

* Emanuel Kania, zapomniany kompozytor • Trio fortepianowe Dimension *

www.muzyka21.com

Muzyka21

numer 3 (92)
marzec 2008
ROK IX
issn 1509-569X
index 356212
cena: 8,00 zł
(VAT 0%)

nowoczesny
miesięcznik
o muzyce
poważnej

50 lat

Harmonii Mundi

Bernard Coutaz opowiada
o swojej firmie

Bechara El-Khoury
muzyka libańska

James MacMillan
o swojej muzyce sakralnej (2)

**Measha
Brueggergosman**
nowa twarz fonografii

Rolando Villazón
odkrywa skarb



ROLANDO VILLAZÓN



ROLANDO VILLAZÓN

cielo e mar

477 7224
Standard version

CD+DVD **477 7593**
Deluxe edition
hardcover book



www.universalmusic.pl • www.deutschegrammophon.com/villazon • www.rolandovillazon.com

© Felix Bröde / DG
proj. graf.: Studio Jeremi

AGATA SZYMCZEWSKA

Pierwszy studyjny album laureatki Konkursu Wieniawskiego

W programie płyty
Kaprys polski Grażyny Bacewicz
i *Cadenza* Krzysztofa Pendereckiego
na skrzypce solo.
Światowa premiera fonograficzna
dzieł kompozytorów koszalińskich
I Symfonii Andrzeja Cwojdziańskiego
i *Uniesień gasnących*
Kazimierza Rozbickiego
w wykonaniu
Orkiestry Filharmonii Koszalińskiej
pod batutą wybitnego dyrygenta
Rubena Silvy



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

www.acteprealable.com

ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Olsztyn • Białystok
Gdańsk • Katowice • Szczecin • Vancouver • Toronto • Londyn
- 17 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej: *Romeo i Julia*
Wojna i pokój • *Ifigenia na Taurydzie* • Opera na żądanie – plany
odwołane • Anna Netrebko

CZŁOWIEK

- 24 **Rolando Villazón odkrywa skarb**
Arkadiusz Jędrasik
- 25 **50. lat Harmonii Mundi**
O swojej firmie opowiada Bernard Coutaz
- 28 **Nowa twarz fonografii – Measha Bruegggosman**
Arkadiusz Jędrasik
- 29 **Trio fortepianowe Dimension i Michael Collins w Warszawie**
Agnieszka Marucha rozmawia z Rafałem Zambrzyckim
- 30 **Dyptyk (2)**
James MacMillan opowiada o swojej muzyce sakralnej
z kompozytorem rozmawia Rebecca Tavener
- 32 **Libańska muzyka**
rozmowa z kompozytorem Becharą El-Khoury

DZIEŁO

- 34 **W mojej muzycznej krainie (4)**
Posłanie z Nowego Świata:
„Trylogia” amerykańska Dworzaka
Andrzej Osiński
- 35 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (11)**
Miniatura skrzypcowa spoza kręgu neoklasycznego (1)
Maryla Renat
- 36 **Z dziejów ormiańskiej opery narodowej (3)**
...Spendiarian
Lesław Czaplński

KOLEKCJA MELOMANA

- 39 **Palcem po płycie**
Emanuel Kania – ekscytujące odkrycie
Marcin Zgliński
- 40 **Recenzje**
- 54 **Konkurs płytowy: „Konkurs płytowy: Rolando Villazón – Universal Music Polska”**

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

Muzyka21

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

adres do korespondencji

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable
dla Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. 0 - 22 648 88 88
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

Lesław Czaplński, Adam Czopek, Maria Erdman,
Wilfried Górný, Rafał Grabiszewski, Basia Krząkała,
Kazik Jedrzejczak, Jacek Krząkała, Robert Majewski,
Andrzej Osiński, Angelika Przeździek, prof. Bogusław Schaeffer,
Dorota Staszkievicz, Magdalena Todynek,
Ziemowit Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce
Rolando Villazón
fot. Felix Broede/DG

skład i łamanie

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

JAROSŁAW ADAMUS

znakomity skrzypek • rewelacyjne odkrycia • faszynujące nagrania

Michele Mascitti
Twórca francuskiej sonaty skrzypcowej nareszcie odkryty

Acte Préalable



AP0156

Michele Mascitti

1704 : un Napolitain à Paris

Sonate a violino solo col violone o cimbalò
& Sonate a due violini, violoncello, é b. c.
(Opera Prima) 1

World Premiere Recording



Ensemble Baroques-Graffiti

Acte Préalable



AP0157

Michele Mascitti

1704 : un Napolitain à Paris

Sonate a violino solo col violone o cimbalò
& Sonate a due violini, violoncello, é b. c.
(Opera Prima) 2

World Premiere Recording



Ensemble Baroques-Graffiti

Acte Préalable



AP0037

Johann Schobert

Sonates en quatuor op. 7 et op. 14



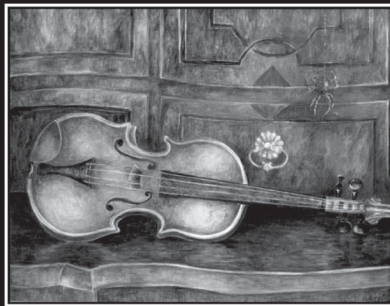
Jaroslaw Adamus • Lydie Bonneton • Dominique Manière • Evelyne Peudon



Johann Sebastian Bach

Sonatas for Violin and Harpsichord BWV 1014 - 1019

Jaroslaw Adamus, violin - Marek Toporowski, harpsichord



Acte Préalable



AP0115

Jean-Baptiste Senallié

Troisième Livre de Sonates à violon
seul avec la basse continue



Ensemble Baroques-Graffiti



LIDER POLSKIEJ FONOGRAFII I MECENAS POLSKICH ARTYSTÓW
WYBITNE DOKONANIA • PROMOCJA MŁODYCH TALENTÓW

Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie



Garrick Ohlsson
w 1970 r.

Garrick Ohlsson w Filharmonii Narodowej. 8 lutego 2008 r. w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej wystąpił przed warszawską publicznością pianista Garrick Ohlsson. Wykonał *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83 Johannesa Brahmsa z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Krzysztofa Urbańskiego.

Garricka Ohlssona nie trzeba chyba nikomu przedstawiać. Pierwsza nagroda na Konkursie Chopinowskim w Warszawie w 1970 r. przyniosła mu międzynarodową sławę. Ponadto artysta jest laureatem I nagrody na Konkursie im. Busoniego w Bolzano (Włochy) oraz na Konkursie Pianistycznym w Montrealu w 1968 r.

Garrick Ohlsson, od czasu Konkursu Chopinowskiego odbył już 12 tournée po Polsce. Artysta cieszy się w naszym kraju wielką popularnością i jest zawsze bardzo ciepło przyjmowany przez rodzimą publiczność. Także tym razem sala Filharmonii Narodowej była wypełniona po brzegi.

II Koncert fortepianowy Johannesa Brahmsa jest dziełem monumentalnym – stanowi niemal zaprzeczenie romantycznej tradycji koncertu fortepianowego. Partia orkiestry w tym utworze jest

tak rozbudowana, że przypomina on raczej symfonię koncertującą niż klasyczny koncert. Utwór jest niezwykle trudny zarówno dla pianisty jak i dla zespołu towarzyszącego tak ze względu na swą długość (trwa prawie 50 minut), jak i rozbudowaną fakturę.

Zarówno pianista, Garrick Ohlsson, jak i orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyrekcją młodego dyrygenta, Krzysztofa Urbańskiego, stworzyli w tym utworze niezwykłą kreację. Po monumentalnej I części *Allegro non troppo*, otwierającej koncert, wykonanej jeszcze z pewną rezerwą, nastąpiło fenomenalne scherzo (*Allegro appassionato*), gdzie artysta dał popis niezwykłej wirtuozerii i pianistycznego kunsztu. Doskonale wydobyl i podkreślił pełen zmienności, namiętności i ekspresji charakter tego

fragmentu koncertu. Wolna część III – *Andante* – rozpoczęła się dialogiem fortepianu z wiolonczelą. To uspokojenie po burzliwym i pełnym napięcia scherzo. Pianista w tej części oczarował spokojem, ciepłą barwą fortepianu, przepięknym piano, wrażliwością. Stworzył magiczny i bardzo intymny nastrój. Zarówno solista jak i orkiestra potraktowali ten fragment koncertu jako dzieło kameralne, co stanowiło kontrast do pełnego energii potężnego finału (*Allegretto grazioso*) wieńczącego dzieło. Wiedeński walc przeplata się tu z elementami muzyki cygańskiej. Garrick Ohlsson z humorem i lekkością wydobyl taneczny charakter tej części i brawurowo wykonał wirtuozowską codę kończącą utwór.

Zespół Filharmonii Narodowej doskonale wspierał artystę, co jest niezwykle ważne zważając na symfoniczny charakter utworu. Dyrygent Krzysztof Urbański z elegancją i świetnym wyczuciem poprowadził orkiestrę, która we wszystkich częściach koncertu zachwycała doskonałym brzmieniem i precyzją.

Garrick Ohlsson to artysta niezwykle naturalny i bardzo ciepły w stosunku do publiczności. Także tym razem

sluchacze dali wyraz swojej sympatii do pianisty, oklaskując go owacyjnie. Bardzo miłą niespodzianką dla publiczności był fakt, że pianista każdy bis zapowiedział po polsku. Zgodnie z oczekiwaniami publiczności były to oczywiście utwory Chopina. Najpierw nastąpił *Mazurek cis-moll* op. 50 nr 3, a następnie *Walc Es-dur* op. 18. Oba utwory były wykonane brawurowo, to Chopin w najlepszym wydaniu.

Garrick Ohlsson oczarowuje spokojem, naturalnością i bardzo przemyślaną, dojrzałą interpretacją wykonywanych utworów. W *Koncertie B-dur* Brahmsa zachwyił doskonałym przeprowadzeniem formy, dojrzałością, wirtuozerią i muzykalnością. Jego gra pełna jest wewnętrznej pasji, lecz absolutnie pozbawiona jakiegokolwiek rutyny, przesady czy efekciarstwa.

Po raz kolejny udowodnił, że zasługuje na opinię jednego z najwybitniejszych pianistów naszych czasów.

W drugiej części koncertu orkiestra Filharmonii Narodowej zaprezentowała *Święto wiosny* Igora Strawińskiego. Ukończony w 1913 r. balet o podtytule „obrazy z życia pogańskiej Rusi w dwóch częściach” przedstawia pogańskie rytuały związane ze składaniem ofiary bóstwom wraz z nadejściem wiosny. Pomimo początkowego skandalu i braku akceptacji baletu przez publiczność, *Święto wiosny* jest jednym z najczęściej wykonywanych dzieł XX w.

Orkiestra Filharmonii Narodowej brawurowo wykonała balet Strawińskiego. Jest to dzieło trudne dla zespołu ze względu na olbrzymi skład orkiestry z rozbudowaną sekcją perkusji, instrumentów dętych i dużą obsadą smyczków.

Krzysztof Urbański, absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie dyrygentury Antoniego Wita, doskonale zapanował nad zespołem i w przemyślny i konsekwentny sposób zaprezentował publiczności wszystkie aspekty złożonej kompozycji Strawińskiego. Zarówno motoryczne, szybkie części, jak i spokojne, tajemnicze fragmenty dzieła zostały wykonane z dużym wyczuciem i niezwykłą świeżością. Natomiast zakończenie obu części baletu – orgiastyczny, barbarzyński *Taniec Ziemi* oraz szybki, motoryczny *Taniec ofiarny Wybranej* orkiestra wykonała z prawdziwą pasją, prezentując doskonale, pełne potęgi brzmienie. Dzieła Strawińskiego słuchało się z prawdziwą przyjemnością.

Agnieszka Marucha

Romualda Twardowskiego // Koncert fortepianowy powstały na nowo. Dla kompozytora ten wieczór w sali koncertowej Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej miał duże znaczenie. Cóż, jego samopoczucie uprościło podjęcie decyzji o wyjeździe z Warszawy do Olsztyna. Mimo sympatii, jaką Romuald Twardowski darzył to miasto i region, pozostał w domu. Może przypomniały mu się raz jeszcze chwile spędzone nad szkicowaniem partytury do *II Koncertu fortepianowego*, powstającego pół wieku temu?

Uporządkujmy fakty. W piątek, 8 lutego, podczas wieczoru filharmonicznego, którym był XXVIII Koncert Europejski, został zaprezentowany olsztyńskiej publiczności, obok dzieł Wagnera i Ducasa, *II Koncert fortepianowy* Romualda Twardowskiego. Grającej na fortepianie Joannie Ławrynowicz towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej pod dyktando Jacka Rogali. Tak to w Olsztynie miała miejsce druga – po 50. latach – publiczna prezentacja *II Koncertu* Twardowskiego.

Jaka to kompozycja? Przyznam, że byłem szczerze ciekaw odpowiedzi na to pytanie. Muzyka chóralna Romualda Twardowskiego, znana, ceniona – jak to zwykle z pieśnią bywa – zabrzmiała i uleci. A muzyka instrumentalna, kameralna, z której poznałem i polubiłem np. *Koncert staropolski* (z 1987 r.) czy *Tryptyk Mariacki* (z 1973 r.), ta zostaje dłużej, tym bardziej utrwalona w nagraniach.

II Koncert fortepianowy Romualda Twardowskiego też zapadł mi dłużej w pamięć, ze względu na użycie i stworzenie tematu. Wije się on, przypomina, aż zostanie zapamiętany na tyle, by wychodząc z koncertu, nucić tę melodię, która „ani to piosnkowa, ani wioskowa, ale pewnie od przychaci i ogrodów zapamiętana”.

Po wybrzmieniu *II Koncertu* ktoś ze słuchaczy wyszeptał dobitnie: „Socrealizm wraca”. Zamyśliłem się: „co ty, panna, z tym utanem?”. Jakoś socrealizmu nie zauważyłem, czyżbym stracił czujność? Przecież pokornie szedłem z kompozytorem linią melodii i wcale nie potrzebowałem przywoływania widoku kołysania się wierzbowych witek, ani linii horyzontu, co zamazuje się po zmierzchu.

Trochę melodia kryła się pod warstwą orkiestry, niekiedy dobywała się nieśmiało. Myślę, że taka była koncepcja interpretacyjna pianistki – delikatność, ulotność, barwa stonowana, a jeśli nawet taniec, to wirujący powierzchownie, nad ziemią, w zamyśleniu, bez porwy, przytutu.

W idei całej kompozycji pojawiło mi się podobieństwo do *Koncertu warszawskiego* Adinsela, a bliżej swojskości – do nuty Paderewskiego.

I tyle, bo *II Koncert fortepianowy* Romualda Twardowskiego trwa nieco dłużej niż kwadrans. Ale wiem, że utwór doczekał się nagrania.

Po wybrzmieniu tej kompozycji i braw, jakimi *Koncert* nagrodziła publicz-

ność i jego interpretatorkę, poprosiłem Joannę Ławrynowicz o rozmowę. Także z zaciekawienia, artystka bowiem ma w swym dorobku współpracę z kompozytorem i nagrywanie jego utworów.

„Ten *Koncert*, który istotnie został przedstawiony publicznie po raz drugi po 50. latach, ma interesujące dzieje – mówi Joanna Ławrynowicz – Został skomponowany w roku 1956 w Wilnie, rodzinnym mieście kompozytora, gdzie początkowo studiował w konserwato-

ubiegego roku. Zostanie wydane na płytce już wkrótce”.

I jeszcze kwestia porządkowa – twórca skomponował inny *Koncert fortepianowy*, tamten uznając za zaginiony. Kiedy pojawiła się rekonstrukcja ów koncert, mimo że wcześniejszy stał się *II Koncertem*.

Wychodziłem z sali filharmonicznej nie mogąc uwolnić się od tematu *Koncertu*. Nie pozwałał też na to sam kompozytor, który – cytowany w druku

Joanna Ławrynowicz
fot. Agnieszka Indyk



rium muzycznym. Kiedy przybył do Polski, do Warszawy, z tego *Koncertu* miał jedynie wyciąg fortepianowy”. Dlaczego?

Koncert był gotowy wiosną 1956 r. W czerwcu, na szczęście, udało się sfinalizować nagranie archiwalne utworu. Jest wciąż przechowywane w wileńskim archiwum radiowym. Ale partytura zaginęła. Wiele wskazywało na to, że twórca uzna swe młodzieńcze dzieło za zapomniane, gdyby przypadkiem nie uzyskał kopii nagrania sprzed lat.

„I co? Zdecydował o podjęciu wysiłku skomponowania *Koncertu* na nowo? Trwały konsultacje – odpowiada pani Ławrynowicz – sugestie, nie tak łatwe przekonywania. Wreszcie Profesor uznał, że istotnie, utwór zasługuje na podjęcie wysiłku rekonstrukcyjnego. Było nagranie, był wyciąg fortepianowy. I udało się...”

„...ale Pani grała dziś z rękopisu? – Tak, bo nie ma jeszcze wersji drukowanej. Ale jest nowe nagranie, i to nie archiwalne, zrealizowane w grudniu

programu – tak powiada o utworze: „(...) *Koncert* – mimo pewnej młodzieńczej naiwności – posiada szereg zalet, jak np. bardzo dobrze ukształtowaną jednoczesnościową formę, świeżość materiału tematycznego, no i całkiem niezłą fakturę fortepianową, pozwalającą pianiście zabytnąć swoimi umiejętnościami. (...) Jest to, poprzedzone wstępem, wielkie allegro sonatowe z lustrzaną reprzyką, po której następuje rozbudowana kadencja fortepianu i »polonezowe« zakończenie oparte na temacie wstępu”.

A ja ciekawy jestem, czy podzielię własną akceptację *II Koncertu fortepianowego* Romualda Twardowskiego, gdy – po upływie jakiegoś czasu – sięgnę po nagranie tego utworu. Podzielać zaś opinię, jaką drukuje się w słownikach, iż „język muzyczny Twardowskiego jest umiarkowanie nowoczesny, przejrzysty i efektowny”. Zgoda. W przeciwnym razie on sam nie dostrzegłby sensu w pisananiu swego *Koncertu* na nowo.

Krzysztof Panasik



Mariusz Klimek
fot. Andrzej Mackiewicz

dzo dobry, pomimo technicznych problemów akustycznych, wynikających raczej z niedopracowania osób, które go obsługiwały. W trakcie koncertu w Operze i Filharmonii Podlaskiej można było nabyć płytę Mariusza Klimka z piosenkami Derwida, nagraną podczas koncertu na żywo w roku 2005 i wydaną przez Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable. W rzeczywistym czasie koncert transmitowany był również na żywo drogą internetową.

Z wielką śmiałością i przekonaniem można rzec, iż wokalista Mariusz Klimek jest jedyną w Polsce osobą, która do tej pory zebrała i wydała w większości piosenki Witolda Lutosławskiego. Czekać na kolejną płytę artysty, przedstawiającą twórczość Witolda Lutosławskiego życzyć powodzenia. Jednocześnie gratuluję, w imieniu własnym i myślę, że nie tylko własnym, znakomitego koncertu. Oby takich koncertów więcej. Bravo!!!

Rafał Żmudźński

Nieznane oblicze Witolda Lutosławskiego. 4 stycznia 2008 r. w Operze i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, o godzinie 19.00 odbył się koncert pt. *Nieznane Oblicze Witolda Lutosławskiego*. Koncert, podczas którego wokalista, kompozytor Mariusz Klimek, wykonał 18 utworów, pochodzących z przełomu lat 50. i 60., napisanych przez wybitnego kompozytora XX w. Witolda Lutosławskiego.

Koncert zaprezentowany został publiczności w dwóch częściach. W pierwszej usłyszeliśmy 7 utworów wykonanych w akustycznej wersji fortepianowej wraz ze znakomitym muzykiem, pianistą i kompozytorem Arturem Grudzińskim. Przygotowane przez niego współczesne aranżacje utworów, w tym niektóre wykonane po raz pierwszy przed publicznością, zrobiły niesamowite, pod względem muzycznym jak i wokalnym, wrażenie.

Drużną część koncertu to występ z grupą muzyków polskiej czołówki świata rozrywki, m.in. z Krzysztofem Herdzinem, Cezarym Konradem, Markiem Podkową i Marcinem Murawskim. 11 utworów w aranżacjach Krzysztofa Herdzina przypominało nam zapomniane już sprzed ponad pół wieku przeboje, a wśród nich: *Nie oczekuję dziś nikogo*, *Warszawski dorożkarz*, *W Lunaparku*, czy *Cyrk jedzie*. Trzeba przyznać, że wokalista Mariusz Klimek stanął na wysokości zadania. Piękna, nietuzinkowa barwa głosu, czystość wokalna i świetne aranżacje, a także krótkie wypowiedzi na temat utworów zabrały publiczność w lata, które dla przeciętnego słuchacza są mało znane. Można by rzec, że trudność piosenek (bo nie należą one do łatwych) w lekkości głosu Mariusza Klimka zniknęła, pozwalając skupić się na tematyce i śpiewności w przekazie.

Mariusz Klimek niewątpliwie należy do grona muzyków, którzy specjalizują się w trudnym repertuarze i to z dużym powodzeniem. Koncert okazał się bar-




Mariusz Klimek
fot. Andrzej Mackiewicz

Emilia di Liverpool w Operze Bałtyckiej. W ramach I Festiwalu Europejskich Stolic Kultury w Gdańsku 19 i 20 stycznia 2008 r. wystawiono operę *Emilia di Liverpool*, niemal zapomniane dzieło Gaetano Donizettiego. Projekt został zrealizowany przy finansowym wsparciu Komisji Europejskiej i jest koprodukcją European Center Liverpool i Państwowej Opery Bałtyckiej. Jak wiadomo w 2008 r. miasto Liverpool posiada tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, a Gdańsk kandyduje do tego zaszczytu w 2016 r. Sama nazwa dzieła mistrza z Bergamo wskazuje, że jego dzieło toczy się w Liverpoolu, zatem uzasadnionym jest wybór zaprezentowania akurat tej opery, którego dokonał Sir Bob Scott – Międzynarodowy Dyrektor Liverpool Culture Company. Prawykonanie dzieła miało miejsce 28 lipca 1824 r., lecz cieszyło się miernym powodzeniem. Po przeróbkach wystawione ponownie 4 lata później także nie zdobyło powodzenia. Także poprzednia realizacja w Liverpoolu ze sławną Joan Sutherland, *Emilii z Liverpoolu* powodzenia na światowych scenach nie przysporzyło.

Z uwagi na nikłą znajomość w głównych zarysach podam treść dzieła. Młodą neapolitankę, Emilię uwiódł a następnie porzucił zakochany w niej Federico. W wyniku czego jej matka zmarła, a Claudio ojciec, wyrzekł się okrytej hańbą córki. Ona dla odkupienia swojej przeszłości postanowiła poświęcić się pielęgnowaniu chorych w hospicjum koło Liverpoolu. Po jakimś czasie, w trakcie burzy przybywa tam Don Romualdo wraz ze swoją siostrzenicą Candidą i uwodzicielskim Federico. Nieco później przychodzi zbiegły z niewoli Claudio, ojciec Emilii. Rozpoznaje uwodziciela córki i wzywa go na pojedynek. Federico uznawszy swój błąd prosi Emilię o przebaczenie i pragnie ją poślubić. W taki sposób dochodzi do pojednania zwaśnionych bohaterów.

