Beethoven też jest skomplikowany, tylko, że inaczej. W przypadku muzyki współczesnej trzeba po prostu

więcej popracować, podłubać, bardziej się przyłożyć. Moje kompozycje są trudne technicznie, mimo że uważam się za kompozytora konserwatywnego.

Co to znaczy, że jest Pan kompozytorem konserwatywnym? ?

To znaczy, że pewne rzeczy, które już w muzyce są, chciałbym zachować. To znaczy też, że ludzie słuchają mojej muzyki z przyjemnością, co wzbudza złość u moich kolegów, a dalej oznacza to, że do pewnych kręgów nie mam wstępu.

Ostatnie pytanie: kto to jest dobry kompozytor?

Myślę, że tak samo jak na pierwsze i na to pytanie nie potrafię odpowiedzieć. A co, mam powiedzieć, że ja jestem dobrym kompozytorem? Oczywiście mam taką nadzieję, w przeciwnym razie bym nie komponował. Ale czasami zadaję sobie pytanie, czy rzeczywiście jestem dobry. Niektóre moje rzeczy są przecież słabsze. Ale kto to jest dobry kompozytor nie wiem. Myślę, że nie ma żadnej definicji, nie wiem, nie wiem...

rozmawiał: Jakub Kukla

Szymon Kuran (1955-2005) Na pograniczu atonalności i swingu

Agnieszka Lewandowska-Kąkol

Islandia to państwo położone w północnej części Oceanu Atlantyckiego, na wyspie o tej samej nazwie, oraz kilku mniejszych m.in. z archipelagu Vestmannaeyjar. Jest najmłodszym obszarem kontynentu europejskiego o niezwykle różnorodnym ukształtowaniu terenu. Około 11% jej powierzchni zajmują lodowce, tyleż mniej więcej gorące źródła, gejzery, świadczące o stałej aktywności wulkanów, z najbardziej znanym – Heklą – na czele. Pierwsi osadnicy pojawili się tam w 874 r. Byli to Celtowie oraz norwescy Wikingowie. Od XIII w. wyspą rządząli Norwegowie, a potem Duńczycy, spod których zależności uwolniła się Islandia w roku 1918. Obecnie jest republiką o parlamentarno-gabinetowym systemie rządów. Jest to kraj o specyficznym, surowym klimacie, białych nocach, czarnych dniach i urokliwej zorzy polarnej.

Tam właśnie na dłużej zamieszkał (1984-2005), szukający swego miejsca w świecie, świetny skrzypek i oryginalny kompozytor – Szymon Kuran.

Od dziecka wykazywał niezwykle zdolności, nie tylko muzyczne, ale także ogólnie humanistyczne i plastyczne. Pisał wiersze, znakomicie rysował, ale największą jego pasją była muzyka. Nie pochodził z rodziny muzycznej, ale jego ojciec amatorsko grał na skrzypcach i zajmował się lutnictwem. Prawdopodobnie mały Szymon wybrał właśnie ten instrument, choć ciągnęło go i do innych. Zawsze wcześniej przybiegał na lekcje religii, by pograć w kaplicy na organach. Szło mu całkiem nieźle, mimo że nigdy nie uczył się gry na tym instrumencie. Gdy chodził już do szkoły „pani od śpiewu” zauważyła jego zdolności i poleciła rodzicom studenta Akademii Muzycznej, który zaczął uczyć chłopca gry na skrzypcach. Miał trudności, bowiem był leworęczny, a to w grze na skrzypcach duża przeszkoda. Pokonał ją jednak z powodzeniem i już po roku lekcji zdał do szkoły muzycznej, do klasy Witolda Krotkiewskiego, który nie tylko wtajemniczył go w sekrety skrzypcowej gry, ale sam będąc kompozytorem, zainteresował Szymona również tym rodzajem muzycznej działalności. Był dla chłopca wielkim autorytetem w obydwu tych dziedzinach. O przyjacielskich stosunkach łączących na-



Szymon Kuran

uczyciela z uczniem świadczy fakt, iż pierwszym wykonawcą *Koncertu skrzypcowego* Krotkiewskiego był Kuran. W 1975 r. Szymon otrzymał dyplom ukończenia Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie Bronisławy Budnickiej. Zdawał do warszawskiej Akademii Muzycznej, ale był tak zdenerwowany, że smyczek wypadł mu z ręki i cały program zagrał poniżej swego poziomu. Dotkli-wość porażki pogłębił nie napawający optymizmem komentarz pani profesor od skrzypiec: „No cóż, wiedziałam, że źle zagrasz”. Nie załamała się jednak. Muzyka była ważniejsza. W ostatniej chwili pojechał do Gdańska i niemal w biegu zdał do tamtejszej Akademii Muzycznej. Równoległe zaczął studiować kompozycję w Bydgoszczy. Warszawy nigdy nie lubił. Przytłaczała go. Często uciekał z niej w góry. W Gdańsku po-

byt jego w Anglii miał się ku końcowi i zastanawiał się – co dalej? – dowiedział się o konkursie na stanowisko II koncertmistrza Orkiestry Symfonicznej w Reykjaviku. Wygrał go i otrzymał dożywotni kontrakt. I tu rozpoczyna się nowy, islandzki rozdział życia Szymona Kurana.

Początki były trudne. Nim otrzymał pierwszą pensję, przymierał głodem. Stopniowo „stanął na nogi” i rozpoczął intensywną działalność zawodową w wielu muzycznych dziedzinach. Grał w orkiestrze, występował jako solista, założył dwa kwartety jazzowe („Suld” w 1987 r. i „Kuran swing” w 1989 r.), z którymi koncertował w wielu krajach świata (przyjeżdżał też do Polski) i nagrywał płyty. Stale też komponował. Jego nazwisko, jako twórcy muzyki, regularnie pojawiało się na afiszach Filharmonii w Reykjaviku, obok granych tam Bacha, Beethovena, czy Brahmsa.

artysty nie nadającego się do zwykłej, codziennej stabilizacji. Żył we własnym, zamkniętym dla innych świecie, nie przywiązując wagi do prozaicznych spraw przeciętnego bytowania. Nic tedy dziwnego, że małżeństwo jego z islandzką wiolonczelistką trwało krótko, a choć owocem jego była trójka, bardzo kochanych przez Kurana dzieci, nie nadawał się na stałego ich opiekuna.

Ważnym, nie zdawał sobie chyba sprawy jak ważnym, wydarzeniem w jego życiu było spotkanie Ragnhildur Thórarinsdóttir. Uczył gry na skrzypcach jej córkę. W dniu kiedy się poznali Ragnhildur odziedziczyła duży spadek rodziny. Zbieżność tych dwóch faktów sprawiła, że postanowiła zaopiekować się kompozytorem z dalekiej, nieznannej Polski, tym bardziej, że osobowość i twórczość Kurana ją zafascynowała. Organizowała mu koncerty, współfinansowała wydawanie nut i płyt z jego utworami.

Teraz, gdy Szymon Kuran, nękany nawrotami choroby i przeciwnościami losu, których nie potrafił ogarnąć, zakończył swą ziemską wędrówkę, jej zdolności organizacyjne, operatywność i środki finansowe są szczególnie potrzebne, by ta niezwykła, inna, nie podająca się klasyfikacjom, twórczość nie zaginęła. Zapisana kaligraficznym piśmem nutowym kompozytora, wymaga skompletowania, uporządkowania, wydania, nagrania, a w końcu specjalistycznego opracowania.

Ilość utworów pozostawionych przez Kurana nie jest na razie znana. Prawdopodobnie część z nich nie została jeszcze wydana, a może nawet odkryta, czy zauważona. Być może są też takie, które wykonywano w Islandii, a nieznane są w Polsce. Spośród 16, wymienionych w oddanej do druku książce *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, jak dotąd jedynej pozycji skrótowo omawiającej dzieło tego kompozytora, połowa to kompozycje z udziałem głosu ludzkiego. Zarówno w nich, jak i w utworach czysto instrumentalnych przeważają kameralne zestawienia instrumentów. Orkiestra symfoniczna znalazła zastosowanie jedynie w trzech kompozycjach. W większości eksponowany jest ukochany instrument kompozytora – skrzypce. Siedem spośród omawianych utworów, w jakiś sposób związanych jest z religią, bądź przez tekst, bądź też za pomocą formy. Wszystkie charakteryzują się przejrzystą budową i prostą, często wręcz banalną, melodyką. Harmonika jest zróżnicowana. Od całkowicie tonalnej, przez tonalną, ale z zachwianiem tradycyjnej funkcji akordów, po zdecydowanie atonalną. Polem eksperymentu dla Kurana było wyłącznie brzmienie, ale nie jako jakość sama w sobie, jak u Impresjonistów, ale jako sposób artykulacji treści emocjonalnych. Rozmaitość owego brzmienia jest zaś uzyskiwana poprzez łączenie, czasem w zaskakujących zestawach, barw różnych instrumentów i głosu ludzkiego, traktowanego niejednokrotnie na sposób instrumentalny. To jednak nie przeszkadza-



Andrzej Borzym i Szymon Kuran

czuł się dobrze. Już od szkoły średniej, oprócz gry na skrzypcach, komponował i zajmował się jazzem. Stworzył zespół „Kuran swing”, dla którego pisał i opracowywał wiele utworów. Na wybrzeżu nie zaprzestał tej działalności. Grywał tam koncerty z Waldemarem Malickim. Zwykle składały się one z dwóch części. W pierwszej muzycy prezentowali literaturę kameralną z zakresu muzyki poważnej, druga poświęcona była improwizacjom jazzowym na tematy „zadawane” z sali. W 1980 r. ukończył studia w klasie skrzypiec Mirosławy Pawlak. Do Warszawy nie chciał wracać m.in. ze względu na trudne warunki mieszkaniowe rodziny. Przez dwa lata grał w orkiestrze Filharmonii Bałtyckiej. Potem wyjechał do Londynu, gdzie grał w orkiestrze i uzupełniał studia w Goldsmith College, uzyskując dyplom w zakresie studiów orkiestrowych. Gdy po-

W 1991 r. otrzymał obywatelstwo islandzkie, a w 1994 r. został „artystą roku”, tytuł nadawany przez władze rządowe. Stał się postacią znaną i poważaną w całej Islandii. Ciągłe jednak podkreślał swą polskość. Mimo więc, że dobrze mówił po islandzku, choć to język niezwykle trudny, ponoć oryginalny język Wikingów, rygorystycznie przestrzegał, by prawidłowo pisano i wymawiano jego, nietatwe dla obcokrajowców, imię. Starał się również jak najczęściej grać tam muzykę polską. Był pierwszym wykonawcą w Islandii *Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego (1986) i *Koncertu skrzypcowego* Panufnika (1993).

W niewielu wolnych od pracy chwilach zwiedzał wyspę jeżdżąc po tej górzystej krainie na rowerze. Spełniony zawodowo, nigdy nie zaznał pełnego szczęścia w życiu rodzinnym. Był typem

dza w przekazywaniu tekstów, których nie tylko brzmienie, ale i treść jest ważna, bowiem decyduje o nastroju utworu i jego ogólnym przesłaniu.

Kuran, od zawsze zafascynowany jazzem, potrafił także w perfekcyjny sposób połączyć elementy tego gatunku muzycznego z tzw. muzyką poważną. Właściwie w każdym z utworów, niezależnie od tego czy tytuł na to wskazuje, te dwa dźwiękowe światy w doskonały sposób współistnieją ze sobą. Na przykład w jazzowej mszy *The Light of Eternity* są fragmenty absolutnie z jazzem niezwiązane, zaś w innych utworach niespodziewanie obecny jest swing, lub choćby duch jazzowej improwizacji. Jak w przypadku większości kompozytorów, muzyka Kurana jest częściowo związana z kolejami jego losu. Szczególnie dwa z nich wykazują silne wątki autobiograficzne. *Post mortem* na smyczki, to utwór skomponowany w roku 1981, gdy kompozytor mieszkał jeszcze w Polsce, pod wpływem wydarzeń stanu wojennego, dedykowany poległym stoczniovcóm i wykonany po raz pierwszy w Gdańsku pod batutą Jana Krenza. Prosta melodia prowadzona na pizzicatowym tle, jakby wyjęta z bachowskiej partytury, pełna spokoju i wewnętrznej pogody,

na krótki moment przerwana zostaje ostrymi, zgrzytliwymi dźwiękami smyczków, by w finale powrócić do początkowego nastroju, ale jakże skróconego wobec pierwotnej jej ekspozycji. Mimo prostych, ascetycznych wręcz środków utwor ten przekazuje cały arsenał emocji. Szczególne miejsce w życiu i twórczości Kurana zajmuje *Requiem na skrzypce, gitarę elektryczną, flet, instrumenty perkusyjne, głos dziecięcy, chór chłopięco-męski, chór kameralny i orkiestrę smyczkową*. Pisane w latach 1994-2000, poświęcone pamięci Brynhildi Sigurthardottir, żony przyjaciela, niesie ze sobą niesłychany ładunek emocji. Od żalobnego optakiwania najbliższych, trwożliwego spotkania ze śmiercią, po niebiańskie ukojenie i niezachwianą wiarę we wspaniałość tego, co znajduje się po drugiej stronie. Metafizyczne treści, połączone z atmosferą kontemplacji i modlitewnego skupienia przekazywane prostą formą i oszczędnymi acz różnorodnymi środkami – wszystko to sprawia, że prezentacja tego dzieła nie pozostawia nikogo obojętnym, ani słuchaczy, ani jego wykonawców, spośród których co wrażliwsi silnie przeżywają nawet próby. Prawykonanie *Requiem* odbyło się 29 kwietnia 2001 r. w Reykjavíku pod

dyrekcją Andrzeja Borzyma, przyjacieła kompozytora. Kompozytor i dyrygent planowali wykonanie jego w Polsce. Uczestniczyć miał w nim twórca odtwarzając partię skrzypiec, która jak zwykle, jest wiodącą i w tym utworze. Niestety los chciał inaczej. Mszę wykonano 12 kwietnia 2006 r. w kościele Wszystkich Świętych w Warszawie, ale stała się ona *Requiem* dla samego kompozytora.

W złożonej osobowości Szymona Kurana na plan pierwszy wysuwa się cecha, rzadko dziś spotykana – chęć pomocy ludziom i otwartość na ich problemy. Dzielić się potrafił z innymi wszystkim, co miał, nawet, a często tak bywało, gdy miał bardzo niewiele. Od najmłodszych lat otoczony więc był dużym gronem przyjaciół i prowadził intensywny tryb życia. Gdy Go zabrakło, stworzyli oni polsko-islandzką grupę, która posługując się głównie internetem dba, by pamięć o Szymonie trwała, a jego twórczość zajęła należne jej miejsce w dziejach muzyki.

Żył tyle, ile chciał. Krótko, zbyt krótko, jak na dzisiejsze czasy.

Żył tak, jak chciał. Inaczej, niekonwencjonalnie, zgodnie z własnym rytmem.

Żył dla ludzi i dla muzyki. 

Powołaniem twórcy jest tworzenie piękna

Rozmowa z Juliuszem Łuciukiem w osiemdziesiąte urodziny

Chyba każde urodziny, a szczególnie te „okrągłe”, skłaniają nas do wspomnień i refleksji nad tym, co było...

Faktycznie, tak jest także w moim przypadku.

Dzieciństwo i młodość spędził Pan w rodzinie bardzo muzycznej...

Mój ojciec Andrzej Łuciuk, po ukończeniu Szkoły Muzycznej, jako 17-letni chłopiec, został zaangażowany od 1 lipca 1911 r. jako akompaniator Kapeli Jasnogórskiej – a więc orkiestry i chóru – otrzymując tytuł kapelisty oraz jako jeden z młodszych organistów w Klasztorze Jasnogórskim. Pracując na Jasnej Górze ojciec dokształcał się jeszcze prywatnie przez rok pogłębiając studia muzyczne. W 1914 r. został głównym organistą na Jasnej Górze i głównym akompaniatorem do śpiewu chorałowego i wielogłosowego. W pracy tej cenił się bardzo za szczególną umiejętność improwizacji i zdolności akompaniowania do każdego utworu bez posługiwania się nutami. Tak relacjonował mi o tym ojciec. Wyjątkowa jego pracowitość, punktualność oraz zdolności do improwizacji organowej pozwalały na wyróżnianie go przez ówczes-

nych dyrygentów, którzy zastrzegali sobie jego udział jako akompaniatora we wszystkich ważniejszych uroczystościach kościelnych i koncertach. Na stanowisku głównego organisty pozostał na Jasnej Górze do 1921.

Pański ojciec związany był tylko z muzyką kościelną?

Tato wykazywał duże zdolności pianistyczne. W latach 1916-1921 grał jako pianista w orkiestrze salonowej w kinie Odeon w Częstochowie. Był to okres kina niemego i orkiestra spełniała rolę muzycznego ilustratora wydarzeń obrotu wizyjnego.

A mama?

Moja mama, Katarzyna Raczyńska wyszła za ojca w 1916 r. Była córką Michała Raczyńskiego – kapelisty jasnogórskiego. Ród Raczyńskich – muzyków odgrywał ważną rolę w działalności tej kapeli. Moi rodzice zamieszkali na Jasnej Górze, bo wszystkim kapelistom i organistom przysługiwał ten przywilej.

Tam przyszedł Pan na świat?

Nie, tam urodził się mój brat Edward (1917) i siostra Irena (1921).

Po 10 latach pracy organistowskiej na Jasnej Górze, mój ojciec z powodu



złego stanu zdrowia, wyniszczony chorobą, za radą lekarzy przeniósł się wraz z rodziną do Nowej Brzeźnicy koło Częstochowy i objął z dniem 1 października 1921 r. w parafii pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela stanowisko

organisty, chórmistrza (chór mieszany, kwartet męski) i kapelmistrza (orkiestra dęta). Także w Brzeźnicy ja przyszedłem na świat.

Wiem, że Pańska data urodzenia, choć to dziwne, nie jest jednoznaczna...

To prawda. Urodziłem się – jak podają rodzinne przekazy – 25 grudnia 1926 r. Ale mój ojciec, który prowadził księgi metrykalne w brzeźnickiej parafii zanotował moje przyjście na świat pod datą 1 stycznia 1927 r. Kierował się przy tym względami praktycznymi; miał na uwadze łatwiejsze życie w szkole, ewentualne oddalenie w czasie służby

Ojciec był Pańskim pierwszym nauczycielem?

O tak, tata wprowadzał mnie w tajniki muzyki kościelnej, jej przebogatego, różnorodnego piękna melodycznego i stosowania właściwej tym melodiom harmonizacji. Poznawałem w ten sposób muzykę liturgiczną i specyficzny klimat polskiej pieśni kościelnej. Ponadto on jako pierwszy uczył mnie gry na pianinie. A to wszystko razem zaowocowało później w mojej twórczości.

Po „latach częstochowskich” rozpoczęły się i trwają do dziś „lata krakowskie”...

Tak, studia muzyczne odbyłem na Akademii Muzycznej w Krakowie, moim profesorem kompozycji był Stanisław Wiechowicz, znakomity pedagog i psycholog. Ze studiów tych wyniosłem – obok zdobyczy warsztatowych – przeświadczenie, że dążenia kompozytorskie mają być wielokierunkowe, powinny jednoczyć myślenie klasyczne z nowatorskim, w którym dwie władzy duszy – intelekt i intuicja – współuczestniczą.

Swoją postawę twórczą ugruntował Pan w czasie studiów w Paryżu?

W 1958 r. (w rok po studiach krajowych) wyjechałem do Paryża na studia u wielkiej Nadii Boulanger. Poszerzyłem tam swoją twórczą postawę o przekonanie oddziaływania sztuki na człowieka i jej znaczenia estetycznego i posłannictwa.

Papież Jan Paweł II mówił wielokrotnie, że powołaniem twórcy jest tworzenie piękna. Że sztuka jest kształtem miłości i wyrazem piękna. A Cyprian Norwid mówił o przenikaniu życia sztuką i o tym, że powinna ona prowadzić do Boga. W *Promethidionie* mówi: „Bo piękno na to jest, by zachwycało do pracy – praca by się zmartwychwstało”.

Ale jadąc do Paryża – centrum kulturowego ówczesnego świata, miał Pan już dość wyraźny profil kompozytorski. Wcześniej pisał Pan już techniką dodekafoniczną.

Tak, wyjechałem tam po zdobyciu pierwszej nagrody na Konkursie Absolwentów Klas Kompozycji. Był nią *IV Szkic symfoniczny*, pisany techniką dodekafoniczną i realizujący już w pewnym stopniu technikę serialną w zakresie dynamiki, rytmiki i akcentów. Był on pierwszym samodzielnym utworem po studiach i wyrazem poszukiwań nowatorskich.

Jak wpłynął na Pana pobyt we Francji?

W ówczesnym Paryżu poznawałem krzyżujące się światowe tendencje twórcze w sztuce, a zwłaszcza nowatorskie kierunki myśli kompozytorskiej. Najbardziej interesujące dla mnie były „Kon-

certy Nowej Muzyki”, organizowane przez znanego już w świecie Pierre’a Bouleza, przywódcę nowej, francuskiej awangardy kompozytorskiej. Uczestniczyłem w Konserwatorium Paryskim w seminariach Olivier’a Messiaena, na których omawiał swój słynny *Katalog ptaków* na fortepian. Miałem kontakt pedagogiczny z Maxem Deutschem, uczniem Arnolda Schoenberga. A rok później uczestniczyłem w Międzynarodowych Kursach Kompozytorskich w Darmstadt, które prowadzili Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono i Pierre Boulez. W konsekwencji tych wszystkich wydarzeń przyszedł czas przemyśleń aktualnie panujących światowych tendencji kompozytorskich, wyciągnięcie z nich konsekwencji dla własnych poszukiwań twórczych i realizacji – w miarę możliwości – osobistej drogi kompozytorskiej.

Jednym z pierwszych i najważniejszych utworów, powstałych po „wojaczach europejskich” był jednoaktowy balet pt. „Niobe” na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną...

Napisałem go w 1962 r. do libretta Aleksandry Tatary-Skockiej, pisarki z Trójmiasta.

Partytura *Niobe* zakładała pewną niezależność i improwizacyjność dźwięku i ruchu choreograficznego, co przejawiało się w oryginalnej, graficznej fakturze kompozycji. Te nowatorskie propozycje artystyczne zaskoczyły wykonawców, przede wszystkim dyrygenta i choreografa i nie znalazły w nich zrozumienia i akceptacji nowej idei przebiegu dzieła, chociaż wtedy w muzyce polskiej realizowano różnorodne, nowatorskie tendencje.

Jednym słowem – przesadził Pan?

Chyba tak. To konfliktowe zetknięcie się mojej fantazji kompozytorskiej z rzeczywistością sprawiło, że zrealizowałem drugą wersję *Niobe*, ujętą w rygory taktowe. I dopiero taką partyturę *Niobe* zrealizowała scenicznie Janina Jarzynówna-Sobczak – wspaniały w nowatorskich koncepcjach choreograf – w Operze Bałtyckiej w 1967 r., a więc w 5 lat po napisaniu. *Niobe* wystawiana była w sezonach 1967/8/9 w Gdańsku i w innych miastach Polski. A ja swoje nowoczesne założenia fakturalne z *Niobe* zrealizowałem jeszcze w utworze symfonicznym pt. *Enfiando*.

„Niobe” dała początek bogatemu „cyklowi” dzieł scenicznych. Czy komponowanie utworów o tak szczególnym nasyceniu dramaturgicznym sprawia Panu szczególną satysfakcję?

Tak, myślę, że coś w tym jest... Lata 70. były okresem szczególnie aktywnym w tworzeniu dzieł scenicznych i oratoryjnych. Skomponowałem balety o tematyce antycznej – *Medea* i *Śmierć Eurydyki*, opery *Miłość Orfeusza* i *Demurgos* oraz pierwsze duże oratorium – *Święty Franciszek z Asyżu*.

Miałem dla mnie wydarzeniem było niedawne wydanie przez wydawnictwo Acte Préalable jednego z najważniejszych utworów tamtego okresu – muzyki do baletu *Medea*. Bardzo się cieszę, iż po ponad trzydziestu latach



Jużiusz Łuciuk 28 III 2007
fot. Maria Dziątko

wojskowej i tym podobne.

Jak Pańska rodzina spędziła lata wojenne?

Po 16 latach pracy organistowskiej w Nowej Brzeźnicy przenieśliśmy się do Częstochowy, gdzie 15 października 1937 r. ojciec został organistą w parafii św. Jakuba. Na tym stanowisku pracował 29 lat do końca 1966 r.

W latach okupacji, w trudnych materialnie warunkach życia, gdy ojciec grywał w zespole salonowym, pomagałem mu w obowiązkach organistowskich grając samodzielnie na mszach i nabożeństwach – majowych, czerwcowych, nieszpórach, gorzkich żalach.

kompozycja ta – wprawdzie w nagraniu już archiwalnym, ale wciąż wspaniale brzmiącym – ma szansę trafić do szerszego grona odbiorców.

Ale wracając do pytania; *Święty Franciszek z Asyżu* dał początek oratoriom pisanym w następnych latach, związanym tematycznie z ważnymi rocznicami historyczno-religijnymi. Mam na myśli oratorium *Święty Wojciech Kwiat Szkarłatny*, powstałe na 1000-lecie śmierci Pierwszego Patrona Polski oraz *Chrystus Pantokrator*, skomponowane na dwutyściczną rocznicę chrześcijaństwa. A w ostatnich latach powstał *Strumień Boży* oraz *Medytacje nad Księgą Rodzaju* na progu *Kaplicy Sykstyńskiej* do tekstu *Tryptyku Rzymskiego* Jana Pawła II.

Proszę opowiedzieć o kolejnym Pańskim nowatorskim pomysle – fortepianie preparowanym.

Nazwy fortepian preparowany używam umownie. Nie stosuję bowiem żadnej preparacji, nie ingeruję w strój fortepianu. Oznacza u mnie niekonwencjonalny sposób wydobywania dźwięku bezpośrednio ze strun fortepianu przy pomocy różnego rodzaju pałeczek.

Zafrapowało mnie szerokie i kolorystycznie różnorodne brzmienie strun, wprawianych w drganie pałeczkami i miotłkami oraz doskonale efekty perkusyjne wydobywane z metalowych i drewnianych części fortepianu. Dodam, że mój wspaniały, długi fortepian marki August Förster był tym instrumentem, na którym dokonywałem moich odkryć brzmieniowych i stał się dla mnie domowym „studium elektronicznym”.

Efektom tej fascynacji jest „Maraton”?

Między innymi, wcześniej jednak powstała kompozycja *Lirica di timbri*, będąca pierwszym moim utworem na fortepian preparowany. W trakcie pisania tego utworu, w 1963 r., przyszło zamówienie Henryka Tomaszewskiego na napisanie muzyki do układów scenicznych pt. *Maraton*. Pantomima składała się z dwóch części: z bitwy i bohaterskiego biegu żołnierza z radosną wiadomością o zwycięstwie z pola bitwy do Aten.

Z Henrykiem Tomaszewskim współpracował Pan wielokrotnie...

To wielki poeta ruchu scenicznego, subtelny twórca, dociekliwy moralizator.

Moja współpraca z nim była bardzo ciekawa, czasami trudna i denerwująca, ale przynosiła dobre, końcowe efekty artystyczne.

Po otrzymaniu zamówienia na muzykę do *Maratonu* pojechałem do Wrocławia. Henryk Tomaszewski zaprezentował mi z zespołem mimów–tancerzy tylko raz pantomimę choreograficzną. Niektóre fragmenty układów na moją prośbę powtórzył. Starłem się zapamiętać przebieg sceniczny robiąc na kartce papieru naprędce orientacyjne figury geometryczne ruchów mimów. Potem omówiliśmy dzieło i pan Henryk przedstawił w słowach ideę i koncepcję dzieła. Żadnego scenariusza pisemnego nie przygotował. Wracając pociągiem do Krakowa układałem i porządkowałem to

wszystko w głowie, pomagając sobie notatkami graficznymi, zrobionymi pośpiesznie – ot tak, na kolanie – w czasie oglądania układów pantomimicznych. Byłem pełen zdenerwowania i kłopotu: jak to wszystko zebrać i ułożyć w całość. Pomocna w tym była moja dobra pamięć wzrokowa, pozwalająca przypomnieć sobie to wszystko, co oglądałem.

Już wtedy zdecydował Pan zastanawiać w muzyce do Maratonu materię muzyczną, nad którą aktualnie Pan pracował?

Żadnych kompromisów. Materia fortepianu preparowanego wydawała mi się najodpowiedniejsza do malowania zgłębku bitewnego falującej masy ludzkiej i stworzenia różnych odcieni kolorystycznych dramatycznego biegu żołnierza z radosną wieścią zwycięstwa. Zastanawiałem się jednak jak tego rodzaju muzykę, operującą tylko barwami bez wyraźnego rytmu, przyjmie mistrz pantomimy Henryk Tomaszewski. Nagrałem

Miały one duże zainteresowanie u pianistów tak krajowych, jak zagranicznych. Z polskich awangardowych pianistów wykonywali je m.in. Zygmunt Krauze i Andrzej Dudkiewicz w Europie i Ameryce. Efektownie i urokliwie wykonywała Regina Smendzianka *Lirica di timbri* w całej Polsce i na międzynarodowych seminariach. Utworami tymi interesowali się również pianiści zagraniczni przyjeżdżając do mnie na konsultacje, np. Bettina Otto z Niemiec. Sam grałem wiele razy te utwory w kraju i za granicą, m.in. w Palermo na Sycylii na Festiwalu Nowej Muzyki – *Pace in terris* na głos i fortepian preparowany (dwóch wykonawców) w 1965 roku. Partię wokalną śpiewała Cathy Berberian, a perkusista Max Neuhaus realizował ze mną pałeczkami perkusyjnymi materię muzyczną na strunach fortepianu. Pracowaliśmy krótko nad przygotowaniem utworu, ale wykonanie było bardzo udane.



Monaco 74
Grand Prix konkursu im. księcia Reiniera II
fot. archiwum kompozytora

same muzykę w studio radiowym w Krakowie i wystąpiłem do Wrocławia. Oczekiwałem niespokojnie na reakcję, ale nie było żadnego odzewu. Uspokoilem się. Po premierze w 1964 r. zapytałem mistrza, jak przyjął moją muzykę. Odpowiedział, że przy pierwszym przesłuchaniu była dla niego zaskoczeniem, a nawet małym „szokiem”. Ale kiedy zapoznał się z nią bliżej, odkrył jej walory artystyczne, dobrze przylegające emocjonalnie do wydarzeń scenicznych.

Z „Maratonem” Tomaszewski objechał prawie cały świat...

... a moja muzyka – jak podkreślali krytycy – przyczyniła się do sukcesów Pantomimy Wrocławskiej.

Pierwszej części tej muzyki nadałem później charakter koncertowy i wykonałem na Warszawskiej Jesieni w 1964 r. W następstwie tej premiery *Maratonu*, której słuchał we Wrocławiu znakomity choreograf Konrad Drzewiecki, dyrektor Teatru Tańca w Poznaniu, otrzymałem zamówienie napisania muzyki do baletu *Medea*.

Ale wróćmy jeszcze do solistycznych, koncertowych utworów, napisanych na fortepian preparowany...

W rezultacie tego sukcesu na Festiwalu w Palermo w 1968 r. wykonaniem „Passacaglia”.

Passacaglia jest moim ostatnim utworem na fortepian preparowany. Wykorzystywałem go jednak nadal szeroko, ale tylko w zestawach kameralnych w muzyce baletowej, pantomimach, muzyce teatralnej i filmowej. W *Passacaglia* fortepian został wykorzystany totalnie.

Pozostanie w kręgu czysto sonorystycznym przestało Pana satysfakcjonować?

Coraz bardziej odczuwałem potrzebę szukania związków z tradycją. Tym elementem tradycyjnym, który był mi najbliższy, stała się melodyka – wspaniała wykwit ducha ludzkiego – oraz rytm uproszczony z zawyżonych kształtów matematycznych. Oba te elementy oraz szeroki wachlarz możliwości sonorystycznych stwarzały nowe tereny działań twórczych. Dla melodyki szukałem więc coraz innych konstrukcji dźwiękowych, stosując m.in. różnego rodzaju stylizacje lub korzystając z wzorców skarbcza muzyki ludowej czy kultury chrześcijańskiej – chorału gregoriańskiego. Melos pieśniowy nabiera waż-

nego znaczenia w mojej twórczości. Ten nowy okres w mojej twórczości – syntezy nowego z tradycją – zapoczątkowuje utwór *Narzędzie ze światła* – 5 pieśni na baryton i orkiestrę symfoniczną do słów Juliana Przybosia, napisanych w 1966 r. Rozpoczyna on długi cykl poematów wokalnych, realizowanych głównie w latach 60. i 70.

Pomówmy teraz o Pańskiej twórczości chóralnej.

Moja twórczość chóralna nie stanowi jakiegoś nurtu oddzielnego, zamkniętego, który rozwija się swoim niezależnym torem, lecz jest ona silnie związana pod względem techniki kompozytorskiej z moją twórczością ogólną.

W mojej twórczości śpiew solowy i chóralny jest „instrumentem” ulubionym i szczególnie eksponowanym, bo – jako naturalny instrument – jest najsilniej związany z człowiekiem i w powiązaniu ze słowem zdolny do wypowiedzenia najgłębszych jego przeżyć duchowych.

Cała moja twórczość wokalna jest zwrócona tematycznie ku człowiekowi, jego wrażliwości wobec przyrody, wrażliwości wobec drugiego człowieka oraz miłości i wierności Bogu. To najistotniejsze idee przewodnie.

Twórczość wokalną uprawia Pan właściwie od początku swojej twórczości aż do chwili obecnej.

W zasadzie tak, przy czym w kolejnych utworach głos ludzki – solowy lub chóralny – wykorzystywany jest odmiennie i ewolucyjnie, stanowiąc konsekwentny ciąg rozwojowy.

Lwią część Pańskiej twórczości chóralnej stanowi muzyka religijna.

W 1958 r. skomponowałem *Mszę* do tekstu łacińskiego na chór męski z towarzyszeniem organów. Utworem tym wkraczam w tematykę religijną, niesłychanie ważną w mojej twórczości.

Msza jest 6-częściowa według łacińskiego obrządku liturgicznego. W środkach muzycznych nawiązuje do polskich mszy powstałych w dwudziestolecie międzywojennym. Podstawowym elementem formotwórczym mojej mszy jest melodyka tonalna, wzbogacona kolorystyką harmoniczną, często wykraczającą już poza tonalność. Pomimo skromnych środków techniczno-wokalnych Msza wymaga dużego wkładu pracy chóru, zwłaszcza w zakresie – wspomnianej przed chwilą – kolorystyki harmonicznego.

Tematyka religijna, dotycząca najgłębszych pokładów ludzkiego ducha jest potężną siłą inspirującą twórców we wszystkich epokach historycznych. Adekwatna jest również dla wyobraźni współczesnej operującej jakże wyrafinowanymi środkami muzycznymi.

W roku 1974 skomponowałem 5-częściową *Mszę Dziękczyzną* do polskiego tekstu na chór mieszany. W kompozycji tej, w zakresie warsztatowym nawiązując do środków technicznych, charakterystycznych dla początków rozwijającej się wielogłosowości zarówno w motywie, jak i w formie. Ale jest to spojrzenie nowe na te elementy dawne, powiedziałbym – kolorystyczne ich widzenie i przetwarzanie.

A na czym dziś koncentruje Pan swoje siły twórcze? Czy może Pan zdradzić swe artystyczne plany?

Obecny rok był zaplanowany jako pewnego rodzaju „odpoczynek twórczy”; zbieranie sił do podjęcia nowych zamierzeń kompozytorskich. Ale los nieoczekiwanie wyznacza mi nowe zadania. Dla Krakowskiego Zakonu Karmelitów Bosych piszę kantatę na setną rocznicę śmierci świętego Rafała Kalinowskiego. Bardzo pasjonuje mnie ten temat człowieka świętego, o którym mówi się jako o „kaznodziei ludzkiej duszy”.

A potem – jeżeli Bóg da siły – powracam do tekstu III części *Tryptyku Rzymskiego* Jana Pawła II. Chciałbym dopełnić szczególnie dla mnie ważnego dzieła; umuzycznienia całości poematu.

rozmawiała Agata Majka

W 50. rocznicę śmierci Jeana Sibeliusa (7) Pierwsze lata w Ainoli i koszmar choroby

Do końca 1904 r. większość dzieł Sibeliusa ukazała się drukiem i dyrygenci, jak świat długi i szeroki, skwapliwie włączali je do swojego repertuaru. // *Symfonia* święciła triumfy w Hamburgu, Chicago i w Moskwie, a w marcu 1904 r. młody Arturo Toscanini poprowadził *Sagę, Łabędzia z Tuoneli* i, nieco później, *Finlandię*. Dzięki rosnącej popularności Sibelius czerpał spore dochody. Jedynym problemem był wówczas słabo rozwinięty system praw autorskich, a Finlandia,

będąc autonomiczną częścią Rosji, nie podpisała konwencji berneńskiej.

Życie prywatne Sibeliusa nadal nie układało się pomyślnie. Co prawda przeprowadzka do Ainoli chroniła go od helsińskich pokus birbanckiego życia, ale podróże koncertowe stwarzały liczne okazje do zaglądania do kieliszka. Nasilenie problemów z alkoholem nastąpiło pod koniec 1904 r., podczas serii koncertów w Pori i Oulu. Korespondencja między małżonkami zdradza tę rozpacz-

liwą sytuację. 4 grudnia Aino napisała, że boi się, iż coś między nimi może pęknąć: „Obudź się Janne! Obudź się i zobacz kim jesteś!” – rozpaczła. Sibelius odpowiedział jej w liście: „Zmienię się. Naprawdę zrobię to”, i podpisał: „Twój zboląły ukochany”. Sytuacja zaczęła normalizować się od Bożego Narodzenia. W styczniu 1905 r., kiedy kompozytor odbył podróż do Berlina, listy małżonków były pełne miłości i wzajemnej ufności.

W Berlinie Sibelius spędzał czas w

towarzystwie Busoniego, Sindinga i Burmestera. Zaznajomił się także z najwybitniejszymi ówczesnymi kompozytami: *Zyciem bohatera* Straussa, *V Symfonią* Mahlera i *Nokturnami* Debussy'ego. Napisał muzykę do spektaklu *Pelléas i Mélisanda* i poprowadził kilka koncertów, zbierając bardzo przychylnie recenzje w *National-Zeitung* i *Die Musik*.

Pobyt w Berlinie przyczynił się także do zmiany wydawcy. Sibelius podpisał kontrakt z Robertem Lienauem, porzucając firmę Breitkopf & Härtel. Według nowego kontraktu zobowiązał się dostarczać cztery duże kompozycje w ciągu roku. W zamian miał otrzymywać, w przeliczeniu na dzisiejszą walutę, 34 000 Euro. W tej sytuacji, w ciągu następnych lat, jego roczny przychód zamykać się miał w kwocie dzisiejszych 50 000 Euro. Sytuacja finansowa rodziny znacznie się poprawiła. Sibelius zbudował w Ainoli saunę, notabene zaprojektowaną przez Aino. Niemniej jednak, styl jego życia nie zniwelował do końca problemów z pieniędzmi.

Dom w Ainoli był typowo fińskim domem mieszczańskiej rodziny. Sibelius spędzał tu czas pracując i relaksując się. Uwielbiał przyrodę. Potrafił godzinami obserwować jesienne odloty i wiosenne przyloty ptaków. Mawiał, że ptaki to najwięksi artyści, a kiedy odezwał się kruk, twierdził, że „to głos krytyka”. „Należę do niepotrzebnej rasy ludzi, którzy odczuwają instynktownie, z przejmującą gwałtownością, crescendo wiosny i diminuendo jesieni” – powiedział.

Chwile wolne od pracy i od biesiad z przyjaciółmi Sibelius spędzał z kieliszkiem w dłoni, paląc cygara i słuchając radia. Jego żona – wykształcona, utalentowana, rysowała, była architektem wnętrz – zajmowała się w tym czasie uprawą owoców, warzyw i kwiatów. Była dumna z nagród, jakie na wystawach otrzymywały jej jabłka, róże i fiołki.

Po powrocie z Berlina Sibelius przedstawił swoją najnowszą kompozycję *Palléas i Mélisanda*. Spektakl święcił triumfy i Sibelius zdecydował się uczynić z tej kompozycji suitę orkiestrową.

W listopadzie 1905 r. został zaproszony do złożenia wizyty w Wielkiej Brytanii. Pobyt zaowocował nowymi znajomościami, m.in. z dyrygentem i kompozytorem Granvillem Bantockiem, wpływową Rosą Newmarch, krytykiem Ernestem Newmanem i dyrygentem Henry Woodem.

W Liverpoolu Sibelius z sukcesem poprowadził swoją *I Symfonię* i *Finlandię*. W liście do Aino opatrzył ów koncert entuzjastycznym komentarzem: „Wielki sukces. Zachwytem nie było końca”.

Następnym etapem podróży okazał się Paryż, jednak tu Sibelius nie zdołał zainteresować swoją twórczością. W stolicy Francji spotkał za to malarza Oscara Parviainena, z którym biesiadował cztery dni pod rząd. To wówczas, z inspiracji Parviainena, powstał temat muzyczny, który później znalazł się w finale *III Symfonii*. Sibelius wyimprowizował go na fortepianie. Muzyka z kolei zainspirowała malarza do stworze-

nia obrazu, który po dziś dzień zdobi jeden z pokojów w Ainoli.

Powrót do domu zaowocował okresem kilkumiesięcznej wytężonej pracy twórczej. Sibelius komponowanie przeżywał jedynie dla posiłków i codziennych spacerów. Aino opisywała później w swoich wspomnieniach, że wzmoczona aktywność twórcza męża „(...) oznaczała, że kompozycja otrzymuje swój ostateczny kształt i moment jej narodzin nastąpi tuż-tuż. W takich chwilach mój mąż mógłby nie wstawać od biurka przez czterdzieści osiem godzin”.

Latem 1906 r. Sibelius wybrał się z rodziną na wakacje do Virolahti. Ciepłe dni spędzali na łowieniu ryb i pływaniu łodzią po jeziorze. Jednocześnie Janne odwiedzał w szpitalu swoją siostrę Lindę, cierpiącą na chorobę psychiczną. Linda spędziła resztę życia lecząc swoją przypadłość, choć od czasu do czasu składała wizyty w Ainoli i utrzymywała systematyczną korespondencję z rodziną.

W owym czasie Sibelius wydał *6 pieśni* op. 50, a w październiku dokończył muzykę do sztuki teatralnej *Belshazzar's Feast*. Dramat został wystawiony z sukcesem w Svenska Teatern. Wkrótce kompozytor przygotował adaptację tej muzyki i wydał ją w formie suitę orkiestrowej.

Córka Pohjoli

Efektorem wytężonej pracy było też uzupełnienie miniatury *Pan i Echo* i kantaty *The Liberated Queen*. Jednak najczęściej czasu Sibelius poświęcił nowej kompozycji, którą nazwał *Luonnotar* (*Córka natury*). Ostatecznie poczynił jednak kilka zmian i program dzieła dostosował do innej historii z *Kalewali*. Była to opowieść o Väinämöinenie i córce Louhi, władczyni Pohjoli: Väinämöinen podczas podróży dostrzegł na nieboskłonach córkę Pohjoli przędzącą złotą nić. Śmiać prosi dziewczynę, by zeszła do niego. Ta obiecuje, że to zrobi pod warunkiem, że spełni jej życzenie. Żąda od niego, by zbudował łódź z wrzeciona. Życzenie okazuje się niemożliwe do spełnienia nawet dla posługującego się czarami bohatera. Väinämöinen poddaje się i odjeżdża samotnie.

Część materiału muzycznego *Córki Pohjoli*, w tym wiolonczelowe solo z początku utworu, pochodzi z *Marjatty*, nigdy nieukończonego oratorium Sibeliusa. Libretto tej kompozycji i list Jalmariego Finne wyjaśniający strukturę utworu, zostały odnalezione w 1990 r. przez Markku Hartikainena. Finne pisze w nim: „Tekst jest w trzech częściach: *Narodziny Jezusa*, *Pogrzeb Jezusa* i *Zmartwychwstanie*”. Warto zauważyć, że obie kompozycje, *Marjatta* i *Luonnotar*, od strony programowej i mitologicznej leżą bardzo blisko siebie. Obie opowiadają o kobiecie – Marjatta rodzi Zbawiciela, Luonnotar świat.

Nim dzieło otrzymało ostateczną nazwę Sibelius wystąpił do swojego wydawcy pod tytułem *Väinämöinen*. Ale Lienau doszedł do wniosku, że jest on zbyt trudny i zasugerował *Córce Pohjoli*.

Kontrpropozycja Sibeliusa brzmiała *L'aventure d'un héros* (*Przygody bohatera*), jednak tytuł okazał się podobny do poematu Straussa i ostatecznie wszyscy zgodzili się na propozycję Lienaua.

Sibelius poprowadził premierowe wykonanie *Córki Pohjoli* w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu 29 grudnia 1906 r. Orkiestra była zauroczona kompozycją, a występ okazał się wielkim sukcesem. Nawet krytycy byli tym razem usatysfakcjonowani. „Niezmierzenie utalentowany i pomysłowy kompozytor”, napisała jedna z gazet.

Córki Pohjoli została zinstrumetowana nadzwyczajnie, nawet porównując ją z mistrzowskimi aranżacjami Ryszarda Straussa. Podczas tworzenia tego dzieła Sibelius wyznał: „muzyka jest dla mnie jak piękna mozaika, którą tworzy Bóg. On rozruca wszystkie kawałki po świecie, a my je musimy odnaleźć i ułożyć”. I rzeczywiście – Sibelius złożył ten utwór z pojedynczych pomysłów. Niemniej jednak tworzą one jednolitą całość.

Kompozycję rozpoczyna recytatywowy motyw grany przez nisko brzmiające wiolonczele. Ów motyw, rozwijany przez orkiestrę, stale stanowi punkt odniesienia. Według Erkki Salmenhaara ten fragment przedstawia Väinämöineną próbującą na próżno dosięgnąć nieba. Po chwili następuje dość śmiała zmiana tonacji i następuje kolejny obraz. Tym razem muzyka tworzy obraz córki Pohjoli przędzącej złotą nić na niebie. Oboje, rożki angielskie i flety opisują wyjątkową urodę dziewczyny. Kolejna sekwencja ilustruje zachwyty Väinämöineną nad jej urodą. Muzyka nabiera rozpędu i energii. Wysilki śmiaćka napotykać nie lada trudności – dziewczyna kpi sobie z niego. Muzycy nie zostało to zilustrowane progresją pizzicata smyczków i dzikim motywem granym przez smyczki i drewno. Po tej gwałtownej szamotaninie wizja dziewczyny rozplywa się, a progresja w tercji (dźwięki G-A-B) kontrabasów i wiolonczel przywołuje obraz Väinämöineną z początku podróży.

III Symfonia

Początek 1907 r. przyniósł kryzys twórczy. Sibelius znowu spędzał większość czasu na picu i trwonieniu pieniędzy w helsińskich restauracjach. Jak podają materiały źródłowe 27 stycznia wydał w jedną noc na szampana, brandy i homary równowartość 500 Euro. W tym samym czasie Aino wyjechała do sanatorium z powodu wyczerpania psychicznego. Opamiętanie przyszło wraz z nadejściem wiosny. Sibelius pisał skruszony: „Piję tyle, jakbym się z kimś ścisgał. To naprawdę zaszło już za daleko”.

Gdy Aino wracała do zdrowia Janne pracował nad swoją *III Symfonią* i czytał opinie na temat jego dzieł granych już na całym świecie. Większość z nich była niezwykle pochlebna. Dzięki temu Sibelius stał się kompozytorem rozpoznawalnym niemal wszędzie.

Premierowe wykonanie *III Symfonii* miało miejsce 25 września 1907 r. Dzie-

to, w odróżnieniu od poprzednich symfonii, otrzymało klasyczny wyraz, co podzieliło słuchaczy i krytyków. Karl Floidin był zachwycony. „Utwór zawiera wszystko, co wymagane jest od nowoczesnej symfonii. Jest nowatorski, rewolucyjny i na wskroś przeziąknięty stylem Sibeliusa” – pisał. Natomiast według gazety Helsingin Sanomat, *III Symfonia* nie robi takiego wrażenia jak pierwsza i druga.

W październiku Sibelius spotkał Gustawa Mahlera, który odwiedził Helsinki. Podczas rozmowy kompozytorzy podkreślali ciekawe zjawisko: wraz z pojawieniem się nowej symfonii, tracili słuchaczy urzeczonych poprzednimi. Sibelius i Mahler nie zgadzali się natomiast w dyskusjach o symfonii jako formie muzycznej. „Powiedziałem, że hołduję zwartości stylu i głębokiej logice karzącej wszystkim motywom łączyć się ze sobą” – relacjonował Sibelius. „Nie, symfonia musi być jak świat; musi obejmować wszystko” – odpowiadał Mahler.

Miesiąc później *III Symfonię* zaprezentowano w Petersburgu. Krytycy przyjęli ją dość chłodno. „Widocznie on [Sibelius, przy. RM] spędza zbyt dużo

czasu w Berlinie, Londynie i Paryżu. Tam jest łatwiej zainteresować publiczność poetyką Debussy'ego, Straussa i Elgara. Tym dziełem Sibelius żegna się ze swoją wcześniejszą stylistyką fascynującego interpretatora legend swojej ojczyzny” – napisała jedna z rosyjskich gazet. Utwór zaintrygował też tamtejszych kompozytorów. Rimski-Korsakow pytał Sibeliusa: „Dlaczego nie piszesz tak jak wcześniej? Zobaczysz, słuchacze nie pójdą za tobą; nie zrozumieją cię”. Moskiewskie koncerty poszły już znacznie lepiej, a tamtejsza krytyka chwaliła nową symfonię.

W *III Symfonii* Sibelius poszedł drogą klasycystyczną. Gerald Abraham argumentował, że pierwszą jej część można bez trudu porównać z analogicznymi częściami symfonii Haydna i Mozarta. Jest to o tyle zaskakujące, że fragmenty budujące dzieło mogą sugerować swoistą programowość. W styczniu 1906 r. w Paryżu Sibelius w czasie długotrwałej biesiady z malarzem Oskarem Parviainenem skomponował trzy tematy: *Marsz pogrzebowy*, *Modlitwę do Boga* i *Wspaniałą ucztę*. Markku Hartikainen dowodzi, że kompozytor

umieścił je w oratorium *Marjatta*, którego jednak nigdy nie ukończył. Jeden z tych tematów, *Modlitwę do Boga*, zawarł w hymnicznym temacie finału *III Symfonii*. Ponadto, dzieło zawiera także materiał muzyczny przeznaczony pierwotnie dla *Córki Pohjoli* – o czym przekonują szkice tego poematu symfonicznego. A zatem, paradoksalnie, kompozycja nieprogramowa została w części oparta na programowym materiale, który w trakcie procesu twórczego utracił swój pozamuzyczny wymiar.

III Symfonia jest bardziej skondensowana niż poprzednie. Budują ją trzy części, a nie jak dotychczas cztery. Romantyzm został tu zastąpiony przez funkcjonalizm, a orkiestracja stała się zdecydowanie lżejsza – bez harfy i tuby, a instrumenty dęte blaszane odzywają się sporadycznie. Większą wagę kompozytor nadał rytmowi, który stał się nie mniej ważny niż warstwa melodyczna. „W ten sposób Sibelius przewidział rytmiczne innowacje *Święta wiosny* Strawińskiego” – napisał jeden z krytyków.

Pierwszą część rozpoczyna zwięzły motyw wiolonczel i kontrabasów. Brak czytelnej harmonii uwypukla temat przy-

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (4)

Miniatura skrzypcowa u schyłku neoromantyzmu

Maryla Renat



Ignacy Jan Paderewski

U schyłku XIX w. omawiany rodzaj twórczości utrzymuje się na zbliżonym poziomie częstotliwości, jak na przestrzeni całego stulecia. Do miniatury skrzypcowej sięgają kompozytorzy nie parający się praktycznie wiolinistyką i kompozytorzy-skrzypkowie. Tańce stylizowane nadal funkcjonują, lecz następuje pewne przesilenie w stronę liryki i miniatury charakterystycznej. Czynniki wirtuozowski zostaje nieco stonowany, zaznacza się ograniczenie efektów popisowych.

W całej rodzimej twórczości stylizacji krakowiaka liczebnością zdecydowanie ustępują stylizacjom poloneza czy mazura. Do najbardziej udanych artystycznych wcieleń tego tańca należy bez wątpienia „perelka” XIX-wiecznej muzyki skrzypcowej: *Krakowiak D-dur* op. 7 Romana Statkowskiego (1859-1925). Popularnością dorównuje miniaturom Wieniawskiego czy też *Mazurkowi* A. Zarzyckiego. Pełni rolę utworu zarówno koncertowego jak i pedagogicznego, utrzymując się w tych obydwu rodzajach muzycznej praktyki. Wyrazista forma, plastycznie ukształtowany temat, liryczny i kontrastujący odcinek środkowy, efektowna koda – to cechy ogólne. Układ formy jest oczywiście trójdzielny. Jak zauważa J. M. Chomiński, który właśnie tę miniaturę wybrał do opisu w ramach charakterystyki tańców stylizowanych na łamach swej wielotomowej pracy o formach, „budowa 3-częściowa jest tu zasadą nie tylko konstrukcji całości, ale i poszczególnych części, głównie części pierwszej. Zasadnicze znaczenie formotwórcze decydujące o wyrazie krakowiaka posiadają części skrajne, tam najwyraźniej przejawiają się właściwości metryczne i agogiczne tańca. Część środkowa odgrywa rolę intermezza, w którym kompozytor zrywa z istotnymi właściwościami rytmicznymi krakowiaka” (Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Male formy instrumentalne* z serii *Formy muzyczne*, t.

pominający melodię z *Kalevali*. Po chwili muzyka gwałtownie opuszcza pierwotną tonację. W tym momencie Sibelius tworzy jeden z bardziej ekscytujących fragmentów w swojej twórczości, kiedy to temat główny osiąga apogeum w postępie dźwięków c-d-e granych przez waltornie. Kontynuacja tego motywu zostaje przeniesiona nieoczekiwanie do innej tonacji, co w konsekwencji doprowadza do pojawienia się drugiego tematu przedstawianego przez wiolonczele. Mistyczny nastrój ulega metamorfozie za sprawą energicznego rytmu opartego na szesnastkach.

Część druga (*Andantino con moto, quasi allegretto*) zdaniem wielu muzykologów w założeniach Sibeliusa była znacznie wolniejsza niż wynika to z oznaczenia tempa. Zaczyna się jak prosta pieśń ludowa, choć jej prostota jest zwodnicza. Axel Carpelan powiedział o niej, że jest „piękna, niczym dziecięca modlitwa”. Część muzykologów odnajduje w niej formę suity z wariacjami, podczas gdy inni rondo o cechach formy sonatowej. Główny temat zostaje zaprezentowany czterokrotnie, za każdym razem w innej postaci. Towarzyszące

pierwszemu pojawieniu się melodii wiolonczele otrzymały medytacyjny, wręcz sakralny charakter. Gdy melodia milknie za drugim razem, na pierwszy plan wysuwają się instrumenty dęte drewniane grające harmoniczną progresję triol, uprzedzając jakby pojawienie się ekscytującej trzeciej części, która od strony harmoniki jest najśmielszą z dotychczasowych kompozycji Sibeliusa. Sam kompozytor opisał ją jako „krystalizowanie się myśli, począwszy od chaosu”. Ów „chaos” na początku tej części to ciągła gra motywów i temp, gdzie przyszłość i przeszłość symfonii obecne są w tym samym czasie. W środku pojawia się hymn (wspomniana już melodia *Modlitwa do Boga*), która nadaje kompozycji sens nieuchronności i od tego momentu „chaos” cofa się.

Trauma choroby

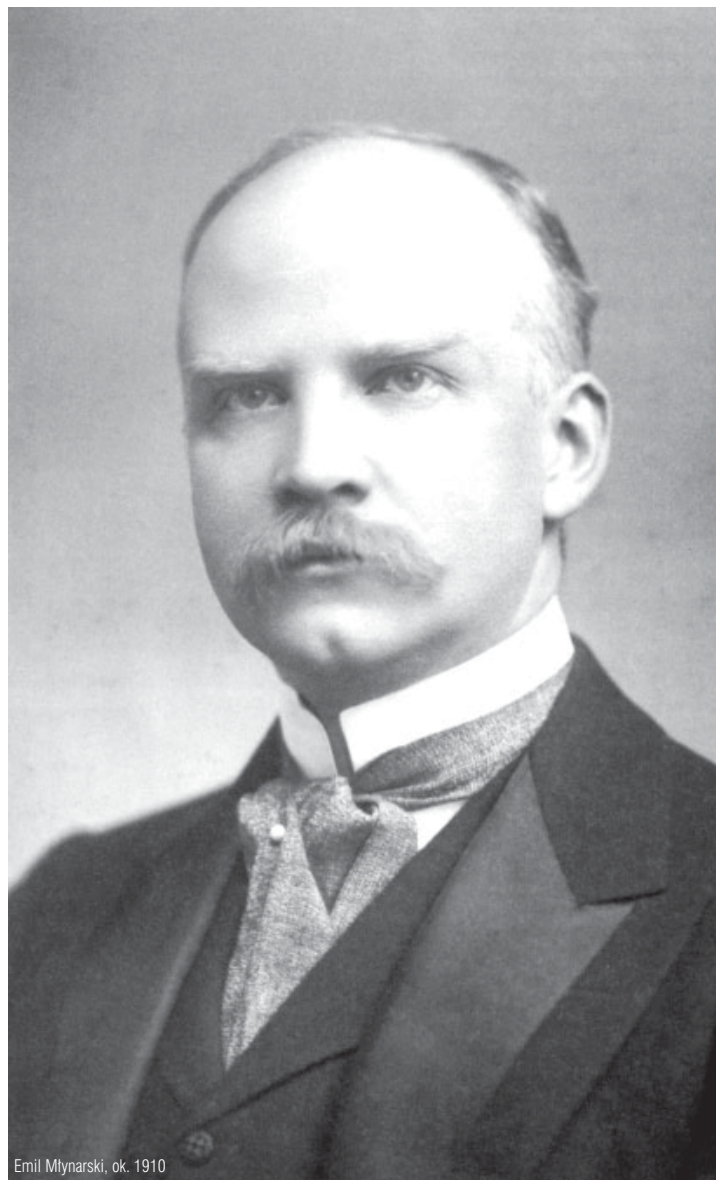
Na początku 1908 r. styl życia Sibeliusa sprawił, że zapadł on poważnie na zdrowiu. Trafił do szpitala na kilkutygodniowe leczenie z powodu problemów z gardłem. Już na próbach w Petersburgu i Moskwie tracił głos. Z tego powodu

musiał zrezygnować z zaplanowanych podróży do Rzymu, Warszawy i Berlina. Stan jego zdrowia był na tyle poważny, że Axel Carpelan przypuszczał, iż kompozytor wkrótce umrze, o ile nie przestanie natychmiast palić i pić. Niemniej jednak, w lutym Sibelius wyruszył do Londynu. Jego przyjaciółka, Rosa Newmarch, była wstrząśnięta autodestrukcyjnym stylem życia. To głównie z tego powodu kompozytor nie zdołał przekonać Brytyjczyków do wartości *III Symfonii*.

W maju ból gardła nie mijał i Sibelius postanowił poszukać skuteczniejszej pomocy medycznej. Diagnoza lekarska zabrzmiała groźnie – guz. Wcześniej przetrwał trzynaście nieudanych zabiegów i ostatecznie zdecydował się na operację w Berlinie. Choć medycyna przed pierwszą wojną światową nie dawała gwarancji sukcesu, operacja powiodła się. Lekarz mówił: „Nie wygląda to na raka, ale tego rodzaju guz często się odnawia”. Leczenie było kosztowne, więc Sibelius znalazł się w kłopotliwej sytuacji materialnej, miał dług i był przekonany, że jego dni są policzone. Po operacji przestał pić i palić. Okres abstynencji trwał prawie siedem lat. 📖

1, PWM Kraków 1983, s. 280.). Kompozytor kształtuje przebieg melodyczny okresowo z jasnym rozczłonkowaniem. W temacie wyeksponowany jest motyw synkopujący przedzielnymi „zgrabnymi” figuracjami. Groteskowego charakteru dodają krótkie pauzy na mocnych częściach taktu. Bliższe spojrzenie na konstrukcję melodyczną utworu prowadzi do konkluzji o wszechstronnym wykorzystaniu odmian okresowości. Pierwsza ekspozycja tematu jest modelowym 8-taktem, jej powtórzenie okresem rozszerzonym, kolejna nowa myśl okresem wielkim 16-taktowym, okres typu okrężnego kształtuje melodykę lirycznego ognia środkowego. Tutaj wyraźnie odczuwalny jest wpływ pieśni ludowej. Dużą rolę w *Krakowiaku* pełnią monorytmiczne figuracje, w kodzie następuje spotęgowanie motoryki, dynamiki, nasilenie ruchu z podejściem do wyższego rejestru skrzypiec. Harmoniczny, prosty akompaniament podkreśla skoczny charakter utworu. Poziom techniczny partii solowej należy do średniozaawansowanego, co również przyczynia się do znacznej żywotności miniatury. Została ona dedykowana Emilowi Młynarskiemu, który u progu swej kariery muzycznej poświęcał się działalności wirtuozowskiej. Obok fortepianowego *Krakowiaka fantastycznego* I. J. Paderewskiego dziełko Stańkowskiego należy do najczęściej wykonywanych stylizacji tego tańca w muzyce polskiej. Tego samego poziomu inwencji, jakim odznacza się *Krakowiak D-dur* nie posiada już *Mazurek F-dur* op. 8 nr 2 tegoż autora. W budowie jest zbliżony do swego znakomitego poprzednika. Temat *Mazurka* oparty został na rytmice i akcentacji mazura. Cechą wyróżniającą jest powtarzanie zdań w wersji dwudźwiękowej. Technicznie utworek plasuje się na tym samym poziomie, co *Krakowiak*.

W muzyce Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941) obok znanego *Krakowiaka fantastycznego* op. 14 znajduje się skrzypcowy *Krakowiak* op. 9 nr 5, będący transkrypcją jednego z utworów fortepianowych cyklu *Tańce polskie* (opublikowany w zbiorze *Polska miniatura skrzypcowa 1870-1939*, PWM 1979). Partia skrzypcowa jest tutaj wirtuozowska. Czynniki popisowy (zapewne na wzór oryginału) wpływa wprost na kształtowanie formy, a dokładnie: efekty techniczne powodują zewnętrzne rozszerzenia myśli okresowych. Ten sam czynnik powoduje silne modyfikacje rytmiczne. W reprzyzowanym odcinku występuje krótka, figuracyjna kadencja solowa. Paderewski skomponował dwie oryginalne miniatury skrzypcowe: *Pieśń F-dur* z 1878 r. oraz *Romans A-dur* op. 7 (1881-1882), które nie zostały opublikowane. Jak widać z datowania były to utwory młodzieńcze. Również w tym okresie, gdy kompozytor liczył sobie 21 lat, wydał własnym nakładem



Emil Młynarski, ok. 1910

3 kompozycje fortepianowe: *Gavotte*, *Melodia* i *Valse melancolique*. Spośród nich *Melodia* niedługo potem została opublikowana przez berlińską firmę Bote-Bock w op. 16, zatytułowanym *Miscellanea*. Ta śpiewna i urzekająca inwencją melodyczną miniatura „konkuruje” za słynnym *Menuetem*. Transkrypcji skrzypcowej dokonał wybitny skrzypek-wirtuoz, a później pedagog i dyrygent Stanisław Barcewicz (uczeń A. Kałuskiego i nauczyciel M. Karłowicza). *Melodia* Paderewskiego-Barcewicza to typowa romantyczna miniatura liryczna (wydania w zbiorze *Polska miniatura...* wyd. samodzielne: PWM 1985). Tok melodyczny formowany jest ewolucyjnym rozwojem prostego tematu. Pomnażanie różnych wersji motywicznych, nieregularna sekwencyjność, oscylacja różnych rejestrów (punkty kulminacyjne w wysokim rejestrze), stopniowe potęgowanie ekspresji i dynamiki – to współczynniki tego rozwoju. Całość włożona jest w dwuczłonową „ramę” A A1, co oznacza dwukrotną inicjację rozwoju tej samej myśli. W tym układzie zachowana zostaje też ten sam gatunek ekspresji, oczywiście modulowany ewolucyjnym postępowaniem. Zbiżone jest ono do 6-stopniowego schematu kształtowania wyrazu, jaki przedstawiał *Romans* A. Zarzyckiego. Akordowy akompaniament tylko w jednym odcinku ogniwa pierwszego podejmuje korespondencję motywiczną z głosem skrzypiec, lecz na ogół pełni rolę dopełnienia harmonicznego w jednolitym obrazie faktury.

Skrzypcowe transkrypcje sięgają zwykle do oryginału fortepianowego lub – jak w przypadku *Poloneza elegijnego* Noskowskiego – do orkiestrowego. W wykazie dzieł Henryka Melcera (1869-1928), autora *Sonaty skrzypcowej G-dur* znajdujemy drobny utwór o nazwie *Dumka* (spotykany już u Noskowskiego), będący parafrazą moniuszkowskiej pieśni pod tym samym tytułem. Prosta kantylena ujęta w dwukrotną projekcję okresowej melodii, przedzielona krótkim 4-taktowym łącznikiem – to forma owej

miniaturki. Jak zwykle bywa w tak prostym ukształtowaniu, powtórzenie myśli następuje z przeniesieniem o oktawę wyżej i ze zmianą w fakturze akompaniamentu. Technicznie utworek plasuje się na stopniu podstawowym (może być stosowany w pedagogice). Transkrypcja pochodzi z 1900 r. i była dedykowana skrzypkowi i pedagogowi, Wacławowi Kochańskiemu, który koncertował jako kameralista wspólnie z Melcerem.

Dzieła Emila Młynarskiego (1870-1935), podobnie jak wielu polskich kompozytorów schyłku epoki romantycznej, nie zdobyły większego rezonansu. Swą muzyczną działalność rozpoczął jako skrzypek-wirtuoz, przechodząc później na pozycję dyrygentury, która stała się właściwą domeną jego sztuki odtwórczej. Jako dyrygent piastujący różne funkcje (w tym spore okresy pracy za granicą) położył największe zasługi dla odradzającej się z początkiem XX w. rodzimej kultury. Spuścizna Młynarskiego zawarła się w skromnej liczbie 16 opusów. Miniatury skrzypcowe zyskały swego czasu popularność, ale dziś w repertuarze szkolnym utrzymuje się jedynie efektowny *Mazur G-dur* op. 7. Wszystkie dzieła autora *Mazura* wypowiedają się w stylu romantycznym i w latach powstawania były już zapóźnione w zakresie języka dźwiękowego. Podobnie rzecz się ma z miniaturami. Formalnie bardzo proste, okresowe kształtowanie tematów, prostota akompaniamentu przywołują wzorzec z połowy XIX w. Powstawały one w okresie działalności wirtuozowskiej, która największe nasilenie miała w latach 1890-1894. Są to więc utwory młodzieńcze. Dostępny w druku, aczkolwiek nie grywany dziś *Polonez* op. 4 nr 1 (wyd. PWM 1957) powstał w 1892 r. Przeznaczony był do wykonania amatorskich, domowych, dlatego nie zawiera trudnych zadań technicznych. Natomiast odznacza się niezłą inwencją i typowo „sarmackim” charakterem. Oparty na formie reprzykowej w odcinku środkowym wykazuje znamiona

techniki wariacyjnej (temat fortepianu opatany figuracjami skrzypiec). Obie partie są zróżnicowane względem siebie. Linia skrzypiec rytmicznie urozmaicona rozwija się na tle stale powtarzającego w fortepianie rytmu poloneza. Pewnym kunsztem odznacza się koda, w której motyw czołowy głównej myśli przeplatany jest dwudźwiękowymi figuracjami. W tym samym op. 4 zawarł kompozytor jeszcze *Kołysankę* i *Humoreskę*. *Kołysanka* początkowo była pieśnią napisaną dla córki, później opracowaną na wersję skrzypcową. Wydana w 1952 r., później w 1988 r. jako *Kołysanka słowiańska* jest prostą, jednolitą materiałowo miniaturą. Symetrycznie kształtowana kantylena oparta na kołyszącym akompaniamentie fortepianu daje próbkę liryki w najprostszym kształcie. Druga miniatura taneczna, opusowo nieco późniejsza to wspomniany już *Mazur G-dur*. W odcinkach skrajnych A i A1 muzyka płynie w regularnych myślach okresowych, odcinek środkowy zawiera elementy przetworzenia. Utwór silnie eksponuje rytm mazura (punktowane motywy, akcentowane akordy na drugiej części taktu). Chociaż zbudowany jest trójdzielnie, to odcinek B podając nową myśl, utrzymuje ten sam „dziarski” charakter. Nie ma tu więc różnicowania wyrazowego. Zamaszysta fraza główna tematu dopełniana jest melodyjnym następniakiem. Bezpośrednie zestawianie motywów energicznych z „przytupem” (tutaj w postaci akordów) z frazą zaprawioną wyrazem sentymentalnym, ale nie rezygnującą z punktowanej komórki rytmicznej jawi się jako nadrzędny tryb kształtowania wyrazowego. Dodajmy od razu – symptomatyczny wcześniej w miniaturach Wieniawskiego. Można zatem wysnuć przypuszczenie, iż Młynarski częściowo wzorował się na swym wielkim poprzedniku. *Mazur* w mało znanej twórczości Młynarskiego pełni tę samą rolę, co *Krakowiak* w tece kompozytorskiej R. Stańkowskiego. 🎻

McDonalds Philharmonic Society and Opera Company, czyli o muzycznym fastfoodzie

Lesław Czaplński

Tendencja do standaryzacji, występująca w wytwórczości przemysłowej, w tym w gastronomii – z której pozwoliłem sobie na potrzeby polemiczne zapożyczyć tytuł – przenika od pewnego czasu na grunt sztuki. Być może nie przypadkiem towarzyszy temu coraz częstsze obdarzanie z anglosaską przedsiębiorczą artystycznych mianem produkcji.

Z jednej strony jedynie obowiązują

jącym staje się wykonywanie dzieł barokowych na instrumentach z epoki – o zakrzywionych smykach czy autentycznie drewnianych – z zachowaniem prawideł ówczesnego stroju i sposobów artykulacji. Nie przeszkadza mi, gdy do wykonywania utworów Beethovena lub Schuberta sięga się po hammerklavier, tafelklavier czy fortepiano, lub kiedy Janusz Olejniczak w filmie Andrzeja Żuławskiego *Błękitna nuta* o

Fryderyku Chopinie używa fortepianu o drewnianej ramie. Zżymam się natomiast wobec czynienia z tego jedynie słusznej zasady. Przecież klawesynu o wzmocnionej dynamice i poszerzonym wolumenie nie wymyśliła i nie zaczęła skonstruować na swoje potrzeby jedynie Wanda Landowska, ale już w dobie ofensywy fortepianu, z myślą o wygraniu z nim konkurencji, stworzono na podobieństwo organów klawesynu

z pedalaturą. A kompozytorzy zazwyczaj interesowali się nowymi wynalazkami w tej dziedzinie i w celu wzbogacenia brzmienia lubili eksperymentować z pojawiającymi się nowinkami. Czajkowski specjalnie kazał sprowadzić czeleste i przewidział dla niej partię w *Dziadku do orzechów*, podczas gdy Donizetti ponoć myślał o wprowadzeniu w roli obbligato saksofonu i jedynie sprzeciw orkiestrowych muzyków udaremnił mu to zamierzenie.