Hiszpański reżyser Ignacio Garcia z wiadomych sobie powodów akcją rozgrywa wyłącznie w mrocznej, cmentarnej atmosferze na tle czarnego horyzontu, obok grobowca matki Emilii. Równie ascetyczną jest dekoracja sceny, bo taką zaprojektowała pochodząca z Rzymu Elisabetta Pian. W takich warunkach trudno było dostrzec ciekawie i z połosem poprowadzoną akcją sceniczną. Analitycznie głębokie potraktowanie treści o egzystencjalnym charakterze także było dość trudne do zrozumienia. Jej śledzeniu nie pomaga też duża ilość mówionych dialogów, co we włoskich operach rzadko występuje. Mówione dość szybko nie pozwalały na zrozumienie akcji wówczas, gdy widz chciał czytać wyświetlane nad sceną polskie tłumaczenie tekstu. Znacznie korzystniej warstwę muzyczną przedstawił włoski dyrygent Giovanni Pacor. Orkiestra, składająca się z muzyków kilku narodowości (w tym siedmiu Polaków), w wyborowym stylu pieściła uszy delikatnymi frazami muzyki stylu bel canto. Także warstwa melodii Donizettiego w







ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE
niedziela, godz. 12.00
luty - marzec

KONCERTY SŁOWNO-MUZYCZNE

CHOPIN - MUZYKA - LISTY

Utwory Chopina wykonują:	Interpretacja listów:
	17 lutego, Podchorążówka
KAZIMIERZ GIERŻOD	OLGIERD ŁUKASZEWICZ
	24 lutego, Podchorążówka
BRONISŁAWA KAWALLA	ANDRZEJ FERENC
	2 marca, Podchorążówka
JERZY STERCZYŃSKI	JERZY ZELNIK
	9 marca, Podchorążówka
RINKO KOBAYASHI	ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI
	16 marca, Stara Pomarańczarnia
MARIA SZRAIBER	PIOTR BAJOR
	30 marca, Podchorążówka
ANNA MARIA STAŃCZYK	WOJCIECH SIEMION

Organizator  Patronat medialny    

WSTĘP WOLNY
Organizator nie odpowiada za ewentualne uszkodzenia sprzętu i wyłączenia

omawianym utworze posiada sporo walorów poznanych w jego późniejszych, a zarazem bardziej popularnych dziełach.

Soliści stanowiący zbiór śpiewaków różnych narodowości, to młodzi ludzie stojący u progu własnych karier. W Operze Bałtyckiej swoje umiejętności prezentowały dwie obsady, z których zobaczyłem drugą 20 stycznia 2008 r. Odtwórczyni partii tytułowej, Martine Reyners studia wokalne rozpoczęła w Leuven i Gent w swojej ojczystej Belgii. Jak wynika z notki biograficznej w roku 2007 debiutowała partią Rozalindy w operetce *Zemsta nietoperza*. Jest młodą i urodziwą śpiewaczką, o ładnie brzmiącym sopranie. Zarówno pod wokalnym, jak i aktorskim względem interesująco budowała postać tragicznej i jednocześnie szlachetnej, aczkolwiek nadal zakochanej dziewczyny. Jej sceniczny ojciec Claudio to Cozmin Simone, pochodzący z miasta Oradesa w Rumunii. Jest absolwentem Akademii

Muzycznej w Cluj-Napoce i współpracuje z Rumuńską Operą Narodową mającą siedzibę w tym samym mieście. Podczas gdańskiego debiutu wykazał się dobrym wycuciem praw sceny wiarygodnie tworząc postać przepelnionego goryczą starszego pana. Odtwórca partii Federico, Bruno Comparetti wprawdzie pochodzi z Marsylii, lecz studiował w Barcelonie. Występował w Operze Narodowej w Lionie i innych francuskich operach. Dysponuje mocnym i ładnym tenorem, lecz niezbyt porządnie emisję swego głosu kontroluje. W wyniku czego każdym forte przekrzykuje pozostałych solistów scen zespołowych, na domiar złego czynił to niezbyt przyjemnym (typu beczenie) dźwiękiem. Natomiast na wiele komplementów zasłużył baryton Vincenzo Taormina. Urodzony w Palermo studia wokalne odbywał w Bologni i Mediolanie. W swoim dorobku scenicznym posiada kilka pierwszoplanowych partii i własne doświadczenia skrzętnie wykorzy-

stał w Gdańsku. Dzięki temu jako Don Romualdo, neapolitański szlachcic, był autentyczną ozdobą przedstawienia. Pięknie prowadzona linia wokalna, jak i wybornie dopracowana warstwa aktorska były jego głównymi atutami. Candida, zakonnica opiekująca się grobowcem matki Emilii, Christina Khosrowi urodziła się w Kolonii i studiuje w Berlinie. Partię Flory w operze *La Traviata* debiutowała w Staatsoper Unter den Linden. Dysponuje ładnym, ciepłym mezzosopranem oraz niezbyt swobodnym aktorstwem. Karine Lavorel, jest członkiem Opera Studio w Genewie i

jak głosi jej notka biograficzna występowała już w kilku głównych rolach na scenach Lozanny, Biel i w Bernie. Jako Luigia była odtwórczynią skomplikowanej psychologicznej partii, bowiem skrycie kochała Federika, a miała wyjść za Don Romualda. Poprawnie wywiązała się z zadań nałożonych przez reżysera. Partię jej ojca, hrabiego zagrał Etienne Hersperger. Ten młody artysta początkowo studiował w Londynie, a obecnie edukację kończy w Marsylii.

Przedstawiona w Gdańsku produkcja opery *Emilia z Liverpoolu* pod względem scenografii oraz reżyserii budziła

u mnie mieszane uczucia. Niezależnie od nich jestem przekonany, że tę jakże ciekawą operę Donizettiego chciałbym jeszcze wiele razy zobaczyć w nieco ciekawszych inscenizacjach. Na pewno powinna na dłużej zaistnieć w wielu teatrach całego świata. Zaangażowani, młodzi soliści, w większości jeszcze adepti sztuki operowej ujawniali drzemiące w nich talenty. Zapewne je rozwinią i w przyszłości wielokrotnie będą podziwiani na wielu scenach.

Wilfried Górný

Styczeń w NOSPR. Rok 2008 rozpoczął się porankiem w niedzielę 6 stycznia, a koncert ten poprowadził Jerzy Maksymiuk. Na początek zabrzmiała uwertura z *Włoszki w Algierze* Gioacchino Rossiniego, zagrana w stylu dowcipnej elegancji, gdzie zabawa dźwiękiem i artykulacją dała wyśmienity efekt żartobliwego grania. Następnie na scenę weszła Iwona Sobotka, by zaśpiewać *Arię Rusałki* Dworzaka. Przeszywający, pełen skrajnych emocji głos solistki wraz z lirycznie grającą orkiestrą dał niezwykle elektryzujące wykonanie tej miniaturowej, porywającej każdą nutą. Spośród bardziej interesujących interpretacji tego poranka należy też wspomnieć o *La ci darem la mano* W. A. Mozarta, gdzie w duecie wystąpili Iwona Sobotka oraz Przemysław Firek. Była to pełna wdzięku interpretacja, lecz jej mankamentem był cichy i nieumiejący się przebić – zresztą jak w pozostałych utworach – przez orkiestrę głos solisty. Ciekawostką koncertu był jeden z najbardziej znanych standardów – *Tea for two* – w wersji orkiestrowej Dymitra Szostakowicza. Na koniec części zawartej w programie zabrzmiał niezwykle efektywnie wykonany *Taniec z szablami* Arama Chaczaturiana, a cały poranek zakończył się bisem w postaci fragmentu z wykonanej wcześniej o *La ci darem la mano*.

Drugi koncert natomiast odbył się 11 stycznia, kiedy to za pulpitem dyrygentkim stanął Pietari Inkinen. Wieczór rozpoczął się *Fantazją na temat Thomasa Tallisa* Ralpha Vaughana Williamsa. Była to stale trzymająca w napięciu interpretacja, gdzie skondensowane i stonowane brzmienie orkiestry nadawało utworowi temu niezwyklej powagi. Łączył się to z dużymi vibratami i absolutnym spokojem wykonawczym, gdzie bardzo wyważona dynamika sprawiała wrażenie, że słucha się niemalże monumentalnego dzieła. Nasycona emocjami, przez cały czas ciągnąca słuchacza za każdą nutą, *Fantazja* ta była niemalże mistycznym przeżyciem. Po utworze Williamsa zabrzmiała *Rapsodia hebrajska „Schelomo”* Ernesta Blocha na wiolonczelę i orkiestrę, a w roli solowej wystąpił Claudio Bohórquez. Dzieło to w żaden sposób nie zaciekawiało, a solista był stale zagłuszany przez orkiestrę. Wykonanie to zabrzmiało jak zbiór niepokładanych fraz i nut, a poza nielicznymi fragmen-

tami na wiolonczeli, nie niosło z sobą nic wartościowego.

Po przerwie natomiast nastąpiło apogeum wieczoru – *I Symfonia* Jeana Sibeliusa. Urodzony w Finlandii w 1980 r. dyrygent oraz najważniejszy kompozytor fiński, to w połączeniu z następującymi od kilkunastu lat coraz większymi objawieniami talentów z tego kraju, zapowiadało niezwykłą końcówkę. I tak też się stało. Równie wciągających i szybko mijających ponad czterdziestu minut muzyki nie było mi dane dawno słyszeć w katowickiej sali. Wizja Inkinena ujmowała doniosłością fanfar w pierwszej części, fenomenalnie uchwyconymi marzycielskimi klimatami w *Andante* o rozkofysanym brzmieniu, czy też niezwykle wymianiami instrumentalnymi w części trzeciej. Niebawem rozpromieniona w brzmieniu, spokojna końcówka drugiej części kontrastowała z żywym i niezwykle selektywnym *Scherzem*. Była to pełna pasji i energii interpretacja, o wyraźnych akcentach, która porywała całą paletą różnorodnych emocji. Jakkolwiek wizja Inkinena była w tym wszystkim dość chłodna, tak doskonale sprawdziła się w dziele Sibeliusa, które nawet przez najmniejszą chwilę nie pozwalało oderwać się od dźwięków dobiegających z estrady, co rusz przykuwających słuchacza.

Jacek Krzakąta

Der *Rosenkavalier* w Operze na Zamku. Sam powrót Warcistawa Kunca na stanowisko dyrektora naczelnego i artystycznego w Operze na Zamku przywołał miłe wspomnienia i nowe nadzieje. Mianowicie za poprzedniej kadencji odznaczał się ambitnymi propozycjami repertuarowymi i wyważonym balansem pomiędzy sztuką opery, operetki i baletu. Na początek nowego, 2008 r. przygotował arcytrudną pozycję, bowiem za taką należy uważać operę *Kawaler srebrnej róży* Ryszarda Straussa, kompozytora słusznie uznawanego za następcę Ryszarda Wagnera. Spektakl zrealizowano przy współpracy z Operą Bałtycką. Faktycznie, dekorację sceny, kostiumy oraz część realizatorów, jak i kilku solistów poprzednio widziałem w Gdańsku. W Szczecinie dzieło przedstawiono w oryginalnej wersji językowej.

Wieczór premierowy, 19 stycznia, uwieńczyło sporym artystycznie suk-

cesem. Od tego stwierdzenia chciałbym zacząć relację z pierwszej w Szczecinie produkcji komedii muzycznej wybitnego, niemieckiego kompozytora. Dyrygent, Wacław Kunc wraz z orkiestrą przede wszystkim eksponował późnoromantyczne tendencje estetyczne zapisane w partyturze. W aspekcie kolorystyki dźwięku właściwie i w powodzeniu prezentował charakterystyczny język muzyczny kompozytora. A jak wiadomo R. Strauss w zakresie instrumentacji osiągnął najwyższy poziom mistrzostwa. Ale z kanału orkiestry do końca mistrzowskie wykonanie nie popłynęło. Głównie, dlatego, że nie wykorzystano dokładniej relacji pomiędzy wszystkimi grupami brzmieniowymi istniejącymi w orkiestrze. Nie analizując szczegółów na miejscu dyrygenta przeanalizowałbym możliwość dokonania zmian kadrowych przy konkretnych pulpach, co zapewne zwiększyłoby szansę na osiągnięcie jeszcze większej perfekcji. Jednak podczas premierowego spektaklu widocznym było sumienne podejście do tak trudnych fragmentów jak muzyczne stylizacje mozartowskie, a także stylizacje rytmów wiedeńskiego walca oparte na kontrastach i alteracji skomplikowanych przebiegów dysonansowych z odcinkami diatonicznymi. Powyższe, ewokujące przeciwstawne wartościowanie dobrze świadczyło o Kuncu, bowiem ilustracją muzyczną w III akcie jednoznacznie skonfrontował strefę barona Oscha ze strefą Oktaviana i Sophie. Fachowość dyrygenta była widoczna.

Jeśli wykonawczynie tytułowej partii Oktaviana Rofano, absolwentka Konserwatorium Muzycznego w Bratysławie, Lubica Gracova nie do końca wokalnie i aktorsko przekonywała konstrukcją osoby siedemnastoletniego młodzieńca, to Sophie grana przez Katarzynę Oleś-Błacha ponad wszelką wątpliwość stworzyła postać godną uwagi. Bardzo efektywnie wzięła udział w finałowym tercecie *Mein Gott! Es war nicht mehr*. Czarowała urodą głosu i niewieściej sylwetki. Partię Marszałkowej von Werdenberg w zasadzie przeznaczoną dla sopranu dramatycznego śpiewała urodzona w Duisburgu, Béela Müller. Niemiecka artystka świetnie władała wprawdzie głosem lirycznym, lecz o mocnym wolumenie. Wokalnie znakomicie radziła sobie z trudnym do wykonania ruchem sekundowym o dłuższych wartościach ryt-

micznych, w które rola Die Marschallin często obfituje. Również aktorką jest znakomitą, dzięki czemu przez publiczność została entuzjastycznie nagrodzona. Sporo braw zebrała za piękną interpretację monologu *Da geht er hin* kończącego I akt.

Technika śpiewu w operze Richarda Straussa polega na niezbędnej umiejętności przeciwstawnych cech, mianowicie mocnego wolumenu oraz delikatnej barwy głosu, raczej mozartowskiego typu. Odtwórca partii barona Ochs von Lerchenau, Paweł Izdebski zaprezentował pierwszą z cech, lecz z drugą w I i II akcie nie bardzo sobie radził. Natomiast z wysokiej próby kunsztem aktorskim wpisywał się w odmienne typy melodyki, wiążąc je z komediowo groteskowym charakterem granej postaci. Jedyne bezbłędnie przedstawił się w III akcie. Pod każdym względem stworzył postać godną siebie, czyli artysty wysokiego formatu, bo już wielokrotnie w wielu partiach dawał temu dowód. Aktorsko przerysowaną postać bogatego szlachcica von Faninal z powodzeniem kreował Adam Woźniak. Arię *Di rigore armato* równie miłe wrażenie wywarł Dariusz Walendowski jako Ein Sänger. W pozostałych, mniejszych partiach sukces odnieśli: Ewa Filipowicz – Annina, Piotr Zgorzelski – Valzacchi, Aleksandra Lemiszka – Marianne Leitmetzerin, Janusz Lewandowski – Notar / Komissar oraz Rafał Kowalski – Wirt.

Reżyser Günter Mayr studiował śpiew i grę aktorską, nawet przez kilkanaście lat pełnił funkcję dyrygenta. Nic więc dziwnego, że w Szczecinie stworzył podziwu godny spektakl. Mieszkańską komedię o ludziach wątpliwej moralności ujął w trafne sytuacje sceniczne. W idealnej zgodzie z muzyczną charakterystyką postaci ich działania podporządkował wartości znaczeniowej słowa. W zachowania i gesty bohaterów wkomponował realistyczny flirt towarzyski czyniący z solistów wiarygodne, scenicznie postaci. Całość efektownego widowiska uzupełniają stylowe, barwne kostiumy oraz wielce atrakcyjna dekoracja sceny, którą pięknie zaprojektował Jacek Mocny.

Wilfried Górny

Dwa spotkania muzyczne w Vancouver. Ostatnie tygodnie w Vancouverze zaowocowały dwoma bardzo ciekawymi imprezami muzycznymi. W Konsulacie Generalnym RP przy ulicy Hasting miało miejsce „spotkanie” z odnowionym fortepianem Ignacego Paderewskiego, a w zaciśniętej starej sali kinowej Western Front na Wschodniej 8 Alei Stowarzyszenie Kompozytorów BC „Vancouver Pro Musica” zaprezentowało koncert egzotycznych instrumentów japońskich.

Spotkanie w Konsulacie zorganizował Komitet Dziedzictwa Paderewskiego, jako prezentację fortepianu po zakończonych pracach renowacyjno-stroicieleckich. Po zakończeniu prac nad fortepianem, Komitet przy współpracy i pomocy Konsulatu, zaprosił grupę Polaków do sali, która jest obecnie domem instrumentu. Spotkanie dzieliło się w zasadzie na dwie odrębne części: informacyjną o działalności Komitetu, celach i historii instrumentu oraz część muzyczną w wykonaniu dwóch pianistek: Seliny Tang i Krystyny Tuckiej. Dodatkową atrakcją spotkania była obecność wybitnego nauczyciela obu pianistek, profesora Lee Kum Singa z Akademii Muzycznej w Vancouverze.

Młoda pianistka Selina Tang grała muzykę Schumanna (*Fantasiestücke*) i Chopina. Zwłaszcza jedno z *Preludiów* (op. 28) pana Fryderyka wydało się brzmieć na tym instrumencie sympatycznie. Może ukryty duszek fortepianu wspominał ten sam utwór grany na nim rękami samego wielkiego „Paderewskiego”?

Z wielką przyjemnością słuchałem ponownie gry Krystyny Tuckiej. Jej styl nie jest teatrem scenicznym – to oddanie się muzyce. Przyznaję, że od czasów wystąpienia jej genialnej kanadyjskiej prapremiery suity *Grota niesamowitości* (*Grota de las Maravillas*) Primitivo Lazaro na koncercie w Shadbolt Theatre w Burnaby kilka lat temu, mam dla tej pianistki wyjątkową wdzięczność, jako słuchacz.

W tym koncercie przygotowała *Krakowiak fantastyczny* Paderewskiego i *Scherzo b-moll* op. 31 Chopina. *Krakowiak* naturalnie był ze wszech miar oczekiwanym utworem tego dnia i choć – przyznaję za



NAGRODA SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
MAZOWIECKIEGO
IM. CYPRIANA K. NORWIDA

Samorząd Województwa Mazowieckiego ZAPRASZA DO ZGŁASZANIA KANDYDATUR

do VII edycji Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w
kategoriach:

LITERATURA, MUZYKA, SZTUKI PLASTYCZNE, TEATR

przyznawanych za wybitne dzieło lub kreacje powstałe w okresie od 1 stycznia do 31 grudnia 2007 roku na terenie województwa mazowieckiego oraz

do IV edycji Nagrody „DZIEŁO ŻYCIA”

przyznawanej za wybitne dzieła, kreacje lub za całokształt twórczości artysty tworzącemu na terenie województwa mazowieckiego.

Kandydatów do nagrody mogą zgłaszać: instytucje kultury, oddziały ogólnopolskich stowarzyszeń twórczych, wydawnictwa i redakcje oraz twórcy indywidualni z województwa mazowieckiego. W przypadku Nagrody „Dzieło Życia” uprawnionymi do zgłaszania kandydatów są ponadto mieszkańcy województwa mazowieckiego. Zgłoszenia (w formie wniosku – dostępnego na stronie internetowej www.norwid.mazovia.pl), zawierające dane kandydata, jego notkę biograficzną oraz szczegółowe uzasadnienie wniosku wraz z udokumentowaną charakterystyką osiągnięcia, prosimy przesyłać na adres:

Przewodniczący Sejmiku Województwa Mazowieckiego
Plac Bankowy 3/5 – 00-142 Warszawa
(z dopiskiem „Nagroda Norwida”)

Termin zgłaszania kandydatur upływa 16 kwietnia 2008 roku.

Regulamin nagrody i szczegółowe informacje dostępne są na stronie internetowej www.norwid.mazovia.pl lub pod numerem telefonu (0-22) 695 62 66.

kompozycjami Paderewskiego nie przepadam, w jej wykonaniu brzmią one sympatycznie. To, co zelektryzowało słuchaczy w Konsulacie to brawurowe wykonanie *Nokturu des-dur* op. 27. Dla tego tylko utworu i jego interpretacji w wykonaniu Krystyny Tuckiej warto było na ten wieczór do sali Konsulatu przyjść.

Szkoda, że w sposób wyraźniejszy nie oddzielono tych dwóch części: informacyjno-towarzystwiej i muzycznej. Słowo wstępne wygłosił Konsul Generalny, pan Maciej Krych, zaś informacje szczegółowe podał reprezentant Komitetu Dziedzictwa pan Jan Bobrowski. Atmosferę muzyczności spotkania podkreślały rozwieszane na ścianach plakaty związane w dużej części z Rokiem Karola Szymanowskiego i odzyskany z dość niewdzięcznych rąk Uniwersytetu Kolumbii Brytyjskiej portret Ignacego Paderewskiego autorstwa Ryszarda Wojciechowskiego.

Wydaje mi się, że winny jestem Czytelnikom słów kilka na temat historii tego fortepia-

nu. Paderewski osiągnął za życia to, co do tej pory udało się jedynie chyba tylko Karolowi Wojtyłce. Nikt przed nim i nikt po nim z Polek i Polaków (poza wspomnianym biskupem krakowskim, który osiadł na tronie Piotrowym) nie osiągnął tak wielkiej sławy i rozgłosu za życia. Dziś, wiele lat po jego śmierci, gdy ten blask nieco przygasł – warto to sobie czasem przypomnieć. Ale dawniej jeszcze bywało inaczej. Przyjaciel królów, wielbiony przez tłumy, bożyszczce kobiet. Bilety na jego koncerty były zawsze wyprzedane na długo przed występami – słowem supergwiazda z okresu przedtelewizyjnego godna nazwisk największych sław dzisiejszej pop kultury. Poeci amerykańscy pisali o nim wiersze, u schyłku życia Hollywood prosiło o zgodę na wystąpienie w filmie fabularnym, wywiady z nim były zawsze prawie na pierwszych stronach, a wyższe sfery prześcigały się w wydawaniu rautów na jego cześć. Znać osobiście Paderewskiego w latach dziesiątych XX w. w Stanach znaczą-

to być kimś. Nic tak nie ekscytuje społeczności północnoamerykańskiej, jak mit supergwiazdy.

Dlaczego piszę o tym aspekcie jego życia, gdy większość pisała o jego konkretnych osiągnięciach muzycznych i dyplomacyjnych stanowiących sedno życia Ignacego Paderewskiego? Dlatego, że inaczej go pamiętamy i postrzegamy my, Polacy, a inaczej postrzegali i pamiętali go na tym kontynencie. Zabawnie powitał go kiedyś we Francji bohater narodowy i Prezydent Republiki, George Clemenceau, gdy przedstawiono mu Paderewskiego w charakterze polskiego dyplomaty i polityka: „Jak mi przykro, że zrobiono pana politykiem, Maestro. To taka degradacja”. Nie zapominając, kim Paderewski był dla nas, pamiętajmy, że dla świata, a zwłaszcza świata amerykańskiego był gwiazdą estrady. Jego gorący patriotyzm do dalekiej, zniewolonej Polski, romantyczna, rozwiana fryzura dodawały tylko większej mistyki do jego legendy.