Nie mam też nic przeciwko temu, gdy Joshua Rifkin, nawiązując do skąpstwa lipskich rajców, żalujących Bachowi grosza na zaangażowanie większej ilości muzyków, wykonuje jego pasje w pojedynczej obsadzie, w której soliści odtwarzają jednocześnie partie chóralskie. Niekiedy służy to odsłonięciu jeszcze większej przejrzystości wielogłosowej faktury. Co innego jednak, kiedy zespoły filharmoniczne, grające na współczesnych instrumentach, ograniczają skład i rezygnują z romantycznej tradycji wykonawczej, dostosowującej do brzmienia orkiestrowego zwiekszony chór. Wykonywanie przez nie tamtego repertuaru z uwzględnieniem doświadczeń tzw. autentycznego stylu, jest krzyżówką isticie miczurinowską. Uważam, iż obydwie praktyki – barokowa i romantyczna – mogą zgodnie współistnieć w życiu koncertowym, choć przyznaję, że słuchanie dziś *Koncertów brandenburskich* pod Klempererem ze Steinwayowskim fortepianem w roli continuo bywa niekiedy nieznośne. Już Saint-Saëns, mistrz w wykorzystywaniu możliwości współczesnej orkiestry, patronował zarazem zespołom posługującym się dawnym instrumentarium (występujące również w Polsce w lutym 1906 r. w Filharmonii Lwowskiej „Société des instruments anciens”), ale nie czynił z tego dogmatu. A poza tym trudno jednoznacznie orzec, na ile szczupłość obsadowa w dziełach Bacha była wyborem samego kompozytora, a na ile podyktowana wspomnianymi okolicznościami.

Moim zdaniem nie wytrzymuje krytyki argument o wypaczeniu autentycznego kształtu dzieła poprzez pozbawianie go należytej stylowości, albowiem w dzisiejszych czasach każdy może zapoznać się z kanonicznymi nagraniami danego utworu, zgodnymi z praktyką wykonawczą epoki jego powstania, odtworzoną poprzez znużone dociekania muzykologiczne. Zarazem jednak współczesnego życia muzycznego nie można zamykać wyłącznie w murach muzealnych, pośród których skądinąd urządzone są koncerty.

Ludzie teatru dawno już rozstrzygnęli spór o prawo reżysera do ingerencji w tekst dramatu, który istnieje niezależnie, posiadając odrębny obieg czytelniczy, a przedstawienie stanowi tylko jedną z form jego prezentacji. W przypadku muzyki nie jest to co prawda tak jednoznaczne, ponieważ w partyturze żywi ona jedynie byt utajony, dostępny wyłącznie dla specjalistów (wykonawców i muzykologów, choć nieodległe są czasy, gdy znajomość nut należała do takich samych umiejętności, co czytanie liter, a domowe muzykowanie było czymś powszechnym – o czym świadczy choćby przypadek obecnego papieża, grającego na fortepianie), co wszakże nie przekreśla prawa do swobody interpretacyjnej, ze względu na istnienie wspomnianych nagrań, które mogą być uznane za wzorcowe pod względem historycznym. Poza tym Bach pisał swoje niektóre utwory jako do pewnego stopnia abstrakcyjne studia z zakresu sztuki kontrapunktu (np. *Musikalische Opfer* czy *Kunst der Fuge*), przeznaczając je niejako na instrumentarium wirtualne, mogące się materializować nie tylko poprzez dowolny instrument klawiszowy, ale i smyczkowy, a nawet ich zestawienie.

Z drugiej strony upadły, bądź przestały istnieć narodo- we szkoły wokalne. Na przykład tenorzy, sięgający po partie z repertuaru francuskiego, prawie bez wyjątku biorą na sposób włoski górne dźwięki pełnym głosem, zamiast stosowanym tradycyjnie dla celów wyrazowych falsetem. Również Roberto Alagna, dbający skądinąd tylko w tym języku o właściwe dlań grasejowanie. Dotyczy to także szkoły rosyjskiej. Naprzód za sprawą Marka Ermlera, a później Walerija Giergijewa przyswojono nienajlepsze włoskie manery wokalne w zakresie forsowania głosu oraz nadużywania wibrata dla uzyskania pozornie zwiększonej ekspresji. Wie-

M-ART Agencja Artystyczna Moniki A. Gąsiorek

Stowarzyszenie Scena 96
Centrum Kultury Łowicka
oraz Miasto St. Warszawa

serdecznie zapraszają na

III edycję Festiwalu WAKACYJNY OGRÓD SZTUKI

8 lipca

Ewa Kaczmarzyk-Janczak, mezzosopran

Anita Maszczyk, sopran

Orkiestra Filharmonii Kaliskiej

Adam Kłoczek, dyrygent

prowadzenie koncertu: Krystyna Pietranek-Kulis

22 lipca

Katudi Kałudov, tenor

Orkiestra Filharmonii Kaliskiej

Adam Kłoczek, dyrygent

prowadzenie: Stefan Münch

5 sierpnia

Uroczysty Koncert Finalistów

Klasy Mistrzowskiej Katudiego Kałudowa

Finaliści

Poli Cherneva, fortepian

prowadzenie: Stefan Münch

19 sierpnia

Iwona Hossa, sopran

Piotr Nowacki, bas

Miłostawa Brzezińska, fortepian

prowadzenie: Stefan Münch

II Ogród Jordanowski, ul. Odyńca 6

początek koncertów: godz. 19.00

w razie deszczu: Centrum Kultury Łowicka, ul. Łowicka 21

le złego uczyniła w tym względzie szkoła Łarissy Giergijewej, choć nie sposób odmówić jej adeptom profesjonalizmu, zwłaszcza w zakresie dykcji oraz opanowywania obcojęzycznych partytur (vide Tatiana Borodina nienaganną polszczyzną, której mogą się od niej uczyć polscy artyści, śpiewająca moniuszkowską Halkę). Zanikło też kształcenie lekkich sopranów koloraturowych z prawdziwego zdarzenia – jedna Annick Massis nie jest w stanie odwrócić tej tendencji – niezbędnych do wykonywania niektórych partii, na ten typ głosu przeznaczonych (może dlatego tak rzadko grywa się dziś *Lakme Delibesa*?).

Od Lipska do Londynu, od Mediolanu do Nowego Jorku i od Chicago do Tobolska, wszędzie zdaje się wszechwładnie wadać bliższe przemysłowej automatyzacji niż duchowi sztuki dążenie do ujednoczenia i wyrównania praktyk wykonawczych, wskutek czego coraz bardziej zanika sztuka indywidualnej interpretacji na miarę na przykład Glenna Goulda, trzymającego się nie tyle litery stylu, co ducha wykonywanego utworu, odczytywanego z jego zapisu jako jedyne w tej dziedzinie autorytetu. Przybywa artystów biegłych technicznie, lecz poza nielicznymi wyjątkami w rodzaju na przykład Piotra Anderszewskiego rośnie deficyt wybitnych osobowości odtwórczych, albowiem – jak się okazuje – istnieje i zapanowała we współczesnym świecie nie tylko poprawność polityczna, ale i estetyczna, a ostatnio prymas Glemp proklamował w swoim telewizyjnym wywiadzie z 9 stycznia br. także i duchową (sic!).

Palcem po płycie

Steve Nieve i Muriel Teodori



WELCOME TO THE VOICE
 Steve Nieve & Muriel Teodori ·
 Barbara Bonney · Sting · Robert
 Wyatt · Elvis Costello · Brodsky
 Quartet

Deutsche Grammophon 477 6524 · w.
 2007, n. 2006 · DDD · 70'48''

Muzyka21
 płyta miesiąca

Współczesna kultura muzyczna co i rusz płata nam figle. Wytwarza produkcje, które za nic nie dają się przyporządkować żadnym znanym już gatunkom i rodzajom muzycznym. Najczęściej wychodzi z tego nic niewart kicz, jednakże raz na jakiś czas pojawi się ciekawa propozycja.

Jedną z takich właśnie propozycji jest *Welcome to the voice* autorstwa Muriel Teodori (libretto) i Steve'a Nieve (muzyka) – niby opera, niby „śpiewogra”, opowiadająca historię robotnika zakochanego w diwie operowej. Co ciekawe – do wykonania tego złożonego utworu zaproszone zostały postacie z różnych muzycznych światów. Zestawiono koło siebie osoby z szorstkim, niewykształconym głosem, na co dzień wykonujących muzykę jazz lub rock, jak np. Robert Wyatt, Elvis Costello czy Sting z paniami o klasycznie wykształconych głosach, jak: Barbara Bonney, Amanda Roocroft, Nathalie Manfrino, Sara Fulgoni. Muzyka została

skomponowana dla Brodsky Quartet, zaś Marc Ribot, Ned Rothenberg i Steve Nieve dołączyli improwizację, utrzymaną w jazzowym klimacie.

Mieszanka iście wybuchowa! Zdawałoby się nie do pogodzenia. A tu niespodzianka. *Welcome to the voice* to zgrabnie i sympatycznie pomysłana kompozycja. I tym razem zaufałam Stingowi – liczyłam bowiem na to, że jego 30. letnie

doświadczenie w branży nie zawiedzie. Inie zawiodło! Zapewniarn Państwa, gdyby ten projekt nie był wart zainteresowania, nigdy Sting by się tego nie podjął. Pragnę jeszcze sprostować niezwykle ważną informację – *Welcome to the voice* zostało zrealizowane wcześniej niż pieśni Johna Dowlanda z Edinem Karamazovem, bowiem już w 2005 r. (*Songs of labyrinth* pochodzą z 2006 r.).

Jaka jest więc tajemnica powodzenia nagrania? Myślę, że tkwi ona w fakcie, że artyści zaproszeni do wykonania tej muzyki pozostają szczerzy wobec samych siebie i swoich zainteresowań. Sting więc nie próbuje śpiewać jak Pavarotti, zaś Barbara Bonney nie próbuje naśladować popowych piosenek. Pozostają w swoich dotychczasowych działach stylistycznych, w których czują się najlepiej i faktycznie wychodzi im to wspaniale. Sting nie tylko zachwyca pełnią swojego chropowatego i ponętnego głosu, ale także doskonałą interpretacją tekstu. Idealnie komponuje się z aksamitnym głosem Roberta Wyatta (z cudownie brzmiącą sepleniącą manierą) czy niezwykłej urody jasnym i czystym sopranem Barbary Bonney. Całość dopełnia zgrabna, prosta, ale niebanalna muzyka, łatwo wpadająca w ucho, wykonana przez genialny Brodsky Quartet

z towarzyszeniem Neda Rothenburga czy Marca Ribota. Mimo że całość trwa 70 minut ani przez minutę nie odczuwa się znużenia czy znudzenia. Z części na części (a jest ich 15) pojawiają się coraz to ciekawsze propozycje.

Z pełnym przekonaniem mogę uznać, że *Welcome to the voice* jest pozycją dla szerokiego grona odbiorców. Pozytywnie mogą ją odebrać zarówno fani Stinga zainteresowani jego coraz to śmielszymi projektami, jak i wielbiciele Roberta Wyatta czy operowi maniacy znający chociażby Amandę Roocroft z przedstawień Verdiego czy Mozarta. Co więcej, może ci kochający Stinga, a nie przepadający za operą postanowią przekonać się o czym śpiewa oryginalna Carmen i z ciekawości wybiorą się do teatru operowego na to przedstawienie? I dzięki temu odkryją nieznanne sobie dotąd obszary muzyczne? Niewątpliwie, byłyby to jeszcze jeden powód do dumy dla duetu Nieve – Teodori, który stworzył to co myślałam, że jest niemożliwe: ciekawy, wartościowy projekt na pograniczu gatunków muzycznych ze wspaniałymi śpiewakami i muzykami.

Cuda, jak widać się zdarzają... Gorąco polecam...

Magdalena Todynek



Steve Nieve i Muriel Teodori
 fot. Carole Bellaiche/DG



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Suity wiolonczelowe
Mischa Maisky, wiolonczela
 Deutsche Grammophon 073 4337-2
 · w. 2007, n. 1986 · PCM Stereo/
 DTS5.1 - NTSC - Region 0 · DVD-V,
 162'

☆☆☆☆☆

Suity wiolonczelowe Bacha przez długi czas były grywane niezmiernie rzadko. Tak naprawdę to na koncertowe estrady wprowadził je dopiero Pablo Casals na początku XX w., który w latach trzydziestych dokonał ich pierwszego nagrania uważanego do dzisiaj za niedościgny wzorzec doskonałości. Później nagrali je Anner Bylisma, Pierre Fournier i oczywiście Yo Yo Ma oraz Mściśław Roztropowicz. Każde z tych nagrań ma swoich zwolenników, bo *Suity* Bacha dzisiaj należą do żelaznego repertuaru każdego szanującego się wiolonczelisty.

W 1986 r. dokonał nagrania robiący coraz większą międzynarodową karierę Mischa Maisky, najpierw wydano je na CD, a obecnie na dwupłytowy albumie DVD.

Trzeba przyznać, że gra Maisky'ego jest bardzo klarowna i pełna elegancji, a interpretacja niezwykle emocjonalna, czasami mam obawy czy nie ona zdominowała całości wykonania. Mimo tego wszystkie *suity* zachowały swój tancerzyczny charakter, a każdy z tańców pulsuje sobie właściwym rytmem. Oczywiście Maisky nie unika ani typowej dla artystów wschodu wielowości w prowadzeniu frazy, ani skrajnych nastrojów. Czynniki jednak w bardzo stonowany, a zarazem elegancki sposób. Jednocześnie jest to Bach bardzo precyzyjny w artykulacji, która ma wrażenie wypływa z samej istoty muzyki Bacha. Warto jeszcze wspomnieć, że solista znakomicie zaznacza intensywność rytmiczną i melodyczną różnicą przy tym charakter każdego z tańców będących częścią składową każdej ze *suit*.

Nagranie zrealizowano w stylowych wnętrzach Willa Caldugno Nordea we Włoszech. Niestety, nie

jest to filmowanie najwyższej próby. Operator zmienił co prawda kilka razy salę, gdzie dokonano nagrania, ale ustawiał kamerę w jednym miejscu z centralnie ujętym w kadrze solistą i ... poszedł na spacer. Czasami przypominał sobie o obowiązkach i robił zbliżenie, najczęściej ... ręki. Na szczęście nie przeszkadza to muzyce, więc służy się tego nagrania z prawdziwą przyjemnością

Adam Czopek



JAN SEBASTIAN BACH
Kantaty wol. 22.: Eisenach
BWV 4, BWV 31, BWV 66, BWV 6, BWV 134, BWV 145

Angharad Gruffydd Jones, Gillian Keith, sopran; Daniel Taylor, alt; James Gilchrist, tenor; Stephen Varcoe, bas · The Monteverdi Choir; The English Baroque Soloists · John Eliot Gardiner, dyrygent
Soli Deo Gloria 128 · w. 2007, n. 2000
 · DDD, 120'39", 2CD



Legenda trwa. Oto kolejny wolumin wielkiego dzieła Johna Eliota Gardinera, tym razem związany z Eisenach. Jak zawsze, profesjonalistów w szeregach Gardinera dostarczają słuchaczom niezmiernych przyjemności. Ich prawdziwie bachowski timbr zachwyca. Na niwie wokalne tego woluminu poświęcone go kantatom na Wielką Sobotę, poniedziałek i wtorek wielkanocny, wyróżniają się przede wszystkim głosem męskie: tenor Jamesa Gilchrista i bas Stephena Varcoe.

Interpretacja Gardinera jest jak zwykle wysublimowana i sprawia wrażenie autentycznej. Jest wyważona, proporcjonalna pod względem retorycznym i intuicyjnie-emojonalnym. Jak i w poprzednich woluminach, dla Gardinera niezwykle istotne są szczegóły. Da się usłyszeć każde najmniejsze niuansy frazy czy to instrumentów solowych, wokali czy orkiestry. Na pierwszym planie pojawia się niezwykle lekkość i transparentność brzmienia. Odbyna się to bez agresji, wszystko jest zaakraglone, zwarte, spójne i jednocześnie entuzjastyczne. Sprawia to, że muzykę odbiera się jakby to była modlitwa. W dziełach tych każda nuta brzmi na chwałę Pana, brak w nich nieokiełzanego szalenstwa czy beztroskich dekla-

racji. Obecny w tych kantatach duch mistycyzmu i zarazem świeckiej pokory to niewątpliwa zaleta Johna Eliota Gardinera.

Bardzo ciekawa jest dołączona książeczka, w której Gardiner wyjaśnia funkcje poszczególnych odcinków i swoją wizję dotyczącą ich interpretacji. Kolejne albumy będą wydarzeniem zarówno pod względem muzycznym, wykonawczym, historycznym, jak i muzykologicznym.

Życzę wszystkim melomanom, by mogli z czasem zgromadzić całą tę kolekcję.

Stanisław Lubliński

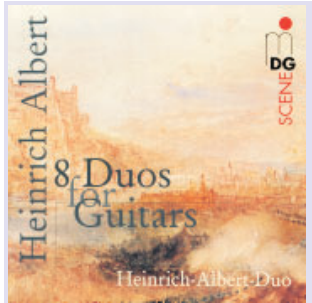


LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Mödlinger Tänze
L'Orfeo Barockorchester · Michi Gaigg, dyrygent
 CPO 777 117-2 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 66'30"

☆☆☆☆☆

Ludwig van Beethoven, niemiecki kompozytor w 1792 r. opuścił rodzinne miasto Bonn i nigdy już do niego nie wrócił. Jego twórczość, dokładnie opisana przez muzykologów, ze względu na swoją specyfikę została podzielona na trzy okresy. Dzieła z drugiego i trzeciego okresu często goszczą na estradach koncertowych. Natomiast rzadko można posłuchać na żywo utworów napisanych do 1802 r., w pierwszym okresie. Bardzo dobrze więc się stało, że od kilku miesięcy jest dostępny krążek CD istniejący pod tytułem *Mödlinger Tänze*. Zadnego z zarejestrowanych na nim utworów nie należy bagatelizować, zresztą podobnie jak młodzieńczego pobytu w Bonn nie powinno się uznawać za twórczość bez znaczenia. Na podstawie szkiców można dojść do wniosku, że koncepcja wielu późniejszych dzieł zarysowała się właśnie w młodości. Pierwszy okres to etap koncentrowania się na muzyce kameralnej. Z niego pochodzi 12 znakomitych *Kontredansów* op. 14 (1800-01), prezentowanych na omawianym krążku oraz 6 nieco wcześniejszych *Menuetów* op. 9 (1795). Odnośnie skomponowanych w tym samym czasie *12 Tańców niemieckich* op. 8 (1795) recenzent *Wiener Zeitung*, 14 listopada 1795 r. uznał, iż Beethoven w tych, całkowicie no-



HEINRICH ALBERT
1870-1950

8 Duetów gitarowych
Heinrich-Albert-Duo
 MDG 603 1429-2 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 77'22"
 ☆☆☆☆☆

Heinrich Albert to kompozytor niezwykle wyjątkowy. Urodził się mniej więcej wtedy, kiedy muzyka gitarowa zniknęła z salonów i sal koncertowych. Tym niemniej, po doświadczeniach najpierw ze skrzypcami, a następnie rogiem zainteresował się gitarą. Występował aż do lat czterdziestych XX w. jako solista, był również kompozytorem dzieł głównie kameralnych, w tym wielu z wykorzystaniem gitary.

Prezentowane tu duety powstały w latach 1915-17 i były swego rodzaju kuriozum – ostatnie znaczące utwory gitarowe powstały prawie 80 lat wcześniej. Są to dzieła stylistycznie nowego rodzaju, Kompozytor odciął się całkowicie od stylu duetów Carulliego czy Giulianiiego, choć posługuje się podobnymi środkami. Słuchając dzieł Alberta odnosi się wrażenie, że zaczął całą orkiestrę w dwóch gitarach. Połączenie różnych form tworzy kontrasty wyjątkowo atrakcyjne dla słuchacza.

Heinrich-Albert-Duo odwołuje się w swej nazwie bezpośrednio do kompozytora nagranych dzieł i należą się mu ogromne brawa za przybliżenie tej zapomnianej muzyki, i to w wielkim stylu. Polecam nie tylko miłośnikom gitary.

(sl)



LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Symfonia nr 3; Kwartet fortepianowy op. 16
Mozart Piano Quartet
 MDG 643 1454-2 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 70'08"
 ☆☆☆☆☆

siliensis · René Jacob, dyrygent
 Harmonia Mundi HMD 9909006 · w.
 2007, n. 2004 · PCM Stereo/DTS5.1
 – NTSC – region: 0 · DVD-V, 53'30"

Muzyka21
 płyta miesiąca



Membra Jesu nostri; Wär Gott nicht uns diese Zeit; Waits Gott mein Werk ich lasse

Christina Kaiser, Astrid Werner, Ania Züchner, soprany; Alexander Schneider, alt; Tobias Hunger, tenor; Matthias Lutze, Marek Rzepka, basy; Daniel Deuter, Margret Baumgartl, skrzypce; Juljane Lake, Benjamin Dreßler, Katharina Schlegel, Renate Pank, Matthias Müller, viola da gamba; Matthias Müller, violone; Michael Hasselt, organy; Michael Dücker, teorba · *Dresdner Kammerchor · Hans-Christoph Rademann, dyrygent*
 Carus 83.234 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 69'01"

☆☆☆☆



Kantaty i arie: O Gottes Stadt, o güldnes Licht; Lauda anima mea Dominum; Herr, auf dich traue ich; O clemens, o mitis, o coelestis Pater; Entreiß euch, meine Sinnen; Schönster Jesu, liebstes Leben; War mich auf dieser Welt betrübt; Singet dem Herr ein neues Lied; Also hat Gott die Welt geliebt

Barbara Christina Steude, sopran · *Lauten Compagny · Wolfgang Katschner, dyrygent*
 Carus 83.192 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 66'09"

☆☆☆☆

Kantaty: Dein edles Herz, der Liebe Thron; Nun danket alle Gott, Wo soll ich fliehen hin; Befiehl dem Engel, dass er komm; Jesu, meine Freude; Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort; Eins bitte ich vom Hern
Capella Angelica; Lauten Compagny · Wolfgang Katschner, dyrygent



Carus 83.193 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 75'01"

☆☆☆☆

W roku 2007 obchodzimy 300. rocznicę śmierci i 370. rocznicę urodzin Dietricha Buxtehudego. Dlatego też szczególnie obfitość nagrań z jego muzyką specjalnie nie dziwi. Oto kilka z nich.

Harmonia Mundi dokonała niby „zwykłej” rejestracji koncertu, bez żadnych dodatków, a jednak jakie wrażenie! Nagranie zostało zrobione przez telewizję Szwajcarii niemieckiej w opactwie Payerne. Kilkanaście lat wcześniej nagranie cyklu *Membra Jesu Nostris* Dietricha Buxtehudego dokonane przez René Jacobsa odniosło światowy sukces. Obecne nagranie pochodzące z 2004 r. po raz kolejny pokazuje geniusz zarówno kompozytora jak i dyrygenta. Jednocześnie słuchacz może delektować się piękną wizją. Dodatkowym atutem obecnego nagrania są znakomici soliści, z których wielu uczestniczyło również i we wcześniejszym nagraniu. Są to gwiazdy pierwszej wielkości, jak choćby Maria Cristina Kühr, Andreas Scholl, Gerd Türk czy Ulrich Messthaler. Z nowych nazwisk są Rosa Dominguez i zespół Schola Cantorum Basiliensis pod dyrekcją Chiary Banchini.

Natchnione wykonanie uzupełnione jest pięknymi ujęciami wykonawców w ekstazie. Piękne połączenie wspaniałej interpretacji z piękną wizją.

Niemieckie wydawnictwo Carus wciąż nas zaskakuje ciekawymi propozycjami. Takimi są również te trzy płyty zawierające wiele mało znanych kantat Buxtehudego. Gdybym miał wybierać między nagraniami *Membra Jesu nostri* Harmonii Mundi i Carusa to bez wahania sięgnąłbym po to pierwsze, bez wątpienia lepsze muzycznie, a którego dodatkowym atutem jest strona wizualna. Muszę jednak stwierdzić, że poziom nagrań wydawnictwa Carus jest bardzo dobry i zachęcam do sięgnięcia po nie tych wszystkich, którzy chcieliby poznać mało znane dzieła Buxtehudego.

Stanisław Lubliński



FRANCESCO CAVALLI
 1602-1676

La Calisto, drama per musica
Maria Bayo, Marcello Lippi, Hans Peter Kammerer, Graham Pushee, Louise Winter, Alexander Oliver, Dominique Visse, Barry Banks, Reinhard Dorn, Sonia Theodoridou, Robin Tyson · Concerto vocale · René Jacobs, dyrygent
 Harmonia Mundi HMD 9909001.02 · w. 2006, n. 1996 · DVD-V, 232'00"

Muzyka21
 płyta miesiąca

Francesco Cavalli był barokowym kompozytorem włoskim. Jego prawdziwe nazwisko to Caletti Brunni. W wieku 14 lat został wzięty na wychowanie przez weneckiego arystokratę Federica Cavalliego, którego zafascynował piękny głos młodzieńca. Początkowo śpiewał w bazylice św. Marka, później został organistą najpierw w kościele św. Jana, a następnie w bazylice. Współpracował również z teatrami S. Cassiano i S. Moisé. Jego ślub w 1630 r. z majątną Marią Sosomeno sprawił, że stał się osobą niezależną. W roku 1668 udało mu się wreszcie otrzymać stanowisko kapelmistrza bazyliki.

Jest autorem m.in. 42 dzieł scenicznych, z których *La Calisto* została właśnie wydana na DVD.

Prezentowany spektakl powstał w 1993 r. w operze brukselskiej dzięki tandemu Jacobs-Wernicke. Sukces spektaklu przerósł wszelkie oczekiwania. Został wystawiony w wielu krajach świata. Na płycie znajduje się nagranie pochodzące z 20 marca 1996 r.

René Jacobs, jeden z najwybitniejszych specjalistów od muzyki barokowej, świetnie dobrał do przedstawienia artystów. Występująca w roli tytułowej Calisto Maria Bayo jest znakomita. Ta znana ze swej wszechstronności artystka bryluje w tym utworze, zachwyca w partiach lirycznych, w których jest naprawdę ujmująca. Towarzyszącej jej Marcello Lippi prezentuje szeroką paletę ekspresji i niezwykłą umiejętność kształtowania frazy.

O pozostałych wykonawcach



Tristes Déserts

Gérard Lesne, kontratenor i dyrygent; Cyril Auvity, taille; Edwin Crossley-Mercer, basse-taille · Il Seminario Musicale
 Zig Zag Territoires ZZT 070302 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 74'52"

Muzyka21
 płyta miesiąca

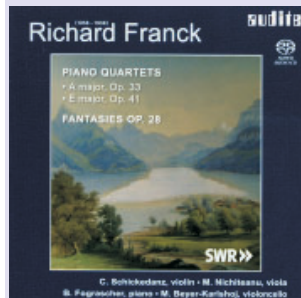
Marc-Antoine Charpentier był śpiewakiem występującym głównie w kręgu osób związanych z jego protektorką Marie de Lorraine. Dlatego też w jego twórczości tak wiele miejsca zajmują dzieła wokalne. Wybitny znawca tego reprezentanta francuskiego Baroku, Gérard Lesne, po raz kolejny sięgnął po jego dzieła prezentując nam tym razem kompozycje mało znane, często nawet nagrane po raz pierwszy.

Oryginalność prezentowanych na tej płycie utworów świeckich polega na znakomitym połączeniu tekstów wybitnych autorów (m.in. Corneille) z wyjątkowym bogactwem harmonicznym rodzem z Włoch, a także szczególnym potraktowaniem wykonawcy – początkowo sam kompozytor – wypowiadającego się w pierwszej osobie.

Gérard Lesne prezentuje nam uduchowionego i wrażliwego Charpentiera w czym bezbłędnie mu pomaga zespół Il Seminario Musicale. Jego śpiew jest prosty, pogodny, wyjątkowo czysty, a frazowanie odznacza się subtelną modulacją. Wyrafinowana ekspresja śpiewaka udziela się słuchaczowi dostarczając mu wspaniałych wrażeń.

Piękny album dla każdego wielbiciela wielkiej sztuki.

(sl)



RICHARD FRANCK
 1858-1938

Kwartety fortepianowe: A-dur op. 33, E-dur op. 41; 3 Fantazje op. 28
Christoph Schickedanz, skrzypce; Marius Nichteau, altówka.; Matthias Beyer-Karlshoj, wiolonczela;

Atma Classique SACD2 2377 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 73'42"
 ☆☆☆☆☆

Prezentowana płyta zasługuje na uznanie zarówno za prezentowaną repertuar, jak i jego interpretację. Muzyka fortepianowa Debussy'ego otworzyła przed słuchaczami całkiem nowy świat, dotąd nie znany, a nawet nie przeczuwany. Jego szeroki wachlarz środków wyrazu, nastrojów, kolorów i odczuć jakich nikt przed nim nie używał pozwala przypuszczać, że większy zespół instrumentalny zwiększyłby jeszcze ich natężenie. Wielu kompozytorów przeszło od przypuszczeń do czynu, zaczynając od współczesnego kompozytorowi Ravela.

Na płycie nagrane są dwie wersje *Le clair de lune*: jedna w stylu bardzo hollywoodzkim Leopolda Stokowskiego, druga, bardziej zbliżona do wersji oryginalnej, André Capleta daje słuchaczowi więcej satysfakcji.

Dwa utwory zorkiestrowane przez Ravela przeniesione zostały w piękny świat muzyki symfonicznej przypominającej wspaniale zorkiestrowane *Obrazy z wystawy Musorgskiego*.

Spśród prezentowanych tu utworów najbardziej chyba jest znany *Children's Corner* zorkiestrowany przez Capleta. Sześć miniatur fortepianowych zostało przetransponowane w zachwycający świat suity orkiestrowej.

Jedynie dwa utwory zorkiestrowane przez Henri Bussera są trochę zbyt proste, ale i ich słucha się z przyjemnością.

Polecam.

Stanisław Lubliński



HANS GÁL
 1890-1987

Utwory organowe: *Concertino na organy i smyczki, Toccata, 2 Geistliche Gesänge, Präludium und Fuge in As, Phantasie, Arioso und Capriccio*

István Mátyás, organy; Adrineh Simonian, sopran; David Pennetz-dorger, wiolonczela · Orchester Wiener Akademie · Martin Haselböck, dyrygent

NCA 60162 · w. 2007, n. 2005 · SACD, 62'14"
 ☆☆☆☆☆

Wprawdzie okładka zapowiada

utwory organowe Hansa Gála, ale tak naprawdę są to utwory solowe, kameralne, pieśni, a nawet koncert organowy. Dzięki temu ta jedna płyta pozwoli zapoznać się w szerszym zakresie z twórczością tego nieznanego kompozytora. Urodził się on 5 sierpnia 1890 r. w małej wiosce Brunn am Gebirge, niedaleko Wiednia, w rodzinie żydowskiej.

Studiował muzykologię u Guida Adlera, a kompozycje u Euzebiusza Mandyczewskiego. Już w młodym wieku odniósł wiele sukcesów jako kompozytor, co nie przeszkodziło mu w późniejszym czasie zniszczyć swoje pierwsze kompozycje. Rozpoczął opusować swoją twórczość od roku 1910. Pomimo powołania do wojska w 1914 r. nie przestawał komponować. To podczas wojny stworzył swój pierwszy kwartet i pierwszą operę. Po wojnie, w 1923 r., jego druga opera – *Die heilige Ente* – odniosła ogromny sukces w Niemczech ustalając renomę kompozytora. Osiadł w Niemczech, gdzie jego kariera rozwijała się od tego momentu błyskawicznie. Wiele komponował aż do roku 1933 r., kiedy to wraz z dojściem Hitlera do władzy zabroniono mu wszelkiej działalności, a jego twórczość została zakazana.

Z tego powodu powrócił do Austrii, skąd uciekł do Anglii w 1938 r. Najpierw Gál nie mógł otrzymać tam prawa do pracy, następnie podczas wojny brał aktywny udział w życiu muzycznym, by w końcu zostać zatrudnionym jako „wróg aliantów” i internowanym na wyspie Man. Po wojnie rozpoczął pracę na Uniwersytecie w Edynburgu. Był również jednym z twórców słynnego festiwalu w tym mieście.

Pisałem wcześniej o Gálu jako o kompozytorze nieznanym, tym niemniej bez większego trudu znalazłem w internecie około 50. płyt z jego twórczością. Czy więc można go uważać za zapomnianego?

Styl Gála jest mocno osadzony w późnoromantycznej tradycji austro-niemieckiej. Początkowo jego twórczość wykazywała wiele wpływów Brahmsa, później, pod koniec I Wojny Światowej kompozytor rozwinął swój własny język muzyczny, nie ulegający wpływom modnej wtedy dodekafonii. Jego późniejsza twórczość jest polifoniczna, nie stroniąca od pięknych melodii. Jego kompozycje są tonalne, bardzo złożone, jednocześnie zawierające piękne liryczne fragmenty.

Hans Gál bardzo interesował się koncertami: w jego spuście można znaleźć trzy koncerty i cztery *concertino* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, a także nagrane tu *Concertino* organowe. Ten trzydziestoletni utwór miał swoją premierę 5 IX 1949 r. podczas Festiwalu w Edynburgu. Część pierwszą – *Alle-*

gro ma non troppo – rozpoczynają dosyć szywną melodią organy, którym następnie towarzyszą smyczki. Po jej rozwinięciu następuje drugi temat, melodia będąca przeciwieństwem pierwszej, miękka, łagodna, lekko płynąca, do której wkrótce dołączają skrzypce i altówki. Po chwilach gwałtownych uniesień wykorzystujących prawie wyłącznie pierwszy temat, organy kończą łagodnie pierwszą część wykorzystując temat drugi.

Część druga – *Adagio* – jest liryczna, bardzo osobista i stanowi hołd złożony Janowi Sebastianowi Bachowi, którego muzykę Gál wprost uwielbiał.

Bez przerwy następuje część ostatnia – *Allegretto molto comodo*. Organy początkowo zostają w cieniu, by pod koniec dzieła zdominować je całkowicie przywołując temat pierwszy z pierwszej części i temat główny części ostatniej złożone w bardzo przemyślny sposób przez autora.

Dwa śpiewy religijne na sopran, organy i wiolonczelę powstały w 1925 r. Pierwszy z nich – *Im Himmelreich (W Królestwie Niebieskim)* – oparty jest na tekście średnowiecznym i przedstawia wersję idealistyczną Niebios, do których nie może się dostać żadna dusza bez wcześniejszego oczyszczenia. Drugi – *Dort oben (W górze)* – napisany do XVII-wiecznego tekstu religijnego opisuje duszę oczekującą na przyjęcie do Nieba. Muzyka towarzysząca tym tekstom jest spokojna, niczym nie zmaczona.

Trzy pozostałe utwory napisane są na organy solo. *Tocciata* powstała niewątpliwie pod wpływem *Toccaty i Fugi d-moll* Bacha. Atmosfera spokojnej rezygnacji panująca w *Prehodium i Fudze* spowodowała niewątpliwie, iż była grana podczas pogrzebu kompozytora. *Phantasie, Arioso und Capriccioso* jest rodzajem mini sonaty.

Trzeba przyznać, że omawiana płyta ma szansę przyczynić się do popularyzacji Hansa Gála. Świetny dobór utworów, znakomici wykonawcy, czegoż więcej trzeba by zatrzymać melomana przy głośnikach aż do ostatniego wybrzmienia?

Polecam.

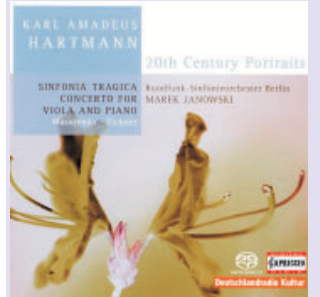
Stanisław Lubliński



GEORG FRIEDRICH HAAS
 1953

Warto zapoznać się z twórczością współczesną naszych sąsiadów z północy.

(sl)



KARL AMADEUS HARTMANN
 1905-1933

Sinfonia tragica; Koncert na altówkę i fortepian z towarzyszeniem instrumentów dętych blazanszanych i perkusji

Tatjana Masurenko, altówka; Frank-Immo Zichner, fortepian · Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin · Marek Janowski, dyrygent
 Capriccio 71 112 · w. 2007, n. 2002 · SACD, 50'50"
 ☆☆☆☆☆

Karl Amadeus Hartmann to wybitny kompozytor niemiecki, który po dojściu Hitlera do władzy, na znak protestu, całkowicie wycofał się z życia muzycznego Niemiec. Napisana przez niego zarejestrowana tutaj po raz pierwszy *Sinfonia tragica* miała być wykonana w Belgii w 1941 r. Niestety inwazja Niemiec w 1940 r. pokrzyżowała te plany, a utwór przez dziesięciolecia uważany był za zaginiony. Dlatego też w nagraniach symfonii Hartmanna jego nie uwzględniano. Dzieło to jest na wskroś prześląknięte ciężką atmosferą przełomu lat 30. i 40. i jest stylistycznie zbliżone do rok wcześniejszego *Concerto lugubre*.