Paderewski był w Vancouverze tylko dwa razy: w 1908 r. na zaproszenie prestiżowego Women's Musical Club i w kwietniu 1932 r., kiedy dał koncert w Vancouver Arena. To był ostatni „przystanek” jego północnoamerykańskiej tury. Przed wyjazdem sprzedał fortepian markizowi Anglesey. Anglesey zaś u schyłku swego życia przekazał go dla powstającej nad brzegami Fraser River osady o indiańskiej nazwie Walhachin. W 1963 r. fortepian znalazł się w rękach Uniwersytetu Kolumbii Brytyjskiej (UBC), gdzie przez wiele lat służył wydziałowi muzycznemu tej uczelni.

Pewnym dopełnieniem legendy wirtuoza i jego fortepianu w dziejach „vancouverkich” był koncert zorganizowany w Cecil Green House przy Uniwersytecie Brytyjskiej Kolumbii (gdzie fortepian miał swoje stałe miejsce) w 2001 r. na obchodach polskiego Roku Paderewskiego. Przy tej okazji społeczność polonijna podarowała Szkole Muzycznej piękny portret Mistrza wykonany w metalu przez znanego rzeźbiarza, Ryszarda Wojciechowskiego. Ostatni raz, gdy ze wzruszeniem słuchałem tego instrumentu na Uniwersytecie (już w nie najlepszej formie koncertowej) miało to miejsce przy obchodach 3-Majowych i Dnia Polonii w maju 2005 r. Te dwa polskie koncerty do pewnego stopnia zamknęły kolejną kartę historii tego instrumentu. I czyż lepszej klamry spinającej dzieje tego fortepianu romantycznej Supergwiazdy przeszłej epoki można oczekiwać? Wydawałoby się, że kolejnym etapem będzie już okres zastęzonego, muzealnego spoczynku fortepianu firmy Weber (numer seryjny 16893) zakupionego przez Ignacego Paderewskiego w Nowym Jorku u schyłku XIX w. Niestety, nie stało się tak. Fortepian stracił z biegiem lat praktyczną użyteczność dla Wydziału Muzycznego uniwersytetu. Brak funduszy na reperacje, wreszcie brak miejsca, a przede wszystkim chęci i zrozumienia wagi tego eksponatu zaowocowały ideą cichego pozbycia się fortepianu. Był już

nawet prywatny nabywca. Uratowanie instrumentu przed przepadkiem w prywatnych rękach zawdzięczamy interwencji Polaków i Polek, i poważnego ich wsparcia finansowo-moralnego przez Konsula Generalnego RP Macieja Krycha. Historyczno-zabytkowa waga tego instrumentu ma wyjątkowe znaczenie dla miasta i całej Kolumbii Brytyjskiej. Zorganizowany wówczas „ad hoc” Komitet Dziedzictwa Paderewskiego jest kustoszem fortepianu, jego legalnym opiekunem. Następnym – i najważniejszym – zadaniem Komitetu będzie znalezienie odpowiedniego publicznego locum dla fortepianu. Jest zrozumiałe, że Konsulat nie może być stałym domem dla instrumentu. Jest to ostatecznie urząd w biurowcu, który może być otwarty tylko w ograniczonych godzinach. Konsulat nasz nie jest też i być nie może depozytariuszem kanadyjskich pamiątek kulturalnych. Być może ktoś nawet winien zwrócić uwagę odpowiednich czynników politycznych w tej prowincji, czy nie jest im przypadkiem wstyd, że placówka konsularna obcego państwa udziela schronienia i zabezpieczenia obiektom, które winny być chronione i otaczane pietą przez kanadyjskie ośrodki? Ktoś winien zaiste się w tych władzach poważnie zamierzyć... I podziękować polskiemu konsulatu za robienie ich (tych kanadyjskich władz) roboty. Szczęściem jest, że gościnność Konsulatu nie zmusza nikogo do nagle go pośpiechu i podejmowania pochopnych decyzji. Ale znalezienie odpowiedniego lokum, któremu Komitet może przekazać eksponat na podstawie dobrej przemyslanej umowy jest zadaniem pierwszoplanowym. I nie powinno to być zadanie tylko tej małej grupy entuzjastów – wszyscy Polacy, którzy mogą coś w tej sprawie zrobić, poradzić, zasięgnąć właściwej informacji mogą im w tym pomóc. Do pewnego stopnia winna być to swego rodzaju sprawa honoru dla polonijnej społeczności w Kolumbii Brytyjskiej. Szkoda, że nie mamy na to odpowiedniego lokum w samej Polonii, ale to już inny temat...

Drugim wydarzeniem muzycznym był fantastyczny koncert amerykańskich solistów Curtisa Pattersona i Bruce'a Huebnera w Western Front na 8 Alei. Patterson jest wirtuozem koto, a Huebner gra na shakuhachi. Nie, to nie błędy drukarskie. Koto i shakuhachi to egzotyczne i niezwykle instrumenty japońskie. Oba mają grubo ponad tysiącletnią tradycję i sięgają korzeniami do Chin. Gdzieś w okolicach XIII w. zaistniały w Japonii i odtąd, w nieco zmodyfikowanej (szczególnie, gdy chodzi o koto) formie stały się popularnymi instrumentami kultury muzycznej tego kraju. Curtis i Huebner zetknęli się z nimi ponad 20 lat temu podczas studiów muzycznych w Stanach. Zafascynowani instrumentami wyjechali na studia do Japonii, które w sumie trwały około 20 lat. Byli pierwszymi spoza Japonii mistrzami szkół i cechów tradycyjnej muzyki japońskiej. Obecny ich przyjazd na ten kontynent jest pierwszym tournée północno-amerykańskim tego duetu. A premierowy

koncert (omalże prosto ze statku, jak z uśmiechem powiedział Bruce) miał miejsce właśnie w Western Front. Szczególnym dla miasta i dla nas Polaków wydarzeniem tego koncertu było prawykonalanie utworu Ryszarda Wrzaskały *Geisha song*. Kompozytor osobiście przybył na światową premierę utworu. Z pewnym, zrozumiałym, niepokojem oczekiwał, jak jego muzyka „wypłynie” z tych egzotycznych instrumentów.

Warto tu wytłumaczyć, że koto jest instrumentem szarpanym, zaś shakuhachi to rodzaj bardzo antycznego fletu prostego wykonanego z górnej części korzenia bambusa (tam, gdzie przechodzi w łodygę, stąd charakterystyczne zgrubienie i wygięcie końca fletu). Inną specyfiką instrumentów są oczywiście odmienne skale muzyczne do nich przystosowane. O ile jednak shakuhachi mimo wszystko i dźwiękiem, i wyglądem jest bliski do znanych nam instrumentów z tej rodziny, o tyle koto zaskoczyło i zafascynowało zebranych słuchaczy. Proszę sobie wyobrazić około 2-2,5 metrowy pień drzewa przecięty wzdłuż i nieco obrobiony, z 13 strunami biegnącymi przez swą długość. Struny (tradycyjne z jedwabiu, obecnie ze sztucznego włókna) przymocowane są w zasadzie na stałe i nie ma możliwości (jak w gitarze, skrzypcach czy nawet fortepianie) naciągnięcia lub popuszczenia ich, by nastroić odpowiedni ton. Służy temu seria 13 grzbietów-mostków, które muzyk przestawia i przesuwając ustawiając inny ton do każdego utworu, a nawet w trakcie gry. Zasadniczo gra głównie prawą ręką, zaś lewa służy do modulacji tonu przez nacisk na poszczególne struny. Sprawia to wrażenia poważnego wysiłku fizycznego gracza. Bez przesady mogą śmiało powiedzieć, że wszyscy byliśmy oszołomieni możliwościami muzycznymi tego instrumentu. Zwłaszcza w końcowym, popisowym utworze Sawai Tadao, *Jogen no Kyoku*. Było to zdecydowanie instrumentalne belcanto Courtisa Pattersona.

Innego zdumienia i oczarowania dostarczyła *Pieśń Geishy* Ryszarda Wrzaskały. Muzycy wykonali ją w pierwszej części koncertu i poprzedzili wstępem słownym. Dziękowali bardzo serdecznie kompozytorowi za przesłanie im utworu, podkreślając, że to pierwsza kompozycja specjalnie dla nich napisana. *Pieśń Geishy* to utwór głęboki, przesiąknięty nostalgią i tęsknotą. Szczególnie partie fletu poruszały słuchacza do głębi. Z podziwem można też powiedzieć, że wykształcony w zachodniej, a specyficznie polskiej tradycji muzycznej Wrzaskała nadał swej kompozycji bardzo wyraźne, choć dalekie od taniej folklorystyki odcienie tradycji muzyki japońskiej. Sukcesem wykonawców było, że wprost nie wyobrażam sobie, jakby można było ten utwór zagrać na znanych, klasycznych instrumentach. Ich interpretacja wydała się jedyną możliwą. A to najwyższy stopień komplementu dla wykonawcy.

Bogumił Pacak-Gamalski

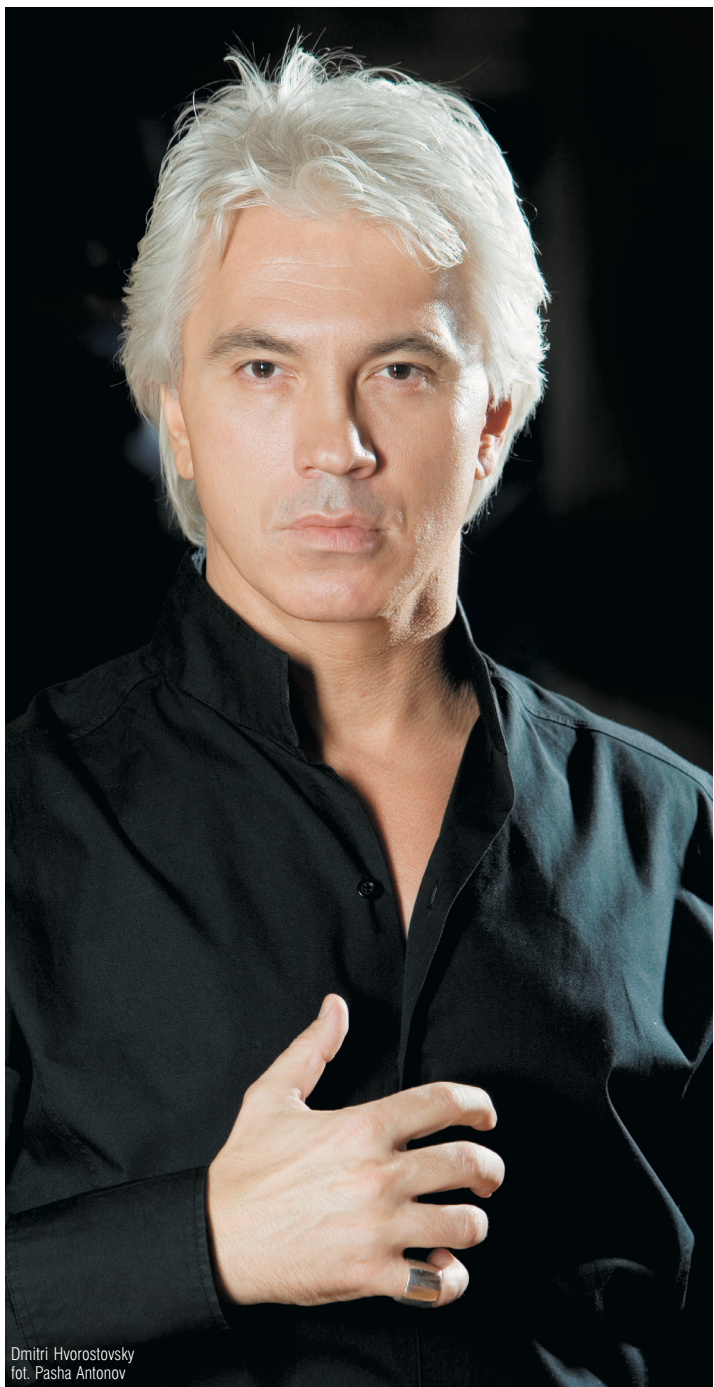
Dimitri Hvorostovski w Toronto. Znakomity rosyjski baryton, Dimitri Hvorostovski, zwany przez media „syberyjskim tygrysem”, nadal jest ogromnym magnesem, przyciągającym tłumy operowych wielbicieli. Urodzony 45 lat temu w Krasnojarsku (ZSRR) międzynarodową karierę rozpoczął w 1989 r. Wówczas został laureatem pierwszej nagrody prestiżowego konkursu wokalnego w Cardiff. Pokonał wtedy innego znanego walijskiego barytona Bryna Terfela, któremu przyznano drugie miejsce. Od tego czasu Hvorostovski występuje na czołowych scenach świata, między innymi w nowojorskiej MET, w londyńskiej Covent Garden i mediolańskiej La Scali. Obdarzony aksamitnym, ciepłym, lirycznym barytonem jest doskonałym odtwórcą bohaterów oper Verdiego, jak również niezastąpiony w repertuarze rosyjskim. W ubiegłym roku, będąc u szczytu sławy i możliwości wokalnych, zaplanował serię koncertów zatytułowanych *Rosyjska podróż*. Trwające ponad 3 miesiące tournée rozpoczęło się we wrześniu 2007 r. koncertami w licznych rosyjskich miastach. Na zakończenie dał uroczysty recital w Pałacu Kremłowskim i Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Po kilku występach w Paryżu, Londynie i Singapurze, kontynuował wiodące przez 13 miast USA, Meksyku i Kanady.

Na trasie koncertowej, artyście towarzyszyła Moskiewska Orkiestra Kameralna pod batutą Constantina Orbeliana, znakomitego amerykańskiego dyrygenta o ormiańskorosyjskich korzeniach. Dodatkową atrakcją był 40-osobowy Akademicki Chór z Moskwy oraz 5-osobowy zespół folklorystyczny grający na ludowych instrumentach.

Koncert w Toronto miał miejsce w Roy Thomson Hall, sali o doskonałej akustyce i widowni posiadającej ponad 2800 miejsc. Program składał się z czterech części, przedstawiając jakby krótką historię muzyki rosyjskiej od XIX w. do czasów komunistycznych. Pierwsza część została poświęcona muzyce religijnej. Na wstępie, wykonano dzieło liturgiczne rosyjskiego kompozytora Dimitrija Bortnianskiego *Pieśń cherubina* na chór a cappella. Ten utwór Akademicki Chór z Moskwy zaśpiewał po mistrzowsku, udowadniając, że męskie głosy: basy i tenory są jego silnym atutem. Po tej kompozycji, przedstawiono dzieła związane z rosyjskim kościołem prawosławnym na baryton i chór autorstwa Pawła Czesnokowa, P. N. Tostiakowa i Aleksandra Archangielskiego. Głos nabożnie skupionego Hvorostovskiego zlewał się w jedną absolutną całość z potężnym dźwiękiem chóru. Czasami jego śpiew długo pobrzmiewał echem jak w ogromnej świątyni. Wstrząśnięta efektem widowia przez minutę powstrzymała się z aplauzem.

Następna część programu pokazała wokalny talent Hvorostovskiego w rosyjskim repertuarze operowym. Rozpoczęła ją aria z mało znanej opery Antoniego Rubinstejna *Demon* do libretta według poematu Michała Lermontowa. Po niej słuchacze mieli możliwość podziwiania znakomitego barytona w arii Oniegina *Wy mne pisali* oraz arii Księcia Jeleckiego *Ja was ljubiju* z opery *Dama pikowa* Czajkowskiego. Artysta zaśpiewał je po mistrzowsku, głosem o bezbłędnej intonacji, muzycznie eleganckim i pełnym romantycznej pasji. Zadziwił niezwykłą, wręcz stalową kontrolą wokalną, często śpiewając dwie frazy na jednym oddechu. Potrafił wydobyć najmniejsze niuanse z muzycznej i słownej materii.

Po przerwie nastąpiła zmiana nastroju. Na scenie na tle orkiestry pojawił się Akademicki Chór z Moskwy oraz pięcioosobowa grupa Style of 5 z Sankt Petersburga, grająca na białej, lutni i akordeonie. Wykonali utwór instrumentalny Wiery Gorozdowskiej *Pamięci Sergiusza Jesienina*. Następnie na estradę wkroczył Hvorostovski, ubrany w obcisłe spodnie i czarną rozpiętą koszulę, uwydatniające jego doskonałą sylwetkę. Wysoki, przystojny, z bujną grzywą srebrnych włosów poruszał się na scenie jak zawodowy artysta estrady, korzystający z mikrofonu. Nie na próżno media nazywają go „operowym Elvisem”. Tę część programu zaczęto starymi romansami rosyjskimi, kontynuowano poprzez pieśni z czasów wojny aż do znanych całej publiczności hitów, takich jak: *Podmoskiewskie wieczory* i *Oczy czarne*. Entuzjazm słuchaczy wzbudziła wiązanka znanych rosyjskich melodii ludowych. Temperatura na sali wzrastała



Dmitri Hvorostovski
fot. Pasha Antonov

coraz bardziej zwłaszcza, że na widowni znajdowało się wielu rosyjskich emigrantów. U nich ten koncert wzbudził uczucia nostalgii za starym krajem i rosyjską kulturą. W pewnym momencie romantyczny nastrój objął także mnie. Załowałem, że musimy siedzieć na ogromnej sali koncertowej, zamiast w przytulnej tawernie przy świecach i lampce wina, słuchając popularnej muzyki rosyjskiej w tak mistrzowskim wykonaniu. Po koncercie występującym artystom zgotowano owację na stojąco. Nagrodzono stosem podawanych z widowni kwiatów oraz wieloma bisami, do których dołączyła się także publiczność.

Mniej entuzjastyczni byli krytycy muzyczni następnego dnia. Większość z nich nie zgadza się z nowym trendem popularnym wśród słynnych śpiewaków operowych określanym jako „crossover”, czyli przekraczanie granic gatunków. Niemniej trzeba przyznać, że tego typu koncerty znajdują odzwierciedlenie wśród młodej widowni, która w przyszłości zapewni sale operowe.

Kazik Jedrzejczak



ROH
fot. Rob Moore

ROH Covent Garden – *La Traviata* z debiutem Andrzeja Dobbera i udziałem Mariusza Kwietnia.

Royal Opera House Covent Garden w Londynie w obecnym, trzecim już gmachu funkcjonuje od 15 maja 1858 r. Niegdyś w tym miejscu był ogród klasztorny i stąd pochodzi nazwa Covent Garden, a następnie, od 7 grudnia 1732 r. funkcjonował tu Theatre Royal Covent Garden, chociaż w pełnym, dzisiejszym słowa tego znaczeniu, jeszcze nie był teatrem operowym. Ze sztuką operową nawiązał bliższe kontakty w latach 1730-40, kiedy przeniósł się tam Haendel. Później, w latach 1789-90 więcej oper grał zespół King's Theatre. Istotnym jest fakt, że Carl Maria von Weber dla tej sceny napisał operę *Oberon*, której prawykonanie miało miejsce już po śmierci kompozytora 12 kwietnia 1826 r. Przez pierwsze 120 lat była to siedziba głównie teatru dramatycznego. Dopiero po koniecznych ada-

ptacjach architektonicznych wnętrza, 6 kwietnia 1847 r. (*Semiramide* Rossiniego) datuje się przejęcie tego i następnego gmachu we władanie opery.

Opery jakże bliskiej sercom polskich melomanów. Nie zgłębiłem dokładnie miejscowych archiwów artystycznych, lecz sporo naszych, najsłynniejszych śpiewaków od dawna angażowano na występy do Covent Garden. Ich listę otwiera Marcelina Sembrich-Kochańska, która 12 czerwca 1880 r. z ogromnym powodzeniem kreowała tam partię tytułową w operze *Lucia di Lammermoor*. Następnymi śpiewaczkami były Bella Alten i Rosa Raisa (Bursztejn). Ze śpiewaków przełomu XIX i XX w. warto wspomnieć, iż śpiewał tam również tenor Tadeusz Leliwa-Kopystyński. Nasz znakomity bas Adam Didur

na przestrzeni lat 1905-15 swój talent ujawniał m.in. partiami: Mefistofelesa (*Mefistofeles*), Colline'a (*La Boheme*) i Archibalda (*L'Amore dei Tre Re*). W drugiej połowie XX w. gośćmi Opery królewskiej byli także nasi czołowi artyści z różnych dziedzin, np. scenograf Andrzej Majewski (*Salome*, 1970), oraz dyrygent Kazimierz Kord. Wśród solistów prym wiedli: Teresa Kubiak w tytułowych partiach z oper Pucciniego *Madama Butterfly* (1970) i *Tosca* (1972). Także w tym czasie Teresa Zylis-Gara była podziwiana w spektaklach: *La Traviata* (Violetta), *Don Giovanni* (Donna Elvira) i *Wesele Figara* (Hrabina Almaviva, 1978). Od 31 grudnia 1976 r. do 30 września 1983 r. Ryszard Karczykowski kreował w ROH takie partie jak Alfredo (*Die Fledermaus*), Księżę Mantui (*Rigoletto*), Ferrando (*Così fan tutte*) oraz Alva (*Lulu*). Zdzista-wa Donat w sezonach 1978-79 i 1979-80 błyszczała jako gwiazda śpiewając Królową nocy (*Czarodziejski flet*). W następnej dekadzie debiutowały: Stefania Toczyska jako Azucena (*Il Trovatore* od 18 czerwca 1983 r. do 1986 r.) oraz Amneris (*Aida*, 1984), od 21 do 31 stycznia 1986 r. Joanna Kozłowska swoje umiejętności prezentowała śpiewając Liu (*Turandot*), a Jadwiga Rappe w październiku 1988 r. pięciokrotnie wystąpiła jako Erda (*Złoto Renu*). W grudniu 2000 r. na deskach Covent Garden jako Dandini (*La Cenerentola*) debiutował baryton Marcin Bronikowski. W cztery lata po nim, w kwietniu 2004 r. Piotr Beczala tryumfował jako Włoski tenor (*Der Rosenkavalier*). Ta partia spowodowała następne kontrakty, którymi były dwukrotne zaproszenia do zaśpiewania partii tytułowej w operach *Faust* (2004 i 2006) oraz *Rigoletto* (2005). W bieżącym sezonie nasz, obecnie najwybitniejszy, tenor powróci do Londynu, aby zrealizować kolejny kontrakt, jakim od 6 marca będzie Leński (*Eugeniusz Onegin*). Jeden z najznakomitszych polskich sopranów młodego pokolenia, Aleksandra Ku-

rzak od 5 lipca 2005 r. została zaproszona do zaśpiewania pięciu przedstawień partii Aspasia (*Mitridate, re di Ponto*). Debiut okazał się tak znaczącym sukcesem, że w minionym sezonie powróciła tam, żeby 5 razy swój talent pokazać jako Norina (*Don Pasquale*), a w aktualnym sezonie ma już za sobą sukcesy, bowiem w listopadzie 2007 r. zbierała okłaski jako Adina (*L'Elisir d'Amore*).