Po roku 1950. Hartmann praktycznie nie tworzył dzieł całkowicie nowych. Większość wtedy powstałych oparta była na wcześniejszych szkicach. Wyjątkiem są niewątpliwie jego dwie ostatnie symfonie (VII i VIII), a także nagrane tu *Koncert na altówkę i fortepian*. Dzieło to pozwala solistce, znanej, mieszkającej od kilkunastu lat w Niemczech Tatianie Masurenko, zaprezentować cały swój kunszt wykonawczy.

Nieczęsto pojawiają się nagrania muzyki Hartmanna. Dlatego też polecam ten album.

(sl)

FRANK MARTIN
 1890-1974

Die Weise von Lebe und Tod des Cornets Christoph Rilke na kontralt i orkiestrę według poematu Rainere Marii Rilkego
Christianne Stottijn, kontralt · Orchester Musikkollegium Winterthur · Jac van Steen, dyrygent

KOLEKCYJA MELODIA
 KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO · KROTKO
 muzyki
 gwiazdek
 - wybitne
 gwiazdek
 - wartościowe
 gwiazdek
 - poprawne
 gwiazdek
 - słabe
 gwiazdek
 - bubeł



MDG 901 1444-6 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 57'50"

Muzyka21
płyta miesiąca

Szwajcarski kompozytor Frank Martin coraz częściej pojawia się na płytach. Tym razem niemiecka firma MDG nagrała jego cykl pieśni do słów Rilkego. Początkowo akompaniować miał fortepian, ale po kontakcie z Paulem Sacherem, który zamówił zeszyt do dzieła, Martin napisał ten cykl z towarzyszeniem orkiestry. Początkowo dzieło miała prawykonać śpiewaczka Elisabeth Gehri z towarzyszeniem Basel Kammerorchester (którą dyrygował Paul Sacher). Niestety ciężka choroba śpiewaczki spowodowała, że zastąpiła ją w dniu premiery, 9 lutego 1945 r., Elsa Calveti.

W obecnym nagraniu udział wzięła znakomita śpiewaczka holenderska Christianne Stotijn. Jej głęboki, atrakcyjny głos wyjątkowo nadaje się do interpretacji tego wybitnego dzieła. Artystka posiadająca ogromne możliwości wokalne, a także umiejętności, dzięki którym z każdej wykonywanej pieśni wydobyla jej wartość emocjonalną i indywidualny charakter. Holenderski dyrygent Jac van Steen wraz z orkiestrą z Winterthur świetnie towarzyszą artystce i razem z każdej pieśni tworzą małe arcydzieła.

Bardzo dobre nagranie przestrzenne jest dodatkowym, ogromnym atutem tego albumu. Warto sięgnąć po to jedno z najważniejszych dzieł w dorobku Franka Martina.

(sl)



FELIX MENDELSSOHN
1809-1847
Paulus Op. 36
Maria Cristina Kiehl, *sopran*; Werner Güra, *tenor*; Michael Volle, *bas* · Kammerchor Stuttgart; Deutsche Kammerphilharmonie Bremen · Frieder Bernius, *dyrygent*

Kwartety smyczkowe nr 1 i 2
Kairos Quartet
Edition Zeitklang EZ-19017 · w. 2004, n. 2004 · DDD, 53'14"
☆☆☆☆

Georg Friedrich Haas, austriacki kompozytor średniego pokolenia, uczeń Friedricha Cerhy, pozostaje dobrze zakorzeniony w „obieg” nowej muzyki – jego dzieła wykonuje się ramach licznych prestiżowych festiwali, a tworzy je zazwyczaj na zamówienia różnych instytucji z przeznaczeniem dla renomowanych zespołów. Nie inaczej jest w przypadku nagranych na płycie dwóch z jego czterech *Kwartetów smyczkowych*. Pierwszy z nich (1997) powstał dla legendarnego kwartetu Arditi, na zamówienie Festiwalu „Musikprotokoll” w Grazu, kolejny zaś (1998) dla nie mniej słynnego kwartetu Hagenów, z inicjatywy wiedeńskiego Konzerthausu. Wydaje się, że kwalifikacje obu tych zespołów ze światowej czołówki wyznaczyły wysoki stopień trudności wykonawczych i interpretacyjnych. Z problemami tymi znakomicie radzi sobie jednak kolejny świetny kwartet: Kairos. Zespół ten, mimo iż istnieje niewiele ponad dekadę, jest już zasłużony dla propagowania nowej muzyki, współpracując m.in. z Brianem Ferneyhough czy Helmutem Lachenmannem.

Oba zarejestrowane na płycie utwory Haas określa jako „monolity”. W istocie są to kompozycje jednościowe, ich narracja rozwija się nieśpiesznie, a wszystko oparte jest na kreowaniu niekonwencjonalnej aury harmonicznej, opartej na strukturach mikrotonowych, stanowiących jeden z głównych znaków rozpoznawczych bardzo osobistego i oryginalnego języka kompozytora oraz na alikwotach, z licznymi sekwencjami glissandowymi. *II Kwartet*, napisany dla zespołu wyspecjalizowanego w graniu standardowego repertuaru, jest może bardziej konwencjonalny, a także bardziej monumentalny i „gesty” w strukturze. Z kolei w *I Kwartecie*, skrojonym na miarę muzyków zdolnych mierzyć się z najbardziej złożonymi problemami interpretacyjnymi i technicznymi nowej muzyki, kompozytor zaleca używanie przez zespół oddzielnych instrumentów wyłącznie dla tego utworu, tak by niestandardowy strój każdego z 16 strun pozostawał precyzyjny. Daje to wielką możliwość kombinacji, z której kompozytor korzysta w pełni, kreując muzykę subtelną, pełną efektów nieoczekiwanych dla ucha przyzwyczajonego do standardowych brzmień zespołów smyczkowych. Przy czym owe efekty nie wynikają z brutalnego „gwałcenia” istoty owych instrumentów różnymi sprzecznymi z ich naturą działaniami, ani z elektro-

nicznego przetwarzania, ale sprawiają wrażenie całkiem „naturalne”. Owo poszukiwanie nowego brzmienia na polu medium najbardziej klasycznego z możliwych, jakim jest kwartet smyczkowy, jest samo w sobie fascynującym wyzwaniem. Myślę, iż nawet słuchacze niezbyt przyzwyczajeni do słuchania nowej muzyki, przy odrobinie odpowiedniego „nastawienia estetycznego” mogą ulec magii i hipnotycznemu urokowi tej muzyki.

Marcin Zgliński



JERZY FRYDERYK HANDELL
1685-1759

Kantaty włoskie
Roberta Invernizzi, *sopran* · La Risonanza · Fabio Bonizzoni, *dyrygent i klawesyn*
Glossa GCD 921521 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 66'14"

Muzyka21
płyta miesiąca

Kantaty włoskie Haendla cieszą się o wiele mniejszą popularnością niż jego opery i oratoria. Ich los dowodzi, że historia muzyki nie zawsze obchodzi się sprawiedliwie z niektórymi kompozycjami i skazuje je na zapomnienie. Zespół La Risonanza wyznaczył sobie ambitne zadanie nagrania wszystkich włoskich kantat Haendla przywracając im utraconą reputację.

W osiemnastowiecznej Italii kantata cieszyła się ogromną popularnością. Będąc swoistą alternatywą dla nie mniej popularnej opery, idealnie nadawała się do małych, ekskluzywnych przedstawień w arystokratycznych salonach. Zamożni mecenasi chętnie zamawiali takie kompozycje. Także młody Jerzy Fryderyk Haendel wykorzystywał znakomitą koniunkturę. Dla wielu mniej lub bardziej znanych mecenasów skomponował około stu kantat.

Pierwsza płyta La Risonanza przynosi cztery godne najwyższej uwagi kompozycje napisane w pierwszych latach pobytu Haendla we Włoszech. Powstały one na zamówienie kardynała Benedetto Pamphilego. Pamphili był wówczas arcybiskupem w bazylice świętego Jana na Lateranie i jednocześnie jedną z najbardziej wpływowych person w Rzymie. Był on także autorem słów jednej z kantat – *Il delirio amoroso*. Arcybiskup Pamphili, posiadający wspaniałe pałace i wiej-

skie dworki, urządził regularnie oratoryjne wieczory, na których prezentowane były te kompozycje w wykonaniu najsynniejszych solistów.

We współpracy z kardynałem powstała także *Tra le Fiamme* – kantata rozpoczynająca płytę. Jest to utwór bogato i jednocześnie wspaniale zinstrumentowany: dwa flety, obój, dwoje skrzypiec, viola da gamba i continuo. Urozmaicona harmonika stanowi kapitalny szkielet dla brawurowych pasaży wokalnych.

Dokładniejsze okoliczności powstania dwóch pozostałych kantat nie są znane. Analiza papieru nutowego użytego do sporządzenia partytur każe przypuszczać, że i one powstały w okresie współpracy z kardynałem, czyli w latach 1706-1707.

Fabio Bonizzoni, kierownik muzyczny La Risonanza, przygotował bajeczną interpretację. Kultura wykonania, elegancja i wzorcowe brzmienie stawia La Risonanzę w gronie prawdziwych mistrzów. Od pierwszych dźwięków słychać, że jest to nagranie przemyślane w każdym aspekcie – technicznym i estetycznym. Nie ma tu pustych fajerwerków, choć jest namiętna ekspresja. Muzycy grają perfekcyjnie: ornamentyka – wyrazista i precyzyjna, frazowanie – jasne i czytelne. Słuchając tych nagrań aż chciałoby się powiedzieć, że muzycy owdądnieci są ogromną pasją włoskiego idiomu muzyki Haendla.

Równorzędną partnerką dla instrumentalistów jest sopranistka Roberta Invernizzi. Obdarzona przyjemnym brzmieniem głosu i wspaniałymi umiejętnościami technicznymi śpiewaczka co chwila wznosi się na wyżyny wirtuozerii. Invernizzi uwielbia karkołomne koloratury. Ponadto wyraźnie słychać, że czuje ogromną radość ze wspólnego muzykowania.

Roberta Invernizzi, La Risonanza i Fabio Bonizzoni rozbudzili we mnie wilczy apetyt na następne części Haendrowskiego projektu.

Robert Majewski



ANDREAS HALLÉN
1846-1925
Gustaf Wasas Saga; Romanze na skrzypce i orkiestrę op. 16; Spärenklänge; for Violin and Orchestra; Sphärenklänge; Pastorsten op. 38; I Skymningen op. 40 nr 2
Peter Olofsson, *skrzypce* · Gävle

Orchestra · Christopher Fifield, dyrygent

Sterling CDS 1070-2 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 72'18"

Muzyka21
płyta miesiąca

Nieobecne na polskim rynku szwedzkie wydawnictwo Sterling zajmuje się nagrywaniem zarówno repertuaru szwedzkiego jak i zapomnianego repertuaru z innych krajów, takich jak Anglia, Szwajcaria, a nawet Polska (Szarwenka).

Właśnie ukazało się ich nagranie dzieła zapomnianego, nawet i w Szwecji, późnoromantycznego kompozytora, wielbiciela Wagnera, Andreas Halléna. W większości jego dzieł można wyczuć uwielbienie jakim darzył wielkiego Niemca. Jednym z powodów tej fascynacji są studia jakie odbył kompozytor w Niemczech. Tam też odniósł swoje pierwsze sukcesy jako kompozytor i dyrygent. Kultura szwedzka zawiąduje mu wprowadzenie do repertuaru koncertów wielu wybitnych dzieł niemieckich, jak choćby *Elias* Mendelssohna czy *Niemieckie requiem* Brahmsa. Jednym z jego najwybitniejszych uczniów był Kurt Attenberg.

Największym utworem na prezentowanej płycie jest suita *Gustaf Wasa* pochodząca z dzieła scenicznego o tym samym tytule. Okazją do napisania tego utworu była 400. rocznica urodzin króla obchodzona w sztokholmskiej operze. Uważany słuchacz zaważył pewne podobieństwa z powstałą kilka lat wcześniej suitą *Karelia* Sibeliusa.

Poza tym na płycie nagrano piękną *Sphärenklänge* (Muzykę sfer), wspomnienie dwie miniatURY pod wspólnym tytułem *Pa hosten* (O jesieni), znakomicie nawiązujący do folkloru szwedzkiego utwór na smyczki *I Skymningen* (O zmierzchu) czy wreszcie *Romans na skrzypce i orkiestrę*, piękny utwór, w którym zaznaczają się wpływy Carla Reineckego, nauczyciela Halléna. Piękny jest świat muzyczny Andreasa Halléna, szkoda tylko, że tak trudno dostępny.

Wykonawcy, jak i kompozytor, nie należą do znanych muzyków, przynajmniej u nas. Jednakże ich wykonanie jest znakomite, na najwyższym poziomie. Christopher Fifield, dyrygent, jest także znany dzięki swoim publikacjom o muzyce. Poprowadził orkiestrę bardzo skrupulatnie realizując z nią swoją wizję utworów. Wszystkie sekcje są znakomite. Również skrzypki, mający tylko niewielką rolę w *Romansie* spiął się doskonale. Chętnie zapoznaliśmy się z innymi jego nagraniami.

Gorąco polecam ten niezwykle udany album zapomnianej muzyki szwedzkiej.

Stanisław Lubliński



GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS 1714-1785

Ein Lammlein geht und trägt die Schuld – Passion Cantata HoWV. I.2 (wydane 1775)

Monika Mauch, sopran; Bogna Bartosz, mezzosopran; Markus Brutscher, tenor; Hans Christoph Begemann, bas · Basler Madrigalisten; Neue Düsseldorf Hofmusik · Fritz Naf, dyrygent

Carus 83.262 · w. 2007, n. 2006 · SADC, 93'47", 2CD

☆☆☆☆☆



St John Passion HoWV. I.4

Jana Reiner, Katja Fischer, soprany; Fritz Vitzthum, kontratenor; Diener Jan Kobow, Kruzianer Stephan Keucher, Kruzianer Christian Lutz, tenor; Tobias Berndt, Clemens Heidrich, bass · Dresdener Kreuzchor; Dresden Baroque Orchestra · Roderich Kreile, dyrygent

Carus 83.261 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 119'10"

☆☆☆☆☆

Gottfried August Homilius był uczniem Jana Sebastiana Bacha, co łatwo daje się zauważyć w tej kantacie pasyjnej, po raz pierwszy opublikowanej w 1775 r. Autorem jej oryginalnego libretta był E. A. Buschmann w luźny tylko sposób odwołując się do Biblii. Skłaniający do refleksji i zadumy tekst spowodował, iż Homilius stworzył muzykę prostą w wyrazie, zawierającą jednak w wielu miejscach bardzo efektowne partie instrumentalne. Części chóralskie są proste, bez niepotrzebnych udużnień. W kilku miejscach autor potrafił napisać prawdziwie dramatyczne arie, jak choćby aria tenorowa *Wie tödlich schrecken die Gerichte*. Jednocześnie modlitwy śpiewane przez chór odznaczają się wyjątkowym pięknem i zarazem prostotą.

Zaangażowani do nagrania soliści są bardzo dobrzy. Tak samo chór, w tym nagraniu brzmiący pierwszorzędnie. Zespół instrumen-

talny pod znakomitą dyrekcją Fritza Nafa świetnie współtworzy z wokalistami to piękne dzieło, którego nieobecność na koncertach i płytach trudno zrozumieć. Wielkie brawa dla wydawcy, który dodatkowo uszczęśliwił wszystkich słuchaczy nienaganną rejestracją dźwięku przestrzennego, zarejestrowanego tutaj w formacie SACD.

Libretto *Pasji według św. Jana* nagrane na drugim albumie, tak jak kantaty pasyjnej z pierwszego albumu, również zostało opracowane w sposób nowoczesny.

Wpływy Bacha dają się łatwo zauważyć również i w tym utworze. Tym niemniej jest to dzieło jak najbardziej oryginalne. Słuchacza niewątpliwie zaskoczy piękno melodii obecnych w tej *Pasji*. Przykładem może być uroczą aria dla kontratenora *Wer kann den Rat der Liebe fassen?* będąca świetnym przykładem wrażliwości kompozytora. Słuchając natomiast rogów w chorale *Gloria sei dir gesungen* zdajemy sobie sprawę z ogromnej bezpośredniości Homiliusa.

Fragmety chóralskie, piękne w swojej prostocie, przywodzą na myśl uważnemu słuchaczowi *Pasję według św. Mateusza* Bacha. Wiedząc Homilius skąd czerpać.

W przeciwieństwie do poprzedniego albumu, ten został wydany w wersji stereo, ale i tak warto po niego sięgnąć. Znakomity chór, dobry soliści i trochę lepsza orkiestra równoważą ten brak.

Poza tym naprawdę warto poznać twórczość Homiliusa, wybitnego ucznia Jana Sebastiana Bacha, który potrafił jednak być sobą.

Stanisław Lubliński



FRANCISZEK LISZT 1811-1886

Poematy symfoniczne: Hungaria, Heldenklänge, Tasso

New Zealand Symphony Orchestra · Michael Halász, dyrygent

Naxos 8.557847 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 58'16"

☆☆☆☆☆

Kolejny, czwarty już wolumin poematów symfonicznych Franciszka Liszta w wydawnictwie Naxos kończy nieubłagane tę serię, której główną postacią jest prowadzący Orkiestrę Symfoniczną Nowej Zelandii Michael Halász, dyrygent węgierski, z racji pochodzenia i zapewne zami-

Carus 83.214 · w. 2007, n. 2005 · SADC, 123'49", 2CD

☆☆☆☆☆

Felix Mendelssohn jest kompozytorem znanym głównie dzięki swoim dwóm symfoniom, uwerturze do *Snu nocy letniej* i kilku utworom kameralnym. A przecież komponował on ogromne ilości muzyki chóralskiej, w tym wielkie oratoria jak *św. Paweł* z 1836 r. i *Elias* z 1846 r. Widoczny w nich jest duży wpływ twórczości Bacha, którego to twórczość jemu właśnie zawdzięcza swój wielki powrót na sceny koncertowe. Pierwsze z tych oratoriów właśnie ukazało się w wydawnictwie Carus jako jedenasty już wolumin jego dzieł sakralnych.

Bardzo dobrze się stało, gdyż nie jest to utwór zbyt często nagrywany, czy też wykonywany. A do tego nagrania wydawca zaprosił naprawdę wybitnych artystów, w tym znakomitą Marię Cristinę Kiehr.

Znakomite nagranie nawet w wersji stereo, ale możemy nim również się delectować w formie przestrzennej dzięki nagraniu SACD.

Polecam.

(sl)



FRANCIS POULENC 1899-1963

Utwory na dwa fortepiany: Concert, Sonata, Elégie, L'embarquement pour Cythère, Capriccio; Sonata fortepianowa na 4 ręce.

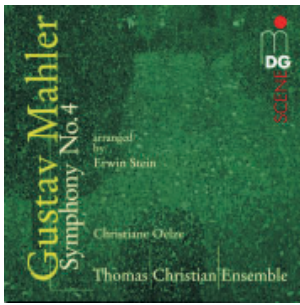
Alain i Tristan Raës, fortepiany
Disques du Solstice SOCD 236 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 62'48"

Muzyka21
płyta miesiąca

Praktycznie nieznanne u nas małe wydawnictwo płytowe z południa Francji zaskoczyło niejednego melomana znakomitą płytą zawierającą komplet utworów na dwa fortepiany Franciszka Poulenc'a.

Wykonawcami są znakomity ojciec i bardzo zdolny syn: Alain i Tristan Raës. Alain znany jest z wielu nagrań jakie dokonał dla tego wydawnictwa, m.in. dzieła wszystkie Honeggera.

Rodziny duet jest po prostu fantastyczny. Obaj pianiści, w szczególności ojciec, radzą sobie świetnie jako soliści, tym razem pokazują, że tak trudne zadanie, jakim jest granie na dwa fortepiany, nie jest im straszne. Artyści stano-



GUSTAW MAHLER

Symfonia nr 4 (wersja kameralna w aranżacji Erwina Steina)
Christiane Oelze, sopran · Thomas Christian Ensemble
 MDG 603 1320-2 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 55'23"
 ☆☆☆☆

Gustaw Mahler, austriacki kompozytor żydowskiego pochodzenia, pierwsze twórcze próby podjął we wczesnej młodości. Jednak do końca życia jego głównym zajęciem była dyrygentura, za którą był szczególnie wszędzie ceniony (do MET i New York Philharmonic Orchestra włącznie). Natomiast jego twórczość kompozytorska nie znajdowała większego uznania. Lecz w przeciwieństwie do niechętnego przyjęcia I Symfonii, już II Symfonia była pierwszym poważnym sukcesem. W 1900 r. podjął pracę nad IV Symfonią G-dur na sopran solo i orkiestrę. Swoje prawykonanie miała 25 listopada 1901 r. w Monachium.

Mahler twierdził, że skomponowane symfonie przekazują treść jego całego życia. Zdaje się, że Thomas Christian Ensemble wybierając IV Symfonię w aranżacji Erwina Steina miała na uwadze przyjemniejsze etapy na drodze słynnego obecnie kompozytora. Przynajmniej taka atmosfera otacza niniejszy krążek CD, z którego bije niepospolity romantyzm muzyczny, niezwyczajna atrakcyjność i barwność.

W części I *Bedächtigt, Nicht eilen* zmęczony codziennym trudem słuchacz będzie upajał się tonem rozważnym, łagodnie przechodzącym w fazę „nie spieszymy się”. Jest to jakby instrumentalne włączenie pieśni ludowej w tkankę symfonii. Podobnie w II części *In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast* słuchacza będzie inspirowała soczysta i kojąca zielen natury. Do takich stwierdzeń może skłaniać mozaikowość zespolonych z sobą elementów, wprawdzie o różnej proveniencji strukturalnej, ale zawsze łagodnej, „bez pośpiechu”. Na wyróżnienie zasługują tutaj instrumenty solowe, głównie skrzypce i rogi. W II części *Ruhevoll* poprzez mistrzowski sposób łączenia barw i brzmień instrumentów aura pod względem wyrazu jest nieco odmienna od poprzedniej. Pełnia spoczynku objawia się naturalnością kształtowania melancholijnej

frazy muzycznej i diatonicznym przebiegiem całej linii melodycznej. O ile dotychczas mogliśmy obcować z instrumentalnym cytowaniem materiału pieśniowego, to w ostatniej IV części *Sher behaglich* kompozytor zastosował ideę włączenia pierwiastka wokalnego w tkankę dzieła symfonicznego. Sopran, Christiane Oelze (na żywo wcześniej mi znana z Festiwalu w Glyndebourne), swoją partię wykonuje przepięknie. Artykułacja głosu i delikatnymi niuansami znakomicie wpisuje się w bogactwo brzmieniowe instrumentów. W tym miejscu urzekająco pięknie zagrano zmianę akordu durowego na jednolinienny molowy w skrajnych częściach kolorystyki brzmienia dzwonnów. W całym cyklu IV Symfonii istotną cechą formalną stanowi integracja wspólnych elementów melodycznych i rytmów przewodnich wszystkich części.

Tę płytę o znakomitej jakości dźwięku, stałych ciągłych wzrostach kulminacji i następujących po nich odprężeniach, mogą polecić bez wyjątku wszystkim ludziom, którym obcowanie z wielką sztuką sprawia przyjemność.

Wilfried Górný



WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756-1791

Msza C-dur KV 317 Koronacyjna; Motet Exsultate, jubilate KV 165; Vesperae solennes de confessore KV 339; Ave Verum corpus KV 618
Dorothee Miels, sopran; Mélanie Forgeron, mezzosopran; Christoph Wittman, tenor; Martin Berner, bas · Chor der VocaPella; Sinfonieorchester Aachen · Marcus Bosch, dyrygent
 Coviello Classics COV 30607 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 63'25"
 ☆☆☆☆

W muzyce religijnej Wolfgang Amadeus Mozart osiągnął ponadczasową harmonię muzyki i tekstu. W zarejestrowanych na omawianym CD trzech utworach muzyka charakteryzuje się równowagą elementów, pięknem i symetrią formy. W Mszy Koronacyjnej genialnie ze spolił element brzmieniowy z formalnym. W tym dziele, podobnie jak i w innych, urzeczywistniły się jego najwyższe wartości – prostota, naturalność i prawda wyrazu. Muzyka o dużym stopniu

lekkości, przejrzystej głębi, jednocześnie zawiera pierwiastki typowe dla opery, lecz mimo to przejawia się w niej liturgiczny kontekst. Tę przejrzystość świetnie zaprezentował dyrygent Marcus Bosch wraz z doborowym zestawem solistów: Dorothee Miels (sopran); Mélanie Forgeron (mezzosopran); Christoph Wittman (tenor); Martin Berner (bas). W początkowym *Kyrie* godna uwagi jest szybsza sekcja, w której obój staje się pełnym muzycznym partnerem dla solistów sopranu i tenora. W następnych *Gloria* i *Credo* (skomponowanym jako rondo), melodia w orkiestrze należy do całych sekcji, a chór ogranicza się głównie do roli deklamacji. Ślicznie te elementy w nagraniu wyważono. W pozostałych *Sanc-tus, Benedictus* i *Agnus Dei*, będącym rodzajem ornamentowanej arii sopranowej, dominuje równowaga instrumentów i głosów. Po całej mszy, o tak bogatej instrumentacji, skłaniam się do przemyśleń kompozytora o uwielbieniu Boga. W dziele można zauważyć nacisk Mozarta na to, jak ważne znaczenie, podczas liturgii, ma pokazanie muzyki będącej odpowiedniejszą formą niż mówione słowo. Kompozytor zobligowany do pisania krótkich mszy, nie przekraczających 45 minut, całość utworu do-kładnie zamknął w połowie wyznaczonych ram czasowych. Osiągnął to poprzez ograniczenie przeprowadzanych tematów jak i ich rozmiarów.

Motet *Exsultate, jubilate* KV 165 w tonacji F-dur jest złożony z dwóch arii solowych, dwóch recytatywów i konkludującego *Alleluja*. Jest typową wielogłosową formą pieśni religijnej sięgającą tradycją aż do XIII w. I w tym motecie dyrygent zachował lekkość muzyki oraz jej wdzięk, nadając walory swoistej żywotności. *Vesperae solennes* należy zaliczyć do wielkich dzieł religijnych Mozarta. Zachwycą w nich wszystko, szczególnie zaś figurowa faktura od *Laudate pueri* do *Laudate dominum* (głównie aria sopranowa z odcinkami chóru i partiami solowych instrumentów). Ostatnim z prezentowanych na krążku utworów jest *Ave verum corpus* skomponowane na chór, smyczki i organy napisane na Boże Ciało. Utwór obecnie powinien być bardziej popularną kompozycją Mozarta. Dla partii chóru osiąga wzniosłą doskonałość w najmniejszej (czasowo) możliwej przestrzeni. Łączy proste wrażenie ze złożoną techniką modulacji głosu. Czystość tej pracy genialnego Salzburgczyka jest porównywalna z pewnymi częściami jego *Requiem*.

Naprawdę warto nabyć to nagranie i z przyjemnością wielokrotnie słuchać, bowiem wyrównany wolumen solistów, chóru i instrumentów jest godny najwyższych pochwał.

Wilfried Górný



Rodion Shchedrin jest jednym z najwybitniejszych kompozytorów rosyjskich. Jednakże jego twórczość niezbyt często gości na płytach. Dlatego też warto sięgnąć po najnowsze nagranie firmy Hänssler, która wydała jego trzy utwory kameralne. Są to wszystko dzieła powstałe w ubiegłej dekadzie, tak więc ci wszyscy, którzy znali jego twórczość z czasów ZSRR będą mogli odkryć nowe oblicze twórcy.

Dodatkowym atutem albumu są świetni wykonawcy, w tym David Geringas.

Polecam.

(sl)



DIE SCHÖNSTEN JAPANISCHEN LIEDER

Aki Yamamura, sopran; Matthias Gräff-Schestag, fortepian
 EigenArt 10380 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 51'27"
 ☆☆☆☆

Już sam tytuł odrzucał mnie od tego albumu, ale zainteresowanie wszystkim co japońskie pomogło mi przemóc się. Tego typu nagrania powinny być sprzedawane w kioskach z gadżetami dla turystów przy wielkim Buddzie w Kamakurze, a nie w sklepach muzycznych. Ale cóż, Japończycy niezbyt dbają o promocję swojej muzyki, dlatego też możemy z nią głównie obcować dzięki płytom w stylu „The best of...”.

„Najpiękniejsze pieśni japońskie” zawarte na tej płycie zostały opracowane przez wybitnych kompozytorów japońskich takich jak choćby znani z naszych ławów Yamada i Hashimoto, czy też Sadao Bekku, Yoshino Nakada, Hideo Kobayashi, Shinpei Nakayama, Ikuma Dan, Kobayuro Hirai, Ryosuke Hatanaka, Tadasuke Ono i Ikuma Dan.

Otrzymujemy płytę przyjemną w słuchaniu, zachęcającą do zain-



**JOSEF MYSLIVECEK
1737-1781**

Symfonie, Uwertura, Concertino
Concerto Köln, Werner Eberhardt,
kierownictwo artystyczne
Archiv Produktion 477 6418 · w. 2007,
n. 2004 · DDD, 67'17"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Czeska muzyka szturmem zdobywa światowe sceny muzyczne i rynek płytowy. To samo dotyczy artystów pochodzących z tego kraju. Dowodem na popularność muzyki czeskiej jest album wydany na początku tego roku z symfoniemi, uwerturą i concertino na instrumenty dęte i smyczki Josefa Myslivecka w znakomitym wykonaniu niemieckiego zespołu Concerto Köln.

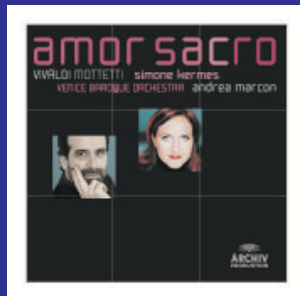
Josef Mysliveček, zwany Il Bohemo lub Venatorini, urodził się w marcu 1737 r. w okolicach Pragi, zmarł zaś w lutym 1781 r. w Rzymie. Historia muzyki mianuje go przedstawicielem stylu wczesnoklasycystycznego. W swoim bujnym życiu działał w Wenecji, Parmii, Monachium, Rzymie. W 1767 r. napisał dla opery w Neapolu swą najbardziej znaną operę *Bellerofonte*; dużym sukcesem może się poszczycić jego opera *Montezuma*, której premiera odbyła we Florencji w 1771 r. W roku 1771 czeski kompozytor otrzymał dyplom Accademia Filarmonica w Bolonii. Wśród osób ceniących jego twórczość znalazł się Wolfgang Amadeusz Mozart, który z dużym uznaniem wyrażał się o jego sonatach fortepianowych. W sumie Josef Mysliveček napisał 30 oper, m.in. *Ezio* (Neapol 1775), *Olimpiade* (Neapol 1778), *Armida* (Mediolan 1779); 4 oratoria, m.in. *Abramo ed Isaco* (Monachium 1777); 26 symfonii, koncerty solowe na flet i skrzypce, 12 kwartetów smyczkowych, sonaty fortepianowe.

Omawiany album zatytułowano *Il divino Boemo (Boski Czech)*, co, jak czytamy w komentarzu płytowym, bezpośrednio nawiązuje do wystawionej pod tym samym tytułem w 1912 r. opery Stanisława Sudy, opowiadającej o życiu Josefa Myslivecka, praskiego młynarza, który po studiach muzycznych w Pradze karierę zrobił we Włoszech, gdzie stał się cenionym kompozytorem oper. Można tylko pozazdrościć naszym południowym sąsiadom ta-

kiej płyty i promocji ich rodzimej twórczości. U nas polska muzyka może jedynie liczyć na słowa cierpkie i potępienie wyrażane przez muzycznych malkontentów, którzy wszystko co polskie uważają za beznadziejne i wstydliwe.

Wróćmy jednak, po tej dygresji, do samej prezentowanej tu płyty, która jest przykładem muzyki znakomitej w arcypięknym wykonaniu. Niemiecki zespół Concerto Köln to prawdziwi mistrzowie w prezentowaniu muzyki mało znanej czy wręcz zapomnianej (wystarczy wspomnieć ich album z symfoniami Wilmsa). Ich interpretacja jest pełna życia, temperamentu, tempa symfonii są szybkie, pełne blasku i wigoru – części szybkie, natomiast przepełnione liryzmem są części wolne. Kapitałnie brzmią smyczki oraz dęte drewniane. Każdy utwór zdaje się być lepszym od poprzedniego, a sama muzyka otacza nas niezwykłym klimatem, który sprawia wiele przyjemności. Nagrane tu sześć symfonii, concertino i uwertura warte są poznania, a płyta posiadania w swojej kolekcji. Polecam znakomity album z przepiękną muzyką.

Arkadiusz Jędrasik



**ANTONIO VIVALDI
1678-1741**

Amor Sacro – Motety: In furore iustissimae irae RV 626; Nulla in mundo pax sincera RV 630; In turbato mare irato RV 627; Sum in medio tempestatum RV 632;
Simone Kermes, sopran · Venice Baroque Orchestra · Andrea Marcon, kierownictwo artystyczne
Archiv Produktion 477 5980 · w. 2007, n. 2004 · DDD, 67'06"

**Muzyka21
płyta miesiąca**

Muzyka weneckiego mistrza, jednego z najpopularniejszych i najbardziej znanych kompozytorów – Antonio Vivaldiego – nie wymaga zbytej rekomendacji. Każdy nowy album z jego muzyką może liczyć na zainteresowanie.

Album *Amor Sacro* z czterema sakralnymi motetami Vivaldiego powinien stać się hitem tego roku. Dla mnie jest to bodaj najlepszy album, który ukazał się w pierwszej połowie br. Poza granicami naszego kraju już zdobył uznanie u melomanów i krytyków, którzy są nim wprost oczarowa-

wani. A chyba dzieje się tak, gdyż nagrane tu utwory są niczym wokalne *Cztery pory roku*, rzecz dotyczy ich muzycznego piękna i popisu technicznego wykonawców prezentujących mistrzowskie, ale mało znane kompozycje Vivaldiego.

Można powiedzieć, że znudzeni popularnością koncertów skrzypcowych melomani dostają teraz fantastyczny album, gdzie sopran niemieckiej śpiewaczki Simone Kermes i Wenecka Orkiestra Barokowa dokonują – w dobrym tych słów znaczeniu – muzycznych popisów i „pirotechnicznych” wyczynów z partyturą weneckiego mistrza.

Nie mogę wyjść z podziwu dla techniki wokalnej Simone Kermes,

bajecznego uwielbienia dla gwiazd wokalistyki.

Simone Kermes pokazuje imponujący ambitus, mięsiste brzmienie dolnego rejestru, pewne piana w górze skali, pokonywanie w mgieniu ucha diabelsko trudne interwały i perfekcyjne panowanie nad barwą i lekkością muzyki. Oczywiście mamy tu zadziwiającą precyzję wykonania przy tak karkołomnych tempach Weneckiej Orkiestry Barokowej.

Pasja, z jaką solistka podchodzi do tych kompozycji, i wyraz dramatyczny, jaki osiąga dzięki swemu emocjonalnemu zaangażowaniu sprawia, że odbiorca albumu przenosi się w samo serce tej przepięknej muzyki. A już na wiosnę 2008 r.



Simone Kermes
fot. Harald Hoffmann/DG

która z takim wdziękiem i precyzją wykonuje tak skomplikowane „fajerwerki” partytury w częściach szybkich (gdzie miejsce na oddech?). I tak wspaniale legato w wolnych częściach (piękna, ciepła barwa głosu w średnicy i dole skali – każda wolna aria). Jakie jest zatem wykonanie zamieszczonej na płycie muzyki? Rewelacyjne!!!

Mamy tu do czynienia z pięknym śpiewem i wielką sztuką. Interpretację Simone Kermes zaliczam do brawurowych, każda aria staje się drogocennym klejnotem. Słuchając takiego wykonania można sobie wyobrazić, dlaczego i skąd w barokowych teatrach operowych brały się dzikie owacje widowni, gdy

wydawca zapowiada kontynuację współpracy tych artystów w albumie zatytułowanym *Amor profano*. Oj, chyba będzie się działo?!!

Po wysłuchaniu albumu *Amor Sacro* można śmiało i z pełną odpowiedzialnością napisać, że Simone Kermes i zespół VBO pod wodzą Andrei Marcona to prawdziwe gwiazdy, mistrzowie wykonawstwa muzyki weneckiego mistrza. Znany ich z wcześniejszych nagrań, choćby *Andromeda* Vivaldiego dla Archiv.

Polecam tę nietuzinkową płytę, gdyż jej słuchanie sprawia wielką przyjemność!

Arkadiusz Jędrasik

Wratistlavia Cantans

Andrzej Kosendiak - general director

Paul McCreesh - artistic director

06 - 16.09.2007

Wrocław

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Paul McCreesh

ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

MONTEVERDI CHOIR

John Eliot Gardiner

CONCERTO ITALIANO

Rinaldo Alessandrini

WROCLAW PHILHARMONIC

ORCHESTRA

Jacek Kaspszyk

CANTUS CÖLLN

SINFONIA VARSOVIA

RIAS KAMMERCHOR

THE CARDINALL'S MUSICK

Pieter Wispelwey

Jacob Lindberg

www.wratistlavia.art.pl

Franz Schmidt (22 XII 1874 – 11 II 1939) – austriacki kompozytor, wiolonczelista i pianista urodził się Pressburgu (obecnie Bratysława na Słowacji). Studiował w Leszetyckiego lecz ciągłe nieporozumienia spowodowały, iż przeniósł się w 1888 r. do Wiednia. Studiował tam w Konserwatorium u Roberta Fuchsa (kompozycja), Ferdinanda Hellmesbergera (wiolonczela) i Antona Brucknera (teoria). Skończył uczelnię z najwyższym odznaczeniem w 1896 r. Jako najlepszy spośród 13 pretendujących objął posadę wiolonczelisty w Wiedeńskiej Orkiestrze Dworskiej. Jako członek tej orkiestry często miał okazję grać pod Mahlerem, który zawsze wybierał go do partii solowych, choć to Friedrich Buxbaum był koncertmistrzem.

Artysta był również wziętym kameralistą – grał w kwintecie smyczkowym Oskara Adlera, przyjaciela Arnolda Schoenberga. Schmidt i Schoenberg stali się przyjaciółmi choć ich style różniły się diametralnie. W 1914 r. został profesorem fortepianu w Konserwatorium Wiedeńskim, a w 1925 r. stał się jego dyrektorem, a dwa lata później, rektorem. Niestety pogarszający się stan zdrowia zmusił go do rezygnacji z tej funkcji na początku 1937 r. Kompozytor zmarł w 1939 r.

Schmidt jako kompozytor zdobywał uznanie bardzo powoli, choć systematycznie. Interesował się głównie dużymi formami. Skomponował dwie opery: *Notre Dame* i *Fredigundis*, cztery symfonie, dwa

kwartety smyczkowe, trio smyczkowe, kwintet fortepianowy i dwa kwintety klarnetowe. Dla pianisty Paula Wittgensteina skomponował *Wariacje koncertowe na temat Beethovena* na lewą rękę i orkiestrę (1923), *Koncert fortepianowy* (1934); *Wariacje na temat husarskiej pieśni* na orkiestrę (1930). Schmidt stworzył również wiele utworów organowych, które, mimo pozornego podobieństwa do dzieł organowych innych kompozytorów tego okresu, wyprzedzają epokę – są przeznaczone dla niedużych, klasycznych instrumentów.

Największym osiągnięciem Schmidta jest niewątpliwie jego oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln* (1935-37) oparte ma *Księdze objawień*.

Muzyka Schmidta jest kontynuacją wiedeńskiego romantyzmu zapoczątkowanego przez Schuberta i kontynuowanego przez Brahmsa, a także jego nauczyciela i mistrza, Brucknera. Korzystał również z „egzotycznego” stylu „cygańskiego” Liszta i Brahmsa. Tworzył dzieła monumentalne, w systemie tonalnym, choć często nowatorskie w formie i otwarte na nowe trendy zapoczątkowane przez Mahlera, a nawet Schoenberga.

W życiu artysty było wiele tragicznych wydarzeń, które niewątpliwie odcisnęły swoje piętno na twórczości. Kompozytor był dotknięty wieloma chorobami, jego ukochana córka zmarła w młodym wieku, a jego pierwsze małżeństwo rozpadło się: jego żona została zamknięta w

szpitalu dla umysłowo chorych, a po dojściu hitlerowców do władzy, zamordowana zgodnie z ich prawem. Należy jednak dodać, że te tragiczne przeżycia nie miały wpływu na jego entuzjastyczne poparcie dla idei „Wielkich Niemiec”, ani też nie uzmysłowiły mu wynikających z tego niebezpieczeństw.

Owacje jakie kompozytor zebrał od hitlerowców po premierze swojego oratorium (wkrótce po anchlussie) skłoniły go do oddania hitlerowcom honorów. Ostatnim jego dziełem, nie skończonym, jest kantata ku chwale nowego porządku. Ta postawa spowodowała, że jego twórczość przez wiele lat była zapomniana. Jego przyjaciel, Oskar Adler bronił go pisząc, że Schmidt nigdy nie był zwolennikiem hitlerowców, ani też antysemitą, a jedynie był wyjątkowo naiwny w polityce. Potwierdza to również inny muzyk austriackiego pochodzenia – Hans Keller (1919-1985).

Prawdą jest, że Schmidt miał bardzo wielu przyjaciół i znajomych żydowskiego pochodzenia i wielokrotnie korzystali z jego pomocy. Można powiedzieć, że pomimo swojej życiowej naiwności, jego muzyka była realistyczna i przepowiadała nadchodzący upadek Niemiec. W ten sposób można obecnie odbierać jego oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln*. Jego inwencja twórcza wspięła się na wyżyny, a dzieło może być uważane za reprezentatywne dla austro-niemieckiego stylu oratoryjnego i zamykające ponad dwieście lat tradycji zapocząkowa-

nej przez Bacha i Haydna, kontynuowanej przez Beethovena i Mendelssohna, a następnie Brahmsa i Brucknera.

Schmidt jest na ogół uważany za konserwatywnego kompozytora. Wyrafinowana rytmika, skomplikowana harmonia zadają jednak temu kłam. Jego twórczość jest nowatorska, łącząca w sobie tradycję austro-niemiecką z bardzo osobistym, nowoczesnym podejściem do harmonii i orkiestracji. Wyjątkowe rozwiązania techniczne powinny wzbudzać szacunek i uznanie. Jego utwory są zbyt skomplikowane dla tradycjonalistów, a jednocześnie zbyt zuchawcze dla popleczników awangardy. Poza tym utwory jego stawiają duże wymagania przed instrumentalistami. Z tych wszystkich powodów muzyka Schmidta bardzo szybko została zapomniana. Ponownie zaczęto się nią interesować w drugiej połowie lat 70. Pojawienie się płyty kompaktowej, a wraz z nią większe zainteresowanie repertuarem zapomnianym spowodowało, iż muzyka Schmidta jest już dostępna na nagraniach, choć pojawia się wciąż bardzo rzadko na koncertach, w szczególności poza Austrią.

Świetnym sposobem na poznanie tej twórczości może być nagranie wszystkich symfonii Schmidta przez orkiestrę MDR Sinfonieorchester pod dyrekcją Fania Luisiego. Orkiestra, a także dyrygent należą do tych nielicznych, którzy bez kłopotu potrafią sprostać wymaganiom tych kompozycji.

zentowanych przez solistów. Jednak muzyka przechodzi do klimatu apoteozy krótko dotykając stumionych, ciemnych dźwięków po czym następuje triumfalna, kończąca kadencja.

Antoni Wit skrupulatnie prowadząc orkiestrę wydobyl z niej wszystkie muzyczne detale. Z właściwym sobie pietyzmem przeanalizował partyturę. Każda z grup instrumentów: kwintet z wyrazistą artykulacją smyczków, instrumenty dęte czy perkusyjne, eleganckim brzmieniem perfekcyjnie zagrani każdą z nut, bez względu na wielkość ich rytmicznej wartości. Takie same komplementy należą się chórowi oraz solistom. Pięknie brzmiące głosy, idealna technika wokalna, doskonałe współbrzmienie oraz znakomita intonacja, to ich główne atuty. *VII Symfonia* jest płytą bardzo dobrze nagranych, o świetnej jakości dźwięku. Warto ją posiadać w swoich zbiorach i często do niej wracać. Po prostu jest piękna.

Wilfried Górný

MAX REGER 1873-1916

6 Gesänge op. 62; 5 Gesänge op.



98; 8 Gesänge op. 75; 5 Lieder op. 55; 5 Neue Kinderlieder op. 142
Markus Schäfer, tenor; Ernst Breidenbach, fortepian
NCA 60165 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 66'52"
☆☆☆☆☆

Max Reger skomponował ponad 300 pieśni, co stawia go w rzędzie najbardziej płodnych kompozytorów tego gatunku. Niektóre, nagrane na prezentowanym krążku firmy NCA, pieśni tego kompozytora zostały utracone po raz pierwszy. Wszystkie pochodzą ze środkowego i późnego okresu życia twórcy. O ile jego dzieła orkiestrowe, organowe i kameralne pojawiają się jeszcze w życiu muzycznym, twórczość wokalna nie spotyka się z zainteresowaniem wyko-

nawców. Być może przyczyną tego są teksty. Reger nie przywiązywał większej wagi do ich jakości; większość pochodzi od autorów dzisiaj kompletnie zapomnianych. Szkoda, że tak się stało, gdyż pod względem kompozytorskim utwory te są na bardzo wysokim poziomie i można je porównać z podobnymi kompozycjami Brahmsa, Straussa czy Pfitznera.

Dobrze się stało, że niemiecki tenor Markus Schäfer, znany z wielu wybitnych interpretacji muzyki barokowej sięgnął po ten zapomniany repertuar.

Wraz z towarzyszącym mu Erstem Breidenbachem stworzyli niezapomniany recital. Śpiewak operuje niezwykle subtelnyimi odcieniami głosu, znakomicie podkreśla śpiewane treści. Pianista natomiast świetnie dostosowuje się do wymogów śpiewaka, pomaga mu w budowaniu nastroju, jednocześnie swą grą wspiera Breidenbacha w znajdowaniu inspiracji.

To dobry album z mało znanym repertuarem w znakomitym wykonaniu, świetnie nagrany w systemie SACD.

Stanisław Lubliński



JORDI SAVALL 1941

Lachrimae Caravaggio
Le Concert des Nations; Hesperion XXI · Jordi Savall, viola da gamba i dyrygent

Alia Vox AV 9852 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 77'41"

Muzyka21
płyta miesiąca

Początki tej płyty sięgają roku 2005 kiedy to w Barcelonie zorganizowano wielką wystawę poświęconą twórczości Caravaggia, a Jordi Savall został zaproszony do kilku koncertów mających zilustrować karierę malarza za pomocą dzieł pochodzących z jego epoki. Wykorzystano w tym celu dzieła takich gigantów włoskiej muzyki jak Gesu-



Symfonia nr 1 E-dur
MDR Sinfonieorchester · Fabio Luisi, dyrygent
Querstand VKJK 0503 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 49'52"
☆☆☆☆☆

Symfonia nr 1 E-dur powstała w 1896 r., gdy kompozytor miał 22 lata. Daje się zauważyć, że młody kompozytor był uczniem Brucknera, a także zapoznał się z twórczością Ryszarda Straussa. Szczególnie interesujące jest *Scherzo*, natomiast w *Finale* kompozytor objawia się jako mistrz kontrapunktu.

Symfonia nr 2 Es-dur
MDR Sinfonieorchester · Fabio Luisi, dyrygent
Querstand VKJK 0504 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 54'12"
☆☆☆☆☆

Symfonia nr 2 Es-dur powstała w 1913 r. W tej najdłuższej symfonii Schmidta można zauważyć wpływy Straussa i Maxa Regera. Część środkowa to bardzo ciekawy cykl wariacji połączonych ze sobą tak, by przy-



pominać wolne scherzo. Wyjątkowo skomplikowana faktura dzieła sprawia, że stanowi ono prawdziwe wyzwanie dla większości orkiestr.



Symfonia nr 3 A-dur
MDR Sinfonieorchester · Fabio Luisi, dyrygent
Querstand VKJK 0505 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 49'52"
☆☆☆☆☆

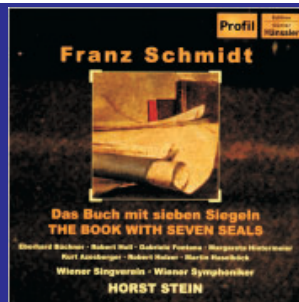
W *Symfonii nr 3 A-dur* panuje słoneczny nastrój, a jej melodyjność godna jest Schuberta. Jednocześnie ogromny liryzm i wspaniała orkiestracja sprawiają, iż jest to jedno z najnowocześniejszych dzieł kompozytora. Utwór otrzymał w 1928 r. na-

grode austriackiej sekcji International Columbia Gramophone Competition i przez jakiś czas od premiery cieszył się popularnością i uznaniem.



Symfonia nr 4
MDR Sinfonieorchester · Fabio Luisi, dyrygent
Querstand VKJK 0506 · w. 2005, n. 2004 · DDD, 51'02"
☆☆☆☆☆

Ostatnia *Symfonia nr 4 C-dur* powstała w 1933 r. i jest dość znana. Kompozytor nazwał ją *Requiem dla mojej córki*. Rozpoczyna się trwającą 23. takty melodią na trąbkę solo, która, przetworzona, wielokrotnie powraca. *Adagio* ma monumentalną potężną strukturę ABA. A to treny na wiolonczelę solo zapowiadające liryzm straussowskich *Metamorfoz*. B to marsz żałobny świadomie odwołujący się do *Eroiki* Beethovena. Jego dramatycznym punktem kulminacyjnym jest orkiestrowe crescendo zakończone uderzeniem w gong i talerze. Jest to świadomą aluzją do Brucknera.



Das Buch mit sieben Siegeln
Eberhard Büchner, tenor; Robert Holl, bas; Gabriele Fontana, soprano; Kurt Azesberger, tenor; Robert Holzer, bas; Martin Haselböck, organy · Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Wiener Symphoniker · Horst Stein, dyrygent
Profil PH05029 · w. 2007, n. 1996 · DDD, 112'55", 2CD
☆☆☆☆☆

Bardzo dobre nagranie wydawnictwa Calig pojawiło się obecnie w wydawnictwie Profil. Warto po nie sięgnąć. Wiedeńska orkiestra należy do tych zespołów, które bez trudu radzą sobie z zawilociami partytur Schmidta. Do tego znakomity chór i bardzo dobrzy soliści pozwolą się zapoznać każdemu, nawet najbardziej wybrednemu, melomanowi, z jednym z najwybitniejszych utworów Franza Schmidta. Trzeba również zauważyć, że istnieje wiele nagrań tego monumentalnego dzieła (m.in.: Querstand, Orfeo, Emi, Sony i Teldec). Jak na zapomnianego kompozytora rezultat bardzo dobry. (sl)

aldo da Venosa czy Monteverdi. To obcowanie ze sztuką wielkiego malarza skłoniło Savalla do dalszych poszukiwań. Zainspirowany książką *La Course à l'abîme*, która powstała w oparciu o biografię i malarstwo Caravaggia, zaprosił jej autora, Dominique'a'a Fernandezę do współpracy przy nowym projekcie fonograficznym. Wspólnie wybrali siedem obrazów mistrza. Fernandez stworzył szczegółowy do nich komentarz dołączony do albumu, Savall napisał muzykę. Powstało dzieło niezwykle. Na wskroś nowoczesne, jednocześnie przenoszące słuchacza w odległe czasy Caravaggia.

Niezwykły pomysł, znakomita realizacja. Kto podejrzewał, że Jordi Savall jest nie tylko wybitnym instrumentalistą, ale i kompozytorem? Tym razem sprawdził się w dwóch tych rolach jednocześnie. Jako kompozytor nie stworzył muzyki ilustracyjnej. Zmusza ona wykonawców i słuchaczy do rozmyślań nad każdym dziełem. Towarzyszący mu artyści z jego zespołów tworzą jak zwykle niezapomnianą interpretację. Album ten stanie się niewątpliwie ozdobą każdej płytoteki, jednocześnie kto raz

w nim zakosztuje, będzie po niego sięgał wielokrotnie.

Płyta ta ma szansę stać się prawdziwym hitem wydawniczym, podobnie jak kiedyś ścieżka do filmu *Markiza*.

Stanisław Lubliński



DOMENICO SCARLATTI
1686-1757

Sonaty
Racha Arodaky, fortepian
Zig Zag Territoires ZZT 060202 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 67'03"



Zig-Zag Territoires ma to niezwykle szczęście, że praktycznie każdy z ich albumów, niezależnie czy występują na nim wielcy arty-

ści, czy mało znani, robi zawsze bardzo pozytywne wrażenie na słuchaczach i recenzentach. Tak też jest z omawianą płytą, na której francuska pianistka Racha Arodaky prezentuje nam wybór osiemnastu *Sonat* Domenico Scarlattiego. Album ten dostarcza pozytywnych wrażeń od samego początku, bowiem wydany jest w wysokiej jakości digipacku o niebanalnej szacie graficznej. Na minus można by zaliczyć jedynie dwujęzyczną książeczkę, kiedy dziś standardem są trzy języki, jednakże jej zawartość jest bardzo ciekawa.

Pianistka Racha Arodaky ujmuje od samego początku. Pod jej palcami istnieje muzyka w najczystszej formie. Każda z *Sonat* żyje w swoim osobnym świecie, lecz jednocześnie bardzo wyraźnie słychać, że Francuzka ma jednolitą koncepcję wykonywania muzyki Scarlattiego. Posiada ona lekkie i delikatne brzmienie, a jej precyzja wykonawcza jest godna pozazdrościć przez wielu pianistów. Każda nutka, każda fraza czy najmniejszy tryl – wszystko ma swoje miejsce w jej wizji, i zawsze jest słyszalne. Szerokość środków artykulacyjnych i ich wewnętrzna różnorod-

ność sprawiają, że płyta ta wciąż od pierwszego do ostatniego utworu. Przy tym wszystkim artystka niesamowicie wyczuwa klimat – czy to gwałtowne i żartobliwe, czy delikatnie toczące się refleksyjne melodie – zawsze grane są z właściwym sobie napięciem i emocjonalnością, powodując podczas słuchania pełne skupienie na materiale dźwiękowym, a nie na interpretacji. Rzadko kiedy spotyka się też nagrania, kiedy pedalizacja jest tak wysublimowana, że słyszy się absolutnie wszystko, ale nie ma pustych miejsc czy zamazystości. Wszystko to w połączeniu z niezwykle lirycznym, ale też i prostota gry i niezwykłe wyważoną dynamiką sprawia, że słuchając tych nagrań zapomina się o wszelkich kwestiach wykonawczych, a cała uwaga koncentruje się na muzyce.

Znakomicie wydany i nagrany, album ten daje wspaniałe odczucia już od pierwszego kontaktu z sobą. Muzyka na nim zawarta to zbiór genialnych interpretacji, które oczarowują słuchacza. Płyta ta z pewnością będzie wartościowym uzupełnieniem kolekcji każdego melomana.

Jacek Krzakata

FRANCISZEK SCHUBERT 1797-1828

Pieśni

Christian Gerhaher baryton; Gerold Huber, fortepian
RCA 8287 677716 2 - w. 2005, n. 2005 - DDD, 70'02"
☆☆☆☆

Jeden z najwybitniejszych kompozytorów epoki romantyzmu, Franciszek Schubert, uprawiał właściwie wszystkie gatunki muzyki, ale był przede wszystkim lirycznym, którego ulubioną formą była pieśń. Skomponował ich ponad sześćset! Jego pieśni przepojone są uczuciową muzyką, tęsknotą za szczęściem, miłością, pochwałą życia. Dla Schuberta inspiracją muzyki pieśni był tekst, on wyzwał jego wzgląd i odczucia. I w pieśniach tych melodia i tekst zespały się w jedno. Partia fortepianu nie jest więc w nich tylko akompaniamentem. Towarzyszy ona głosowi, współwzrasta i współdziała z nim. Choć Schubert komponował do tekstów wybitnych ale i też bardzo słabych, jego pieśni „mówią słowami”. Trudne więc zadanie staje zwykle przed interpretatorami tych pieśni. Jest wprawdzie z czego wybierać, ale trzeba być gotowym do wyrażania własnej treści i formy. Czy młody niemiecki baryton, Christian Gerhaher, podołał temu wyzwaniu?

Artysta studiował, obok śpiewu w Monachium, także filozofię i medycynę, w Monachium i w Rzymie. I choć jego repertuar jest dość szeroki (oper, oratoria, pieśni) Schubert jest mu chyba najbliższy. Z interpretacją jego pieśni wiążą się bowiem największe sukcesy artysty: recitale w Nowym Jorku, Paryżu, Londynie, Amsterdamie, Monachium i Wiedniu oraz występy na prestiżowych festiwalach (Rheingau Musik Festival i Wiener Festwochen). Za wykonawstwo pieśni Schuberta otrzymał nagrody: Prix International pro Musicis in Paris/New York (1998), niemiecką nagrodę płytową Echo Klassik (2002), Record Geijutsu Avar (2003) i ponownie w 2004 r. Echo Klassik (poprzednio za nagranie *Winterreise*, teraz za *Die schöne Müllerin*).

Prezentowane na omawianym krążku pieśni (17 pozycji) pochodzą z interwału czasowego 1819-1827. Ich wykonaniem Christian Gerhaher wpisuje się niejako w chlubną kartę interpretacji Schuberta przez niemieckich artystów. Pieśni Schuberta są proste i należy je śpiewać z przyjaźnią i uczuciem. I takie jest to wykonanie. Artysta posiada wprawdzie duży głos barytonowy, o słabym i pełnym brzmieniu, ale te cechy zupełnie nie przeszkadzają mu w wykonywaniu tych pieśni. Wyczuwa się powściągliwość pozwalającą na ową prostotę wykonawstwa. Choć wydaje się, iż śpie-

wak czuje się najlepiej i swobodnie w żywszych, szybszych tempach. Ale przecież owo dynamiczne różnicowanie pieśni, Gerhaher pokonuje bardzo dobrze swym dźwięcznym i wyrazistym barytonem. Bardzo pomaga mu w tym niezwykle subtelny i precyzyjny akompaniament Gerolda Hubera. Myślę, iż zachowane zostały również proporcje dynamiczne nagrania. Przecież Schubert tworzył pieśni z myślą o salach kameralnych. I ta swoista „intymność” została w tym nagraniu zachowana.

Jacek Chodorowski



ROBERT SCHUMANN 1810-1856

Dzieła fortepianowe wol. 1: Fantasiestücke op. 12; Arabeske op. 18; Blumenstücke op. 19; Humoreske op. 20; Allegro op. 8; Kinderszenen op. 15; 3 Romanzen op. 28; Waldszenen op. 82; 3 Fantasiestücke op. 111

Finghin Collins, fortepian
Claves 50-2601/02 - w. 2006, n. 2005 - DDD, 148'50"
☆☆☆☆

Oto album, którego słuchanie sprawiło mi ogromną radość. Bohaterem płyty jest Finghin Collins, nagrywający dla wytwórni Claves wszystkie dzieła fortepianowe Roberta Schumanna. Jest znakiem nie lada odwagi zrealizować to ambitne przedsięwzięcie, tym bardziej, że zwykle do rejestracji kompletu utworów danego kompozytora przystępują artyści dojrzały i z bogatym doświadczeniem. Ale decyduje młodego irlandzkiego pianisty jest jak najbardziej uzasadniona – w pełni mnie przekonała swoją wizją, w tej muzyce czuje się jak ryba w wodzie. Doskonale ją rozumie, indentyfikuje się z nią, wyczuwa i wyraża niezwykłe dźwiękowe światy, prezentuje bogactwo nastrojów, pod jego palcami słychać wrażliwość, emocje, uczucia i szczerść, bez których wykonywanie Schumanna nie ma racji bytu. Pięknie brzmi instrument, na którym gra, co jest też zasługą dobrej realizacji dźwiękowej nagrania. Słuchając go wielokrotnie jego interpretacji, rozmyślałem się w tej pięknej muzyce i jestem pewien, że będę do niej często wracał – czyż nie jest to rzecz najważniejsza, najbardziej pożądana przez artystów?

Oto produkcja w sam raz dla

romantycznych dusz i nie tylko. Warto posłuchać.

Paweł Chmielowski



RYSZARD STRAUSS 1864-1949

Der Rosenkavalier

Gwyneth Jones (Marszałkowa); Manfred Jungwirth (Baron Och); Brigitte Fassbaender (Oktawian); Benno Kusche (Faninal); Lucia Popp (Zofia) · Chor des Bayerischen Staatsoper; Bayerisches Staatsoperchester · Carlos Kleiber, dyrygent
Deutsche Grammophon 073 4072 - w. 2005, n. 1979 · PCM Stereo/ DTS5.1 - Region 0 - NTSC - 186' - 2DVD
☆☆☆☆

Kawaler srebrnej róży (Der Rosenkavalier) to obok *Salome* i *Elektry* chyba jedna z najczęściej wystawianych oper Ryszarda Straussa. Tytuł ten stanowi mistrzowska mieszanka komedii i tragedii zarazem, co sprawia, że zawarte w tym dziele elementy opery buffa, posiadają niezwykłą, nostalgiczną atmosferę. Popularność *Kawalera srebrnej róży* wkrótce po prapremierze była tak wielka, że porównywano ją jedynie z sukcesami największych operetek (!) Lehára i Kálmána. Nic zatem dziwnego, że niemal od początku rozwoju fonografii opera Ryszarda Straussa była materiałem chętnie uwiecznianym na płytach. Niezależnie od bardzo wielu zapisów fonicznych tej opery pojawiło się także w ostatnich dekadach kilka niezwykle interesujących rejestracji wizyjnych. Niekłóre z nich – początkowo wydane na kasetach VHS – czekały się także reedycji na płytach DVD. Takiego wznowienia doczekała się też jedna z najbardziej cenionych realizacji, którą stanowi pochodzący z roku 1979 zapis spektakla w inscenizacji czołowego realizatora operowego – Otto Schenka, przygotowanego muzycznie przez jednego z największych „strausowskich” dyrygentów – Carlosa Kleibera.

Nie sposób w tym miejscu nie odnieść się do drugiego nagrania *Kawalera srebrnej róży*, pod tą samą batutą, lecz zrealizowanego piętnaście lat później. Pochodzące z 1994 r.

przedstawienie, stanowi niejako przeniesienie monachijskiej inscenizacji do wiedeńskiej Staatsoper. Od czasu pojawienia się na rynku drugiego zapisu, na łamach licznych pism muzycznych, a obecnie także forum internetowych, toczą się dyskusje na temat wyższości jednego nagrania nad drugim. Niezliczone są argumenty przemawiające to za jedną, to za drugą odtwórczynią roli Marszałkowej, czy Oktawiana. Mając powyższe na uwadze postanowiłem zdecydowanie nie włączać się do wspomnianych polemik, lecz jedynie przybliżyć Państwu nagranie z roku 1979. Każde dzieło sztuki powinno bowiem wymykać się wszelkim bezpośrednim porównaniom, podlegając jedynie krytyce opartej na zestawieniu z właściwymi dla tego dzieła wartościami estetycznymi. Jako wyłączone nawiązanie do wspomnianych polemik, pozwolę sobie tylko na stwierdzenie, że obydwa zestawy nie są sobie równe, a wartościom takim odpowiadają w stopniu bez mała identycznym – i dodajmy niemal najwyższym – stąd wydaje się, że jednoznaczne rozstrzygnięcie jest niemożliwe do osiągnięcia.

Wracając do omawianego zapisu, to jak wspominałem wyżej, już samo nazwisko dyrygenta jest niemal gwarancją rzetelnego i ciekawego wydarzenia muzycznego. Faktycznie, bawarska orkiestra pod dyktando Carlosa Kleibera wywiązuje się ze swojego zadania wręcz rewelacyjnie. W jej brzmieniu można odnaleźć wyczuwalny strausowski-wiedeński „genre”, przesycony humorem, sentymentalnym nastrojem i wyczuwalnym uwielbieniem dla twórczości W. A. Mozarta. Muzyka płynąca z orkiestronu znajduje także dopełnienie w przebiegu fraz, które realizowane są z powodzeniem na scenie.

Duże brawa należy się wykonawcom chyba wszystkich bez wyjątku partii. Na szczególną uwagę zasługują oczywiście trzy panie: Gwyneth Jones jako Marszałkowa, Lucia Popp jako Zofia i Brigitte Fassbaender w roli Oktawiana. Wszystkie one wykonują swoje partie po mistrzowsku, czego dowodem niech będzie chociażby tercet z trzeciego aktu (*Hab' mir's gelobt, ihm liebzuhaben*). Także obydwa „żeńskie” duety (Marszałkowa – Oktawian i Oktawian – Zofia) zaśpiewane są doskonale. Może tylko momentami Gwyneth Jones zbyt twardo atakuje niektóre dźwięki, lecz w całości roli są to sytuacje marginalne. Manfred Jungwirth bardzo ciekawie prowadzi niełatwą przecież, jakby przeniesioną z dramatycznej farsy, komiczną postać Barona Ochsa. Pomimo dosyć jasnej barwy głosu, doskonale radzi sobie także z najniższymi dźwiękami, jakkolwiek czasem na granicy słyszalności. Jedynie, do cze-

go można mieć drobne zastrzeżenia to momentami zbyt prywatny sposób poruszania się po scenie, choć niewątpliwie mieści się on w konwencji postaci. Na uwagę zasługuje fakt, że także mniejsze role obsadzone są bardzo dobrymi śpiewakami. Największym chyba rozczarowaniem jest dla mnie natomiast Francisco Araiza, odnoszący w latach późniejszych wielkie sukcesy m.in. w repertuarze rossiniowskim. Wprawdzie w arii *De rigori armato il seno* pokazuje przepiękną barwę głosu lecz jednocześnie z dużym wysiłkiem osiąga najwyższe tony i chyba nie zabiegom inscenizacyjnym należy przypisać słyszalny kiks w fragmencie zespołowym.

Podsumowując, można jedynie wyrazić ogromną radość z faktu, że firma Deutsche Grammophon zdecydowała się wznowić po przeszło ćwierć wieku zapis tego doskonałego spektaklu, którego inscenizacja i reżyseria wyznaczyły niemal obowiązujący wzorec, służący za punkt odniesienia dla wielu wystawień na całym świecie.

Ziemowit Wojtczak



IGOR STRAWIŃSKI 1882-1971

Święto wiosny; 3 Utwory na kwartet smyczkowy; Koncert *Dumbarton oaks*; Septet; Movements; Dance
Bugallo-Williams Piano Duo
 Wergo WER 6683 2 · w. 2007, n. 2005 · DDD, 73'58"
 ★★★★★

Przedstawiam płytę prawdziwie nietuzinkową, w której różnorodność stylistyczna ukazana została z jednorodnego punktu widzenia. Oto bowiem szerokie spektrum bogactwa gatunkowego kompozycji Strawińskiego – rozciągające się od najbardziej docenianej partytury *Święta wiosny*, poprzez neoklasyyczny koncert *Dumbarton Oaks* (w którym kipi od fascynacji *Koncertami Brandenburskimi* Bacha) aż w stronę serialnych *Movements* – zostało nam przedstawione w aranżacjach na duety i opracowaniach na 2 fortepiany autorstwa samego twórcy. Dążąc za głęboko zakorzenioną w Rosji XIX-wieczną tradycją, Strawiński chętnie zapożyczał wiedzę o zachodnioeuropejskim repertuarze poprzez analizę fortepianowych aranżacji na 4 ręce.

Tym sposobem po raz pierwszy zapoznał się m.in. z muzyką Beethovena, Schuberta, Brahmsa i Wagnera. Dokonywał jednak przede wszystkim transkrypcji dzieł własnych i zwyczaj ten uważał za szczególną część kompozytorskiej pracy, zaś sam fortepian za „centrum swojego kompozytorskiego życia...”. Pisywał partytury na 4 ręce, by móc wypróbować swoje pomysły. Zabiegi te były zawsze starannie wykańczane i publikowane w tym samym czasie lub nawet wcześniej przed ich instrumentalnymi wzorcami. Zyskały tym samym ważność nie tylko dokumentalną, lecz i muzyczną. I choć trudno nagle zapomnieć o zapierającym dech w piersiach brzmieniu bogatego instrumentarium to artystyczna spuścizna twórcy zredukowana do klawiatury fortepianu prezentuje się na niniejszym krążku niezwykle barwnie i interesująco.

Płyta *Stravinsky in black and white* kusi także za sprawą nazwisk znakomitych wykonawczyń: Heleny Bugallo i Amy Williams, czyli Bugallo-Williams Piano Duo. Pianistki wyspecjalizowały się w wykonywaniu repertuaru współczesnego kompozytorów takich jak: Cage, Debussy, Feldman, Kagel, Ligeti czy Sciarrino. Aranżacje na 4 ręce lub 2 fortepiany były często tworzone specjalnie dla nich przez kompozytorów takich jak: Lukas Foss, Bernard Rands, Steve Reich i Klas Torstensson. Zadebiutowały w wielkim stylu nagrywając utwory Conlona Nancarrowa. Brały udział w wielu festiwalach, choćby: NUMUS Festiwal, Sound Field Festival w Chicago i Subtropics Festival w Miami. Na omawianym krążku prezentują swoją doskonałą formę i precyzyjny warsztat. Harmonia w wyrażaniu ekspresji pozwala nam pamiętać, że na klawiaturze grają 4 – a nie 2 ręce. Pianistki zdają się doskonale „bawić” całą paletą dynamicznych i atakulacyjnych możliwości instrumentu. Niebywała wrecz synchronizacja gry i koncentracja na detalach to główne atuty duetu.

Święto wiosny otwiera i stanowi najmocniejszy punkt krążka o wdzięcznym tytule: *Stravinsky in black and white*. Być może przez wzgląd na swoją popularność i różnorodność stylistyczną, być może jednak dzięki umiejętnej interpretacji, która pełna jest wdzięku i skupienia. Tu najwyraźniej odczuć można precyzję i panowanie nad instrumentem. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ta muzyka rzeczywiście doskonale odnajduje się w „uboższej” wersji, co upewnia tylko w przekonaniu o nieprzypadkowości owych aranżacji (kompozycja została wydana na fortepian w 1913 r. – 8 lat przed partyturą orkiestrową). Kolejnym zapadającym w pamięć utworem jest 3-

częściowy *Septet* – kompozycja kluczowa w przejściu między twórczością neoklasyczną a serialną. Zagrany z poprawnością wrecz przesadną, ale urokliwą i bez przerysowań. Wraz z wersją pełną został opublikowany w 1953 r. Krążek wydawnictwa Wergo (z jak zwykle wyczerpującą temat książeczką) zaprasza w ciekawą, ponad godzinną podróż po muzycznych oddziałach Strawińskiego. Usłyszają tam Państwo także: *Trzy utwory na Kwartet smyczkowy* oraz *Taniec* z 1914 r. W sumie 6 dzieł w rękach dwóch pań, które w efekcie przekazują więcej z pomysłów twórcy niż niejedna słyszana przeze mnie orkiestra.

Doskonały pomysł oraz zwiewna i bajecznie urokliwa interpretacja. Polecam fanom głównych bohaterów tej recenzji, w tym także fortepianu.