Jest jeszcze jedna postać do omówienia, mianowicie Krzysztof Szumański, młody polski bas-baryton właściwie w Polsce nieznan. Jeszcze podczas studiów w warszawskiej Akademii Muzycznej pierwsze doświadczenia sceniczne zdobywał w Operze Bałtyckiej śpiewając tam: Don Alfonso (*Così fan tutte*), Rudzińskiego *Stabat Mater*, Yamadori (*Madama Butterfly*) i Morales (*Carmen*). Na stronach internetowych dotyczących biografii tego artysty przeczytałem, że na scenie Teatru Wielkiego Opery Narodowej w Warszawie wystąpił w partii tytułowej opery *Don Giovanni*, lecz nasza stoletnia scena w pliku „ludzie” nie podaje jego nazwiska. We wrześniu 2006 r. został przyjęty na studia do Jette Parker Young Artists Programme przy ROH Covent Garden. Ten fakt zaowocował debiutem w Royal Opera w *Lady Makbet z Mceńskiego powiatu*, a także występami w *Damie pikowej*, *Carmen*, *Fidelio*, *Tosce*, *Ifigenii na Taurydzie* i *Parsifalu*. Z powodu własnego niedopatrzenia nie zobaczyłem naszego rodaka, ponieważ na 31 stycznia 2008 r. z kilku miesięcznym wyprzedzeniem zaplanowałem zobaczenie innego spektaklu na głównej scenie, nie wiedząc, że w tym samym dniu mógłbym zobaczyć Polaka jak w Linbury Studio Theatre występuje w partii Starvelinga (*A Midsummer Night's Dream* Brittena). Obiecuję sobie i czytelnikom, że tę sylwetkę niebawem przedstawię.

Innym wydarzeniem, którego nie mogłem przewidzieć, była nagła choroba krtani odtwórcy partii Germonta (Dmitri Hvorostovsky). W taki oto sposób 29 stycznia 2008 r. do debiutu na scenie Opery Królewskiej został zaproszony polski baryton Andrzej Dobber. Nie widziałem tego przedstawienia, ale podobno dostał owacje na stojąco, co akurat w tym teatrze jest wyjątkowym wyróżnieniem ze strony publiczności.

Jednak do Londynu polecałem, żeby zobaczyć jak 30 stycznia 2008 r. baryton, Mariusz Kwiecień po raz pierwszy w swojej drodze artystycznej przedstawi postać Germonta w *Trawiacie*. Dotychczas młody Polak z twórczością Verdiego spotkał się dwukrotnie na scenie MET. Lecz były to partie mniejszego kalibru, mianowicie Marullo (*Rigoletto*, 1999) i Heraldo (*Otello*, 1999).

Omawiany spektakl z bajeczną wirtuozerią prowadził włoski dyrygent, maestro Maurizio Benini. Począwszy od pierwszego taktu preludium do I aktu orkiestra czarowała delikatnymi dźwiękami, szczęśliwie łącząc romantyczną fabułę z realistycznym klimatem obyczajowego dramatu. W ledwie dosłyszalnym pianissimo kilka grup skrzypiec po-



Piotr Beczala w *Fauście* Gounoda
fot. Catherine Ashmore

kilkunastu taktach zaintonowało główny temat szlachetnego uczucia Violetty do Alfreda. Już w tym momencie było wiadome, iż Benini poprowadzi spektakl w najlepszym stylu. I tak się stało. Szczytową głębię wyrazu osiągnął w preludium do III aktu. Ponieważ miał miejsce w Operze Królewskiej, w moich myślach zakolało zdanie: *God save the Queen*. Do ostatniego taktu przedstawienia dominował nastrój subtelnej liryki. Orkiestra nie tyle towarzyszyła solistom, co uczestniczyła w duchowych rozterkach głównych bohaterów, ujmowała głębią niezwykłego wyrazu. Zaprezentowała artystyczny popis najwyższej klasy. Bravo Benini!

Dyrygent wspaniale współpracował z solistami. W przypadku Mariusza Kwietnia, nie był to pierwszy kontakt z tym dyrygentem, bowiem poprzednio pod jego batutą w latach 1999-2006 na scenie Metropolitan Opera zaśpiewał 13

świetna odtwórczyni takich partii jak: Gilda, Liu, Micaëla, oraz wykonawczynie mniejszych partii w operach *Idomeneo* i *Aida*. W kreacji słynnej kurtyzany zastosowała właściwy umiar nie popisując się na modłę bel canto w I akcie, a w II i III nie poszła za daleko po linii werystycznego realizmu. Dzięki temu nie popadła w płytki sentymentalizm. Dała temu wyraz w recytatywie *È strano! È strano!* i następującej po nim kunsztownie zaśpiewanej arii *Ah forse è lui che l'anima*. W drugiej części arii, w nowym recytatywie *Follie! follie!* błyskotliwie ujawniła dręczące wątpliwości, których wynikiem była refleksja *Sempre libera...* mająca na celu powrót do utrwalonego trybu życia. Później, aż do ostatniego tchnienia było jeszcze lepiej, wręcz doskonale brzmiące, soczyste pianissima i piana połączone z subtelną grą chwytaly za serce i wyciskały łzy!

Amerykański tenor, Charles Castro-

tonie *Un di, quando leveneri...* oraz duecie *Ah supermo il veggio*, śpiewał nie tylko naturalną barwą swego ciekawego głosu, lecz w kilku frazach kolorystykę „urozmaicał” wprawdzie ładnymi, ale niekoniecznie pasującymi do całości dźwiękami. Szlachetność i śpiewność linii melodycznej nie została zachwiana, ale odnosiło się takie wrażenie. Aktorsko przedstawił sceniczną postać ojca godną manier przedstawiciela z wyższych sfer. Stylistycznie nie jest to proste zadanie, ponieważ w samej muzyce Verdiego występuje jeszcze tradycyjne włoskie bel canto powiązane z nowym stylem operowym nazywanym lirycznym weryzmem. Giorgio Germont, będący typowym przedstawicielem swej klasy społecznej stoi w kontraście do tytułowej bohaterki, a nawet do syna – Alfreda. Jego wokalna interpretacja, z psychologicznym punktu widzenia, w znacznym stopniu korespondowała z powściągliwymi gestami, a tym



Krzysztof Szumański jako Gaspardo w *Rigoletto* Donizettiego
fot. Noah Da Costa



Aleksandra Kurzak jako Adina w *Napoli miłosnym* Donizettiego
fot. Catherine Ashmore

przedstawień w operach *Rigoletto* i *Don Pasquale*. Odtwórczyni partii tytułowej, francuski sopran Norah Amsellem jest śpiewaczką dobrze znaną Mariuszowi Kwietniowi. W 2001 r. wspólnie występowali w amsterdamskiej produkcji *Napoli miłosnego*, następnie w 2004 r. w Japonii brali udział w *Cyganerii*, a jeszcze rok później w Denver byli Hrabią i Hrabinią w tamtejszej inscenizacji *Wesela Figara*. Nic więc dziwnego, że w Londynie oboje imponowali fantastycznym porozumieniem, a Amsellem zaprezentowała niepodważalny styl dla linii verdiowskiej. Londyńska Violetta jest także dobrze znaną śpiewaczką nowojorskiej publiczności. Od 27 marca 1994 r. do 23 sierpnia 2006 r. dała się poznać jako

novo w Covent Garden gości od 2004 r. Swój występ rozpoczął ponad miarę rozwibrowanym głosem. Zatem słynny toast *Libiamo, libiamo* niezbyt przypadł mi do gustu. Podobnie zresztą jak i pozostałe fragmenty refrenu arii *Di quell amor*, wymagające atmosfery pełniejszego miłosnego uniesienia. Nie przekonał mnie do swej interpretacji arii *De, miei bollenti...*

Mariusz Kwiecień, baryton, na scenie ROH Covent Garden debiutował jako Marcello w 2005 r. Tym razem pokazał się w roli oschłego arystokraty, w imię burżuazyjnej moralności usiłującego doprowadzić do zerwania Violetty z jego synem. W arii *Pura siccome un angelo* i w następującej po niej scenie w nieprzejednanym

samym podkreślała kontrasty radosnych uniesień Violetty z preraźliwymi żądaniami Germonta. Dzięki temu polski artysta, podczas ukłonów został nagrodzony większym aplauzem niż jego sceniczny syn. W mniejszych partiach z dużym powodzeniem wystąpili następujący soliści: angielski baryton Eddie Wade (Baron Douphol), brytyjski bas Graeme Broadbent (Doktor Grenvil), estoński mezzosopran Monika-Evelin Liiv (Flora Bervoix), chiński tenor Haoyin Xue (Gastone de Letorières), litewski bas-baryton Kostas Smoriginas (Markiz d'Obigny) oraz brytyjski mezzosopran Elizabeth Sikora (Annina).

Wilfried Górný



Narodowa Orkiestra Symfoniczna
Polskiego Radia
w Katowicach

Sala im. G. Fitelberga, pl. Sejmu Śląskiego 2, Katowice

PORANEK • 2 marca 2008 • godz. 12.00

dyrygent i komentator

Paweł Kotla

solista

Łukasz Długosz

Respighi

Suita Ptaki

Mercadante

Koncert e-moll na flet i orkiestrę

Rossini

Uwertura do op. *Sroka złodziejka*

KONCERT • 28 marca 2008 • godz. 19.30

z cyklu *Johannes Brahms w interpretacji Jerzego Semkowa*

dyrygent

Jerzy Semkow

solista

Peter Donohoe

Brahms

II Koncert fortepianowy

II Symfonia

Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR, kasa biletowa Teatru Śląskiego, punkt Ticketportal (parter GCK)

www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

Informacje: tel. 032 251-89-03, 032 255-32-61, e-mail: nospr@nospr.org.pl

www.nospr.org.pl

Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

Romeo i Julia Gounoda. Zaplanowanych w tym sezonie w MET 11 spektakli *Romeo i Julii* miało być kolejną „sensacją”. We wszystkich 11: Julia – Anna Netrebko; Romeo – Rollando Villazon (9 wieczorów, 2 pozostałe Mathew Pollenzani), dyrygent – Plácido Domingo (9 wieczorów, dwa ostatnie – Nadler). Zdarzyło się jednak inaczej. 13 IX prasa podała, że Rollando Villazon odwołał wszystkie wcześniej zaplanowane występy, co najmniej do wiosny 2008 r. Wedle słów jego menadżera powodem były „przyczyny zdrowotne”. Już latem 2007 Villazon wspominał o potrzebie przerwy w występach na jakieś 2-3 miesiące.

Odwołał więc występy zaplanowane na wrzesień i październik w MET, w Covent Garden w *Napoju miłosnym* zaplanowanym na listopad i galowy recital z Pittsburg Symphony Orchestra. Wielkim rozczarowaniem było też odwołanie w sierpniu dwóch występów z Plácido Domingo podczas festiwalu w Salzburgu, kiedy to obaj mieli śpiewać fragmenty z zarzueli. Wedle słów Jürgena Flimma, artystycznego dyrektora Festiwalu w Salzburgu, który wybrał się do Norwegii, by posłuchać Villazona: „Głos nie działa”. Prezes Festiwalu w Salzburgu, Helga Rabi-Stader publicznie natomiast oświadczyła, że Villazon przechodzi „artystyczny kryzys”. Menadżer meksykańskiego tenora na stałe mieszkającego w Paryżu, pod koniec lipca oświadczył, że Villazon pracuje nad głosem, ale zdecydował się zmniejszyć ilość występów z 80 do 60 rocznie. Jego możliwości głosu ocenił na 80%, i dodał, że jego zdrowiu nic poważnego nie zagraża. Spekulacje na temat powodów tej przerwy były rozmaite. Przedstawiciel prasy Anny Netrebko, Glenn Petry wspominał o problemach wokalnych, z powodu których nie oferowano mu ostatnio zbyt wielu kontraktów.

W MET zaplanowano zastępstwa na serię wrześniowych i październikowych spektakli. Villazon miał podjąć partię Romeo w 6. przedstawieniach w grudniu, ale nie powrócił do MET. Potrzebne więc było 9 zastępstw za jego Romea. Pierwszym z nich był Roberto Alagna, który zaśpiewał w dwóch pierwszych spektaklach. Po nim, w nieplanowanym, wczesniejszym debiucie w



MET rolę przejął Joseph Kaiser, ale już na początku października bardzo silne przeziębienie uniemożliwiło mu występ. Szybko więc uproszono Marcella Giordaniego. Poprzedniego wieczoru śpiewał Edgarda w *Lucji*, ale zgodził się wystąpić bez możliwości dania odpowiedzi strunom głosowym. Giordani nie śpiewał roli Romea od 2003 r. i nie miał jej w ogóle w planach na najbliższą przyszłość. Nigdy nie widział też produkcji z MET z 2005 r., która m.in. przewiduje scenę w sypialni na zawieszonym na linach dość wysoko nad sceną łożu. Nie miał też wiele czasu na przygotowanie. Raz tylko przećwiczył rolę ze swym wokalnym nauczycielem; o 18:30 wraz z Anną Netrebko zapoznał się z produkcją trzech pierwszych aktów na scenie, kiedy to garderobiani dopasowywali dla niego kostium, a podczas przerwy w samym już spektaklu – szybko przetrenował ruch sceniczny 2 ostatnich aktów. Nie widziałam tego występu (6 X), ale wedle nowojorskiej prasy, Giordani zwycięsko przebrnął ów stresujący test, zebrał wielkie brawa od publiczności i spore pochwały od krytyków. Następnie rolę znów przejął Joseph Kaiser.

Konieczność nieplanowanych i wynikających w ostatniej chwili zmian w obsadzie spowodował spore zainteresowanie „systemem” zastępstw w MET. Bez wątplenia w grę wchodzi pieniądze – bywa, że ponad 13 000 \$ za spektakl za występ tzw. „nazwisk”. Są oczywiście tzw. „stali” zastępcy, którzy wedle kontraktu muszą znajdować się nie dalej niż w odległości 15-20 minut drogi od MET, by w nagłych wypadkach szybko dotrzeć na miejsce. Ich stawka za „główne role” wynosi 1 500 – 3 000 \$ za gotowość śpiewania, ale może wzrosnąć do 5 000 – 8 000 \$, jeśli faktycznie partię wykonają. Licząc więc średnio 4 000 \$ za

spektakl wynosi to ponad milion rocznie. Jakkolwiek by nie oceniać skuteczności owego systemu nagłych zastępstw w MET, wydaje się

on być znacznie lepszy i efektywniejszy od wielu teatrów operowych w Europie, gdzie faktycznie on nie istnieje, zmuszając do niemal wręcz panicznego poszukiwania dostępnego śpiewaka, a czasami, nawet te największe i najbardziej prestiżowe, do odwoływania przedstawień.

„Gwiazdy” zastępujące „gwiazdy” mogą też przyczynić się do wyprzedania dodatkowy dochód w wysokości 20 000 \$.

Wróćmy jednak do spektakli MET. Z owych 11 widziałam dwa (premiera sezonu 25 IX i 20 XII) oraz słyszałam transmisję radiową 15 XII. Słyszałam więc dwóch Romeo (25 IX i 15 XII – Roberto Alagna oraz Joseph Kaiser 20 XII), którzy kochali i umierali z jedną Julią tego sezonu – 36-letnią Anną Netrebko.

Plany dla Netrebko w MET obejmują występy sięgające w przyszłość poza sezon 2012-13 z docelowym obsadzeniem jej w co najmniej 2 produkcjach rocznie, z których jedna ma być nowa. Póki co mowa jest o *Boheme*, a w 2012 o *Manon Lescaut*.

Wieczór premiery sezonu był dość rozczarowujący, może też z powodu zbyt wielkich oczekiwań. Anna Netrebko wyglądała pięknie, brzmiała wspaniale, zredukowała w dużej mierze nadpobudliwość ruchu scenicznego i tylko na początku opery, podczas uroczystości jej urodzin, zbyt szybko i za dużo biegła od jednej grupy gości do drugiej, wirując radośnie w tzw. międzyczasie.

Interpretacyjnie i wokalnie tego wieczoru była generyczna, pozbawiona elegancji i stylu i najczęściej monochromatyczna. Francuski sprawiał jej sporą i wyraźną trudność, trochę prześlizgiwała się więc po frazach. Wiele fragmentów zabrzmiało też za głośno krzykliwie, bez finezji frazy francuskiego stylu opery, co szczególnie dało się sły-

szczę w popisowej *Je veux vivre*, która pozbawiona radosnej lekkości i elegancji zabrzmiała jak popis siły głosu i piękna jego barwy. Tak więc, niestety, jej Julia pozbawiona głębszego wglądu interpretacyjnego i modulacji barw głosu była w sumie popisującą się na scenie, pięknie prezentującą się kobietą oferującą oczywiście cudnej urody dźwięki, a niekiedy nawet całe liryczne fragmenty – ale to tyle.

Co oczywiste i zrozumiałe, styl i francuszczyzna Roberto Alagna były bez zarzutu. Wokalnie pozostawił jednak nieco do życzenia i w sumie był to dość nierówny występ. Było wiele doprawdy ładnych fragmentów z eleganckim frazowaniem zaśpiewanych dźwięcznym, stabilnym głosem jak np. *Ah! Lève-toi, soleil!*, ale zbyt często słyszalna była siłowość, nieprecyzyjne intonacyjne w najwyższych

strony. Z dużą przyjemnością mogę więc stwierdzić, że było to przedstawienie wokalnie i muzycznie niemal doskonałe. Jedyne zmiany w obsadzie to Tybalt (Nathan Gunn) i jak zwykle doskonały Robert Lloyd jako Ojciec Laurenty. Francuszczyzna Anny Netrebko tym razem była lepsza; bardziej staranna i rozumiała. Po dość niefortunnym, ostrym i nieprecyzyjnym intonacyjnie „pierwszym wejściu” podczas sceny balu urodzinowego, okazała się zupełnie dobrą Julią. *Je veux vivre* zaśpiewała co prawda ostrożnie w górze, z bardzo starannie „wypracowanymi” przebiegami po skali, ale ostatni wysoki dźwięk był iście popisowo spektakularny. Interpretacyjnie była jakby zupełnie inną śpiewaczką – modulowała barwy i była wiarygodna jako postać. Ogromne, huraganowe wręcz brawa zebrała za znakomitą wokalnie i interpreta-

tycznej „bohaterskości” w głosie na korzyść płynnego liryzmu, ale już sama scena śmierci była doprawdy doskonała i to w wykonaniu obojga.

Ostatni natomiast widziany przeze mnie spektakl 20 XII mógł poszczycić się doprawdy dobrym Romeem, o bardzo obiecującym głosie, którego karierę warto śledzić. 30-letni kanadyjski tenor, Joseph Kaiser jeszcze kilka lat temu był barytonem o znakomitych aktorskich umiejętnościach. Podczas Canada Jeunesses Musicale w 2002 r., wielu jurorów doradziło mu przetrenowanie głosu na rejestr tenora. Sugestie te wysunęły takie znakomitości wokalne jak: Berganza, Vickers, Horne i Bumbry. W przypadku Kaisera była to zresztą tylko kwestia dodania 2-3 górnych tonów do już istniejącego rejestru. Usłuchał tej rady i pod kierunkiem Arthura Levy’ego rozpoczął pracę nad



Ch. Gounod – *Romeo i Julia*
Anna Netrebko i Kristinn Sigmundsson
fot. MET/Marty Sohl

tonach, lekko „prześpiewany” głos z sucho-bezdźwięcznymi obszarami.

Reszta obsady tego wieczoru wypadła różnie. Bardzo dobrze i stylowo zabrzmiał Stephane Degout (Mercutio); duże brawa zebrał Kristinn Sigmundsson, którego silny i ciepło brzmiący bas znakomicie zaprezentował partię Ojca Laurentego; z przyjemnością słuchałam też debiutu Isabel Leonard (mezzosopran – Stephano) absolwentki Julliard. Nieco mniej spektakularnie zabrzmieli: Marc Heller (Tybalt); David Won (Gregorio); Louis Otey (Paris) i John Hancock (Kapulet).

Transmisja radiowa, którą słyszałam 15 XII zabrzmiała jak kompletnie inny spektakl. Wszyscy niewiarygodnie się sprężyli i zaprezentowali od najlepszej

cyjnie „wielką arię”, zaprezentowaną bez skrótów, przed wypiciem mikstury Ojca Laurentego. Jej Romeo, Roberto Alagna, 15 XII zaśpiewał jeden z najlepszych spektakli, jakie ostatnio słyszałam w jego wykonaniu w MET. Najczęściej słyszałam ładny głos i dobry wgląd interpretacyjny. Bardzo dobrze wypadło *Ange adorable* z aktu I oraz *L’amour* z aktu II. W akcie III spore wrażenie zrobiła na mnie scena z Tybaltem, choć sama końcówka była lekko siłowo wypchnięta w górę. W akcie IV, w scenie w sypialni był co prawda momentami zbyt „ostry”, jak na mój gust i tu akurat wolałabym więcej płynnego liryzmu no i na końcu pożegnania z Julią dało się słyszeć lekkie zachwianie w precyzji intonacyjnej góry. W ostatnim, V akcie, znów preferowałabym mniej drama-

glosem. W 2004 r. podczas Carammore Summer można go było usłyszeć w recitalu hiszpańskich pieśni z Lorraine Hunt Lieberson; w 2005 r. zdobył drugą nagrodę w Operaliach i od tego czasu śpiewa już jako tenor w teatrach operowych. Zagrał i zaśpiewał Tamino w filmie oraz regularnie śpiewa jako kantor w swej synagodze. Po pierwszym jego występie jako Romeo w MET (3 X) już za kulisami, dyrygent owego spektaklu Placido Domingo powiedział zgromadzonym fanom operowym proszącym go o autograf: „To co – mamy nowego tenora w tym domu operowym”, co oczywiście natychmiast rozeszło się po kuluarach i „po mieście”. Po usłyszeniu Kaisera 20 XII mogę tylko dołączyć się do grona optymistów, którzy czekają na doprawdy dobry głos w

tym rejestrze. Jonathan Kaiser ma chyba wszystkie atrybuty, które mogą przyczynić się do interesującego rozwoju kariery. Znakomita prezencja sceniczna: wysoki, przystojny, dobrze zbudowany; umiejętności aktorskie – znacznie powyżej przeciętnej, dobry, sprawiający wrażenie bardzo naturalnego i swobodnego ruch sceniczny, ale to co oczywiście dla mnie najważniejsze – głos: młodo brzmiący, ale ładny, ciepły w barwie (jakby lekko miodowy) no i wspaniale dźwięczny. Dość przecież trudna rola Romea wypadła doprawdy znakomicie, co w dużej mierze Kaiser zawdzięcza wnikliwości muzycznie inteligentnego i elegancko stylowego ujęcia interpretacyjnego i frazowania. Francuzczyzna była oczywiście znakomita, dykcja – wyraziście i czysta. Wywarł więc na mnie zdecydowanie duże wrażenie, znacznie większe niż jego mozartowski Tamino. Cóż – jak wiadomo prawdziwie dobrze śpiewać Mozarta jest najtrudniej na świecie.

Reszta obsady tego wieczoru też wypadła bardzo dobrze. Netrebko od dnia premiery wyraźnie się starała i miała znacznie więcej do zaoferowania niż tylko ładny w barwie i silny głos. Julia okazała się więc jedną z najlepiej ostatnio zaśpiewanych przez nią partii w MET. Koniecznie jednak musi wypracować sobie technikę tryli, które jak dotąd „podrabia” no i nadal też ma nieszczerólny technicznie i w mocy dół.

Jak zwykle oklaskiwaliśmy Roberta Lloyda, ciepłego interpretacyjnie, znakomitego w niuansie fracuskiego stylu wokalnemu Ojca Laurentego; wielkie brawa należały się też Kate Lindsey (mezzosopran – Stephano) za świetnie wykreowaną popisową arię ze spektakularnym wysokim C.