Katarzyna Musiał



DYMITR SZOSTAKOWICZ 1906-1975

Symfonia nr 3; Suita z opery *Lady Macbeth mceńskiego powiatu*
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; *Andrey Boreyko, dyrygent*
 Hänssler Classics CD 93.193 · w. 2007, n. 2005/6 · DDD, 72'34"
 ★★★★★

Rocznicowy rok 2006 mamy już za sobą, ale na szczęście wytwórnie ciągle cieszą uszy wielbicieli twórczości Szostakowicza kolejnymi propozycjami, z czego się bardzo cieszę. Wreszcie Hänssler też powiększył swoją na razie dość skromną ofertę z jego muzyką. Jest to produkcja ciekawa, zawiera repertuar wybitny i niezwykle ważny. Zamykająca płytę krótka, ledwie siedmiodminutowa suita z opery *Lady Macbeth* jest, jak głosi wydawca, światową premierą fonograficzną jej oryginalnej wersji, niewykonywanej przez wiele lat. Składają się na nią interludia, pełne dźwiękowej agresji, pasji, brutalności wyrazu, zagrane brawurowo przez Orkiestrę Symfoniczną Radia Niemieckiego w Stuttgarcie pod dyrekcją Andrzeja Borejki – dobrze znanego w Polsce artysty, od 2005 r. pierwszego dyrygenta tego zespołu. Muzyk wydaje się być odpowiednim kapelmistrzem do wykonywania Szostakowicza, zważywszy na jego pocho-

dzenie i rozmiłowanie w muzyce pierwszej połowy XX w., a zwłaszcza twórców rosyjskich.

Stąd też centralny punkt odniesienia płyty, *IV Symfonia c-moll*, jawi się jako gruntośnie przemysłana i opanowana całość. Nie lada sztuka jest przekonać do swojej wizji tej potężnej partytury, jeśli weźmie się pod uwagę jej rozmiary i wymagania, jakie stawia wykonawcom oraz słuchaczom. Powstała dzięki znajomości z osobą niezwykle ważną w życiu kompozytora – Iwanem Soleretyńskim, którego zasługą było m.in. zapoznanie Szostakowicza z muzyką Mahlera. Ślady tego są słyszalne w *IV Symfonii* tak wyraźnie, jak w żadnym innym dziele, a chodzi tu przede wszystkim o konstrukcję formy, zredukowaną do trzech części, mahlerowski sposób myślenia o niej, wypełnienie utworu specyficzną treścią, nadanie mu porywającego kształtu dźwiękowego dzięki wspaniałej instrumentacji. Kompozycja tak nowa i ważna w dorobku twórczym autora okazała się tak niebezpieczna dla niego, a zarazem dla władz, że przeczekwała w szufladzie ponad 25 lat, aż do pamiętnego koncertu w 1961 r., którego triumf miał znaczenie zapewne nie tylko artystyczne.

Borejko i jego zespół skutecznie przedstawili wizję autora zawartą w tej przejmującej, dramatycznej muzyce, pełnej pasji, grozy i rezygnacji, wypełnionej złożonymi rytmemi, kontrapunktami i harmoniami, muzyce będącej wstrząsającym świadectwem czasów, w których powstała. Warto zapoznać się z tą autorską wizją – ze względu na nieczęstą obecność *IV Symfonii* w programach koncertów i na płytach, ale również dla wartości wykonania i premiery oryginalnej wersji suity z opery *Lady Macbeth*. Dźwiękowa jakość produkcji nie jest idealna, bo to nagrania z koncertów, stąd 4 gwiazdki w ostatecznej ocenie albumu.

Paweł Chmielowski



GEORG PHILIPP TELEMANN 1681-1767

Wszystkie koncerty skrzypcowe vol. 2
Elizabeth Wallfisch, skrzypce, dyrygent · L'Orfeo Barockorchester
 CPO 777 089-2 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 64'21"
 ★★★★★

Powoli pojawiają się nagrania koncertów Tellemanna w wykonaniu Elizabeth Wallfisch i L'Orfeo Barockorchester. Pierwszy wolumin ukazał się w 2002 r. Kolejny, obecnie prezentowany, został nagrany w 2004 r. ale ukazał się na płycie dopiero w 2006 r. Jeśli to tempo zostanie utrzymane to w 2010 r. ukaze się trzeci, i chyba ostatni, wolumin.

Tak jak i poprzedniego woluminu, wykonanie tego jest znakomite. W szczególności smyczki są bardzo klarowne, wydobywając wszelkie szczegóły. Znakomicie im towarzyszą dwa oboje i fagot, czylując wszelkie niuansy.

Nagrane koncerty są bardzo różnorodne, dzięki czemu tych siedmiu dzieł słucha się z ogromną uwagą, bez znużenia.

Elizabeth Wallfisch jest wyjątkowo utalentowaną skrzypaczką. Jej gra jest pełna wyczucia i elegancji, jak najbardziej odpowiadająca stylowi muzyki Telemanna. W swoich interpretacjach akceptuje kompozytorskie założenie, by nadmierne nie eksponować wiruozerii dla

niej samej. Gra z przekonaniem, radością, wielką gracją i stylowo. Jest świetną solistką starająca się przekazać słuchaczowi wszystko to co zamierzał kompozytor.

Bardzo udane nagranie. Będę czekał z niecierpliwością na trzeci wolumin.

Stanisław Lubliński



**ANTONIO VIVALDI
1678-1735**

Sinfonie d'opera
I Virtuosi delle Muse · Stefano Molardi, dyrygent
Divox CDX 70501-6 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 61'23"
☆☆☆☆

Różne



A VOCE SOLA CON SINFONIE
utwory: Monteverdiego, Cimy, Guarniego, de Selmy, Grillego, Picchiego, Mariniego

Roberta Invernizzi, sopran · Accademia Strumentale Italiana · Alberto Rasi, dyrygent
Stradivarius STR 11015 · w. 2006, n. 1999 · DDD, 60'36"
☆☆☆☆

Dzieła Claudio Monteverdiego bardzo często stanowią dzisiaj obiekt zainteresowań muzyków, a szczególnie wokalistów. Fakt ten można przypisać nie tylko temu, że muzyka Monteverdiego należy zwykle do programu obowiązkowego szkół muzycznych różnych szczebli, lecz przede wszystkim temu, że posiada ona niezaprzeczalny urok, który pomimo upływu czasu i zmieniających się mód stylistycznych, pozostaje bezsporny. Wychodząc naprzeciw tym trendom, jedna z wiodących włoskich firm fonograficznych, o wdzięcznej nazwie Stradivarius, specjalizująca się w prezentowaniu muzyki dawnej, w ubiegłym roku wznowiła

wydaną kilka lat wcześniej płytę *A Voce Sola, con Sinfonie*.

Już sam fakt, że w ciągu kilku zaledwie lat konieczna okazała się reedycja pochodzącego z roku 1999 nagrania, zdaje się wskazywać na wysoki poziom wykonawczy prezentowanej płyty. Faktycznie, do niewielu rzeczy można by mieć obojętność. Właściwie największe zastrzeżenia można mieć jedynie do strony czysto edytorskiej, a w szczególności do bardzo ubogiej książeczki, w której na próżno szukać by tekstów śpiewanych utworów, czy choćby symbolicznej notki biograficznej wykonawców. Na tym jednak kończą się niemiłe doznania, ustępując miejsca fascynacji muzyką pochodzącą z czasów Claudio Monteverdiego.

Większość repertuaru zamieszczonego na płycie stanowią kompozycje samego Mistra, których wybór został uzupełniony (z wyjątkiem *Sonaty a Quattro*) o dzieła twórców związanych bezpośrednio z ośrodkiem weneckim. Tym samym, można powiedzieć, że prezentowany album stanowi niejako pewien obraz kultury muzycznej Wenecji pierwszej połowy XVII w. i jako taki stanowi niewątpliwie ciekawą materiał poznawczy. Niezależnie jednak od samej wartości muzycznej przedstawionego programu, na uwagę zasługuje przede wszystkim bardzo stylowe wykonanie wszystkich utworów. Szczególnie uznanie należy się w tym miejscu zespołowi Accademia Strumentale Italiana pod kierunkiem Alberto Rasięgo, który sam również gra m.in. na sopranowej wersji wioli da gamba. Muzycy mają okazję za-

Płyta wytwórni Divox z muzyką Vivaldiego jest ciekawa z kilku względów. Przedstawia sinfonie, czyli krótkie utwory orkiestrowe, będące wstępem do oper, zbudowane w typowej barokowej 3-częściowej formie, w której ustęp wolny przedziela skrajne części szybkie. Skomponowane w latach 1716-1735, a więc już w dojrzałym okresie twórczości kompozytora, stanowią interesujący przekrój, pozwalający obserwować rozwój jego techniki i języka. Zawarte na płycie dzieła są w większości oryginalne, jedynie w kilku przypadkach artyści zastąpili sinfonie zaginione lub w ogóle nienapisane innymi, które pasowały do charakteru stylu Vivaldiego w danym czasie. Drugim powodem jest włączenie do instrumentarium zespołu, głównie w częściach wolnych, viol d'amore, przez co brzmienie zyskuje na bogactwie i pełniejszej barwie. Trzecią przyczyną są wykonawcy – I Virtuosi delle Muse zajmują się głównie dziełami włoskich i niemieckich kompozytorów XVII-XVIII w., oczywiście grają na instrumentach historycz-

nych. Ich wykonanie przynosi muzykę zagraną brawurowo, energicznie, w żywych tempach, z nagłymi zmianami dynamiki, wyraźnym akcentowaniem, czasem może nawet z pewną przesadą i chropowatością brzmienia, z manierą wykonawczą podobną do tej, jaką stosuje wiele włoskich orkiestr barokowych grających dzieła swoich rodaków.

Płyta dla wszystkich – dla tych, których muzyka Vivaldiego wprawia w doskonały nastrój i daje dużą dawkę pozytywnej energii, a niekiedy wprawia w zadumę w wolnych, nastrojowych momentach, dla znawców nurtu historycznego wykonawstwa, jak też dla melomanów dopiero poznających przebojową twórczość Rudego Księdza, a którzy nie chcieliby się ograniczyć do *Czterech pór roku*, granych w większości beznadziejnie na współczesnych instrumentach. Ten album to dobry krok do poznania prawdziwego, choć może niezbyt znanego muzycznego oblicza tego kompozytora.

Paweł Chmielowski

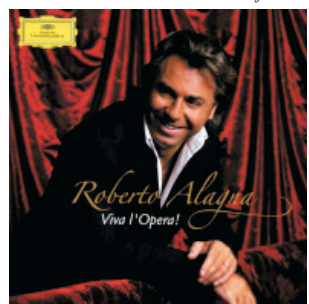
prezentować swój kunszt zarówno w kilku fragmentach instrumentalnych, jak i jako zespół akompaniujący sopranistce – Robertcie Invernizzi.

Roberta Invernizzi śpiewa bardzo poprawnie, choć czasami wydaje mi się, że zbyt powściągliwie. Trudno doprawdy porównywać to wykonanie z omawianym przeze mnie niedawno na łamach *Muzyka21* albumem Anny Sofie von Otter i to bynajmniej nie dlatego, aby któreś nagranie było zdecydowanie lepsze, lecz dlatego, że są to dwa zupełnie inne podejścia do podobnego materiału muzycznego – i dodajmy oba bardzo interesujące. Roberta Invernizzi w swoim prowadzeniu dźwięku zbliża się bardziej do instrumentalnego traktowania głosu ludzkiego, nie tracąc jednocześnie prawie nic z przekazu jego treści dzięki bardzo wyrazistej artykulacji. Osobiście jednak uważam, że trochę na tej „instrumentalnej doskonałości” głos traci emocje, które powinny towarzyszyć wypowiedzianym z taką starannością słowom. O ile nie przeszkadza mi to w utworach o charakterze technicznym, jak chociażby *Quel sgarardo sdegnesetto* (choć zbyt instrumentalna fonacja daje się czasem odczuć jako zaniżone atakowanie niektórych dźwięków), to brak swobodniejszej ekspresji w takim „przeboju” jak *Lament Arianny* sprawia, że utwór ten staje się wręcz nieco nużący. Bardzo dobrze z kolei ten sposób śpiewania sprawdza się chociażby w *Si dolce e 'l tormento*.

W sumie – pomimo kilku ukazanych przeze mnie niedoskonałości – trzeba zauważyć, iż miłośnicy

muzyki dawnej, szczególnie zaś wielbicieli talentu Claudio Monteverdiego, otrzymali bardzo ciekawy album, ukazujący – poprzez staranny stylistycznie przekaz – wenecką kulturę muzyczną pierwszej połowy XVII w.

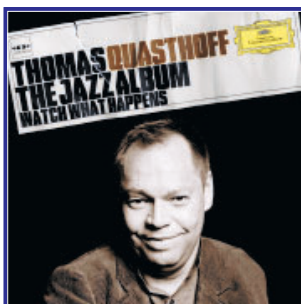
Ziemowit Wojtczak



**ROBERTO ALAGNA
Viva l'Opera!**

Deutsche Grammophon 477 6563 · w. 2006, n. 1995-2006 · DDD, 132'28", 2CD
☆☆☆☆

Jeszcze nie tak dawno część znawców przedmiotu określanie Roberto Alagna mianem czwartego tenora uważała za przedwczesne, bądź za sąd zupełnie pozbawiony pokrycia. Zresztą sam artysta biorąc się za partie często przekraczające możliwości jego głosu też nie ułatwiał w tym względzie życia swoim zwolennikom i przeciwnikom. Jednak z czasem zdecydował się na pozostanie w repertuarze tenora lirico-spinto, co jak się okazało było najstuszniejszą decyzją. Z jednej strony pozwoliło dojrzeć głosowi pod względem piękna brzmienia i dźwięczności, z drugiej arty-



THOMAS QUASTHOFF
The Jazz Album – Watch What Happens

There's A Boat That's Leavin' Soon For New York; Watch What Happens; Secret Love; You And I; Accent-Tchu-Ate The Positive; I've Grown Accustomed To Her Face; Can't We Be Friends?; Smile; They All Laughed; My Funny Valentine; What Are You Doing The Rest Of Your Life?; In My Solitude

Thomas Quasthoff, wokal · Alan Broadbent, fortepian · Chuck Loeb, gitara · Dieter Ilg, gitara basowa · Peter Erskine, bębny · Till Brönner, solo na trąbce · Deutsches Symphonie-Orchester Berlin · Nan Schwartz, dyrygent

Deutsche Grammophon 477 6501 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 49'33"



Gdy zacząłem słuchać najnowszej, tym razem całej jazzowej, pły-

ty *Watch What Happens* doskonałego niemieckiego bas-barytona Thomasa Quasthoffa nie mogłem się nadziwić jej prostotą wykonawczą i znakomitą wycuciem stylu. A wszystko dzięki kapitalnie prowadzonemu wokelowi (tak wokelowi, a nie jakiejś operowej manierze stylizowanej na jazz, jak to bez pojęcia zaprezentowała skądinąd dobra śpiewaczka Renée Fleming) i kapitalnej aranżacji, za którą odpowiada gwiazda niemieckiego jazzu, trębacz Till Brönner. Do dziś jestem niemal zahipnotyzowany tym albumem i niemal bez opamiętania słucham kiedy mogę tej płyty.

The Jazz Album – Watch What Happens to bez wątpienia jazzowe wydarzenie miesiąca, by nie powiedzieć roku. Thomasa Quasthoffa wszyscy znamy i uwielbiamy za wykonanie pieśni Schuberta, Mahlera, Brahmsa, kantat Bacha, czy kreacji operowych (Beethoven) i symfonicznych (Szostakowicz, Penderecki). A tym razem odkrywamy niemieckiego śpiewaka realizującego się w swojej wielkiej pasji, jaką jest wykonywanie jazzowych standardów, tu w nowej znakomitej aranżacji. Poznajemy Quasthoffa jako wyjątkowo utalentowanego wokalistę jazzowego. Śpiewa znane nam standardy z dającą się od razu rozpoznać i wyczuć przyjemnością oraz uczuciami sięgającymi najgłębszych pokładów serca.

Thomas Quasthoff ma imponują-

ce i zarazem czarujące wycucie swingu pozwalające „kawalkom” z towarzyszeniem big-bandu w tak ciekawej aranżacji brzmieć w sposób przekonywujący z bezbłędnym wycuciem klimatu jazzowego. Polecam szczególnie otwierające album *There's A Boat That's Leavin' Soon For New York* czy dalej *You And I, Smile* czy wreszcie *My Funny Valentine*. To są prawdziwe perełki! A niech tam, każdy utwór jest tu doskonały i prawdziwie jazzowy.

W sumie chyba ballady są najlepszą częścią albumu – tu Thomas Quasthoff objawia swój prawdziwy jazzowy talent, po prostu rasowy „crooner”. W sposób perfekcyjny przedstawia znane melodie z wyjątkową lekkością i spontanicznością

bryluje we wszystkich rejestrach swojej rozległej skali głosu. Gdy trzeba pojawia się nawet w wysokich rejestrach charakterystyczna gardłowa chryпка. Jest tu po prostu prawdziwym, rasowym jazzmanem ze świetnym głosem. A nie byłoby tak dobrego odbioru tej płyty, gdyby nie znakomita aranżacja oraz bajecznie piękne solówki na trąbce Tilla Brönne-

ra. Na końcu warto dodać, że muzycy towarzyszący Quasthoffowi to prawdziwe gwiazdy, zdobywcy wielu prestiżowych nagród i współpracownicy najlepszych w branży: pianista Alan Broadbent (pracuje z Rodem Stewartem, Natalie Cole, Shirley Horn); perkusista Peter Erskine (pracuje z Weatherem Reportem, Dianą Krall, Carlosem Santaną). Tacy artyści zawsze gwarantują najwyższy poziom muzyczny albumu.

Polecam każdemu melomanowi ten doskonały album Thomasa Quasthoffa.

Arkadiusz Jędrasik



Till Brönner i Thomas Quasthoff
fot. Jim Rakete/DG

United Archives – nowa firma z archiwalnymi nagraniami

Opolska firma CMD – Classical Music Distribution nie tak dawno wprowadziła na polski rynek nową francuską firmę United Archives z archiwalnymi nagraniami legendarnej amerykańskiej wytwórni Columbia. Na płytach ukazują się oryginalne nagrania amerykańskiej Columbii, w większości dotąd nie publikowane lub wydane po raz pierwszy na płytach kompaktowych. Firma wydała między innymi poszukiwane przez kolekcjonerów nagrania sławnego Budapest String Quartet, Bruno Waltera, Claudio Arrau oraz szereg nagrań jazzowych, m.in. Milesa Davisa, Sarah Vaughan.

Albumy wydawane przez United Archives mają charakterystyczne srebrne okładki, a pudełka z kilkoma płytami są w intensywnym czerwonym kolorze. Umieszczono na nich zdjęcie muzyka, którego nagrania są wewnątrz. Wydawca postarał się o estetyczne wydanie archiwaliów. Czy się to podoba? Rzecz gustu. W każdym razie płyty wyróżniają się na pewno na sklepowej półce i regale z płytami. Każda płyta jest czarna i imituje winylowy krążek, książeczka zawiera zawsze krótki komentarz, szczegółowy spis utworów oraz zdjęcia ar-

tystów, a całość jest wydana na ładnym papierze.

Jak prezentują się wydane nagrania? Bardzo dobrze, gdyż wydawca postarał się o dobre „odkucie” starych nagrań. Same w sobie interpretacje należą do bardzo wartościowych i w przeszłości, gdy ukazywały się na winylach, zdobywały szereg nagród i uznanie u melomanów.

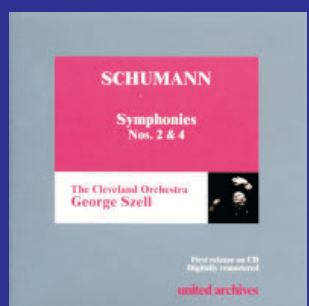
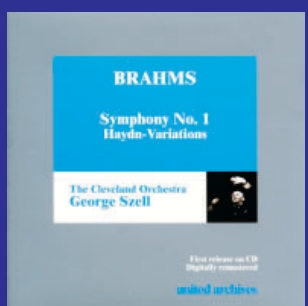
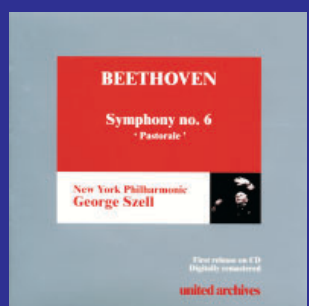
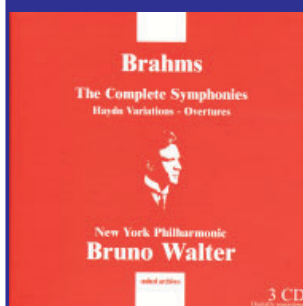
Np. album czteropłytowy Claudio Arrau zatytułowany *Narodziny legendy* – Columbia podpisała z nim stały kontrakt nagraniowy za ledwie po jego drugiej wizycie w

USA, stąd ten tytuł zwiastujący nowe objawienie niezwykłego pianisty (później nagrywał dla Philipsa). Na płytach mamy w interpretacji chilijskiego pianisty: *Preludia Chopina, Sonaty Beethovena*, utwory Schumanna, Debussy'ego, Albeniza, Ravela, Schuberta. Arrau miała stałe grono odbiorców zafascynowanych żywiołowością pianisty, jego bardzo wyrazistą artykulacją. Każdy utwór Chilijczyk gra bardzo jasnym, pełnym radości dźwiękiem. Chopinowskie *Preludia* należą do znakomitej kreacji, która urzeka ciekawym budowaniem napięcia, lekkością, zamyśleniem.

Poprzez rekomendowane albumy możemy poznać dokonania starych mistrzów w nowej, efektownej szacie graficznej za przystępną cenę.

Do tej pory wprowadzono na rynek następujących 15 pozycji: nagrania Louisa Armstronga; Claudio Arrau; kilka albumów Budapest String Quartet oraz nagrania Bruno Waltera; Milesa Davisa, George Szella, Dimitri Mitropoulosa, Sarah Vaughan. Warto zainteresować się tymi nagraniami.

Arkadiusz Jędrasik



Koncerty

chopinowskie
w Łazienkach
Królewskich

W KAŻDĄ NIEDZIELE
[WSTĘP WOLNY]

→ 1 lipca

śr. 12. Jerzy Maciejewski
śr. 16. Iwona Klimaszewska

→ 8 lipca

śr. 12. Aldona Budrewicz-Jacobson [Szwajcaria]
śr. 16. Tomomasa Sakata [Japonia]

→ 15 lipca

śr. 12. Maciej Poliszewski
śr. 16. Rafał Łuszczewski

→ 22 lipca

śr. 12. Rinko Kobayashi
śr. 16. Takashi Yamamoto [Japonia]

→ 29 lipca

śr. 12. Marko Mustonen [Finlandia]
śr. 16. Katarzyna Wasiak

→ 5 sierpnia

śr. 12. Piotr Różański
śr. 16. Jacek Kortus

→ 12 sierpnia

śr. 12. Kazimierz Gierzod
śr. 16. Joanna Marcinkowska

→ 19 sierpnia

śr. 12. Karol Radziwonowicz
śr. 16. Maria Szraiber

→ 26 sierpnia

śr. 12. Rose Cholmondeley [Wielka Brytania]
śr. 16. Karolina Marchlewska

2007 → 48. sezon koncertowy

organizatorzy:

stołeczna
estrada
www.estrada.com.pl

PREZYDENT
M. ST. WARSZAWY

mecenas koncertów:

ORLEN

sponsor:

Wedel

patroni medialni:

Classica
RMF

ŻYCIE WARSZAWY

Gazeta.pl

WIK
współpraca i realizacja

Muzyka21

THE WARSAW
VOICE

WHAT'S-UP

tym instrumentem, zróżnicowany fakturalnie, wyrazowo, utrzymujący się w XX-wiecznej awangardzie muzycznej. Melodykę charakteryzują tu septymy wielkie, trytony, rozbudowana technika interwałistyczna, ponadto zaś zauważalne jest odkształcanie barwy rogu, równoczesne granie i śpiewanie przez waltornistę.

Jedną z części Messiaenowskiego cyklu *Des Canyons aux étoiles* – napisana na róg solo, prezentuje zróżnicowane możliwości techniki gry na tym instrumentem.

Z kolei *Accords perdus* Gérarda Griseya to pięć miniatur na dwie waltornie (1987). Jest to przykład modnego w ostatnich czasach na Zachodzie spektralizmu, gdzie odkształcenia dźwięku są tak minimalne od tonu wyjściowego, że ledwie słyszalne. Na przykład w pierwszej części następują kroki ćwierćtonami, a nawet o 1/8 tonu. Charakterystyczne są tu dialogi dwóch rogów, w których różnice barwy wyraźnie słychać, ale są one tak minimalne, że w zasadzie jedna waltornia uzupełnia alikwotami brzmienie drugiej. Instrumenty często grają te same dźwięki, druga waltornia niekiedy *con sordino*. W zasadzie w całym cyklu miniatury obracają się wokół jednego pomysłu – odkształceniami dźwięku o 1/4 do 1/8 tonu, rzadko przechodząc w inne struktury. Bardziej zróżnicowana fakturalnie jest część czwarta. W utworze tym Andrew Joyowi towarzyszy na drugiej waltorni Christine Chapman.

Quattro pezzi na róg solo Giacinto Scelsiego prezentuje różne sposoby wydobycia dźwięku na waltorni, zróżnicowaną barwę, grę *con sordino*. Są to cztery krótkie, niespełna trzynastosekundowe miniatury, w których zwraca uwagę oszczędność materiału, obracająca się niekiedy wokół zaledwie trzech dźwięków.

Ostatni utwór na prezentowanej płycie to *Temat z wariacjami* na skrzypce i fortepian Oliviera Messiaena – dzieło z roku 1932, składające się z wyodrębnionego na początku tematu i pięciu wariacji utrzymanych w różnych tempach, zróżnicowanych fakturalnie, formalnie i wyrazowo. Jedynie dzieło tej płyty, które jest wykonane bez udziału waltorni. Zarazem jest to utwór najbardziej tradycyjny spośród prezentowanych na płycie, odznaczający się melodyjnością, skupieniem, ale równocześnie słychać w nim typowe dla Messiaena rozwiązania melodyczno-harmoniczne z wczesnego okresu jego twórczości.

Płyta nie każdego może zainteresować. Dobór repertuaru sugeruje raczej, że adresatem tego albumu będą przede wszystkim miłośnicy muzyki XX w. Nie powinni oni przejść obojętnie obok tego woluminu. O ile bowiem znane są powszechnie wielkie dzieła orkiestrowe czy wokально-instrumentalne za-

prezentowanych tu twórców, o tyle ich twórczość kameralna i solowa nie jest już tak powszechnie znana (szczególnie u nas w kraju), a co dopiero mówić o utworach pisanych na waltornie. Nie często też można usłyszeć ten instrument solo lub w zespołach kameralnych, a zwłaszcza w takim repertuarze, jak zaprezentowany na niniejszym dysku.

Marcin T. Łukaszewski



HORIZONS Leif Ove Andsen

utwory: Sibeliusa, Scriabina, Chopina, Liszta, R. Straussa, Szostakowicza, Albeniza, Griega, Schumanna, etc.
EMI Classics 3 41682 2 · w. 2006, n. 2005/6 · DDD, 68'38"
☆☆☆☆

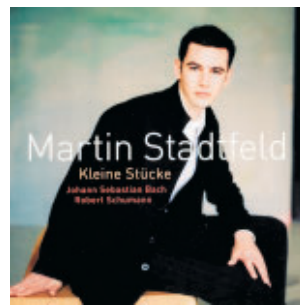
Leif Ove Andsens wstawił się interpretacjami koncertów fortepianowych Griega, Brahmsa, Schumanna i Bartóka, a za swoją interpretację koncertów Rachmaninowa otrzymał w tym roku nominację do nagrody Grammy. Być może, kiedy będziecie Państwo czytać tę recenzję, stanie się jej właścicielem. Jednak, okazuje się, że norweski pianista jest biegły nie tylko w dużych formach instrumentalnych, ale również w uroczych miniaturach, granych zwykle na bis. W komentarzu do nagrania Andsens wyjaśnia: „Na początku mojej kariery byłem prawie zupełnie nieświadomy istnienia lepszych utworów granych na bis. Byłem poważnym młodym człowiekiem i przede wszystkim zajmowałem mnie duże formy muzyczne”. Teraz, jak przyznaje, bardziej ceni „muzyczną wolność i wszechstronność” w doborze repertuaru. Możemy to docenić słuchając niniejszego nagrania.

Andsens przygotował dobre, choć chwilami nierówne nagranie. Wspaniale prezentują się *Claire de lune* Debussyego i *Liebestraume* Liszta, podobnie jak *Toccata nr 2* Georga Antheila, *Chansons: Coin de rue* Charlesa Treneta, czy *Mały biały osiołek* Jacquesa Iberta. Nieco mniej interesująco wypadają natomiast: preludeum chorałowe *Ich ruf' zu dir Jesu Chryst* Bacha/Busoniego – grane bez duchowego zaangażowania, *Valse-impromptu* Liszta – wykonany zbyt sztywno (gdzież mu tam do Rubinsteina,

albo Cziffry), czy wspaniała transkrypcja *Sändchen* Straussa autorstwa Waltera Gieseckinga – tu Andsens proponuje zbyt lekki, wręcz ażurowy akompaniament.

Do najwspanialszych fragmentów płyty zaliczyć można też miniatury skandynawskich kompozytorów. *Humoreska* nr 3 op. 6 Edwarda Griega zachwyca czułością wykonania i liryczną prostotą, a *Etiuda* nr 2 Sibeliusa wirtuozerią i doskonałym uchwyceniem stylu fińskiego kompozytora.

Robert Majewski



J. S. Bach – *Tocatta D-dur BWV 912, Kleine Präludien*; R. Schumann – *Bunte Blätter op. 99, Tocatta op. 7*
Martin Stadtfeld, fortepian
Sony 82876727112 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 70'08"
☆☆☆☆

Martin Stadtfeld to młody pianista niemiecki, laureat wielu znaczących konkursów pianistycznych, który szczególnie uwagę poświęca klasycznemu i romantycznemu repertuarowi. Bliska jest mu zwłaszcza muzyka Jana Sebastiana Bacha. Dla wytwórni Sony nagrał już 2 albumy z jego twórczością (m.in. *Wariacje Goldbergowskie*), które odniosły sukces artystyczny i komercyjny na rynku niemieckim.

Niniejsza płyta jest zatytułowana *Kleine Stücke* i zawiera drobne fortepianowe utwory J. S. Bacha i Roberta Schumanna. Rzeczywiście, w takim repertuarze Stadtfeld czuje się najlepiej. Gra z radością, pasją, słychać bezbłądnie opanowanie materiału. Wprężnięta w służbę muzyki jego technika pianistyczna zasługuje na najwyższe pochwały: piękny dźwięk, naturalnie wyartykułowany, właściwe proporcje dynamiczne i dobrze dobrane tempa sprawiają, że słuchanie tego albumu naprawdę cieszy. W ujęciu niemieckiego pianisty wyjątkowo się spodobały miniatury Schumanna. W tych niewielkich, uroczych dziełach artyście udało się pięknie zbudować nastrój i oczarować słuchacza. Romantyczny idiom muzyki jest mu też bardzo bliski, chciałoby się usłyszeć w jego wykonaniu inne utwory tego kompozytora bądź Brahmsa, Liszta czy Beethovena.

Mam nadzieję, że wytwórnia

Sony nie każe nam długo czekać na kolejne płyty Martina Stadtfelda, jest on bowiem artystą, którego koncerty i nagrania należy śledzić z dużą uwagą.

Paweł Chmielowski



L. van Beethoven – Koncert skrzypcowy D-dur op. 61; F. Mendelssohn – Koncert skrzypcowy e-moll op. 64

Nikolaj Znaider, skrzypce · The Israel Philharmonic Orchestra · Zubin Mehta, dyrygent
RCA 82876 69217 2 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 71'17"
☆☆☆☆

Nikolaj Znaider to młody artysta związany z wytwórnią BMG, który obecnie staje się czołowym skrzypkiem swojego pokolenia. Może jedynie Maxim Vengerov pozostaje poza konkurencją dla odnoszącego coraz większe sukcesy koncertowe i fonograficzne wykonawcy. Takie porównania, choć wyrażane ostrożnie, są według mnie jak najbardziej uprawnione, gdyż z biegiem czasu i każdą kolejną płytą Znaider potwierdza swoją artystyczną klasę.

Na nowej płycie zagrał dzieła będące koszmarem i marzeniem każdego młodego skrzypka, znane z dziesiątek rejestracji najwybitniejszych wiolinistów. Oto wielkie wyzwanie – zmierzyć się z czołowym autorami literatury skrzypcowej i jednocześnie konkurencją innych artystów w tej dziedzinie. W przypadku Nikolaja Znaidera można mówić o niewątpliwym sukcesie. Już pierwsze takt *Koncertu e-moll* Mendelssoha urzekają jego grą: pięknym, intensywnym, słodkim tonem wydobytym ze znakomitego instrumentu i pewnością intonacji. Wie jakimi środkami osiągnąć zamierzony efekt: techniczna biegłość tego artysty oszałamia, a kantyleną cieszy uszy i serce. W dziele Beethovena udaje mu się od początku porwać słuchacza i zaprosić go do fascynującej wędrówki po genialnym koncercie, wciągnąć w akcję, ani na chwilę nie pozwolić mu odwrócić uwagi, pokazać mu wszystkie bogactwa tej niezwykłej kompozycji. Znakomicie układa się skrzypkowi współpraca z dyrygentem i orkiestrą. W osobach Zubina Mehty i Filharmoników Izraelskich artysta ma idealnych partnerów, a

udział tych właśnie wykonawców wcale się też przyczynia do sukcesu nagrania.

Może z całą pewnością być postawione na półce na czołowym miejscu, a jeśli o mnie chodzi, to ten album stanie się jednym z moich ulubionych. Na pewno wśród ostatnich dokonanych rejestracji koncertów Mendelssohna i Beethovena wybijają się jako pozycja ciekawa, atrakcyjna i wartościowa – mnie się bardzo podoba. Swoją kreacją Nikolaj Znaider i towarzyszący mu muzycy sprawili mi ogromną, najczystsza satysfakcję. Mam nadzieję, że i Państwo doceniacie tę płytę. Ja czekam na następną.

Paweł Chmielowski



BLUE TRAIN

Ensemble Dreiklang Berlin
 Profil PH06017 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 61'17"
 ☆☆☆

Parowóz „Blue Train” jest luksusowym środkiem transportu w Południowej Afryce. Ekspres, nazwany od koloru lokomotywy i wagonów, został uruchomiony w 1901 r. W sezonie trzy razy w tygodniu kursuje między Cape Town, Johannesburgiem i Pretorią, przemierzając tysiąc mil w ciągu 25 godzin. Całkowicie wyremontowany pociąg pełni obecnie rolę 5-gwiazdkowego hotelu dla podróżnych szukających wygody i widoków. Przez całą podróż można z okien podziwiać niezwykłą przyrodę, zmieniającą się scenografię w eleganckich i wygodnych warunkach, ze znakomitą kuchnią.

Prezentowana płyta jest zbiorem muzycznych obrazów, kolekcją aranżacji i kompozycji nagranych przez Ensemble Dreiklang Berlin, wywołujących chwilami żę nostalgii pod powieką. Utwory zamieszczone na krążku opowiadają o miłości i pożądaniu, fascynacji innymi kulturami, wywołując chwilami magiczną atmosferę. Na *Blue Train* znalazły się zarówno ponadczasowe tematy filmowe (np. *I Wanna Be Like You*) i popowe hity (jak *My Heart Will Go On*), klasyczne tematy z dzieł znanych kompozytorów (Mozarta, Debussy’ego, Griega czy Mendelssohna), a także tradycyjne melodie pochodzące z Ameryki Łacińskiej, Anglii czy Stanów Zjednoczonych (np. *Amazing Grace* czy *Joshua fit the Battle of Jerycho*).

Całość brzmi bardzo przyjemnie i miło się tego słucha. Trzyosobowy zespół Dreiklang Berlin (w którym grają: Irnhild Butler, Martin Ripper i Sylwia C. Rosin) wykazuje się niezwykłą zręcznością i możliwościami technicznymi. Dla tych, którzy gustują we wszelkich crossoverowych nagraaniach.

Angelika Przeździeń



Walter Braunfels – *Te Deum* op. 32; Paul Hindemith – *Konzertmusik* op. 50 *Boston sinfonie*
 Leonie Rysanek, sopran; Helmut Melchert, tenor; Hermann Werner, organy · Günter Wand, dyrygent
 Köln: Kölner-Rundfunk-Sinfonieorchester · Günter Wand, dyrygent
 Profil PH06002 · w. 2007, n. 1952/1970 · ADD, 70'33"
 ☆☆☆

Nie wszystkie płyty Güntera Wanda można określić genialnymi. Taką niewątpliwie nie jest prezentowana tu płyta wydawnictwa Profil. Składają się na to co najmniej dwie przyczyny.