Na koniec pozostawiłam ocenę dyrygenta, Placido Domingo, który dyrygował 9 z 11 wieczorów *Romea i Julii* tego sezonu.

Wszystkie 3 przedstawienia pod jego batutą wypadły muzycznie bardzo dobrze. Moim zdaniem Domingo coraz lepiej i pewniej czuje się za pulpitem dyrygenckim. Co prawda nadal wielu krytycznie ocenia jego występy w roli Maestro, ale jak sądzę, ma to związek z jego ogromną koncentracją na wspomaganie śpiewaków. Domingo to jednak znakomity muzyk i doskonale wie co robi w roli dyrygenta. Muzyka Gounoda zabrzmiała stylowo, płynnie, elegancko i śpiewnie, dobre było tempo, frazowanie, barwa, którą wydobywał z orkiestry, dobre sola smyczków. Świetnie też udało mu się wydobyć liryczno-melancholijno-refleksyjny nastrój we wstępnej fudze prologu. Był to dobrze wyważony muzycznie spektakl, w którym nie zabrakło energii, sprężystości, płynnego liryzmu i radosnego brzmienia walca.

Zawsze będę podziwiać i szanować go za niezwykłą wrażliwość na potrzeby śpiewaków, co moim zdaniem nie odbywa się kosztem ogólnego brzmienia orkiestry. Domingo zbierał więc za każdym razem bardzo zasłużone owacyjne brawa tak od widowni jak i od muzyków orkiestry.

Wojna i pokój Prokofiewa. 10 XII premiera sezonu rozpoczęła cykl 8 przedstawień *Wojny i pokoju* Prokofiewa. Było to wznowienie spektakularnej produkcji debiutującego w MET Andrieja Konczalowskiego. Opisałam ją Państwu dość dokładnie w 2002 r. Warto jednak przypomnieć kilka faktów.

Produkcja *Wojny i pokoju* jest jedną z największych w historii MET: 68 ról śpiewanych przez 52 solistów, z których część wykonuje więcej niż jedną; 118 członków chóru, 41 tancerzy baletu, 227 statystów na scenie, a oprócz tego wykorzystano pomoc: 1 konia, 1 psa, 1 kózki o imieniu Carmella i 4 kurczaków. Do produkcji potrzebnych było 1200 kostiumów i 79 garderobianych, 240 szabli, 152 karabinów i ponad 75 kg sztucznego śniegu do każdego z

Jako Sonia powróciła w roli swego debiutu w MET z 2002 r. Ekaterina Semenczuk – pięknej barwy mezzosopran, który poza znakomitymi wokalne solowymi fragmentami cudownie wręcz zabrzmiał w harmonii z głosem Natasszy w początkowym ich duecie.

Larisę Szewczenko (mezzosopran – debiut w 2002 r. w tej samej roli – czyli Madame Achrosimowa), mieliśmy już okazję usłyszeć w MET jako doskonałą Filipiewną w *Eugeniuszu Onieginie*. Jej też należały się wielkie brawa.

Rola Napoleona przypadła Wasiliiemu Gerello, który imponująco prezentował się na białym koniu na tle projekcji obrazu palącej się Moskwy, a Samuel Ramey zebrał całkowicie zasłużone owacyjne brawa za partię generała Kutuzowa. Kim Beagley (brytyjski tenor, debiut w MET w 2003 r. jako Laca), nie

S. Prokofiew – *Wojna i pokój*
Vassili Gerello
fot. MET/Ken Howard



przedstawień. No i wielu z Państwa zapewne pamięta, że była to produkcja, w której debiutowała w MET jako Natassza Anna Netrebko.

W tym sezonie widziałam dwa spektakle (premiera sezonu 10 XII i 18 XII) oraz słyszałam transmisję radiową 22 XII. We wszystkich ta sama obsada głównych ról. Wcześniejsze zapowiedzi podawały nieco inny zestaw nazwisk, a raczej nieco inną ich kolejność występów, podczas prób zdecydowano widać inaczej. I tak najpierw zachwycił me uszy debiutujący w MET w roli Księcia Bolkońskiego rosyjski baryton Aleksiej Markow. Bardzo piękny, równy, młodo melodyjno-liryczny, ale i dramatyczno-charyzmatycznie brzmiący głos. Z przyjemnością usłyszałabym go w MET w jakiejś nie-rosyjskiej partii.

do końca spełnił moje oczekiwania jako Pierre. Wolalabym śpiewniejszego lirycznie tenora. Bronił jednak dzielnie honoru nie rosyjskich wokalistów owych spektakli.

Znakomitym i przyjętym burzliwą owacją debiutem może poszczycić się świetny sopran z Moskwy, Marina Popławskaja (Natasza). Jasny, słodkowiedzco-dźwięczny, dość silny głos, wzruszająca i przejmująca w dramatycznej interpretacji wokalne, kiedy to „ściemnionym” w barwie głosem bardzo wiarygodnie prezentowała tragicznie i drastycznie przyspieszony przeżyciami wojny proces dorastania młodziutkiej Natasszy.

Reszty bardzo dobrych solistów nie sposób po prostu wymienić. Koniecz-

nie jednak należy oddać jak największy honor chórowi MET, który doprawdy solidnie zapracował podczas wszystkich tych wieczorów na owacje.

Tą prawie 4-godzinną (13 liryczno-dramatycznych scen z epigrafem chó-

ru), z jedną tylko przerwą, ogromną produkcją dyrygował Walery Gergiew. I choć jak zwykle jego napięty kalendarz występów zmusił go do ciągłych podróży pomiędzy MET i Waszyngtonem, gdzie prezentował spektakle Kirowa w

Kennedy Center, z ogromną pasją i werwą poprowadził orkiestrę.

Doprawdy wspaniałe muzycznie, imponujące w rozmachu teatralnym przedstawienia ze świetną obsadą wokalną. Było czym nacieszyć i oczy i uszy.

C. W. Gluck – *Ifigenia na Taurydzie*
Plácido Domingo jako Orestes
fot. MET/Ken Howard



syntezą losów głównych bohaterów, akcji chóru, elementów tańca i muzycznej deklamacji.

Dziś nie wiemy jak to faktycznie brzmiało za czasów Glucka; jaką rolę pełniła muzyka; które elementy dominowały i jak owa synteza faktycznie została osiągnięta. Ale wiemy, że jego wizja dramatu operowego zainspirowała m.in. Mozarta w jego *Idomeneo*, Berliozą w *Trojanach* i Wagnera.

Libretto w oparciu o sztukę Eurypidesa przygotowane przez Nicolas-Francois Guillarda jest znakomitym przykładem elegancji słowa w połączeniu z dramatem muzycznym. Jest to historia brata i siostry, rozdzielonych w wyniku tragedii rodzinnej. Ifigenia, poświęcona przez swego ojca w krwawej ofierze Dianie, faktycznie została ocalona przez boginię i przeniesiona do Taurydy (klasyczna nazwa Krymu). Zrozpaczona utratą córki Klitajmestra zabija swego męża, ojca Ifigenii. Orestes, brat Ifigenii, mści śmierć ojca zabijając własną matkę. Matkobójstwo zostaje ukarane przez Furie, które od tego czasu nie opuszczają Orestesa podążając za nim na wyganie z Argos. Do żyjącej na Krymie Ifigenii docierają wieści o tragedii rodzinnej i jest przekonana, że Orestes zapłacił życiem za swój czyn. Oboje więc uważają się za zmarłych. Ifigenia żyjąca obecnie w Taurydzie wśród barbarzyńskich Scytów, którzy zaadoptowali wcześniej zbudowaną przez Greków świątynię Diany i jej kult na własne potrzeby, jest główną kapłanką bogini.

Faktyczną akcję opery rozpoczyna burza, podczas której dwóch rozbitków ratuje swe życie na brzegach Taurydy. Schwytani przez Scytów mają być poświęceni w ofierze Dianie, i to właśnie kapłanka, Ifigenia, ma zatopić w ich piersi ofiarny rytualny nóż. Owi dwaj cudzoziemcy to Orestes i jego wierny przyjaciel i towarzysz Pylades. Uwwięzieni na terenie przylegającym do świątyni czekają na śmierć. Wzruszona ich losem Ifigenia próbuje ocalić choć jednego z nich, a jej podświadomy wybór pada na brata, Orestesa. Dręczony psychicznymi torturami Furii Orestes wymusza na Pyladesie i Ifigenii zmianę decyzji. Śmierć będzie dla niego wybawieniem od dalszej tortury życia. Pylades obiecuje Ifigenii oddanie jej listu Elektrze w Argos, oraz przysięga sobie powrócić na czas, by uratować Orestesa, faktycznego przecież króla, od ołtarza ofiarnego. Ifigenia próbuje spełnić swą powinność kapłanki i zabić Orestesa. W ostatniej jednak chwili opuszcza ją odwaga. Orestes przekonany o rychłej śmierci wyjawia swą tożsamość. I tak brat i siostra odnajdują się po latach. Barbarzyński król Scytów, Thoas, żąda jednak spełnienia ofiary w obawie przed gniewem bogini. Na szczęście

Ifigenia na Taurydzie Glucka. 90 lat czekaliśmy w MET na *Ifigenię na Taurydzie* Glucka. Jedyne 5 przedstawień, z których pierwsze było również amerykańską prapremierą (25 XI 1916) wykonano w tłumaczeniu na niemiecki, z niemiecką obsadą wokalną pod batutą Artura Bodanzky'ego i w muzycznej adaptacji Ryszarda Straussa. Była to wersja przygotowana przez R. Straussa dla Weimar Hoftheater w 1889-90 r. (faktyczna prapremiera w 1900 r.). Strauss skrócił 4 akty Glucka do 3, przerobił część muzyki i wstawił fragmenty tekstu z dramatu Goethego *Ifigenie auf Tauride*. Krytycy nowojorscy dobrze przyjęli operę, a Richard Aldrich napisał w Times: „Niewiele lirycznych dramatów prezentuje taką serię dogłębnie wzruszających sytuacji z tak wyrazistą i silnie angażującą dramatyczną strukturą. Brak jej jednak nieco ciepła i czaru obecnych w *Orfeuszu* i *Eurydyce*; ma natomiast znacznie więcej wigoru i siły dramatycznej oraz znacznie więcej różnorodności”.

Ifigenia była ostatnią z serii heroicznym oper 65-letniego Glucka. Faktycznie ostatnią operą była *Echo et Narcisse*, znacznie „lżejsza”, niemal kameralna opera o pastoralnej atmosferze idylli. Obie opery miały prapremiery w Paryżu w tym samym roku: *Ifigenia* 8 V, a *Echo* 24 IX 1779 r. Przygotowując premierę *Ifigenii* dla Wiednia (23 X 1781) Gluck wprowadził zmiany do par-

tytury. W Paryżu rolę Orestesa śpiewał wysoki baryton. Dla Wiednia Gluck dokonał transpozycji partii na rejestr tenora. Obniżył też rolę Thoasa, i dokonał szeregu zmian w muzyce.

Pomimo przychylnych recenzji po prapremierze, *Ifigenia* nigdy nie cieszyła się tak wielką popularnością jak *Orfeusz* i była faktycznie niedoceniana. A jest to bez wątpienia największa operowa tragedia liryczna owych czasów.

Aby lepiej móc ocenić współczesną produkcję w MET należy jednak przypomnieć nieco historii.

Tzw. „reforma Glucka” miała na celu przybliżenie opery do jej „korzeni” czyli do dramatu teatralnego. Należało więc pozbawić muzykę opery nadmiaru ekscesów, dekoracyjnych fitytur i ozdobników, wszelakich „pustych” wirtuozerskich popisów wokalnych, które nie służyły dramatowi, a które na dobre zadomowiły się w operach jego czasów. Celem było więc poprawienie relacji między słowem i muzyką; wyrażenie emocji bezpośrednio i „uczciwie”. I to właśnie w *Ifigenii* Gluck zastosował najpełniej w praktyce owe „kreatywne innowacje”. Nie znaczą to jednak, że jego muzyka była uboga w formy. W *Ifigenii* usłyszymy recitatywy, arioso, arię, duet, trio, chór, muzykę baletu/tańca; partytura jest niezwykle zwarta, a akcja posuwa się wartko i płynnie bez wielu wyraźnych „szwów”. Teatr operowy Glucka miał być bowiem idealną

Pylades wraz z posiłkami przybywa na czas, zabija Thoasa i uwalnia rodzeństwo. Pojawia się bogini Diana, która kładzie kres mękom Orestesa odsyłając Furię. I tak osiągamy w zasadzie „szczęśliwe” zakończenie dramatu.

Muzyka, którą Gluck skomponował dla wyrażenia złożonego charakteru postaci i grup w *Ifigenii* jest chyba największym jego życiowym osiągnięciem.

Nie ma uwertury i po kilku tzw. „spokojnych” taktach, zaczynają dobiegać nas odgłosy burzy, tej faktycznej i tej szalejącej w sercu Ifigenii. Cymbały, trójkąt i piccolo – czyli tzw. „tureckie” instrumenty natomiast identyfikują Scytów, którzy w czasach Glucka byli utożsamiani z Turkami, jako że obszar Krymu był wówczas częścią Imperium Otomańskiego.

Należy też zwrócić baczniejszą uwagę na 3 sola:

– arię Thoasa z aktu I, z akcentowanymi rytmami, która jest znakomitym portretem muzycznym jego obsesji krwi i rytualnego mordu

– wielką arię Ifigenii z aktu II *O malheureuse Ifigenie*, prawdziwie wstrząsająco-wzruszający lament, ale w tonacji durowej (podobnie zresztą jak słynne *Che faro senza Euridice z Orfeusza*)

– i najwspanialszą muzycznie, moim zdaniem, arię Orestesa z aktu II *La calme rentre dans mon coeur*, w której Gluck osiągnął niesłychane mistrzostwo harmonii i kontradykcji oraz zdolności wyrażania złożoności i niuansu sytuacji. Altówki bowiem powtarzają muzyczną figurę zadającą kłam słowom Orestesa i ilustrują jego faktyczny stan ducha, który wbrew deklaracjom, bliski jest załamania psychicznego.

Wersja muzyczna *Ifigenii*, którą MET zaprezentowała w nowej produkcji była wersją skomponowaną przez Glucka dla Paryża (1779), ale ze zmianami wprowadzonymi przez niego dla Wiednia (1781). Tak więc np. rola Orestesa została podwyższona do rejestru tenora; wykorzystano też alternatywne zakończenia aktów II i IV, a aria Thoasa została transponowana w dół do klucza użytego przez Glucka w Wiedniu.

Nową produkcję *Ifigenii* w MET powierzono Stephenowi Wadsworthowi, który w 2004 r. debiutował w MET niezwykle efektywną sceniczną kreacją dla *Rodelindy* Haendla. Dekoracje zaprojektował Thomas Lynch (również debiut w MET w 2004 r. w *Rodelindzie*), kostiumy były dziełem Martina Pakledinaza (debiut w MET w 1992 r. – *Lucja*, a później również *Rodelinda* w 2004 r.); projekt światła zawdzięczamy Neil Peter Jampolis (debiut w MET w 1974 r. – *Makbet*), a choreografię – Danielowi Pelzigowi, który debiutował w MET w 2007 r. choreografią do *Lucji*. *Ifigenia* była ko-produkcją z Seattle Opera i najpierw pokazano ją w Seattle (13 X 2007), a później przeniesiono do MET na koniec listopada i grudniowe spektakle.

Oprawa sceniczna *Ifigenii* wzbudziła mieszane oceny krytyków. Zaakceptowałam ją z zastrzeżeniami. Kilka rozwiązań mogło budzić wątpliwości.

C. W. Gluck – *Ifigenia na Taurydzie*
Susan Graham jako Ifigenia
fot. MET/Ken Howard



Przestrzeń sceny podzielono na dwa główne obszary. Mroczne wnętrza świątyni Diany o brunatno-czerwonych ścianach, lekko tylko oświetlają zgrupowane na ścianach kaganki/świece ukazując ołtarz ofiarny i ustawiony po prawej stronie bokiem do widowni, dominujący nad całością posąg Diany. Wnętrze to zajmuje około 2/3 sceny, a pozostała 1/3 – po lewej stronie – jest oddzielnym ścianą/murem pomieszcze-

niem więziennym, z którego lekko w konstrukcji przejście/schody prowadzą na zewnątrz.

Kostiumy są „ponadczasowe” w kroju i nie można ich też przypisać do konkretnego czasu w historii, ale tak ich barwy jak i krój są w harmonii z muzyką i produkcją.

Opera rozpoczyna się w ciszy pantomimą. Po uniesieniu kurtyny ukazuje się pogrążona we śnie Ifigenia, która

C. W. Gluck – *Ifigenia na Taurydzie*
Paul Groves i Plácido Domingo
fot. MET/Ken Howard



głośno jęczy dręczona koszmarem wspomnień z przeszłości. Pantomima ukazuje jej matkę i ojca, na chwilę przed poświęceniem jej na ołtarzu Diany. Nieczuły na błagania matki Agamemnon siłą umieszcza dziecko/Ifigenię na ołtarzu i wbija w jej serce nóż (2 debiuty w MET: Jacqueline Antaramion – Klitajmestra i Mark Capri – Agamemnon). W tym momencie pojawia się „*dea ex machina*”, Diana, która unosi Ifigenię ze sobą z ołtarza.

Scena ta oczywiście stanowi „dramatyczny pomost”, przypominając wcześniej dzieje tytułowej bohaterki i jest całkowicie autorskim dodatkiem Wadswortha. Podobnie zresztą jak jęki Ifigenii, których też oczywiście nie ma w partyturze. Czy ma to sens? Dramatycznie – tak, ale faktycznie działa nieco wbrew zamiarom producenta, ponieważ zamiast wprowadzić w nastrój mrocznej tragedii budzi wielkie uznanie widowni gorąco nagradzającej tę scenę burzliwymi oklaskami niweczając atmosferę.

Kolejnym budzącym zastrzeżenia elementem tej produkcji jest choreografia baletu/tańca. Najpierw wirujące w niby transie derwiszy kapłanki, towarzyszą Ifigenii, a później „barbarzyński”, niemal wulgarny układ kroków tanecznych i tupania Scytów mający w sobie coś prymitywnego, czy pierwotnego w rytualnym obrządku. I znów – dramatycznie i logicznie – działa i nie jest w kontraście z muzyką. Rozumiem jednak zastrzeżenia tych, którzy woleliby bardziej stylowo elegancki układ, bardziej oddający czasy Glucka.

No i jest jeszcze druga pantomima, rozgrywająca się na tle wspomnień/lamentu Orestesa. Po jego lewej stronie (patrząc od strony widowni) ukazane jest zabójstwo jego ojca. Pytanie jakie pojawiło się to: dlaczego zabójstwo ojca, a nie matki? Nie widziałam akurat w tym wyborze nic dziwnego ponieważ moim zdaniem lepiej było pokazać (jeśli już) scenę, która doprowadziła do matkobójstwa, niż same matkobójstwo, które wymagałoby zdublowania postaci Orestesa.

Najwięcej krytyki jednak zebrał koniec opery, który był całkowicie autorskim pomysłem producenta. Jest to tzw. niema wokalnie scena, z wykorzystaniem muzyki baletu/sinfonii zapożyczonej z opracowanej przez Glucka wersji wznowienia *Ifigenii* dla Paryża. Na jej tle udręczona tragedią własną i Orestesa Ifigenia, nie łatwo godzi się z losem i dopiero po kilkakrotnym odepchnięciu Orestesa, tuli go w swych ramionach. I znów dramatycznie – świetnie zakończenie. Trudno bowiem uwierzyć w prawdziwie „szczęśliwe” zakończenie dramatu rodzeństwa tak tragicznie doświadczonych przez los.

Muzycznie i wokalnie były to znakomite spektakle. Widziałam 4 z 8. (27 XI premiera sezonu; 5, 11 i 19 XII) oraz słyszałam transmisję radiową 8 XII.

Obsada wszystkich przedstawień była identyczna.

Najmniej spektakularnie wypadła

premiera sezonu (27 XI). Brakowało niekiedy synchronizacji w tempach pomiędzy orkiestrą i wokalistami; były też momenty lekkiego zagłuszenia głosów. „Wyprasowało” się to jednak w kolejnych spektaklach i było już świetnie: dobre zgranie instrumentów i głosów, znakomita płynność, wspaniałe wyczuwanie stylu muzycznego, prawdziwie dobry chór – jednym słowem prawie idealnie – i to na żywo!!! Owo wspaniałe stylowe brzmienie orkiestry zawdzięczaliśmy debiutującemu tymi spektaklami w MET dyrektorowi muzycznemu Mostly Mozart Festival, Francuzowi Louisowi Langree.

Jedynym wokalnym „zgrzytem” na tle doskonałych głosów był angielski baryton William Shimell (debiut w MET w 1996 r. – Marcello w *Boheme*). Niezbyt stabilny i niezbyt giętki głos, szczególnie wybuchowo, bez cienia finezji i wycucia stylu zaprezentował się jako Thoas.

Tytułową bohaterkę zaśpiewała Susan Graham. Słyszano już jej Ifigenię w ciągu ostatnich kilku lat w Covent Garden, Lyric Opera of Chicago, San Francisco Opera, Paryżu i Salzburgu. To wspaniałe współczesny mezzosopran, który od chwili debiutu w MET w 1991 r. jako *Druga Dama* w *Czarodziejskim flecie* Mozarta wystąpiła tu już w ponad 100 spektaklach, w 13 rolach, z których 2 były światowymi prapremierami.

Była Ifigenią doskonałą. Rola ta rzadko wznosi się powyżej A, ale wymaga niezwykle intensywnej emocjonalnej przy jednoczesnej wrażliwości charakterystycznych interpretacyjnie postaci Ifigenii. Graham zaśpiewała tę partię dźwięcznym, bogatym w barwy głosem, pełnym tragicznego „grandeur”, i wzruszyła widownię w przepelnionym bólem lamencie. W deklamacyjno-śpiewanych fragmentach potrafiła znakomicie też ściemnić swój w zasadzie liryczny mezzosopran i nadać mu odpowiednią głębię dramatyczną. Aktorsko wypadła szalenie wiarygodnie i „uczciwie”. Przed kurtyną powitała ją oczywiście stojąca owacja. Wielka rola, godna następczyni legendarnych już kreacji wokalnych Ifigenii z przeszłości śpiewanych przez bardziej przecież dramatyczne głosy jak Rita Gorr czy Regine Crespin.

Kolejną stojącą, na wpół histeryczną owacją, gwiazdami uznania i okrzykami „Bravo!” publiczność obdarzyła Placido Domingo za rolę Orestesa. Jak mówił prasie, od 1966 r., czyli od *Hippolyte et Aricie* Rameau, którą śpiewał z Beverly Sills w Bostonie, nie miał w swym repertuarze żadnej roli barokowej. Tak więc jego Orestes, a już niedługo partia Bajazet w *Tamerlano* Handla (Madryt i Waszyngton kwiecień/maj tego roku) nadrobią owe „zaległości”.