W jakim celu wydawca połączył nagrane w 1952 r. *Te Deum* Braunfelsa trwające ponad pięćdziesiąt minut, a więc mogące zapełnić jedną płytę, z utworem Paula Hindemitha nagrany w 1970 r. – *Bostońską symfonią* – nie mającym żadnych powiązań historycznych czy stylistycznych z tym pierwszym?

Drugim powodem jest niewątpliwie nie najwyższych lotów sam utwór, a także wykonanie, które w żaden sposób nie próbowało ratować tego dzieła.

Walter Braunfels był postromantycznym kompozytorem tego pokroju co Schreker, Korngold czy Zemlinsky. Jego twórczość była wielokrotnie wykonywana przez Furtwänglera czy Waltera, a prawdziwym jego arcydziełem jest opera *Ptaki* (*Die Vogel*) według Arystofanesa. Dojście Hitlera do władzy spowodowało banicję kompozytora ze względu na jego pochodzenie (był półżydem) i zakaz wykonywania jego dzieł. Gdy w roku 1945 zakaz został zniesiony, nie było już zapotrzebowania na jego muzykę.

Niewiele jego utworów jest wykonywanych obecnie. Dlatego z przyjemnością sięgnąłem po to nagranie archiwalne. Niestety, jego *Te Deum* sprawia wrażenie, jakby wy-

szło spod pióra Brucknera. Całe dzieło pełne jest ogromnych fragmentów chóralnych odwołujących się również i do Mahlera, z jego *VIII Symfonią*. Są miejsca w tym utworze szczególnie ujmujące, zdradzające wielki indywidualizm kompozytora – ostatnia część *O dignare, Domine* – jednakże i tu nie do końca sobie radzi. Na dodatek dzieło służy nie najwyższych lotów nagraniem, z płaskim dźwiękiem. Nawet obecność świetnych wykonawców w znakomitej formie nie ratuje dzieła Braunfelsa.

Inaczej jest z utworem Hindemitha, nagrany bardzo dobrze, ale przecież to za mało, tym bardziej, że obecność tego dzieła na tej płycie trudno wytłumaczyć. Wand dyryguje tym utworem bardzo żywo, lekko, ale to za mało.

Płyta tylko dla niestrudzonych poszukiwaczy zapomnianego repertuaru, dla których jest on najważniejszy.

Stanisław Lubliński



P. Czajkowski – *Suita nr 3*; I. Strawiński – *Divertimento*
 Russian National Orchestra · Vladimir Jurowski, dyrygent
 Pentatone PTC 5186 061 · w. 2005, n. 2005 · SACD, 64'02"
 ☆☆☆☆☆

Wytwórnia Pentatone powoli staje się moją ulubioną wytwórnią dzięki bardzo udanym produkcjom o najwyższej wartości z udziałem znanych, renomowanych artystów, jak też młodszych muzyków, równie znakomitych, ale o nieco mniejszym fonograficznym dorobku. Moje zainteresowanie płytami tej firmy wzrosło po wysłuchaniu jednej z nich – tym razem w całości wypełnionej rosyjskim repertuarem symfonicznym w doborowym wykonaniu.

Bohaterami jej jest Rosyjska Orkiestra Narodowa pod dyrekcją swojego głównego dyrygenta gościnnego Vladimira Jurowskiego. Próbo było charakterystyczne i obszernie wymieniam zalety zespołu, stworzonego i uformowanego przez Michaila Pletneva. Jest dziś jedną z najlepszych i najciekawszych rosyjskich orkiestr, z którą pracują renomowani dyrygenci i soliści. Jurowski zaś, obecnie czołowy kapelmistrz swojego pokolenia, rozchwytywany w Europie i przyjmowany w prestiżowych sa-

lach koncertowych i estradach operowych z najwyższym uznaniem, wyborem repertuaru i jego realizacją uczynił przysłowiowy „strzał w dziesiątkę”, pokazując, że w wykonywaniu muzyki swoich radeków ma naprawdę wiele do powiedzenia i każdy młody dyrygent najlepiej wychodzi na propagowaniu dzieł rodzimych twórców oraz potwierdzając przy tej okazji prawdę, że Rosjanie sami najlepiej grają muzykę własnych kompozytorów. Nagrane utwory to kolejny plus. *III Suita na orkiestrę* P. Czajkowskiego i oparte na mniej znanym balecie I. Strawińskiego *Divertimento* to kompozycje rzadziej goszczące w programach koncertów i na płytach. Niestety, gdyż są doskonale napisane, błyskotliwie zinstrumentowane, bardzo przystępne w odbiorze, ujmujące pięknymi tematami i czarownym klimatem. Naprawdę zasługują na częstszą obecność w życiu koncertowym. Mam nadzieję, że przyczyni się do tego również to świetne nagranie. Zapisana w formacie SACD muzyka brzmi znakomicie i wyrafinowanie, uderzającą wysoką jakością dźwięku.

Nie zdziwię się, jeśli ten album odniesie sukces wśród słuchaczy oraz krytyków i spłyną nań nagrody i pochwalne opinie, gdyż zasługuje na najwyższe uznanie, tym większe, że jest to fonograficzny debiut Vladimira Jurowskiego z Rosyjską Orkiestrą Narodową. Bravo!

Paweł Chmielowski



OISTRACH – BADURA-SKODA
 The Last Recital
 Utwory Mozarta, Schuberta, Beethovena
 Genuin GEN 85050 · w. 2005, n. 1974 · ADD, 87'33", 2CD

Muzyka21
 płyta miesiąca

Zapraszam do Wiednia. Jest 29 maja 1974 r. i na scenie zaraz pojawi się jedna z najwybitniejszych postaci światowej wiolinistyki. Przedstawiam 2-płytowy album będący nagraniem na żywo ostatniego recitalu sonatowego Davida Oistracha, któremu w utworze przyjaśnił pianista Paul Badura-Skoda. Bohaterów przedstawiać zapewne nie trzeba, podobnie jak nie trzeba przekonywać o wielkiej wartości obydwu krążków. Usłyszmy na nich: *6 Wariacji d-moll* KV 360 i 2

sonaty Mozarta – *F-dur* KV 377 oraz *Adagio* z *Es-dur* KV 481, sonaty Beethovena – *c-moll* op. 30/2 i *F-dur* op. 24, a także *Sonatę A-dur* D 574 i *g-moll* D 408 Schuberta. Kompilacja godna mistrza. Pozostaje tylko przyjemność wsłuchiwać się w sztukę muzyków.

Wydawnictwo Genuin wskazało ten niezwykły koncert w roku 2005. Z pewnością nieprzypadkowo, gdyż ono właśnie wydało szereg płyt Paula Badury-Skody między innymi z repertuarem Schuberta. W książeczce zamieszczona została istna perełka – list autorstwa pianisty napisany zapewne dla potrzeb tego wydania, a skierowany do Davida Oistracha. List pełen anegdot; mówiący tak wiele, że nie sposób, choć pokrótce go streścić. Hołd oddany przyjacielowi, wielkiemu muzykowi-estecie i przede wszystkim wspaniałemu człowiekowi. Żałuję, że nie mają go Państwo (jeszcze) przed sobą.

Daru, który miał Oistrach nie sposób opisać kilkoma przymiotnikami. Naturalność – to określenie w moim przekonaniu najpełniej obrazuje jego grę. Poza tym doskonały warsztat i piękna, nasycona barwa dźwięku. Jego skrzypce śpiewały nieśpiesznie, co doskonale da się wysłyszeć zwłaszcza w repertuarze, który mam przyjemność Państwu przedstawić. Tempa tych miłych dla ucha kompozycji nie są zawrotne a dynamika nieprzerysowana. Najważniejsza staje się melodia, samostnie wypływająca na plan pierwszy. Jest to już chyba przez niektórych zapomniany „stylowy” sposób gry, w którym to nie solista, ale muzyka stanowi sedno. Akompaniament będący w tym przypadku niemalże równoprawnym towarzyszem kształtuje narrację przebiegu intuicyjnie podążając za partią skrzypiec. Muzycy doskonale wyważają proporcje, dbają o każdy detal i czerpią wyczuwalną dla słuchacza radość z tego swojego współgry. Poznali się w czasie debiutu Oistracha w Stanach Zjednoczonych, potem spotkali się w czasie pierwszych koncertów skrzypka w Austrii (debiut w Wiedniu odbył się w 1961 r.). Współpracę rozpoczęli w roku 1970 grając sonaty Mozarta – które stały się ich znakiem rozpoznawczym. Pierwszy występ i zarazem pierwszy wspólny sukces w tym repertuarze miał miejsce rok później w Salzburgu dnia 29 stycznia. Potem rozpoczęło się koncertowanie m.in. w Paryżu i Moskwie, a wraz z tym przyszła wielka przyjaźń, o której tak pięknie pisze Badura-Skoda we wspomnianym tekście. Omawiany recital był dla niego momentem szczególnym; wyróżnieniem i nagrodą, gdyż po raz pierwszy zagrał na nim oprócz Mozarta także Beethovena i Schuberta – a w tym

repertuarze towarzyszyli Oistrachowi zawsze inni pianiści. Ani on, ani żaden z zaproszonych na koncert gości nie spodziewali się, że po raz ostatni usłyszą wirtuoza.

David Oistrach zmarł 24 października 1974 r., dzień po koncercie, w trakcie którego dyrygował dziełami Brahmsa w Amsterdamie. Jego muzyka – dzięki płytom takim jak ta – pozostaje wciąż z nami. Warto mieć w swojej kolekcji ten wyjątkowy fragment historii. Szczegółowo polecam.

Katarzyna Musiał



50 JAHRE DEUTSCHE OPER AM RHEIN
Düsseldorf – Duisburg
 Ars Produktion ARS 38 450 · w. 2006, n. 1956-2006 · ADD/DDD, 145'41", 2CD
 ☆☆☆☆

Deutsche Oper am Rhein (DOR) należy do czołowych scen muzycznych Niemiec. Jej historia sięga roku 1875, kiedy został założony teatr operowy w Düsseldorfie. Po prawie całkowitym zniszczeniu w czasie wojny, teatr ten wznowił działalność już w 1944 r. Ponowna odbudowa teatru miała miejsce w 1956 r. Wtedy też nastąpiła fuzja z Theater der Stadt Duisburg (założonym w 1912 r. i po wojnie otwartym w 1950 r.). Jedno kierownictwo, jeden zespół solistów, jeden chór, dwie orkiestry. W ciągu pięćdziesięciu lat wspólnej działalności, na scenie tej tworzyli m.in. Jean-Pierre Ponnelle (cykl Rossiniego), Bohumil Herlichka (cykl Janaczka), Georg Reinhardt (*Ring* Wagnera), dyrygowali tu Karl Böhm, Alberto Erede, Carlos Kleiber.

50-lecie swej działalności DOR uczciła m.in. wydaniem okolicznościowego albumu z żywym zapisem fragmentów swoich najlepszych w tych latach inscenizacji, z udziałem swoich wybitnych wykonawców. Z ponad 30 artystów śpiewaków, których głosy utrwalaono w tych nagraniach, największe wrażenie robi Eugene Holmes (amerykański baryton, związany z DOR od 1971 r., odnoszący też sukcesy w nowojorskiej MET). Jego piękny, o szerokim wolumenie głos wręcz poraża wykonaniem *Prologu* z opery *Pajace*. Niewiele ustępuje mu polski artysta, bas-baryton Zenon Kosnowski, jako Scarpia w *Tosce*.

Śpiewak ten od 1968 r. występuje na scenie DOR, początkowo śpiewał w Operze Bałtyckiej w Frankfurcie nad Menem. Jego znakomita technika i głos pozwalają mu na odtwarzanie partii charakterystycznych, komicznych i dramatycznych (m.in. Pizarro, Holender, Wotan). Pięknie brzmi również głos zmarłej rok temu Astrid Varnay (pierwsza aria Aidy) czy Węgierki Julii Hamari (rondo Angeliny z *Kopciuszką* Rossiniego). Utrwalono też nagrania całej plejadi artystów mało znanych lub w ogóle u nas nieznanymi w charakterystycznym dla ich sztuki odtwórczej, starannie dobranym repertuarze.

Wszystkim solistom towarzyszy Chór DOR oraz, w zależności od miejsca rejestracji, orkiestry w Düsseldorfie lub Duisburgu, którymi dyrygują m.in. Alberto Erede, Giuseppe Patané, Janos Kulka, John Fiore.

Album dla koneserów pięknych arii, pięknych głosów w historycznych zapisach live.

Jacek Chodorowski



DON GIOVANNI ADVENTURES ON THE PIANO
Utworthy: Hummla, Beethovena, Bizeta, Cramera, Clementiego, F. X. Mozarta, Schumanna, Rheinbergera, Herzogenberga, Dorna Babette Dorn, fortepian
 Genuin GEN 86052 · 2006, n. 2005 · DDD, 68'38"
 ☆☆

Don Giovanni jest jedną z najbardziej znanych oper Mozarta. Wiele motywów w nim zawartych doczekało się przeróżnych transkrypcji, dokonywanych zresztą przez całe rzesze kompozytorów. Niemiecka pianistka, Babette Dorn postanowiła więc skorzystać z tego dorobku, i przedstawia nam nadzwyczaj ciekawie zatytułowaną płytę *Don Giovanni – Adventures on the piano*. Znajdują się na niej utwory inspirowane operą Mozarta, bądź też bezpośrednio z niej czerpiące. Wśród kompozytorów można wymienić między innymi Hummla, Bizeta, Clementiego czy Schumanna. Poza jednym wyjątkiem – dwuminutową kompozycją pianistki – to wszystkie miniatury zostały napisane w okresie klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Wśród tych jedenastu utworów,

ciężko czasem jest rozróżnić, z której epoki pochodzi dane dzieło. Oczywiście jest, że mając za dawcę melodii jedno dzieło, może nie należy się spodziewać gigantycznie różnych utworów, lecz ta płyta jest przesadnie homogeniczna. Wszystkie utwory są bardzo podobne, tak harmonicznie jak i w fakturze. Niewątpliwym wpływem na to ma fakt, że wszystkie są dziełem kompozytorów z bliskich sobie okresów, lecz mimo różnic w epoce, nie słychać – poza może dwoma wyjątkami – dużej zmienności w tych wariacjach inspirowanych muzyką z *Don Giovanniego*.

Drugim aspektem takiego odbioru płyty jest pianistka Babette Dorn. Wybierając tak podobny repertuar, trzeba wielkiej pomysłowości i niezwykłe starannej, i ciekawego opracowania granych utworów, tak by nie znudzić słuchacza. Gra niemieckiej pianistki natomiast nie wzbudza zachwytu. Posiada ona dość delikatne i lekkie brzmienie, charakteryzujące się dużą miękkością, lecz przy tym jasne. Babette Dorn daleka jest od wykorzystywania pełnych możliwości, jakie daje fortepian. Nie ma więc tutaj wielkich różnic dynamicznych, natomiast jest wiele miejsc, gdzie artystka potrafi świetnie i ciekawie operować dynamiką w zakresie jednego poziomu, czy to w forte, czy w piano. Podobnie jest też pod względem artykulacyjnym, gdzie Niemka ogranicza się w zasadzie albo do legata, albo delikatnego staccato. Brakuje więc tutaj momentów zaciekawienia, czy fragmentów na dłużej przyciągających uwagę. Do dużej homogeniczności brzmieniowej i kompozycyjnej należy też dodać niezmienność nastrojów. Niezależnie, czy fragmenty pełne życia, czy spokojnie toczące się delikatne piano – wszystko jest takie samo. Jej interpretacje nie mają zupełnie różnicowania klimatu. Babette Dorn po prostu cały czas gra, jakby nie zważając na możliwości, które przecież można by wykorzystać z tak szerokiego repertuaru, a nieliczne ciekawe zagrane fragmenty to zdecydowanie za mało.

Niewątpliwie, najciekawszą rzeczą na tej płycie jest pomysł i nazwa, którą by można w swobodnym tłumaczeniu nazwać *Fortepianowe podróże po Don Giovannim*. Ciekawe, chwytliwe melodie, doskonale znana aria *La ci la darem la ma no*, czy niezwykle interesujące i piekielnie trudne *Reminiscence* z *Don Juana* Franciszka Liszta (nie zawarte na płycie) wzbudzają naturalne zainteresowanie tytułem płyty i ciekawiejszego zapoznania się z nią. Niestety, połowa czarującej mija po przejrzeniu listy kompozytorów, gdzie zdecydowanie najmocniejszym punktem jest *Don Giovanni, a cenar teo* George'a

Bizeta, a nawet mało znane nazwiska jak Josefa Rheinbergera czy Heinricha von Herzogenberga, dające z początku nadzieję na interesujące kompozycje, nie ratują płyty podczas jej słuchania. Zbyt wielkie podobieństwo kompozycji, oraz niezmiennosc wykonawcza sprawiają, że już w połowie album ten zaczyna nudzić. I jakkolwiek, w zasadzie każdy z zawartych na płycie utworów, mógłby być ciekawym punktem jako bis czy ciekawostką w programie recitalu, tak wszystkie zebrane na jednej płycie dają przesyty. Ciekawy pomysł, ale realizacja pozostawia wiele do życzenia.

Jacek Krzakala



PLÁCIDO DOMINGO Hommage a Sevilla

sceny z *Don Giovanni*, *Carmen*, *Fidelia*, *Il barbiere di Siviglia*, *La forza del destino*, *El gato montes*
 Wiener Symphoniker · James Levine, dyrygent · Jean-Pierre Ponnelle, reżyseria

Deutsche Grammophon 073 4289 · w. 2007, n. 1982 · PCM Stereo/DTS 5.1
 – region: 0 – NTSC – 68”

☆☆☆☆☆

Wszystkie zawarte w tym albumie sceny mają wspólny mianownik – jest nim Sevilla gdzie dzieje się akcja wszystkich prezentowanych oper. Łączy je też nazwisko Jean-Pierre’a Ponnellego, który tym razem jest autorem inscenizacji tych operowych fragmentów. Z drugiej strony mamy Plácido Domingo, który jak zawsze jest klasą sam dla siebie, i który pokazuje się tutaj w wielu swoich, często nietypowych, kreacjach tak wokalnych jak i scenicznych. Każda scena zaopatrzona została w jego komentarz. Wędrówkę po zabytkach Sevilli i jej pięknych okolicach zaczynamy od znanej pieśni *Sevilla es Torroby*.

Ale przygodę z operową Sevillą zaczynamy od tytułowego bohatera *Don Giovanni* Mozarta, co jest dla Dominga specjalnym wyzwaniem, bo tej partii nie śpiewał nigdy na scenie, ale przynajmniej, wychodzi z niego obronną ręką a aria

Fin ch’han dal vino w jego wykonaniu brzmi pełnym blaskiem. Wyjątkową zabawą jest scena z *Il barbiere di Siviglia* Rossiniego, gdzie Domingo – Cyrulik śpiewa i gra z Domingo – hrabią Almaviva, a że obaj robią to świetnie więc zabawa jest przednia. Coś takiego jest możliwe tylko dzięki filmowym trikom. Szeroko realizowany malowniczy pejzaż z potężnym zamkiem jest obrazem na tle którego Domingo śpiewa arię Alvaro z III aktu *La Forza del destino* Verdiego. Dwa fragmenty *Carmen* Bizeta to: „aria z kwiatkiem” oraz finałowy duet *C’est toi – C’est moi* śpiewany z Victorią Vegara, na pustej arenie najszynniejszego w Sevilli stadionu corridy, gdzie nabiera wyjątkowo dramatycznej wymowy. Victoria Vegara towarzyszy Domingo również w pełnej ekspresji scenie *Me llamas, Rafaeliyo* z zarzueli *El gato monte* Pennellego.

Na koniec zostawiłem sobie omówienie arii i recytatywu *Gott! Welsch Dunkel hier – in des Lenens Frühlingstagen* ze sceny otwierającej II akt *Fidelia*. Tutaj mamy nie tylko piękny, pełen rezygnacji śpiew Dominga, ale również świetnie oddającą atmosferę ponurego więzienia inscenizację Pennellego.

W sumie interesujący film dający okazję podziwiania sztuki wokalne i aktorskiej najszynniejszego tenora naszych czasów wpisanej w tło zabytków Sevilli i jej okolic. Szkoda tylko, że nie zadbano ani o polską narrację, ani o polskie napisy.

Adam Czopek



P. Czajkowski – *Wariacje Rocco*, *Andante cantabile*, *Pezzo capriccioso*, *Nocturne*; C. Saint-Saëns – *Koncert wiolonczelowy nr 1*; A. Ginastera – *Pampeana nr 2*
 Sol Gabetta, wiolonczela · Münchner Rundfunkorchester · Ari Rasilainen, dyrygent
 RCA 82876759512 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 64’42”
 ☆☆☆☆☆

Sol Gabetta to urodzona w 1981 r. w Argentynie wiolonczelista, która w ciągu ostatnich lat coraz mocniej zaznacza swoją obecność w czołowych ośrodkach muzycznych nie tylko w Europie. Wyrazem osiągnięcia kolejnych sukcesów jest nie tylko współpraca ze znanymi zespołami czy dyrygentami (takimi

jak np. W. Giergiew czy Ch. Hogwood), ale też udany debiut fonograficzny w wytwórni RCA, na płycie której znalazły się utwory P. Czajkowskiego, C. Saint-Saënsa i A. Ginastery.

W jej osobie twórcy ci znaleźli właściwego i dobrego wykonawcę. Artystka prezentuje dzieła z dużą swobodą, precyzją i pewnością, dobrze się czuje we fragmentach lirycznych, spokojnych, jak też motorycznych, gdzie może dać upust swemu temperamentowi i pokazać biegiłość techniczną oraz wirtuozerię. Już ze zdjąć prześlizgniętej wiolonczelistyki bije radość entuzjazmu, a cechy te pięknie przekładają się też na muzyczną warstwę tej produkcji, bardzo udanej zresztą. Dobór repertuaru zawierający znane i popularne dzieła pozwolił jej ukazać wszechstronność i wszystkie walory wykonawcze, warto przy tym odnotować zamieszczenie krótkiego utworu radaka z Argentyny – *Pampeany nr 2* Ginastery. Gabetta gra na pięknym, cennym instrumencie, dźwiękiem intensywnym, głębokim a w wymiennie towarzyszy jej prowadzona przez Ariego Rasilainena Monachijska Orkiestra Radiowa, którą miałem już okazję chwalić przy recenzowaniu płyty w wytwórni Orfeo zawierającej dzieła inspirowane twórczością Szekspira. Tutaj jeszcze się utwierdziłem w mojej opinii, gdyż współgranie z solistką, brzmienie grup instrumentalnych, jak też cała orkiestra budzi szczerzy zachwyt, spotęgowany przez znakomitą realizację dźwiękową nagrania.

Polecam tę płytę – obcowanie z nią powinno być źródłem niemałej satysfakcji.

Paweł Chmielowski



GERHARD TASCHNER Violin Concertos

M. Bruch – *Koncert skrzypcowy g-moll*; H. Pfitzner – *Koncert skrzypcowy op. 34*; W. Fortner – *Koncert skrzypcowy*
 Gerhard Taschner, skrzypce · Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart · Hans Müller-Kray · RIAS-Sinfonieorchester Berlin · Rudolf Kempe · Südwestfunk-Orchester Baden-Baden · Hans Rosbaud
 MDG 642 1443-2 · w. 2007, n. 1950/4/5 · ADD, 75’14”
 ☆☆☆☆☆

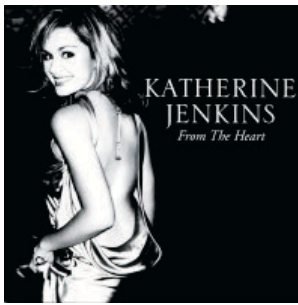
Niemiecka wytwórnia MDG słynie z tego, że większość swoich płyt sama nagrywa. Ale nie w tym przypadku, co jest o tyle zrozumiałe, że prezentowane nagranie powstało dużo wcześniej niż wydawnictwo. Oto zapis trzech koncertów z lat 1950-1955, w których solistą był wybitny skrzypek Gerhard Taschner. Artysta urodził się w 1922 r. w Jägerndorff (Czechosłowacja), uczył się najpierw u dziadka, a następnie u Jenő Hubaya, już jako 13. letni młodzieniec oczarowywał wiedeńską publiczność. Pobierał prywatne lekcje u naszego radaka, Bronisława Hubermana. W 1939 r. został koncertmistrzem miejskiej orkiestry w Brnie, a w 1941 r. został najmłodszym koncertmistrzem w Berliner Philharmonie pod Furtwänglerem. Po wojnie grał w trio razem z Walterem Giesekingiem i Ludwigiem Hoelscherem. Remastering cyfrowy taśmy analogowej, na jakiej początkowo nagrano te trzy koncerty, firma MDG zrobiła z dużą starannością. Choć jest to nagranie archiwalne, to jednak udało się usunąć większość niedoskonałości z tym związanych zachowując bardzo dobre brzmienie zarówno orkiestr jak i skrzypiec. Płyty słucha się z prawdziwą przyjemnością, gdyż dodatkowo gra skrzypka jest uduchowiona, całkowicie przykuwająca uwagę słuchacza. Towarzyszące orkiestry są na bardzo wysokim poziomie więc obcowanie z trzema tak różnymi koncertami skrzypcowymi jest prawdziwą rozkoszą.

Orkiestra w koncercie tradycyjnej Maxa Brucha, brzmi najlepiej, została jednocześnie najlepiej uchwycona przez reżysera dźwięku. Z kolei w koncercie Pfitznera prawie wszystko jest bardzo dobre, przeszkadza jednak trochę nadmierny szum. Być może podczas remasteringu obawiano się zanadto odszumić nagranie ze strachu, że ucierpią na tym wysokie rejestry, których nie ma tu w nadmiarze.

Najlepszym fragmentem płyty jest koncert Fortnera. Dobrze brzmiąca orkiestra ze świetną sekcją blachy została nienagannie nagrana i wraz ze skrzypkiem współtworzy wspaniałe dzieło.

Warto sięgnąć po tę płytę zarówno ze względu na wybitnego skrzypka, jak i mało znany koncert skrzypcowy Fortnera. Jest to chyba jego jedyna rejestracja na płycie kompaktowej. Znam jeszcze dwie inne jego rejestracje, również w wykonaniu Gerharda Taschnera, ale zostały wydane wiele lat temu na płycie winylowej.

Stanisław Lubliński



KATHERINE JENKINS
From The heart

Universal 476 592-7 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 56'56"
☆☆☆☆

Trudno powiedzieć, czy łamy naszego miesięcznika są właściwymi dla tej płyty. Czy powinniśmy prezentować nagrania popowych wersji utworów należących do muzyki poważnej? Potraktujmy to jako ciekawostkę, odskocznik od naszego głównego nurtu, wakacyjny relaks.

Katherine Jenkins nagrywając muzykę poważną w wersji popowej osiągnęła to, o czym „prawdziwi” muzycy poważni mogą tylko marzyć – w Wielkiej Brytanii rozeszło się ponad półtora miliona jej płyt. Ostatni jej album – *Serenade* – wspiął się aż na piąte miejsce UK Album Chart. Nagrania Katherine Jenkins wpisują się w nurt Andrea Bocelliego. Puryści napewno tego nie zaakceptują, ale zwykli miłośnicy muzyki poważnej, a także tej lekkiej z przyjemnością wysłuchają jej interpretacji.

Artystka do swojej promocji użyła również dodatkowego argumentu – urodę. W ten sposób stała się twarzą Mont Blanc, a jej obecność na billboardach reklamowych w kilku dziesięciu krajach tylko zwiększyło sprzedawalność jej płyt, nie mających przecież nic wspólnego z piórami wiecznymi.

Nowy album Katherine Jenkins stał się sensacją już w chwili jego premiery. Ale czy to znaczy, że artystka jest u progu wielkiej kariery? Trudno wróżyć, w tej branży zmiany następują tak szybko. Podpisanie najdroższego kontraktu w historii muzyki oraz największa sprzedaż od czasów Marii Callas to za mało, by przepowiadać udaną przyszłość.

Płyta niewątpliwie przyjemna w odbiorze, choć nie może pretendować do tej właściwej „muzyki poważnej”. Ale w letnie wieczory słucha się jej z przyjemnością, może poza *Nessun dorma*, które w damskiej wersji brzmi dosyć komicznie.

Stanisław Lubliński

THE MANY MUSIC OF GIDON KREMER

utwory Brahmsa, Mozarta, Schnittkego, Glassa, Mendelssohna, Louriégo, Schuberta, Milsteina, Straussa, Desyatnikowa, Piazzolli
Deutsche Grammophon 477 6534 · w.



2007, n. · DDD, 158'43", 2CD
☆☆☆☆

Nicolaus Harnoncourt powiedział kiedyś, że w grze Gidona Kremera zawsze słycać ryzyko i niebezpieczeństwo, które go przyciąga: „utarte ścieżki wydają się go nie interesować”. Pierwsze wyzwanie muzyce Kremer rzucił w wieku czterech lat, kiedy pod okiem ojca i dziadka rozpoczął naukę gry na skrzypcach. Potem przyszła pierwsza nagroda w moskiewskim konkursie im. P. Czajkowskiego w 1970 r., a sześć lat później debiut na festiwalu w Salzburgu.

Twórca festiwalu Kremerata Musica w Austrii i założyciel orkiestry Kremerata Baltica pod koniec lutego obchodził swoje 60. urodziny. Okrążył jubileusz skrzypka uczciła wytwórnia Deutsche Grammophon, dla której Kremer nagrywał od początku lat 80., wydając wspominkowy dwupłytowy album z wyborem dokonanych przez niego nagrań – studyjnych i koncertowych.

Wśród wyboru utworów na płytę oprócz „nieśmiertelników” Beethovena, Schuberta, Brahmsa, Mozarta i Mendelssohna, uwagę zwracają *Concerto grosso* Alfreda Schnittke, którego muzyki Kremer był gorącym orędownikiem (to m.in. dzięki niemu utwory tego pochodzącego z Rosji kompozytora zyskały popularność na Zachodzie), *Paganiniana* niezrównanego mistrza artykulacji Nathana Milsteina i *Concerto da camera* na skrzypce i orkiestrę smyczkową Arthura Lourié. Dzięki porozumieniu Deutsche Grammophon i firmy Decca album zawiera także nagranie *Koncertu skrzypcowego* Philipa Glassa z Christophem von Dohnányim. Na obu płytach Kremerowi towarzyszą znakomici muzycy – pojawiają się także sławy, jak wspomniany przeze mnie na początku Nicolaus Harnoncourt czy Leonard Bernstein z Filharmonikami Wiedeńskimi, Martha Argerich, Oleg Meisenberg, Jurij Baszmet i Misza Maisky. Oczywiście nie zabrakło również zespołu Kremerata Baltica – w bonusowych utworach Leonida Diesiatnikowa i Astora Piazzolli, nagranych podczas festiwalu w Lockenhaus w 2005 i 2006 r. (premierowe nagrania *live*).

Wszystkiego najlepszego z okazji urodzin, panie Kremer!

Dorota Staszkiwicz



NEUJAHRSKONZERT 2007

Wiener Philharmoniker · Zubin Mehta, dyrygent
Deutsche Grammophon 477 6225 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 143'17", 2CD
☆☆☆☆

Wiedeń bez tradycyjnego Koncertu Noworocznego, to od kilkudziesięciu lat po prostu rzecz trudna do uwierzenia, i to nie tylko dla wiedeńczyków i świetnego zespołu Wiener Philharmoniker, ale również dla milionów melomanów z całego świata, którzy w samo południe Nowego Roku zasiadają przed telewizorem, by delektować się wspaniałą muzyką klanu wiedeńskich Straussów. Dzieła Johanna – syna, Johanna – ojca, Edwarda, Józefa przeplatają się w tych koncertach we wszelkich konfiguracjach. Raz dominuje Józef nad Edwardem, raz jest dokładnie odwrotnie. Czasami w programie pojawia się inny z wiedeńskich kompozytorów. Ale zawsze nad wszystkim panuje niepodzielnie Johann – syn, dopuszczający ojca do głosu w finale, kiedy rozlega się jego *Radetzky-Marsch*, co od zawsze jest nieomylnym znakiem, że już powitaliśmy kolejny Nowy Rok w doborowym towarzystwie muzyki, muzyków i znakomitego kapelmistrza. Zanim jednak to nastąpi wysłuchujemy *Nad pięknym modrym Dunajem*, najśłynniejszego z wiedeńskich walców będącego nieoficjalnym hymnem Austrii. Te dwa utwory są od lat niezmiennym punktem programu. Tak jak niezmienna jest wspaniała dekoracja kwiatowa w jaką przybrana jest na ten koncert „Złota Sala” Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego.

Oczywiście od lat to wydarzenie jest dokumentowane w nagraniu „live”. Właśnie leży przede mną kolejny srebrny krążek z porcją noworocznego muzyki, którą otwieraliśmy 2007 r. I znowu zespół Wiener Philharmoniker jest klasą sam dla siebie, a Zubin Mehta bez trudu przekonuje nas, że ta orkiestra, pełna blasku muzyka, to urodzen z jego żywiołów. Pod jego batutą polki i galopy są pełne wdzięku i temperamentu, walce delikatnej tanecznej zwiewności, a marsze ujmują werwą i wyrazistym rytmem. Wszystko to daje okazję do relaksu w objęciach Pani Muzyki i to nie tylko w Nowy Rok, warto więc się skusić!

Adam Czopek



A. Piazzolla – Les Quatre Saisons, 2 Tanga na smyczki, Fuya y Misterio, Milonga del Ángel, La Muerte del Ángel, J. Bragato – Graciela y Buenos Aires

Pascale Giguère, skrzypce; Benoît Loïsel, wiolonczela - Les Violons du Roy · Jean-Marie Zeitouni, dyrygent
Atma Calssique SACD2 2399 · w. 2007, n. 2006 · SACD, 63'12"
☆☆☆☆

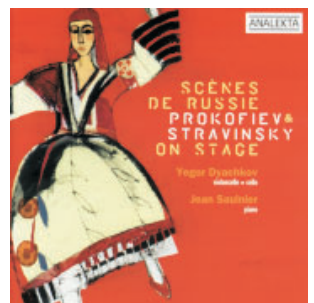
Wyjątkowy zespół kanadyjski Les Violons du Roy postanowił tym razem opuścić dobrze znane tereny muzyki barokowej. Zapragnął sprawdzić się w repertuarze współczesnym, i to z pogranicza rozrywki, jakim jest muzyka Piazzolli. Wraz z wybitnym dyrygentem Jean-Marie Zeitounim osiągnęli znakomity rezultat. Należy wyjaśnić, że zespół ten gra na instrumentach współczesnych.

Słuchając tego nagrania odnosi się wrażenie, że dyrygentowi i zespołowi nie chodziło o stworzenie kolejnej, komercyjnej płyty, lecz o przedstawienie ich własnej wizji muzyki Piazzolli. Jest to wizja bardzo interesująca, w której, poza Piazzollą pobrzmiewają odległe echa Baroku, w tym Vivaldiego. Dodatkowym atutem tego nagrania jest bardzo dobra reżyseria dźwięku, a także pełne wykorzystanie przestrzenności dzięki systemowi SACD. Odnosi się wrażenie całkowitego zanurzenia w przestrzeni dźwiękowej, niemalże jak w kinie. Zapewniam, że przy muzyce Piazzolli jest to bardzo przyjemne.

Obaj soliści są znakomici. W szczególności skrzypek jest fantastyczny i bez problemu wytrzyma porównanie z Kremerem.

Piękny, wart posiadania, album.

Stanisław Lubliński



S. Prokofiev – fragmenty z baletów, Ballada op. 15; I. Strawiński – Rosyjska pieśń z Mawry, Suita włoska

Yegor Dyachkov, wiolonczela; Jean Saulnier, fortepian
 Analekta AN 2 9900 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 66'14"
 ☆☆☆☆☆

Dzieła baletowe, tak w dorobku Sergiusza Prokofiewa jak i Igora Strawińskiego zajmują szczególne miejsce. Fragmenty muzyczne z *Romea i Julii* czy *Święto Wiosny* należą do najbardziej znanych i reprezentatywnych utworów w całej twórczości obu kompozytorów. Będąc niezmiernie popularnymi, fragmenty z różnych baletów do czekały się wielu różnych opracowań i transkrypcji. Na prezentowanej płycie dwójka kanadyjskich artystów – pianista Jean Saulnier oraz wiolonczelista Yegor Dyachkov – zaprezentowała słuchaczom wersję na wiolonczelę i fortepian. A wśród twórców tych opracowań znajdują się między innymi tacy artyści jak Mściśław Rostropowicz, obaj wspomniani kompozytorzy czy Dmitri Markevitch.

Mamy więc do czynienia z ciekawym mariażem muzyki głęboko zakorzenionej w rosyjskiej tradycji, z artystami wzrastającymi w zupełnie innej kulturze, po drugiej stronie świata. Lecz jak już nieraz pokazały produkcje kanadyjskiej wytwórni Analekta, takie zestawienie daje bardzo ciekawe i nader dobre efekty. Podobnie jest i tym razem. Najbardziej charakterystyczną rzeczą na tej płycie jest brzmienie instrumentów – ciemne, poważne i głębokie. Jednakże w żaden sposób nie ogranicza to wyobraźni muzycznej Kanadyjczyków. Szczególnie swym bogactwem stosowanych środków ujmują Yegor Dyachkov. Chociaż utrzymuje on raczej ciemne brzmienie, to jednak potrafi ze swojej wiolonczeli wydobyć niezwykle zróżnicowane dźwięki, tak po względem prowadzenia melodii, całej masy różnorodnych środków artykulacyjnych czy barwnych. Czy to prowadzenie lirycznej melodii w *Balladzie* Prokofiewa, czy najbardziej wymyślne figuracje w *Śmierci Tybalda* – wszystko ma swój styl, i pasujący klimat. Jean Saulnier reprezentuje taki sam poziom wykonawczy jak jego współpartner. Chociaż ogólne brzmienie podobne, to wielość środków używanych przez kanadyjskiego pianistę budzi podziw. Raz dowcipny i skoczny, innym razem znowu delikatnie sączący się wielkim liryzmem w pianie ujmując umiejętnością zrozumienia tej jakże przecież odległej kulturowo muzyki. Nie ma chyba klimatu, którego nie potrafiłby oddać – smutek, powaga, radość czy figlarstwo – wszystko to robi z największą swobodą.

Muzyka zarówno Prokofiewa jak i Strawińskiego jest niezwykle

trudna wykonawczo. Tym bardziej cieszy więc ukazanie się zbioru opracowań ich drobnych utworów, wydanych przez kanadyjskich muzyków. Mamy tu zarówno znane fragmenty, jak choćby *Marsz z Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa, jak i mało znane w postaci *Mawry – pieśni rosyjskiej* Strawińskiego. Duet zza oceanu ujmując podejściem, kolorystem swojej muzyki, świeżością brzmienia, a przede wszystkim niezwykle szeroka paletą środków muzycznych i artykulacyjnych. Rosyjska muzyka w ich interpretacji nigdy nie nudzi, przez cały czas wzbudzając ciekawość. Niezwykle interesująca płyta, pełna przykuwających momentów, w interpretacji świetnych i wrażliwych muzyków, których wyobraźnia i warsztat sprawiają, że słucha się jej z niezwykle przyjemnością.

Jacek Krzakala



M. Ravel – Koncert fortepianowy G-dur; S. Prokofiew – Koncert fortepianowy nr 5; F. T. Schlimé – 3 Improwizacje

Francesco Tristano Schlimé, fortepian · Russian National Orchestra · Mikhail Pletnev, dyrygent
 Pentatone PTC 5186 080 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 65'16"
 ☆☆☆☆☆

Mikhail Pletnev wciąż rozszerza swoje pole działalności. Ciągłe kontynuuje karierę jednego z największych obecnie pianistów, od dłuższego czasu z powodzeniem dyryguje orkiestrami, a jego najnowsze dzieło jest połączeniem jego dotychczasowej działalności. Pod jego batutą bowiem gra jeden z jego podopiecznych – Francesco Tristano Schlimé. Jest to młody, 26-letni pianista rodem z Luksemburgu. Jego droga edukacyjna wiodła przez konserwatorium w rodzimym kraju, Brukseli, Rydze i Paryżu, by skończyć w Juilliard School of Music w Nowym Jorku, a spośród jego znanych pedagogów należy wymienić Rosalyn Tureck oraz właśnie Pletneva, z którym także występował na scenie przed nagraniem tej płyty.

Wspólny album tych dwóch artystów jest ciekawie ułożony. Zaczyna się *Koncertem G-dur* Mauricego Ravela, po nim następuje rzadko grywany *V Koncert G-dur* Prokofiewa op. 55, a na końcu drob-

ny dodatek w postaci trzech improwizacji solisty. Mamy więc dwa duże i znane powszechnie dzieła, lecz jakże różniące się od siebie. Spokojnie toczący się koncert Ravela i pełen burzliwości i energii utwór Prokofiewa stanowią doskonały materiał do szerokiego pokazania umiejętności tak pianisty, jak i orkiestry. W dziele Francuza ujmując głównie środkową część, *Adagio assai*, tocząca się niezwykle spokojnie i lirycznie, która pod palcami Francesco Schlime jest niezwykle skupiona na materii dźwięku i uzyskiwanego brzmienia. Artysta ten zresztą preferuje grę spokojną, pozbawioną wielkich emocji i rozwichrzenia, co doskonale pokazuje koncert Prokofiewa. To dzieło, pełne nagłych zmian dynamicznych, wymagające od pianisty wykorzystania kompletnie możliwości fortepianu w interpretacji luksemburskiego pianisty nie porwa. Brakuje mu nieco wigoru i zdatności, niespodziewanych zwrotów i przyciągających uwagę pomysłów interpretacyjnych. Grany w przeciętnym tempie, bez fajerwerków i rewelacji bardziej pokazuje Prokofiewa jako instrumentalistę i twórcę ciekawych harmonii niż kompozytora o rozdrgnanych emocjach, którego kompozycje są pełne pasji i wyciskają z pianisty kres jego możliwości. Natomiast trzy improwizacje Francesco Tristano Schlime to bardzo różne kompozycje, w których przejawia się zarówno współczesna harmonia i ciekawa rytmika, jak i fragmenty brzmiące niczym współczesne ballady muzyki rozrywkowej, które łącznie są chyba najciekawszymi utworami na płycie.

Album ten może przyciągać magią nazwiska Mikhaila Pletneva. I słusznie, bowiem Russian National Orchestra świetnie zgrzywa się z solistą, a do tego jej mnogość artykulacyjna i brzmieniowa oraz świetne rozłożenie planów sprawia, że słucha się jej z przyjemnością. Hollenderski pianista budzi już natomiast różne odczucia. Wspaniale sprawdza się w muzyce Ravela, natomiast w Prokofiewie chciałoby się usłyszeć znacznie więcej. Francesco Tristano Schlime świetnie bowiem sobie radzi w utworach lirycznych, dających okazję do zabawy barwami i klimatem, natomiast nie pokazuje tutaj zupełnie duszy wirtuoza pianistycznego. Mimo swoich wad, płyta ta jest ciekawą propozycją, szczególnie dla szukających spokojnie granej muzyki rosyjskiej, gdzie brak jest nagłych zwrotów, przerw, łupnieć, a akcja toczy się płynnie, bez przesadnie wielkich różnic artykulacyjnych i dynamicznych. Interesujące, ale pozostawia niedosyt.

Jacek Krzakala



THE BEST OF ANDREA SCHOLL

arie Haendla, Glucka, Vivaldiego, Pergolesiego, Gaspariniego, Dowland, Porpory
 Decca 475 7667 · w. 2006 · DDD, 77'26"
 ☆☆☆☆☆

Jestem zdania, że wobec żadnej płyty Andreasa Scholla nie można przejść obojętnie. Dotyczy to również wydanej w ubiegłym roku składanki jego fonograficznych dokonań w barwach wytwórni Decca, upamiętniającej tę owocną współpracę. Zawarte są na niej wyjątki ze wszystkich albumów nagranych przez niego dla londyńskiej firmy na przestrzenie 6 lat. Są tu np. wspominane arie Haendla czy Glucka, intymne pieśni z epoki Szekspira, aranżacje pieśni ludowych, fragmenty dzieł sakralnych Vivaldiego i Pergolesiego – początek *Stabat Mater* tegoż, wykonany z Barbarą Bonney, ośniewa swoim pięknem. Album pokazuje wszechstronność tego artysty, zarówno co do doboru repertuaru, w którym obok utworów znanych znalazły się też nowości i odkrycia, dalej co do charakteru wykonywanej muzyki – Scholl bryluje we fragmentach wirtuozowskich, ujmując w partiach lirycznych, pokazując szeroką paletę ekspresji, umiejętności kształtowania frazy, a nawet talentu językowego, potrzebnego do śpiewania np. po koreańsku.

Ładnie graficznie opracowana okładka płyty, książeczka zawierająca ciekawe informacje o artyście, a nade wszystko okazała ilość pięknej muzyki sprawiają, że nawet taka składanka powinna być pozycją obowiązkową dla wszystkich. Dla fanów Andreasa Scholla, początkujących melomanów, a nawet tych słuchaczy, którzy w ogóle nie mieli do czynienia z muzyką poważną – ta płyta świetnie się nada na prezent i zachętę do zagłębienia się w cudowny świat dźwięków, wyczarowany przez niemieckiego śpiewaka i towarzyszących mu muzyków. Satisfakcja gwarantowana.

Paweł Chmielowski

M. Musorgski – Obrazki z wystawy; F. Chopin – 3 Nokturny op. 9; M. Ravel – Gaspard de la nuit Sergio Tiempo, fortepian
 EMI Classics 5 58018 2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 67'20"
 ☆☆☆☆☆



Południowoamerykańscy pianiści dysponują – podobnie jak Francuzi czy Rosjanie, swoją szkołą gry, która wykształca ich charakterystyczny styl. Niejednokrotnie ich interpretacje pełne są życia i frywolności, a muzyka pod ich palcami staje się nie tylko zapisem nutowym, lecz przedradza się w wykonaniu pełne fantazji i delikatnego dystansu do treści pozostawionej przez kompozytora. Takim też pianistą jest Argentyńczyk Sergio Tiempo. Urodzony w 1972 r., dziś uchodzi za jednego z najzdolniejszych pianistów swego pokolenia. Ten ciekawy artysta na swojej ostatniej płycie dokonał interesującego zestawu kompozycji, łącząc muzykę rosyjską, polską i francuską, w sztandarowych dla nich utworach.

Album zaczyna się *Obrazkami z wystawy* Mussorgskiego. Sergio Tiempo podszedł do tego cyklu z dużym dystansem, wobec klimatu, który z sobą niesie. Miniatury te Argentyńczyk wykonuje w szybkim tempie, przez co nie posiadają one typowej dla siebie potęgi brzmienia i powagi. Jakkolwiek taki sposób gry czasem się sprawdza, np. *Rynek w Limoges* wychodzi wyśmienicie, to reszta nie zachwyca, a wiele fragmentów pozostawia wrażenie tylko szybko wygranych. Wiele momentów, jak *Promenady* czy *Stary Zamek* zdają się być zupełnie oderwane od panujących w tym cyklu nastrojów. Pianista ten posiada też lekkie, lecz dynamiczne uderzenie, przez co ta interpretacja dzieła Mussorgskiego zdaje się mierzyć w zupełnie innym kierunku niż przewidywał kompozytor.

Natomiast dalsza część płyty, to już zupełnie inny świat. *Nokturny* op. 9 Chopina i *Gaspard de la nuit* Maurycego Ravela są już typowymi przykładami wybitnej pianistyki rodem z Ameryki Południowej. W muzyce naszego kompozytora Tiempo odnajduje się nadszczycząc dobrze. *Nokturny* toczą się spokojną, bardzo liryczną frazą, w tempie szybszym niż przeciętne. Przy tym nie jest to gra sentymalna, a raczej delikatny romantyzm, okraszony doskonałym wyczuciem atmosfery, którą te utwory z sobą noszą. Specyficzne brzmienie dodaje *Nokturnom* swojego blasku i

życia, z nutką radości, których to rzadko można uświadczyc w interpretacjach pianistów europejskich. Podobnie jest z cyklem trzech miniatur Ravela. Sergio Tiempo pokazuje w nich pełnię swoich fantastycznych możliwości technicznych. Ujmują schodzące z sopranów zejścia w tercjach w *Ondine*, zaczynające się nadszczycząc lekkiem, cichym i delikatnym piano na te normalnie granej lewej ręki. Zresztą, każdy z utworów posiada wiele urokliwych miejsc, bowiem pianista ten potrafi wytworzyć niezliczone ilości barw i nastrojów. Drobne nutki iskrzą się pod jego palcami, a forte nie jest waleniem, a pełnym fantazji wykorzystaniem możliwości fortepianu.

Bardzo byłbym ciekaw ostatniej płyty Sergio Tiempo. Niestety, budzi ona ambiwalentne uczucia. Z jednej strony *Obrazki z wystawy*, które pozostawiają wiele do życzenia, z drugiej znakomite podejście do Chopina, no i *Gaspard de la nuit* na deser. Argentyński pianista pokazuje nam tutaj swoją wielką wyobraźnię i olśniewającą technikę, co w połączeniu jakże ciekawego „toucher”, które już samo w sobie – szczególnie w *Nokturnach* i miniaturach Ravela, wzbudza naszą ciekawość. Poza Mussorgskim, jest to niezwykle interesująca odskocznia od setek podobnych sobie interpretacji europejskich, emanująca świeżym i niezwykle energetycznym sposobem gry. Album ten – mimo pewnych zastrzeżeń – warty jest jednak bliższej uwagi, bowiem styl i jakość wykonawstwa niejednokrotnie zachwyca, a z całą pewnością dają niebanalne i nowe spojrzenie na znane od lat utwory.

Jacek Krzakała



SIMON KEENLYSIDE Tales of Opera

arie z oper: Rossiniego, Massenet, Verdi, Thomasa, Belliniego, Mozarta, Leoncavallo, Cilei, Czajkowskiego, Mozarta, Wagnera

Münchener Rundfunkorchester · Ulf Schirmer, dyrygent
Sony 82876884822 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 70'12"

☆☆☆☆☆

Omawiając tę płytę wystarczyłoby właściwie przetłumaczyć

tekst książeczki, w którym artysta tłumaczy dlaczego nagrał właśnie taki repertuar i na co zwracał uwagę interpretując poszczególne arie. Spróbujmy jednak bardziej subiektywnie ocenić to nagranie.

Simon Keenlyside jest Anglikiem. Urodził się w Londynie w 1959 r. Po ukończeniu zoologii na Uniwersytecie w Cambridge, podjął studia muzyczne w Manchesterze. W 1986 r. wygrał konkurs wokalny im. R. Taubera i w sezonie 1987/8 zadebiutował w Hamburgu jako Hrabia w *Weselu Figara* Mozarta. Potem jego kariera potoczyła się szybko: Opera Covent Garden, Festiwal w Glyndebourne, San Francisco, Sydney, Paryż, La Scala (Pagagone) w 1996 r. i recital w 1998 r. Przewidziane ma już także występy w Wiedniu i w Metropolitan Opera. Artysta dysponuje pięknym barytonem lirycznym o całkowitej swobodzie brzmienia, doskonałej technice, odpowiedniej nośności, umiejętności operowania barwą, temperamentem i wyczuciem interpretacji.

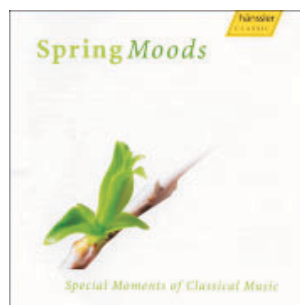
Omawiana płyta jest bodaj jego pierwszą recitalową, dokumentującą partie już wykonywane na scenie, a także te będące w kręgu artystycznych zainteresowań śpiewaka. Możemy więc słuchać arii z oper Rossiniego: *Cyryluk sewilski* i *Wilhelm Tell* (wzruszająco zaśpiewane w oryginalnej francuskiej wersji *Sois immobile – Stój nieruchomo*), będące wyrazem cierpienia i miłości ojca wystawionego na ciężką próbę), trzech arii Verdiego: *Posy z Don Carlosa* (przejmująca scena pożegnania z Don Carlosem), *Renata z Balu maskowego* (słynna aria zemsty z aktu III opery) i *Germonta z Trawiaty* (będącej prośbą, wręcz błaganiem, strasznego ojca o powrót syna na łono rodziny). W prologu (*Si puo? – Czy wolno?*) z *Pajaców* Leoncavallo, zmieniając barwę i brzmienie głosu artysta nie tylko zapowiada przedstawienie, ale przekonująco tłumaczy, iż komedia to też człowiek, czujący, cierpiący i przeżywający jak każdy inny. Repertuar włoski uzupełnia rzadko wykonywana solowo aria Ryszarda Fortha z *Purytanów* Belliniego (*Ach, na zawsze cię utraciłem*), bardzo lirycznie zinterpretowany żal utraconej miłości, a także aria z *Arleżanki* Cilei, której, jak sam śpiewak twierdzi, niezrównanym wykonawcą był wielki Tito Gobbi.

Pieśń przy kieliszku z Hamleta Thomasa oraz *canzonetta z Don Giovanniego* Mozarta brzmią swobodnie, lekko, niemal radośnie. Operę francuską reprezentuje jeszcze na omawianym krążku wspaniała aria Heroda z *Herodia-*

dy Massenet ukazująca znakomitą wręcz technikę wokalną artysty. Z repertuaru Mozartowskiego możemy także słuchać frywolnej arii Papagena z *Czarodziejskiego fletu* (*Dzieweczki lub kobiety*) oraz arię z *Zajdy* – rzadko włączanej do repertuaru recitalowego. Nagranie uzupełniają aria Jeleckiego (*Kocham panią bezgranicznie*) z *Damy pikowej* Czajkowskiego i wspaniały *Hymn do gwiazdy Wolframa* z *Tannhäusera* Wagnera zaśpiewany z nostalgiją skrywającą uczucia i odsłaniający wielkie możliwości wokalne śpiewaka.

Orkiestra po batutą Ulfa Schirmera brzmi w całym nagraniu bardzo klarownie dostosowując emocje do wyrazu muzycznego poszczególnej utworów.

Jacek Chodorowski



SPRING MOODS Special Moments of Classical Music

Hänssler Classic CD 98.223 · w. 2006, n. · DDD, 61'43"

☆☆☆☆☆



ENCORES

utwory: F. Schuberta, H. Wolfa, J. S. Bacha, H. Isaaca, L. van Beethovena, R. Wagnera, A. Piazzolli, A. Brucknera, J. Haydna, G. Pucciniego, P. Hindemitha, C. Ivesa
Leipziger Streichquartett
MDG 307 1362-2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 73'23"

☆☆☆☆☆

Obie płyty są składankami. Choć wspólną ich cechą jest dobry poziom wykonawczy, to jednak zupełnie inny jest charakter i zamysł powstania tych produkcji.

Encores – to przekrój różnych pod względem formalnym i wyrazowym fragmentów opracowań, bądź wybranych części z kwartetów smyczkowych (wyjętek sta-

nowi *Intermezzo d-moll* z kwintetu smyczkowego Brucknera). Pojawiały się kompozycje prawdziwych mistrzów, począwszy od Heinricha Isaaca, J. S. Bacha, poprzez J. Haydna, L. van Beethovena, F. Schuberta, dalej R. Wagnera, A. Brucknera, H. Wolfa, G. Pucciniego, aż po P. Hindemitha, Ch. Ivesa, na A. Piazzolli kończąc. Wymienione nazwiska pozwalają spodziewać się muzyki z najwyższej półki i rzeczywiście, jest to ponad siedemdziesiąt minut estetycznych doznań. Pochwała należy się tu muzykom z Leipziger Streichquartett, za interpretację poszczególnych dzieł. Zespół powstały w 1988 r. ma na swoim koncie liczne nagrania, m.in. dzieł Mozarta, Beethovena, Schuberta, Romberga, Schuberta, Brahmsa, Dworzaka, Berga, Webera. Jak mówią sami muzycy – dla nich praca nad utworem rozpoczyna się od dyskusji przede wszystkim nad retoryką, tonalnością, wskazówkami technicznymi oraz warunkowaniami historycznymi pomagającymi w znalezieniu klucza do interpretacji danego utworu. I rzeczywiście, jak już zdążyli zauważyć liczni komentatorzy ich nagrań z najbardziej znanych magazynów muzycznych, Leipziger Streichquartett potrafi zadziwić zjawiskową delikatnością, jak również niezwykłym budowaniem emocjonalnego napięcia. Ich interpretacja, to kombinacja namiętne go nasilenia, lirycznego wdzięku i dbałości o detale. Łatwo odnaleźć te cechy w składance ukazującej przekrój historyczno-stylistyczny. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że firma MDG dokonuje nagrań w naturalnej akustyce, nie posługując się późniejszym retuszem.

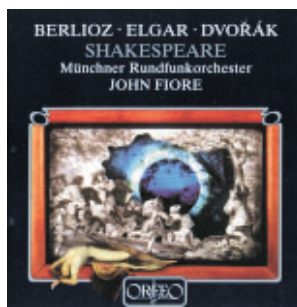
Spring Moods prezentuje jeszcze większą różnorodność; to prawdziwe „hity” muzyczne – m.in.: *Wiosna z Czterech pór roku* Vivaldiego, *Allegro ma non troppo z VI Symfonii F-dur (Pastoralnej)* Beethovena, *Humoreska* Dworzaka, czy niezwykle piękne *Poco allegretto z III Symfonii F-dur* Brahmsa. Ciekawostką są niektóre opracowania znanych utworów, np. *Sonata d-moll* D. Scarlattiego na duet gitarowy. Wśród wykonawców widnieją chociażby Sir Neville Marriner, a utwory rosyjskich kompozytorów (Musorgskiego i Glinki) wykonuje Symfoniczna Orkiestra Moskiewskiego Radia i Telewizji. Wielkim minusem prezentacji jest brak informacji zarówno o pomysły postawienia takiej składanki, jak i wykonawcach – bardzo różnorodnych przecież. Jedyne dane, jakie są dołączone, to kompozytor, tytuł i wykonawca danego utworu oraz czas jego trwania. Warto o tym pomyśleć tym bardziej, że po składanki chętniej sięgają ludzie poszukujący jakiegoś „kompendium” muzycznego, do którego komentarz byłby wskazany... Mimo to nagrań tych słuca się z przyjemnością.

Płyty będące składankami najczęściej budzą różne emocje – mają zarówno swoich zwolenników, jak i przeciwników. Tym jednak, którzy nie wzbraniają się przed tego typu propozycjami, polecam obie produkcje.

Emilia Dudkiewicz

SHAKESPEARE

H. Berlioz – Béatrice et Bénédicte – uwertura; E. Elgar – Falstaff op. 68; A. Dworzak – Uwertura Otello op. 93



Münchner Rundfunkorchester · John Fiore, dyrygent

Orfeo C 645 061 A · w. 2006, n. 2003 · DDD, 59'30"

☆☆☆☆

Twórczość Williama Szekspira, mająca największą wagę jeśli chodzi o jej wartość i znaczenie, okazała się tak ważką, że była i jest nadal niewyczerpanym źródłem inspiracji dla artystów w innych dziedzinach sztuki, również w muzyce. Lista twórców, którzy nawiązali w swoich dziełach do owoców geniuszu angielskiego dramaturga obejmuje grono wielkich kompozytorskich nazwisk. Nowa płyta wytwórni Orfeo prezentuje tylko skromną część tego dorobku, tak naprawdę muzycznymi nawiązaniem do dzieł Szekspira można by jeszcze wypełnić co najmniej kilka krążków i wszystkie zawierająby kompozycje mistrzowskie.

Na tej płycie znalazły się tylko trzy – *Uwertura „Beatrycze i Benedykt”* Berlioz, pełna humoru, ujmując witalnością i zwartym przebiegiem. *Falstaff* Elgara, dzieło większych już rozmiarów, miało chyba za wzór utwory Richarda Straussa, cechując się bogatą inwencją i celną muzyczną charakterystyką bohatera. Wreszcie *Otello* Dworzaka, partytura

mistrzowska, zamykająca stanowiący jedną formalną i ideową całość cykl trzech wspaniałych uwertur, jest pełna pasji, namiętności, jest wzorowo skonstruowana i znakomicie przemawia do wyobraźni słuchaczy obecnością wyrazistych tematów, pięknych melodii i imponującej orkiestracji.

Płytę oceniam pozytywnie ze względu na jej pomysł i realizację. Monachijska Orkiestra Radio-wa pod dyktando Johna Fiore oddaje muzykę znakomicie. Właściwie wczuwa się w materię i ducha tych dzieł, godna podziwu jest błyskotliwość gry, zawartość formy, niezwykle przejrzysty i czytelny dźwięk oraz możliwości dynamiczne i wyrazowe zespołu (zwłaszcza w uwerturze Dworzaka). Amerykański dyrygent wydaje się być właściwym człowiekiem na właściwym miejscu, może z orkiestrą zrobić wszystko, narzucić jej i wyegzekwować swoją wizję dzieła, potrafi dosłownie przeświecić partyturę, a jego umiejętności w tej dziedzinie są chyba nieograniczone (obdarzony jest podobno znakomitą pamięcią i chyba tak, tzn. w głowie, ma zapisany np. *Pierścień Nibelunga*, który 2 lata temu prowadził w Teatrze Narodowym w Pradze).

Płyty dostarczyła mi wiele pozytywnych wrażeń podczas słuchania. Myślę, że nikt nie będzie zawiedziony jej kupnem – to profesjonalna produkcja na dobrym poziomie, zawierająca ciekawy repertuar dla każdego miłośnika dobrej muzyki.

Paweł Chmielowski

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Accent	5	Arts Music	5	CRI	3	Hevhetia	3	Music & Arts	3	Satirino	2
Acte Préalable	1	Atma Classique	5	Da Capo	2	Hyperion	5	Naxos Audiobooks	2	Sketch	2
Aeolus	5	Avie Records	5	Dagored	3	IPO	3	Naxos	2	Soli Deo Gloria	2
Aeon	2	Bayer Records	5	Decca	4	Iris	2	New World	3	Symphonia	2
Alia Vox	2	Bel Air	2	DG	4	K617	2	O+ Music	2	Tahra	2
Alpha	2	Berliner Phill.	2	ECM	4	Kammerton	5	Ocora	2	Talent Classic	1
Ambroisie	2	Bis	5	Ed Rz	3	Kontrapunkt	3	Opus Arte / BBC	2	TDK	2
Ambrosy	2	Calliope	2	Enja	3	Label Bleu	2	Orfeo	5	Tempéraments	2
Ampersand	3	Carpe Diem	5	Eloquentia	2	Ligia	2	Philips	4	Thorofon	5
Antes	5	Carus	5	Euroarts	2	Long Distance	2	Pläne	3	Tudor	3
APR Recordings	5	Cavalli	5	Fuga Libera	2	Mandala	2	Pneuma	5	Verve	4
Arabesque	3	Chandos	5	Gimell	5	Marc Aurel	5	Praga Digitalis	2	Vox Lucida	2
Arcana	2	Channel Classics	2	Glossa	2	Marco Polo	2	Proviva	3	Wergo	3
Archiv Produktion	4	Christophorus	5	GM	3	Maya	3	Raumklang	5		
Arnide	2	Coro & The Sixteen	5	Haenssler Classic	5	MDG	2	Relief	5		
Ars Musici	5	Edition		Harmonia Mundi	2	Mirare	2	Ricercar	2		
Arthaus	2	CPO	2	Hat Art	2	Mode	3	Rondeau	5		

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

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

3 GiGi Distribution
ul. Królowej Jadwigi 275 A
30-218 Kraków

tel. 0 - 12 625 13 41
fax 0 - 12 625 13 42
www.gigicd.com
e-mail: gigi@gigicd.com

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

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

ZAPRENUMERUJ

jazz forum

The European Jazz Magazine

Najstarszy i najbardziej prestiżowy
magazyn jazzowy w Polsce



40 lat i jeden dzień!

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z festiwali.
8 numerów w roku, w każdym specjalna
płyta kompaktowa dla prenumeratorów



ZAPRENUMERUJ:

prenumerata roczna (8 numerów) – 128 zł
prenumerata półroczna (4 numery) – 64 zł

JAZZ FORUM, skr. poczt. 102, 00-963 Warszawa 81
tel. (0-22) 621-94-51, e-mail: jazzfor@jazzforum.com.pl
www.jazzforum.onet.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

Jedynie w Polsce pismo o współczesnych
inspiracjach folklorem i muzyką ludową:
muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...

Dostępne w EMPIK-ach

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

Rozstrzygnięcie konkursu płytowego – Steve Nieve i Muriel Teodori – Universal Music Polska

lista laureatów:

Jadwiga Burgieł, Olsztyn; Janusz Czjka, Wrocław; Kazimierz Dębcki, Białystok;
Janina Gadomska, Poznań; Jan Kucharski, Warszawa; Tadeusz Libiszowski, Po-
znań; Czesława Ołdak, Żagań; Stanisław Rawski, Opole; Elżbieta Turek, Zduńska
Wola; Jan Zaremba, Koszalin

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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczególności: www.eis.com.pl



Konkurs płytowy – Osvaldo Golljov Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 VIII 2007 r. nadesłże na adres redakcji wycięty
kupon znajdujący się na samym dole tej strony oraz poprawne odpowiedzi
na poniższe pytania, weźmie udział w losowaniu 10 albumów dotyczących
konkursu. Płyty zostaną rozesłane do zwycięzców konkursu w październi-
ku 2007 r.

1. Pasję wg którego świętego skomponował Golljov?
2. Kto zaśpiewał po raz pierwszy cykl *Three Songs*?

Osvaldo Golljov
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami
na adres redakcji do 31 VIII 2007 r.



Harmonia Mundi HMU 907438



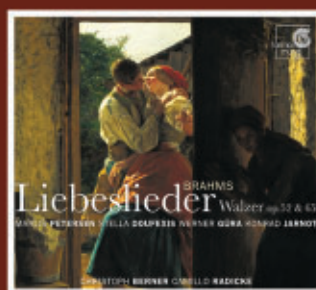
Paul O'Dette



Glossa GCD 920913



Paradiso PA 0003



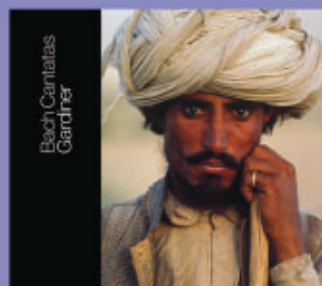
Harmonia Mundi HMC 901945



Harmonia Mundi HMC 901944



Glossa GCD 921622



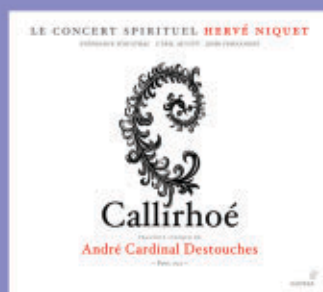
Soli Deo Gloria SDG 131



Harmonia Mundi HMC 901983



Harmonia Mundi HMC 901946



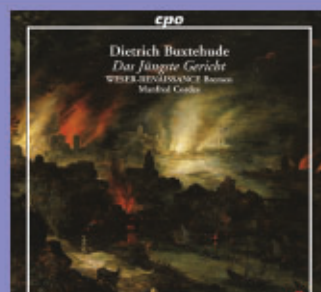
Glossa GCD 921612



Alla Vox AV 9853



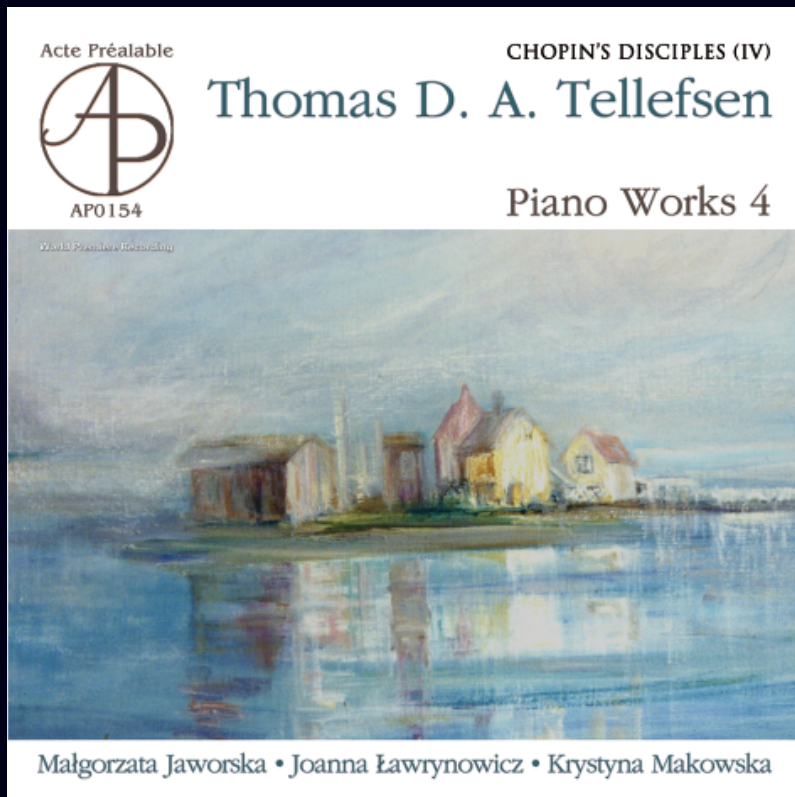
CPO 777 240-2



CPO 777 197-2



Lider polskiej fonografii i promotor polskich muzyków
Leading label promoting Polish musicians and music



AP0154 • DDD • 58'08"
® 2006/7 • © 2007

Thomas D. T. Tellefsen
1823-1874

Piano Works – IV
Thème original et Fantaisie Op. 12; Toccata
Op. 22; Exercice en sixtes Op. 43; Capriccio
appassionato Op. 36; Nocturne in E major
Op. 11; Sonate pour deux pianos Op. 41*

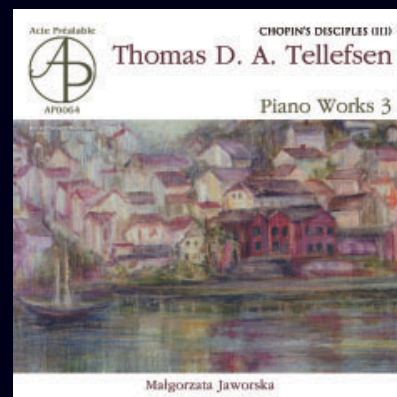
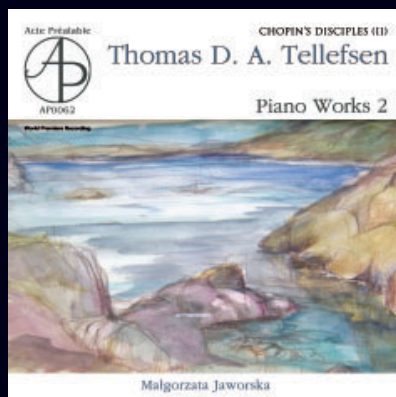
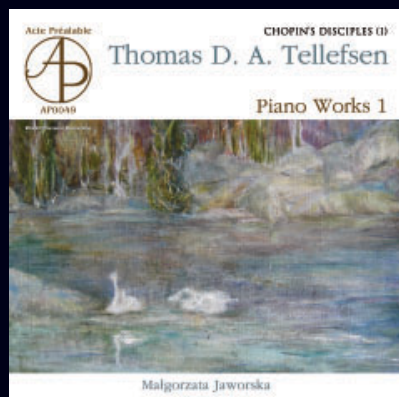
Małgorzata Jaworska,
Joanna Ławrynowicz*,
Krystyna Makowska*, fortepian

wybitne osiągnięcia • najlepsi artyści
outstanding achievements • best artists

Fortepianowe dzieła wszystkie

Thomasa D. A. Tellefsena

już nagrane w całości



dla tych, którzy kochają muzykę

www.acteprealable.com

Wydawnictwo Muzyczne *Acte Préalable* Sp. z o.o.
skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93 • Poland
tel.: (+48) 22 648 88 38
actepre@wp.pl