Orestes to 125. rola Placido Domingo i w MET śpiewał jej podwyższoną do rejestru tenora wesej z Wiednia. Gluck co prawda chciał, aby brzmienie głosów Pyladesa (tenor) i Orestesa (oryginalnie baryton) zdecydowanie różniły się w barwie i ekspresji, ale głos Paula Grovesa

(w zasadzie liryczny tenor) i Domingo wystarczająco wyraziście podkreślają owo zróżnicowanie dramatyczne. Znaczna bowiem część partii Orestesa ułożona jest w środkowym rejestrze, a pięknie ściemniony obecnie w barwach głos Domingo, pełen niezwyklej ekspresji, pasji, wigoru i dramatycznego wglądu interpretacyjnego uczynił z Orestesa istną perłę wokalną. Domingo był wspaniały, w znakomitej formie wokalne, i jak zwykle zahipnotyzował publiczność całościowym artystycznym ujęciem charakteru postaci i jej intensywnością w tej wymagającej fizycznej sprawności w ruchu scenicznym produkcji. Cierpieliśmy i płakaliśmy wraz z nim, a doskonale wokalnie i aktorsko udręczony Orestes to kolejny listek do wieńca laurowego tego wielkiego artysty.

Wielkie brawa otrzymał również od widzów Paul Groves, który śpiewał już rolę Pyladesa wcześniej w tym sezonie w Covent Garden i od kilku już lat znany jest z jej interpretacji na świecie, a m.in. w Lyric Opera of Chicago, San Francisco i Salzburgu. Było to bogate w ekspresyjne barwy wykonanie, pełne subtelności i niuansu wokalnego, szczególnie pięknie brzmiącego w liryczniejszych fragmentach roli. Głos był więc wystarczająco „słodki lirycznie”, stabilny, pewny w ataku intonacyjnym i wypełniony emocjonalnie przekonującą pasją.

Wiele uznania należy się również pozostałym wykonawcom mniejszych ról i tak bardzo dobrze zaprezentowała się Lisette Oropesa w partii Pierwszej Kapłanki, a później Greckiej Kobiety – kryształowo czysty sopran i bardzo wdzięczna prezencja sceniczna.

Spore brawo otrzymała też Michele Losier (debiut w MET jako Diana), która ubrana w niezbyt pochlebiający figurze kostium z czarnej skóry, śpiewała najpierw zawieszona na linach, a później na ołtarzu ofiarnym. Dobre wrażenie wywarła też Sasha Cooke debiutując w MET w roli Drugiej Kapłanki.

Doprawdy wspaniałe muzycznie i wokalnie spektakle, które jak mam nadzieję, przyczynią się do większej popularności tego arcydzieła muzycznego Glucka.

MET na żądanie – plany odwołane. MET odwołała plany udostępniania swych spektakli w ramach programu telewizyjnego On-Demand. 8 przedstawień tego sezonu będzie transmitowanych, jak planowano wcześniej, do kin na całym świecie. Transmisje przez sieć kablową telewizji On-Demand miały być udostępnione 30 dni po transmisji do kin. Operatorzy kin wyrazili jednak swe zastrzeżenia, stwierdzając, że 30 dni to za krótki okres czasu i może ingerować w terminy projekcji kinowych, nie zawsze oferujących przekazy z MET w terminie „natychmiastowym”. Tak więc program odpłatnych przekazów telewizyjnych został odwołany na ten sezon. Być może lepsza synchronizacja planów na kolejny sezon umożliwi wznowienie tego projektu.

Anna Netrebko zaręczona i w ciąży. Niedawno prasa podała do wiadomości publicznej oświadczenie prasowego przedstawiciela Anny Netrebko. 36-letnia popularna śpiewaczka operowa jest w ciąży i zaręczona z 35-letnim operowym bas-barytonem Erwinem Schrottem urodzonym 21 XII 1972r. w Montevideo w Urugwaju. Profesjonalnie debiutował w wieku 22 lat w Montevideo (Roucher w *Andrea Chenier*). Później śpiewał Timura w *Turandot*, Colli-ne'a w *Cyganerii*, Sparafucile w *Rigoletto* i Ramfisa w *Aidzie* w Teatro Municipal w Santiago w Chile. Wygrał stypendium do Włoch, a w 1998 r. zdobył główną nagrodę oraz nagrodę publiczności w Operaliach Placido Domingo i rozpoczął międzynarodową karierę. Słyszano go w La Scali (Don Giovanni i Faraon w *Moise et Pharaon*), w Covent Garden (Leporello, Figaro, Don Giovanni) oraz w MET (debiut jako Escamillo w *Carmen*, a w tym sezonie jako Fi-garo).

Anna Netrebko wycofała swój udział w letnim festiwalu w Salzburgu, gdzie miała śpiewać u boku Rolando Villazona

w *Romeo i Julii* Gounoda. Netrebko, obecnie obywatelka austriacka, przebywała w lutym w Wiedniu kręcąc filmową wersję *Cyganerii* z Villazonem, a 4 kwietnia ma w planie *Manon* Masseneta w Operze Wiedeńskiej. Jej menadżer, Jeffrey Vanderveen zapewnił, że będzie śpiewała we wszystkich zaplanowanych kontraktami rolach tak długo jak jej na to pozwoli lekarz. Helga Stabl-Stadler, prezes festiwalu w Salzburgu natomiast oświadczyła prasie: „Najmilszym powodem odwoływania występów są urodziny dziecka. Anna otrzyma od nas najpiękniejszy bukiet kwiatów”. Biuro prasowe MET podało do wiadomości publicznej, że Netrebko wycofała się z 10 spektakli *Lucji z Lammremoor* planowanych na październik, ale ponoć los 7 grudniowych spektakli *Manon* Masseneta nie jest jeszcze do końca jasny.

Wedle niesprawdzonych oczywiście plotek i pogłosek kulturalowych, Netrebko będzie jednak musiała jeszcze trochę poczekać na ślubną suknię, ponieważ ponoć jej narzeczony nie otrzymał jeszcze rozwodu od swej pierwszej żony. ☹



Rolando Villazón odkrywa skarb

Arkadiusz Jędrasik

Rolando Villazón
fot. Felix Broede/DG

Lubię wyzwania, tak naprawdę potrzebuję wyzwań, mówi Rolando Villazón z roziskrzonym spojrzeniem mającym niejako potwierdzić ten apetyt. Nieustannie walczę przeciwko ograniczeniom interpretacyjnym danej opery, przeciwko temu, co jest znane. To właśnie dlatego na tym nagraniu jest tak niewiele rzeczy znanych. Jest to naszyjnik z zapomnianych pereł.

W tym swoim pierwszym solowym recitalu wydawanym właśnie przez Deutsche Grammophon, meksykański tenor zagłębił się w tajemnych galeriach opery i odkrył w nich nie tylko perły, lecz całą szkatułę olśniewających klejnotów. „Długo szukałem i znalazłem wiele rzeczy. Jeśli partytura sprawia, że moje serce bije szybciej, że dostaję gęsiej skórki – biorę ją”, mówi artysta ze śmiechem, który wyskakuje jak korek z butelki szampa. „Jeśli partytura nie przemawia do mojej skóry, cóż, nie biorę jej”, dodaje z gestem lekceważenia.

Droga na jaką się zdecydował jest bez wątpienia dramatyczna. „Tematem pierwszej części recitalu jest idealny świat miłości – ekstazy i onirycznej, jak piękny, kryształowy pałac. Po tem widzimy jak ta miłość może się przekształcić w złość, i jak ten cały pałac może popękać, jak ta miłość może nas zniszczyć, jak przez nią możemy krwawić”.

Villazón pozwala, aby obrazy, metafory, muzyczne frazy, radosne śmiechy rozplywały się w takim tempie, że spotkać go, to tak jakby znaleźć się w korytarzu owianym wiatrem. Wszystko to stanowi integralną część jego ciekawskiej i pytającej natury, potrzebującej nieustannie stymulacji.

Nie ma bardziej fascynującego projektu niż ten recital. Pierwszą inspiracją była biografia brazylijskiego kompozytora Antonia Carlosa Gomesa (1863-1896). Dzisiaj prawie całkowicie zapomniany, kompozytor ten odniósł w swojej epoce wiele sukcesów w La Scali, był także bardzo podziwiany przez Ver-

diego. Książka rozbudziła ciekawość Villazóna, który zaczął niebawem poszukiwania muzyki tego kompozytora. Kiedy odkrył arię z *Foski* (1873), poczuł ten nieodzowny dreszcz na ciele. I zapragnął dowiedzieć się czegoś więcej.

„Moim zamiarem jest połączenie dusz – mówi śpiewak. – Kiedy słyszę dzieło takie jak ta zadziwiająca aria z *Foski*, wywiera to na mnie potężne wrażenie. Chcę ją przedstawić zgodnie z emocjami mojej publiczności. Chcę stworzyć katharsis, szok, chcę wywołać muzyczną eksplozję”.

Z pomocą ekspertów z Deutsche Grammophon, Villazón zaczął przyglądać się muzyce innych kompozytorów włoskich, a w szczególności muzyce Saverio Mercandante, którego opery, obecnie zapomniane, były tak bardzo popularne w jego czasach, a także muzyce Giuseppe Petriego (1886-1946), znanego ze swych operetek. Ich dzieła na próżno próbują spać na zakurzonych półkach bibliotek, niektóre z nich spowodowały u Villazóna ten pstryczek, który przyspieszył jego puls. Skusiła go także żywiołowa, dramatyczna scena z *Polutio* (1848), rzadko granej opery Donizettiego.

Cielo e mar, romanca o onirycznym pięknie, pochodząca z *La Gioconda* Amilcare Ponchielliego jest jedną z ulubionych arii w repertuarze tego tenora, jednak śpiewak zdecydował się także na wykonanie nieznaną, jakże zadziwiającej arii tego samego kompozytora – *Il figliuol prodigo* (1880). Nagranie albumu zostało uzupełnione bardziej znanymi dziełami, nie mniej ważnymi, kompozytorów takich, jak Arrigo Boito,

Francesco Cilea i Giuseppe Verdi. Recital, który z tego powstał jest płomienną deklaracją dynamicznego, twórczego i różnorodnego artysty jakim jest Rolando Villazón.

Śpiewak urodził się w 1972 r. w Meksyku, zanim zdecydował się na śpiewanie myślał o tym, by zostać księdzem, psychologiem lub aktorem. Po ukończeniu swojej edukacji wokalne w Konserwatorium Państwowym w Meksyku, Villazón kontynuował naukę biorąc udział w „programach dla młodych artystów” w San Francisco i w Pittsburghu, następnie w roku 1999 zdobył trzy nagrody w konkursie Operalia Plácido Domingo. Liryczne teatry z całego świata zauważyły niebawem tego smukłego tenora o predyspozycjach aktorskich, jego skalę głosu z tonami niskimi i dźwięcznymi tonami wysokimi. Jego wzlot i bum kariery był bardzo szybki, wręcz błyskawiczny.

Czy fakt, że żadna z tych ról nie była śpiewana wcześniej na scenie stanowi utrudnienie? „Istnieje subtelna różnica – tłumaczy artysta z zamyśloną miną. – Kiedy pracuje się nad arią razem z dyrygentem i reżyserem, być może widać jest bogatsza. Ale tutaj odnoszę wrażenie, że zyskuję spontaniczność. To tak, jakbym tworzył dzieło po raz pierwszy, nie biorąc pod uwagę tego całego balastu historii”.

Dla Villazóna istotne jest to, aby zabrać słuchacza w jedną lub wiele podróży. Jedną z nich (mówiliśmy o niej) ukazuje miłość, która przechodzi od marzenia do zniszczenia, jest jednak w niej także droga stylistyczna. Zaznacza się tutaj ewolucja, która w XIX w. po-

prowadziła operę od bel canto do weryzmu. „Włożyłem dużo wysiłku w to, aby przedstawić każde dzieło w odpowiednim stylu. Sposób w jaki wykorzystuje się portamento (sposób w jaki śpiewak łączy nuty między sobą), w jaki traktuje się dźwięk wysoki, czy też sposób w jaki śpiewa się piano – wszystko to zmienia się w różnych epokach”. Artysta podaje przykład: „Donizetti to jest czyste bel canto, dość wysokie z odrobiną koloratury i śpiewa się cały czas w „passaggio” (w głosie mieszanym). Nie można pozwolić emocji, by wybuchnęła ponieważ styl na to nie pozwala. Musi być utrzymane skupienie. Tymczasem u Boito i Cilea linie i szczegóły nie są tak samo ważne; należy raczej skupić się na atmosferze, tak jak przy obrazie impresjonistycznym”.

A Verdi? „Verdi to jeszcze inna historia. On łączy te dwa wszechświaty. Wymaga od głosu śpiewu „con slancio” (z pasją), wymaga płomiennych emocji, czerwonej krwi – a jednak należy jednocześnie zwracać uwagę na szczegóły linii i cienie. Do pasji nie można podejść bezpośrednio, trzeba do niej docierać stopniowo. A nikt nie doprowadza orkiestry do tego tak jak Verdi!”

Inna namiętność stanowi bazę tego projektu. „Uważam, że najważniejszym jest pamiętanie, dlaczego nagranie jest tak istotne. W studiu nagraniowym dzięki montażowi, udźwiękowieniu, a nawet wyborowi repertuaru istnieje możliwość stworzenia czegoś, czego nigdy nie usłyszymy na koncercie czy w operze. Jest to jeden z powodów, dla których w pracę wkładam tak wiele serca”.

Czy istnieje inny powód? „Oczywiście – odpowiada z uśmiechem. – Marzyłem o tym, żeby nagrywać dla Deutsche Grammophon. We wszystkim co robię, staram się odnaleźć poezję, filozofię i działanie i to jest to, co dostrzegam w Deutsche Grammophon, i jestem z tego dumny”. 🎧



Rolando Villazón
fot. Felix Broede/DG

50. lat Harmonii Mundi

O swojej firmie opowiada
Bernard Coutaz



Bernard Coutaz
fot. Dahmane

Jakie były początki Harmonii Mundi?

Harmonia Mundi powstała w Paryżu. Zespół był bardzo mały, było nas wtedy zaledwie pięć, może sześć osób. Nie było więc problemem, aby te kilka osób zgodziło się co do tego, że byłoby lepiej przenieść się na wieś z tym przedsięwzięciem. Zgodnie zdecydowaliśmy, żeby osiąść w Prowansji, na szczycie wzgórza Luberon. Spędziliśmy tam 20 lat, szczęśliwi ze zdobytych laurów, jednak w miarę rozwoju Harmonii Mundi byliśmy zmuszeni do budowy nowych obiektów. Pewnego dnia byłem na kolacji z merem Arles, zaproponował mi on wtedy wynajęcie miejsca, w którym jesteśmy od tej pory, dawnego gospodarstwa rolnego Le

Mas de Vert. Taka posiadłość w tamtejszej tradycji jest prawdziwym miasteczkiem, mamy tu do dyspozycji 9 000 m² biur i pracowni. Kiedy zobaczyłem te budynki, zdałem sobie sprawę, że nie musimy już budować innych lokali, aby sprostać wymaganiom rozwijającej się firmy, także usytuowanie lotniska w Nîmes, oddalonego o 10 minut od tego kompleksu, umożliwiło łatwiejsze przemieszczanie się. Tak więc te kilka milionów, które mieliśmy przeznaczone na budowę kolejnych obiektów, zasililo produkcję będącą naszym głównym powołaniem. Zostaliśmy więc lokatorami miasta Arles. Jesteśmy już tutaj od 19 lat.

Czym zajmował się Pan wcześniej?

Jakie były początki spotkania z płytą? Jaki rodzaj repertuaru i jakich artystów Pan wybrał?

Przez dziesięć lat swojego życia byłem dziennikarzem w Paryżu. I tak jak każdy szanujący się dziennikarz, co roku płodziłem jakąś małą powieść. Byłem także dyrektorem ds. serii wydawniczych. Było mi więc bliżej do pisarstwa, czy też do wydawnictwa. Planowałem założenie wydawnictwa i pewnego wieczoru, przy kolacji, moi koledzy dziennikarze rzucili mi wyzwanie wydania płyty. Bardzo lubię podejmować wyzwania: przygotowałem rzeczywiście płytę, którą zaproponowałem Barclayemu. W taki sposób zainteresowałem się światem płytowym. Idąc za

ciosem zaproponowałem czasopismom *La Vie* i *Témoignage Chrétien* (w tym czasie żeglowałem po tych wodach) zrobienie reportażu o wydawnictwach muzycznych. Ze swoim magnetofonem odwiedziłem wszystkich szefów wydawnictw muzycznych zajmujących się nagrywaniem płyt długogrających, na końcu reportażu uświadomiłem sobie, że żaden z nich nie mówił mi o muzyce. Opowiadali mi o rynku, o procesie produkcji itp., ale nie rozmawiali o muzyce. Powiedziałem sobie, że jestem na odpowiednim poziomie i nic mi nie przeskodzi w założeniu wydawnictwa muzycznego. Były to początki płyty długogrającej, bardzo obiecującej dla rozwoju rynku płytowego. Po fakcie mogę stwierdzić, że moim powołaniem było zostanie wydawcą, tzn. entuzjastą, a nie jakimś tekstem, dziełem muzycznym, autorem czy też wykonawcą i sprawianiem, by ten entuzjazm dzielił inni. Wydaje mi się, że jest to sprawa zasadnicza zawodu wydawcy. Wydawanie książek, czy nagrywanie płyt, to jest właściwie to samo, kiedy ma się już za sobą pewne doświadczenie. Miałem wielkie szczęście, że na początku mojego przedsięwzięcia spotkałem w Brignoles Carla de Nysa, który udzielił mi wielu cennych rad a także Pierre'a Rochasa, miłośnika organowego. Było to w okresie, kiedy urządzaliśmy się w Saint-Michel. Pierre Rochas potrafił doradzać mi, potrafił pokierować nami, znaleźć odpowiednią drogę. Stworzyliśmy kolekcję muzyki organowej począwszy od instrumentów historycznych, dla których były pisane utwory uwzględniające charakter tych instrumentów, ich brzmienie i możliwości. Tak więc, niewielkim nakładem kosztów objechaliśmy Europę, aby dokonać nagrań na organach historycznych. W efekcie zrealizowaliśmy ich ponad 50, co już pozwoliło stworzyć niewielki katalog, bardzo jednolity tematycznie i dzięki pracy Pierre'a Rochasa, bardzo inteligentny. W tym samym czasie wydaliśmy też nawet czasopismo *Orgues historiques*, w jego poszczególnych numerach znajdowały się monografie danych instrumentów wraz z płytą z różnymi nagraniami dokonanymi na omawianych organach.

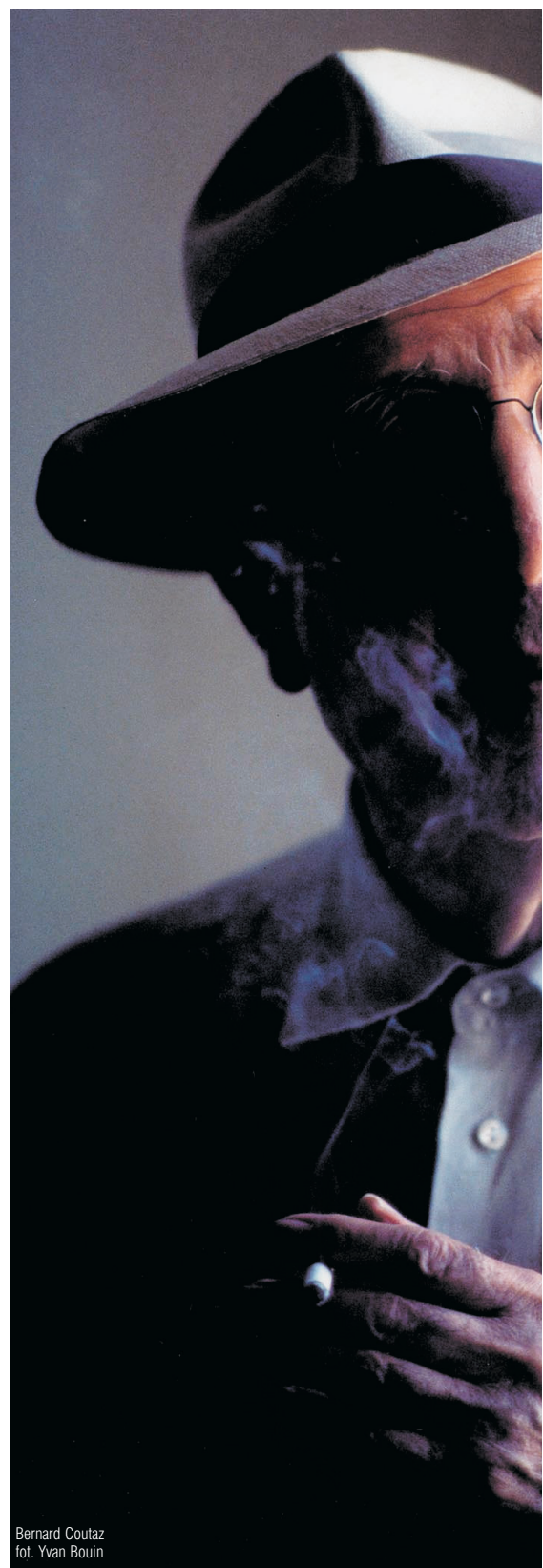
Zaczęliśmy od organów, powoli zbliżamy się do baroku, jednak kiedy przeglądamy wasz katalog, stwierdzamy, że jego zakres jest bardzo szeroki. Jak to się stało, że ten repertuar tak bardzo się poszerzył?

Dzięki pracy nad organami, jaką wykonaliśmy z Pierrem Rochasem stałem się bardzo wrażliwy na brzmienie instrumentów, na brzmienie jako element tworzący muzykę na początku lat sześćdziesiątych, w okresie kiedy dominował jeszcze wpływ melodystyczny. Ta wrażliwość na dźwięk ułatwiła zupełnie nieoczekiwane spotkanie z Alfredem Dellerem. Byliśmy już urzędzeni w Saint-Michel i pewnego dnia dowiedziałem się, że w Avignon odbędzie się koncert w wykonaniu Alfreda Dellera i jego zespołu. Nigdy wcześniej nie słyszałem wysokiego tenora i ten koncert był jak

grom z jasnego nieba. Po koncercie, z dwoma lub trzema współpracownikami rzuciliśmy się dosłownie w kulisach na artystę, powiedzieliśmy mu jak wielkie wrażenie wywarł na nas. Byliśmy tak rozentuzjasmowani, że spontanicznie zaprosiliśmy go na kolację. To był bardzo wesoły wieczór, śmialiśmy się jak szaleni. Bardzo nam się to podobało i o piątej rano, zanim poszedł spać, Alfred Deller zdecydował się, że będzie nagrywał dla Harmonii Mundi. Począwszy od tego momentu, dzięki temu artyście mógł być zrealizowany drugi okres Harmonii Mundi, drugie skrzydło nagrań muzyki renesansu angielskiego i muzyki barokowej. Wszystko to było możliwe dzięki wielkiej przyjaźni i absolutnej wierności Alfreda Dellera, który do samej śmierci, mimo innych propozycji, jakie mu składano, nagrywał, do ostatniej płyty, w naszej wytwórni. Rozszerzyliśmy katalog z muzyką barokową, kiedy zorganizowaliśmy akademię muzyki barokowej w Luberon – był to zresztą pomysł Alfreda Dellera. Akademia ta przyciągnęła talenty takie jak René Jacobs, Dominique Visse, którzy niebawem zaczęli robić karierę i którzy, prawie zupełnie naturalnie, mieli ochotę nagrywać w studio, w którym powstawały płyty Alfreda Dellera. W taki więc sposób poszerzyliśmy nasz katalog o muzykę okresu Renesansu razem z Dominikiem Visse i jego zespołem Ensemble Clément Janequin, z René Jacobsem i jego Concerto Vocale a potem także z Philippem Herreweghem. Rozwinęliśmy także znacząco nagrania muzyki barokowej co przyczyniło się do tego, że mamy wizerunek specjalisty czy prekursora, wizerunek, który dzisiaj tak naprawdę nie odpowiada aż tak bardzo rzeczywistości. Nasz katalog jest obecnie dużo bardziej otwarty niż miało to miejsce 30 lat temu, czy nawet 20 lat temu.

W jaki sposób wyszliście na spotkanie z publicznością?

Istnieje pewien paradoks między liczbą osób interesujących się muzyką poważną, a sprzedażą płyt. W rzeczywistości sprzedaż płyt z muzyką poważną i jazzową jest bardzo niska chociaż taka publiczność istnieje. Wydawnictwo fonograficzne nie skorzystało z takich działań jakie zostały powzięte w stosunku do książki, a wynikających z zastosowania prawa Langa, tzn. narzucona cena, która jest jedyną ceną. Dzika konkurencja zagościła w wielkich centrach handlowych. Konkurencja ta objawiła się poprzez sprzedaż płyt w niższych cenach, nawet w cenie zakupu. W taki więc sposób liczba sklepów specjalizujących się w muzyce poważnej czy jazzie, których przed dziesięcioma laty było około 2300, spadła dzisiaj do 400.



Bernard Coultaz
 fot. Yvan Bouin

Handel nie zapewnia im marzy wystarczającej na życie. Wraz z zamknięciem tych sklepów, propozycja handlowa po części zniknęła i sprzedaż płyt spadła. Wobec zniknięcia wielu punktów sprzedaży płyt, nad czym bardzo zresztą ubolewamy, które spowodowało spadek sprzedaży płyt, zdecydowaliśmy się przeprowadzić w Arles pewne doświadczenie, otworzyliśmy tam sklep Harmonii Mundi, w którym sprzedawa-



ne są płyty nagrane przez nas a także przez inne wytwórnie, których płyty rozprowadzamy. I to się udało. Podobne posunięcia mogły się więc powieść także gdzie indziej. Stopniowo otwieraliśmy sklepy Harmonii Mundi początkowo w niewielkich miastach, a obecnie otwieramy je także w dużych miastach. Dziś mamy 43 sklepy, i te sklepy stanowią 45% sprzedaży, którą możemy realizować poza FNAC-iem (duża sieć

sprzedaży, podobna do działającego w Polsce EMPiKu – przyp. red.), nasza propozycja jest kusząca, ponieważ mamy do zaoferowania około 4000 tytułów. Ta propozycja jest jednak w pewien sposób ograniczona, ponieważ proponujemy tylko naszą produkcję jak również katalogi tych wytwórni, których płyty rozprowadzamy. Jak tylko otworzymy sklep, pojawiają się w nim ludzie. Kiedy otworzyliśmy nasz kolejny sklep w Strasburgu, w ciągu pierwszego tygodnia przyszło do niego około tysięcy osób i to bez żadnej reklamy, bez żadnego ogłoszenia. Miłośnicy muzyki kupujący u nas płyty byli zachwyceni, że znaleźli takie miejsce. Nasze sklepy nie są zbyt duże, po pierwsze dlatego, że nie mamy pieniędzy na otwarcie wielkich sklepów, poza tym nie jest to naszą ideą. Miłośnicy muzyki znajdują w nich kompetentnego sprzedawcę, który pozwoli im posłuchać płyt. Można wybrać jakieś płyty, posłuchać ich, nie trzeba ich kupować. Z drugiej strony, wobec zniknięcia sklepów muzycznych, księgarze są coraz bardziej zainteresowani zorganizowaniem w swoich księgarniach kąciaka z płytami. W sumie te same osoby interesują się książkami, co i płytami. Obecnie w księgarniach działa 150 naszych punktów sprzedaży i niektóre radzą sobie bardzo, bardzo dobrze.

To tyle, jeśli chodzi o płyty. Ale są także książki. Dlaczego zainteresował się Pan także książką?

Nasze działania w dziedzinie książki zaczęliśmy 17 lat temu. Osobiście byłem bardzo przywiązany do wydawnictwa książkowego. Stworzenie Harmonii Mundi było odpowiedzią na potrzebę niezależności, uważałem, że nasza sytuacja na rynku płytowym nie jest komfortowa. Jesteśmy wciśnięci między 5 międzynarodowych gigantów, którzy tworzą prawo, do którego my się musimy dostosować, a na rynku francuskim dominuje FNAC, uważający się za proroka. Uważam, że jest to sytuacja bardzo niekorzystna znajdować się pomiędzy jednym i drugim, czasami odnowszą wrażenie, że jestem królikiem między dwoma słoniami. Obecnie czterech wydawców połączonych jest w jedną grupę, ponieważ

waż my jesteśmy ich właścicielami dzięki udziałom większościowym lub mniejszościowym, ale z odpowiednimi umowami. Zapewniamy także dystrybucję książek 32 wydawców francuskich. W ciągu 10 lat nasza działalność w tej dziedzinie rozwinęła się znacząco i wciąż się rozwija, wzrost w tym roku wyniósł 40%. Działalność związana z książką, w stosunku do działalności związanej z płytą stanowi w społeczeń-

stwie francuskim 73% całej naszej działalności. Wykonujemy nadal zawód wydawcy pod różnymi formami i dzięki temu czujemy się swobodnie.

Działacie już 50 rok, ile osób pracuje obecnie tutaj, w Le Mas de Vert i czym się one zajmują?

Harmonia Mundi w Arles jest instytucją macierzystą międzynarodowej grupy z filiami działającymi w różnych państwach i prowadzącymi podwójną działalność: rozprowadzanie płyt a także ich produkcję. Nasza filia amerykańska rocznie dokonuje 24 lub 25 nagrań, z kolei nasza filia w Paryżu dokonuje rocznie około 50 nagrań, nasza hiszpańska filia dokonuje 5-6 nagrań w ciągu roku; każda filia wnosi swój wkład w tworzeniu naszego głównego katalogu. Tutaj, w Arles, za produkcję odpowiedzialna jest jedna osoba, Eva Coutaz, czuwa też ona także nad całością pracy grupy. W sumie rocznie wydajemy około 100 nowych nagrań.

We Francji pracuje obecnie 160 osób. Nasz pięcioosobowy zespół produkcyjny wykonuje pracę, do której w dużych firmach potrzeba czasami 25 osób. Jest także niezbędny personel administracyjny, księgowość. Są także przedstawiciele handlowi zajmujący się sprzedażą naszych płyt bądź to w dystrybucjach filii, bądź w państwach, w których mamy także naszych przedstawicieli a także we Francji. Nasze kierownictwo prezentuje wysoki poziom, chociaż jest nieliczne, a kiedy dochodzimy do personelu zajmującego się robieniem paczek i pakowaniem płyt dochodzimy szybko do 40 osób.

Produkcja nieustannie wzrasta. W jaki sposób jest ona finansowana?

Zawsze korzystamy z własnych środków finansowych. Mieliśmy jednak sporo szczęścia i otrzymaliśmy wsparcie od stacji radiowych (WDR, DeutschlandRadio) oraz prywatnych organizacji takich jak ECS czy Société Marc-Antoine Charpentier. Przez całe lata, nie wypłacając dywidendy, przekazaliśmy naszym współpracownikom 35% zysków, a resztę zainwestowaliśmy w firmę. Jest ona teraz niezależna od zewnętrznych źródeł finansowania, co gwarantuje nam całkowitą swobodę wydawniczą.

Jak według Pana rysuje się przyszłość klasycznej płyty i Harmonii Mundi?

Wydaje mi się, że zawsze będziemy potrzebowali nie tylko słyszeć muzykę, ale także zobaczyć (o czym świadczą nasze bardzo obszerne, ilustrowane książeczki dołączane do płyt), dotknąć, posiadać.

Sądzę, że aby zaspokoić te podstawowe potrzeby, nagranie w formie fizycznej ma jeszcze przyszłość. Udowadniamy to codziennie, gdyż na rynku pełnym przeszkód, nasze wydawnictwo wciąż zwiększa swoje obroty.

rozmawiał: **Pierre André Bruhns**
© hm france
tłumaczenie: **Małgorzata Kaczmarek**

Nowa twarz fonografii Measha Brueggergosman

Arkadiusz Jędrasik



Measha Brueggergosman
fot. Paul Elledge/DG

Co kryje się za tym nazwiskiem? W przypadku Meashy Brueggergosman wiele rzeczy! Dla tych, którzy się nad tym zastanawiają (a jest ich wielu) jest to połączenie nazwiska męża i jej panińskiego nazwiska. Nazwisko na obraz jej talentu. Talent wyjątkowy pod każdym względem. A dla nas w Polsce nazwisko niemal nie do wymówienia. Wszyscy są zgodni co do tego. Młoda kanadyjska sopranistka zawraca ludziom w głowach i przekracza wszelkie oczekiwania od początku nowego tysiąclecia. To właśnie wtedy zaczęła zdobywać nagrody i występować (powiniennem dodać, że bosko) na światowych scenach. I to nie tylko jej wielki głos i słoneczna twarz przysporzyły jej od razu tylu nowych przyjaciół i wielbicieli; jest to nieodparte wrażenie, że śpiew jest dla niej jednocześnie radością i przygodą, że słowa i muzyka wytyczają podróż emocjonalną, w której wszyscy słuchacze mogą uczestniczyć.

Surprise (*Niespodzianka*), tytuł pierwszego albumu nagranych dla Deutsche Grammophon jest podwójnie adekwatny. Jest to tytuł jednej z piosenek – jednej z *piosenek kabaretowych* Williama Bolcoma, które stanowią podstawę jej nowej płyty, ale także wyjaśniają nam artystyczną filozofię Meashy. Pierwszą wielką niespodzianką, jaką zrobiła publiczności, był jej repertuar. W okresie kiedy wschodzące gwiazdy są normą i kiedy młodzi śpiewacy nie mogą doczekać się sławy wykańczając się często poprzez zły wybór repertuaru, Measha wybrała odmienny rytm i repertuar – swój sposób, aby „przeszkodzić kuli lecieć zbyt szybko”.

Podczas gdy niektóre młode śpiewaczki dysponujące podobnym głosem mogły już marzyć o swojej pierwszej Manon, Tosce, Salomé czy Izoldzie, Measha wolała wyjechać do Niemiec,

gdzie uczyła się z Edith Wiens, specjalistką od pieśni, niemieckich lied. Artystka rola mówiąc po francusku w ojczystej Kanadzie (nie można nie doceniać jej szalonego patriotyzmu); *la mélodie française* (melodia francuska) i *songbook* amerykański znajdowały się w jej ciągle powiększającym się repertuarze. Teraz zakochała się w niemieckich poetach epoki romantyzmu i kompozytorach. Niewielu młodych wykonawców zajęło się gatunkiem lied, melodią, piosenką, tak jak zrobiła to Measha. Uwielbia dokładność w szczegółach, której wymaga ten repertuar, szczególną i bardzo intymną dynamikę recitali, podczas których, jak sama to określa, może panować nad formą i atmosferą wieczoru.

Jej płyta jest czymś, co można by nazwać okrężnymi melodiami, bosko dekadencjami lub, jak Measha mogła-

by powiedzieć śmiejąc się gardłowo „trochę podejrzanymi”. Sztuki Schoenberga i Satiego odmalowują klimat Berlina i Paryża na przełomie minionego wieku. Odnosi się wrażenie, że *Galatea* lub *Mahnung* Schoenberga zostały napisane w westchnieniu zakazanego uwodzenia. Jest tak z pewnością w przypadku *Gigerlette*; *Jedem Das Seine* jest prawdziwym imperium zmysłów; *Nachtwandler* (ze szczególną orkiestracją Schoenberga) kroczy akcentami arii groteskowej lub niepokojącej. U Satiego natomiast upajający walc śpiewany – *Je te veux* (*Pragnę cię*) – ociera się o musical angielski lub amerykańską burleskę *La Diva de l'Empire*. Poza tym jest jeszcze *L'Omnibus automobile*, który Measha uważa za śpiew strophiczny, niezdrowo zabawny.

Każda z tych pieśni czerpie w wyrazistości, ukrytej zmysłowości sposobu

w jaki Measha podchodzi to tekstu i muzyki. Wymagania tych utworów są bardzo specyficzne. Artystka podkreśla „sztuczka polega na tym, by śpiew nigdy nie zagłuszył opowiadanej historii”. Piosenki Bolcoma są poważniejsze, dużo łatwiej jest więc oddać je „mówione”. Jest to sprawa dużo trudniejsza w utworach Schoenberga, a także Satiego, który uprawia ten rodzaj przestudzonego bogactwa muzycznego do którego zdolni są tylko Francuzi. Na początku zastanawiam się raczej jak to wyrecytować niż jak zaśpiewać”.

To doprowadza nas do Bolcoma. Wiele piosenek napisał dla swojej żony, Joan Morris, która niewątpliwie uważała się za śpiewającą aktorkę. To wyjątkowe wyróżnienie dla Meashy „Te piosenki tworzą w niezwykle sposób mini-dramat wyjątkowo teatralny, w którym muzyka towarzyszy tekstowi, a nie na odwrót. Ich wyjątkowa trudność polega na tym, że należy zrozumieć tę

skrytą mieszkankę formy i jej braku. To co objawia się w tych piosenkach, to zaskakująco krótkie historie, w których dzieje się tak wiele. A jednak wiadomo dokładnie, co się wydarzy zanim jeszcze piosenka się zacznie, i po tym jak już się skończyła. Niewielu kompozytorom się to udało. Jednym z nich jest Hugo Wolf, kolejnym Poulenc, i niewątpliwie jest nim Stephen Sondheim. Ale jest ich naprawdę niewielu”.

„Francuzi mieli swoich trubadurów, Niemcy swoich mistrzów śpiewaków, a my mieliśmy Irvinga Berlina!”. Bolcom pisał piosenki przez całe życie. Tak samo jak Irving Berlin, wraz ze swoim nieodżałowanym autorem tekstów Arnoldem Weinsteinem, znajdowali piosenkę na każdą okazję. *Piosenki kabaletowe* (których orkiestracji dla Meashy dokonał sam Bolcom) „zaludnione” są w większości realnymi, nie wyimaginowanymi postaciami, ale wszyscy są wyżsi niż w rzeczywistości. Tak więc w

Black Max można zobaczyć makabryczną postać à la Weill/Brecht, w rzeczywistości inspiracją był kłoszard z przedwojennego Rotterdamu, którego artysta Willem de Kooning i jego brat opisali dla Weinsteina. *George (Nazywajcie mnie Georgia)* ma dużo bliższe pochodzenie, jest to połączenie postaci Christophera Streeta z nowojorskiego Greenwich Village. Jest także *The Actor*, który umiera, aby zarobić, by spektakl mógł trwać nadal, kobieta, której mąż mógłby być lub nie *The Total Stranger in The Garden (Obcy w ogrodzie)* i młoda, prowokująca *Wenus*, która każe się nazywać *Amor*. *Toothbrush Time* narodził się ze wspomnień autora i kompozytora Kay Swifta o Gershwinie, wielkim kochanku, który nigdy jednak nie zostawał na noc; i *Surprise!?* A tak! To jest niespodzianka, ponieważ nikt nie śpi, gdy śpiewa Measha Bruggersman. 🎭

Trio fortepianowe Dimension i Michael Collins w Warszawie

rozmowa z Rafałem Zambrzyckim

Rafał Zambrzycki-Payne, skrzypek urodzony w Łodzi, a obecnie mieszkający we Frankfurcie. Solista, kameralista, członek tria fortepianowego Dimension, koncertmistrz Ensemble Modern zaprasza na koncert w Filharmonii Narodowej.

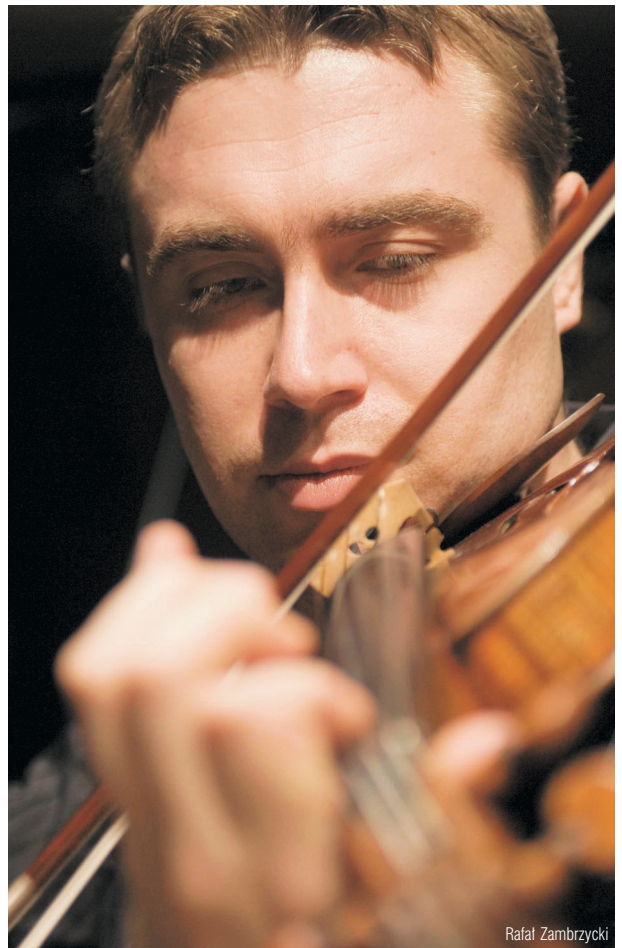
Kiedy powstało Dimension?

Oprócz mnie, członkami tria są pianista Richard Hyung-Ki Joo i wiolonczelista Thomas Carroll. Wszyscy jesteście absolwentami The Yehudi Menuhin School w Anglii, więc znamy się od dawna. Zaczęliśmy grać razem w 2001 r. Tak się złożyło, że wszyscy studiowaliśmy wtedy w Wiedniu.

Zadebiutowaliśmy w kwietniu 2001 r. koncertem w Purgell Room w Londynie. W październiku 2001 roku mieliśmy zaszczyt po raz pierwszy wystąpić w słynnej, londyńskiej Wigmore Hall.

Jakie są największe sukcesy Dimension?

W 2004 r. wygraliśmy przesłuchania do South East Music Schemes i rok później zostaliśmy laureatami I nagrody oraz Nagrody Publiczności na Parkhouse International Chamber Music Competition w Londynie. Często też zapraszamy do wspólnego muzykowania artystów gościnnych tworząc w ten sposób kwartety lub kwintety fortepianowe. Do tej pory współpracowaliśmy już z Michaellem Collinsem, Tasmin Little, Gervase de Peyer, Julianem Rachlinem, Rachel Roberts, Radovanem Vlatkovićem oraz członkami kwartetów smyczkowych Belcea i Alban Berg. Do ostatnich wydarzeń z życia naszego zespołu należą występ dla telewizji hiszpańskiej, występy na Festiwalach w Kastav (Chorwacja) i w Łańcutcie oraz koncerty w londyńskich Wigmore Hall i St. John's Smiths Square. Wielokrotnie wykonywaliśmy *Koncert potrójny C-dur* Beethovena m.in. z London Philharmonic i z orkiestra Filharmonii Wrocławskiej. Mamy też na swoim koncie dwie prapremiery. Oprócz *Triology Dimension* – utworu napisanego dla nas przez naszego pianistę



Rafał Zambrzycki

Richarda Hyung-Ki Joo, w 2003 r. Malcolm Singer napisał również dla nas trio, które miało swoją premierę w Wigmore Hall, a także kilka dni później w St. John's Smith Square jako część koncertu z okazji 50. urodzin kompozytora.

Jak rozpoczęła się współpraca tria z klawecistą Michaellem Collinsem?

Micheala Collinsa znamy już od wielu lat i często wykonywaliśmy z nim utwory, które zaprezentujemy w Warszawie.

Kiedy dokładnie odbędzie się Państwa koncert w Filharmonii Narodowej? Co decydowało o wyborze repertuaru na ten koncert?

Koncert w Filharmonii Narodowej odbędzie się 20 marca o godz. 17. W tym roku wypada 100. rocznica urodzin Oliviera Messiaena, więc wykonamy jego *Kwartet na Koniec Czasu*. Utwór ten został napisany w 1940 r. w Zgorzelcu, gdy Messiaen był internowany w obozie dla jeńców wojennych. Oprócz tego arcydzieła wykonamy także *Trio* op. 11 Beethovena (tzw. *Gas-*

senhauer Trio) na klarnet, wiolonczelę i fortepian oraz *Kontrasty* Bartóka na skrzypce, klarnet i fortepian. Dzień wcześniej, 19 marca wykonamy ten sam program w Filharmonii Łódzkiej.

Jest Pan koncertmistrzem zespołu Ensemble Modern, proszę opowiedzieć nam o pracy w zespole. Jaką muzykę wykonuje orkiestra?

Ensemble Modern jest jednym z czołowych zespołów specjalizujących się w muzyce współczesnej na świecie. Repertuar, który wykonujemy, sięga od 2. Szkoły Wiedeńskiej po dzień dzisiejszy, od małych dzieł kameralnych do projektów z repertuarem dla orkiestry symfonicznej. We wrześniu ubiegłego roku odbyliśmy tournée po Europie jako Ensemble Modern Orchestra pod dyktando Pierre'a Bouleza. Wielokrotnie występowałem z Ensemble Modern jako solista; m.in. na Festiwalu w Salzburgu (*Terrain* Ferneyhougha) i na Festiwalu SWR w Schwetzingen (*Koncert kameralny* Berga).

Czy oprócz pracy z Ensemble Mo-

dem i Dimension ma Pan czas na inną działalność artystyczną?

Tak. W 1996 r. wygrałem konkurs BBC Young Musician of the Year w Anglii i od tamtej pory dużo koncertuję jako solista. W zeszłym sezonie wystąpiłem z wieloma orkiestrami w Wielkiej Brytanii, Polsce i Republice Południowej Afryki. Wziąłem także udział w tournée koncertowym ze światowej sławy waltornistą Davidem Pyattem. Współpracuję też jako Koncertmistrz z Münchener Kammerorchester.

Jakie są Pana dalsze plany koncertowe?

Z Dimension ponownie wystąpimy w Wigmore Hall oraz wykonamy *Koncert potrójny* Beethovena z Royal Philharmonic Orchestra. Obecnie przygotowuję się do koncertu z członkami Münchener Kammerorchester w monachijskiej Herkulessaal, podczas którego wykonamy utwory kameralne z recytatorem. W roli tej wystąpi sam Dietrich Fischer-Diskau!

rozmawiała: Agnieszka Marucha

Dyptyk (2)

James MacMillan opowiada o swojej muzyce sakralnej



James MacMillan
fot. Intermusica

W cyklu „Strathclyde Motets” motet „In splendoribus sanctorum” posiada na wprost improwizowany akompaniament trąbek. Jak to się stało? Czy planuje pan dołączać instrumenty do następnych kompozycji?

Na pewno będę takie rozwiązanie rozważał. Ten przypadek był inny pod wieloma względami. Utwór ten został napisany ad hoc dla mojego małego chóru stworzonego przez ludzi, który po prostu uwielbiają śpiewać, mimo że nie szczytą się umiejętnościami innych zespołów. Kilku członków chóru czyta

nutę, zdecydowana większość jednak nie. Chciałem więc napisać coś prostego. Jest to powtarzana pieśń, nie skomplikowana harmonicznie, zawiera trochę mrużenia i zmian w środkowej części. Duchowieństwo poprosiło o motet na Pasterkę, dodałem więc dość wirtuozowską partię trąbki i poprosiliśmy jednego ze studentów do jej wykonania. Kościół św. Kolumby ma piękną akustykę i sądzę, że będziemy chcieli zaprosić do współpracy studentów instrumentalistów z Royal Scottish Academy of Music & Drama, co miało

by wpływ na muzykę, którą będę tworzyć w przyszłości.

W „Tenebrae Responsories” poziom trudności technicznych jest wysoki. Tłem są madrygalizmy (w najczystszy sensie), dużą wagę przywiązuje się do słów i wirtuozerii. Czy pisanie utworu dla ośmiu solistów, a nie dla chóru jest wyzwaniem z technicznego punktu widzenia?

W tym przypadku wiedziałem od samego początku, kto będzie wykonywał tę kompozycję, znałem ich możliwości, siłę, wirtuozериę. W takim przy-

padku podnosi się poprzeczkę techniczną z nadzieją, że utwór ten przetrwa więcej niż tylko jedno wykonanie. Myślę, że zarówno dla kompozytora, jak i dla świata chóralnego ważne jest, aby powstawały utwory o różnym stopniu trudności i zaawansowania. Przez wszystkie te lata miałem dużo radości z komponowania wirtuozowskich utworów jak *Mhairi*, które napisałem dla BBC Singers, to jednak wciąż zostawiam trochę miejsca na prostsze utwory. Jakkolwiek komponując *Tenebrae Responsories* byłem świadomy wielkich historycznych dokonań Victoria i Gesualda.

Czy czuł pan, że waga wielkich renesansowych mistrzów, którzy użyli tych tekstów zbliżyła je do pana? Mam tu na myśli szczególnie Gesualda. Wydaje się, że oddaje pan mu hołd w takich pasażach, jak „et sicut gigantes”.

Myślę, że byłem świadomy kontekstu stojącego za mną, także tekstami responsoryjnymi. Użyłem nawet kawalków w *The Seven Last Words* w momencie, kiedy teksty były interpolowane. Nawet w *Pasji*, tak samo jak w *Pasji św. Jana*, wstawiam łacińskie motety w momentach refleksyjnych. Większość pochodzi z Liturgii Wielkiego Piątku, ale jest także jeden ekstra. Mam nadzieję ewentualnie ułożyć te motety, tak że mogą być zrealizowane osobno. Jednym z nich jest *Judas mercator*, który mógłby także być wykorzystany osobno. To pochodzi z takich samych doświadczeń, jak pisanie dla Capella Nova, to ten sam świat.

Co z bardziej współczesnymi kompozytorami, takimi jak Poulenc? Czy jego wpływ jest także obecny?

Tak, myślę, że on też miał wpływ. Ostatnio dyrygowałem kilkoma jego utworami, on wnosi do muzyki świeży, niebrytyjski powiew. Ważne jest, aby pamiętać ten repertuar. W XXI w. wydaje się, że ta XX-wieczna tradycja wielkich francuskich kompozytorów chóralnych umiera. Mamy teraz jednak kompozytorów krajów nadbałtyckich, takich jak na przykład Pärt. Jest to bardzo ważne, aby otworzyć się na ten świat. Muzyka Poulenca jest niezwykle kolorowa i ekspresywna w różnych aspektach, jest w niej wielka radość, przez co tak bardzo mi się ona podoba.

W „Tenebrae Responsories” można znaleźć odnośniki do „The Seven Last Words”, a w trzeciej części cyklu ornamentacyjne wirtuozowskie odnośniki do politycznie niezależnego późnośredniowiecznego szkockiego geniusza Robera Carvera. Czy miał go pan na myśli komponując swój utwór?

Tak sądzę. Był on gdzieś w mojej podświadomości z wielu przyczyn. Szczególnie od czasu skomponowania *O bone Jesu* dla *The Sixteen*, kiedy studiowała The Carver. Jest on niezwykle ważną postacią w muzyce szkockiej – to wielki szkocki przedreformacyjny kompozytor dający nam ogromne bogactwo muzyki.

To dzieło zawiera wiele stylistycznych cech, które obecne są w pana teraźniejszej muzyce chóralnej. Najbardziej charakterystyczna jest ornamentyka, która odzwierciedla zarówno celtycką, jak i środkowoschodnią tradycję. Te uczucia najbardziej dają o sobie znać w „Cantorial lament” pod koniec „Tenebrae Responsories”, ale te niezwykle ornamentowane linie melodyczne można znaleźć w pana utworach sprzed więcej niż dekadę. Czy wzięły się one z zainteresowania szkocką muzyką tradycyjną?

Tak sądzę. Kiedyś grałem i śpiewałem mnóstwo szkockiej i irlandzkiej tradycyjnej muzyki. Kiedy byłem młodszy, miałem zespół, z którym wykonywaliśmy w pubach i barach taki repertuar. W ten sposób, zupełnie naturalnie muzyka przeniknęła do mojej świadomości. Początkowo, aluzje do tej muzyki pojawiały się zupełnie świadomie, później jednak przenikały nieświadomie. Cieszę się, że ta muzyka jest we mnie. Mam w sobie jednak wiele koneksji ze światem środkowoschodnim. Te dwie tradycje mają podobne podejście do ornamentyki, czym stają się coraz bardziej zainteresowane.

Głos ludzki wydaje się przekraczać wszelkie kulturowe granice. Ostatnio nucenie, brzęczenie staje się normalną techniką. W „Tenebrae Responsories” używa pan takich środków do wyrażania prawie niemożliwych do pokazania uczuć, które są poza słowami. Przychodzi mi tu na myśl utwór na oktet, wykonany nuceniem, napisany przez

Rihma „Mit geschlossenem Mund”, w którym kompozytor starał się pokazać brak głosu politycznych więźniów.

Zamykanie ust podczas śpiewania powoli zaczęło wkraczać i do mojej muzyki. O ile pamiętam po raz pierwszy zastosowałem tę technikę w *The Quickening*. Jest tam linia, która mówi o „chórach głupców z Pentecost” i myślę, że to właśnie miało duży na mnie wpływ. Sądzę także, że jest to sposób, w czysto technicznym sensie, rozwinięcia palety i stworzenia innej, prawie orkiestralnej kolorystyki dostępnej dla chóru, szczególnie jeśli łączy się normalny śpiew z mrużeniem, tak że tworzy się efekt tła i pierwszoplanowości.

Stworzył Pan ostatnio sporo dzieł inspirowanych Wielkim Tygodniem. Powstały na głosy i instrumenty („The Seven Last Words”); na orkiestrę („Triduum”); a cappella („Tenebrae Responsories”) i ogromna „Pasja wg św. Jana”. Czy będzie pan powracać do inspiracji wydarzenia-



James MacMillan
fot. Intermusica

mi i liturgią Wielkiego Tygodnia?

Prawdopodobnie. To na pewno jest problematyka, wokół której się obracam w różnym sensie, nie tylko w takim, który już słyszano. Jest także *Visitatio Sepulchri*, która jest typem opery maskowej. Przerabiam to na utwór chóralny. Jest także *Fourteen Little Pictures* na trio fortepianowe, które reprezentuje stacje Drogi Krzyżowej. Będę się cofał, i w ten lub inny sposób zawsze się znajduję nowe terytoria. *Lamentacje Jeremiasza*, które pani wcześniej wspomniała mogą być zadaniami na przyszłość.

Jaką rolę w dzisiejszym świecie odgrywa kreatywny artysta w interpretacji koncepcji duchowości w sztuce? Czy jest tam element egzegezy, tak jak u księdza interpretującego Pismo Święte podczas kazania, w muzy-

ce kiedy wstawia się biblijny bądź liturgiczny tekst? Patrząc wstecz w pana katalog, prace takie jak „Cantos Sagrados”, wydają się mieć podtekst teologii wyzwolenia – czy było i nadal jest to dla pana ważne?

Z pewnością wówczas było – *Cantos Sagrados* zostało napisane w czasach *Busqueda* w późnych latach 80., kiedy w Kościele i w szerszym świecie mówiono o teologii wyzwolenia. Teologia wyzwolenia miała swoje dni i teraz już ma historyczne znaczenie. Jednakże to doświadczenie dla Kościoła miało ogromne znaczenie, ponieważ wróciło uwagę na branie strony ubogich. Myślę, że wielu ludzi, niezależnie w co wierzą, jeśli są wielbicielami muzyki, uznają tę sztukę za jedną z najbardziej uduchowionych. Sądzę, że jest to prawda. Można zauważyć, nawet w dzisiejszych czasach – kompozytorzy z różnym spojrzeniem na świat wciąż poszukują sposobu wyrażenia muzyki w duchowo-artystycznym znaczeniu. Jestem jedną z osób zaangażowanych w odkrywanie lub ponowne odkrywanie sakralności

w naszym świecie poprzez muzykę. Moje podejście do tekstu jest bardzo instynktowne i pochodzi z mojej osobowości, z tego kim jestem. Nigdy nie traktowałem tych tekstów prosto, jako muzycznego ćwiczenia. Jestem zainspirowany albo zmuszony do napisania muzyki na pierwszym miejscu przez tekst, jego tło teologiczne. Jest to absolutnie zakorzenione w tradycji, inspiracja pochodzi z tradycji, kazań i chęci ich zinterpretowania. Nie chcę, aby moja muzyka prawła kazania i nie używam jej do ustalenia swego rodzaju porządku dziennego. Jestem świeckim członkiem zakonu Dominikanów i porządek zwany „Porządkiem kaznodziejów” jest interesującą koncepcją w świecie, w którym wygłaszanie kazań jest przepelnione negatywnymi słowami, które trzeba sobie nieustannie przypominać za pomocą charyzmy św. Dominika. To co on i inni, jak św. Tomasz z Akwinu czy św. Katarzyna, robili było świadctwem miłości do Boga poprzez swoje własne życie, w taki lub inny sposób. Jest się świadomym innych sposobów bycia świad-

kiem, nie tylko przez to co mówisz, ale także co robisz. Piszę muzykę, w tym więc sensie widzę wypełnienie charyzmatu św. Dominika. Dlatego najlepiej jest unikać słowa „kaznodzieja”, a używać „świadek”.

Na koniec, czy mógłby pan nam zdradzić jakie ma pan plany dotyczące muzyki sakralnej?

Jestem teraz zaangażowany w komponowanie kilku choralnych utworów, niektórych z organowym akompaniamentem. Jeden z nich jest przeznaczony dla kościoła prezbiteriańskiego w USA, inny to zbiór psalmów w języku niemieckim dla Helmutha Rillinga. Piszę także coś dla Bath Camera – chóru Nigela Perrina – swego rodzaju hybrydowy utwór, w którym teksty pochodzą głównie ze *Stabat Mater*, ale także i z kolęd.

Następny utwór Wielkiego Tygodnia?

Jak najbardziej.

rozmawiała: **Rebecca Tavener**

© LINN Records

tłumaczenie: **Magdalena Todynek**

Libańska muzyka

rozmowa z kompozytorem Becharą El-Khoury

W jaki sposób i dlaczego wydarzenie, które miało miejsce 11 września 2001 r. w Nowym Jorku zainspirowało libańskiego kompozytora?

Jestem francuskim kompozytorem libańskiego pochodzenia, ale czuję się obywatelem świata. Nawet jeśli jestem chrześcijaninem interesują mnie inne religie i wyznania. Dla mnie wszyscy ludzie są istotni, niezależnie od rasy i pochodzenia. Czy może być coś bardziej normalnego? W innym wypadku głupota i przeciętność powodują dramaty i tragedie, których jesteśmy teraz świadkami. Moje symfoniczne prace *New York, Tears and Hope* (Nowy Jork, Łzy i Nadzieja) zadedykowane pamięci ofiar zamachów z 11 września, zrodziły się z serca i duszy. Te wydarzenia kompletnie zmieniły naszą rzeczywistość i współczesną historię, a ja czuję się blisko związany z osobami, które straciły w tej tragedii swoich bliskich.

Dlaczego wybrał pan Londyn jako miejsce realizacji tego nagrania?

Zawsze marzyłem o nagraniu płyty z London Symphony Orchestra w studiu Abbey Road. Jako finalista konkursu kompozytorskiego w 2003 r. podpisałem kontrakt z tym rewelacyjnym zespołem, który miał wykonać moje kompozycje pod batutą Daniela Hardinga.

Uwielbiam brzmienie tej orkiestry, jej techniczne możliwości, uważam, że to jeden z trzech najlepszych zespołów na świecie. Dwie główne kompozycje na tej płycie, wyprodukowane przez Naxos to *New York, Tears and Hope* pod dyrykcją Martyna Brabbinsa oraz *The River Engulfed*, który poprowadził Daniel Harding.

Co pan czuje wiedząc, że pana muzyka jest wykonywana w Izraelu i co pan sądzi o West-Eastern Divan Orchestra Daniela Barenboima?

Jestem bardzo szczęśliwy, że moja muzyka jest obecna w Izraelu. Sztuka i muzyka nie znają granic, są uniwersalnym językiem, zbliżają ludzi do siebie oraz burzą wszelkie geograficzne i kulturowe granice. Dlaczego ludzie walczą ze sobą zamiast uwielbiać te rzeczy, które ich ze sobą łączą? Wierzę, że czy są to pojedyncze osoby czy politycy – ludzie walczą w wojnach z powodu nie tylko niedostatku kulturowego, ale także niedostatku smaku i gustów. Zamiast walczyć w wojnach i przygotowywać ataki terrorystyczne powinniśmy pójść na koncert! To jest o wiele bardziej interesujące. Fascynujące jest dla mnie to co robi Daniel Barenboim – jego idea jest połączyć ludzi Środkowego Wschodu i pomóc im zrozumieć poprzez pięk-

no, różnorodność i prostotę muzyki jak można żyć w pokoju.

W jaki sposób pana muzyka jest poezją, a na ile jest inspirowana wiarą chrześcijańską?

Zostałem wychowany przez rodziców na człowieka rozumiejącego innych ludzi. To była katolicka edukacja bez szczególnych nadużyć, wystarczająca, aby mieć zdrowe i duchowe życie. Wierzę, że moje dzieciństwo i moja edukacja miały nieświadomy wpływ na całe moje życie. Dla mnie, muzyka jest kombinacją serca oraz spontanicznej i głębokiej refleksji. Jezus ukotył moje dzieciństwo, a czas zrobił resztę. Poezja miała zawsze ogromne znaczenie w moim życiu, opublikowałem nawet kilka tomików wierszy, kiedy byłem nastolatkiem. Poezja jest niezbędnym elementem w każdym dziele: muzycznym, plastycznym czy rzeźbie...

Jaki jest pana aktualny związek z Libanem?

Mam bardzo silne uczucia w stosunku do mojej ziemi, przynajmniej i rodziny. Opuściłem Liban w 1979 r., zamieszkałem w Paryżu, a teraz wracam do swojej ojczyzny od czasu do czasu. Liban jest bardzo małym państwem, ale jednocześnie niezwykle ciekawym – zawiera około 20 różnych społeczno-

ści. Żyje w nim 3 miliony ludzi na 10 tysiącach kilometrów kwadratowych. Tam Jezus dokonał cudu zamiany wody w wino, tam też jest najstarsze miasto na świecie – Byblos, które ma 7000 lat. Tam nasi przodkowie wynaleźli tódz i dzięki swojemu wynalazkowi rozpoczęli współpracę z innymi narodami.

Czy jest jakiś polityczny przekaz w pana muzyce?

Nie, nie ma żadnego politycznego przekazu w mojej muzyce, jest za to wołanie o pokój, miłość i nadzieję oraz gwałtowny opis naszego świata, w którym przemoc jest tak gęsto obecna.

Czy komponował pan swoją muzyką inspirowaną się libańską tragedią?

Oczywiście, skomponowałem *Trylogię libańską*, która składa się z trzech symfonicznych utworów: mojej pierwszej symfonii *The Ruins of Beirut* (1985), mojego pierwszego poematu symfonicznego *Lebanon in Flames* (1980) oraz *Requiem for Orchestra*, które zadedykowane jest męczennikom wojny.

Jakie są pana najbliższe plany na przyszłość?

Niedawno ukazały się w wytwórni Naxos moje cztery albumy z muzyką symfoniczną. Ta najnowsza została zadedykowana ofiarom ataków terrorystycznych z 11 września 2001 r. Mój *Koncert skrzypcowy* zaś, został niedawno wykonany w Paryżu przez Sarah Nemtanu i Orchestre National de France pod dyrekcją Kurta Masura w Théâtre des Champs-Élysées. Pracuję ostatnio nad projektem, na który składają się cztery kompozycje: moja druga symfonia, piąty poemat symfoniczny, koncert na róg i orkiestrę, napisany na zamówienie Orchestre National de France oraz koncert klarnetowy. Te projekty dojrzewały we mnie od jakiegoś czasu i wreszcie są gotowe do napisania.

Dlaczego wybrał pan wytwórnię Naxos do nagrania i wydania swoich projektów?

Dzięki założycielowi i pomysłodawcy firmy – prezydentowi Klausowi Heymannowi, Naxos jest jednym z liderów

wśród wydawnictw zajmujących się muzyką współczesną i klasyczną. Firma daje wiele swobody kompozytorom pragnącym promować swoją muzykę. Co więcej, wytwórnia ta dała szansę zapomnianym pozycjom w historii muzyki i to jeszcze w bardzo przystępnej cenie, co zrewolucjonizowało rynek muzyczny na świecie.

snych kompozytorów gubi siebie w zawilosciach intelektualnych problemów, które interesują najbardziej ich samych, co najbardziej odbija się na jakości brzmienia. Większa część muzyki współczesnej jest bardzo dostępna, ale czasem trzeba jej posłuchać dwukrotnie. To jest tak jak z miłością: jest miłość od pierwszego wejrzenia, która nie



Bechara El-Khoury
fot. Naxos

Czy sądzi pan, że muzyka współczesna jest dostępna dla szerszej publiczności?

Ależ naturalnie! Ludzie mają różne gusta, które rozwijają się razem z nimi. Także pewna kondycja jest ważna, chociaż nie najważniejsza. Muzyka musi dotyczyć ludzi, to jest jej najważniejszy cel. Problemem jest, że wielu współcze-

trwa długo i miłość budowana latami poprzez szereg doświadczeń i przeżyć, która pozostaje na zawsze.

rozmawiała: **Vivian Ackerman**
© Naxos
tłumaczenie: **Magdalena Todynek**

W mojej muzycznej krainie (5)

Postanie z Nowego Świata: „Trylogia” amerykańska Dworzaka

Andrzej Osiński

Znany wiedeński krytyk, esteta i muzykolog, Edward Hanslick, w recenzji, przygotowanej dla stołecznej *Neue Freie Presse* w 1880 r., napisał: „Osoby, które uczestniczyły w koncercie filharmonicznym, po raz pierwszy przeczytały w programie nazwisko Antonina Dworzaka i po raz pierwszy, usłyszały kompozycję tego nieznanego dotychczas twórcy: *Rapsodię słowiańską na orkiestrę As-dur op. 3 (...)* Mimo swej długości, rzeczona rapsodia nie nuży ani przez chwilę; sama jej instrumentacja na to nie pozwoli. Co więcej, efekty orkiestrowe Dworzaka w żadnej mierze nie przypominają sztucznych kwiatów, rozrzuconych przypadkiem na gobelinie, ale są prawdziwym kwieciami, lub raczej czymś wykwitającym daleko poza sam gatunek muzyczny, a jednocześnie nie będącym od niego oddzielnym. Wszystko w tym dziele zdradza nadzwyczajne wycucie orkiestry”.

„Byłbym zadowolony, gdyby wpadło mi na myśl jako główny temat to, co jemu przelatuje przez głowę tylko tak, mimochodem” – mawiał o inwencji twórczej mistrza, jeden z jego największych przyjaciół i gorący admirator tej spontanicznej, przesyczonej elementami czeskiego folkloru, muzyki, Johannes Brahms. Autor *Niemieckiego requiem*, zauroczony *Duetami morawskimi* oraz *Tańcami słowiańskimi* na cztery ręce, zwrócił na nie uwagę swojego berlińskiego wydawcy, Fritza Simrocka już w latach siedemdziesiątych XIX w., torując tym samym Dworzakowi drogę do niezmiernie szerokiej popularności, jaka z biegiem czasu, przerodziła się w nieklamany entuzjazm zarówno tu, w Starym jak i Nowym Świecie.

Brahmsowi, ten młodszy czeski kolega, nie ulegający powszechnej w owych czasach „wagnerowskiej gorączce” i znajdujący zamiłowanie w tradycyjnych formach muzycznych: symfonii, kwartecie smyczkowym, sonacie, kwintecie i nieprogramowej muzyce fortepianowej, musiał wydawać się nieomal ideałem kompozytora. Rzeczywiście, podobieństwo myśli i ducha pomiędzy tymi dwoma klasykami XIX-wiecznej sztuki jest uderzające, z tym, że o ile Brahms korzystał ze źródeł czyściej niemieckich, nasycając swe kompozycje rysem nostalgii, melancholii i specyficznego mistycyzmu, o tyle Dworzak, czerpiąc stale ze słowiańskich pieśni i ludowych tańców, wykreował muzykę bezpośrednią, żywiołową, o niezwykle świeżym brzmieniu i żywych rytmach, zaskakującą płynnością frazy oraz bogactwem inwencji melodycznej.

Komponowanie sprawiało Dworzakowi nieklamana radość. W latach młodości, na długo zanim ustabilizowała się jego pozycja narodowego, czeskiego twórcy, wyrażającego swą muzyką odrębną kulturę oraz pobudzającego świadomość społeczną tego dumnego, pozbawionego własnej państwowości, ludu, pisał tak wiele, iż zupełnie nie zważał na to, czy części cy-

kliczne powstałych utworów wiążą się organicznie ze sobą. Wracał do nich wielokrotnie po latach i uważnie przeglądał, wnosząc doświadczeniom okiem poprawki wszędzie tam, gdzie uważał to za konieczne. „Mam jeszcze w moim starym kufrze wiele pomysłów, które drzemią i tęsknią do światła” – pisał w 1887 r. w liście do Simrocka.

Głębokie rewizje dotyczyły nawet dzieła najobszerniejsze, przy czym właściwa praca twórcza polegała tu nie tyle na pomysłowości, co niebywalej pilności Dworzaka, który przez lata sływał z żelaznej zasady: „Ani jeden dzień bez nuty”. O ile warunki sprzyjały, regule tej pozostawał wierny nawet w podróży, poświęcając pisaniu trzy przedpołudniowe godziny, a niekiedy również i popołudnia.

Kuzynka kompozytora, Anna Duszkowa, mawiała, iż był on zupełnie niepraktyczny w sprawach zwykłego życia, zwłaszcza w młodości, kiedy „muzyka tak go absorbowała, że na nic innego, a już szczególnie na troski dnia codziennego, nie starczało ani czasu ani sił”. Istotnie, jak podaje czeski biograf Dworzaka, Jiri Berkovec, kiedy tylko twórcy *Rusalki* wpadł do głowy jakiś pomysł, nawet jeśli był to sam środek nocy, natychmiast wstawał, zasiadał przy fortepianie i przegrywał go sobie, zupełnie nie zwracając uwagi na sąsiadów czy innych współlokatorów. Również w towarzystwie, nie zważając na miejsce oraz obowiązujące zasady dobrego wychowania, lubił zagwizdać sobie motywy, który właśnie przyszedł mu na myśl. W takich chwilach miał zazwyczaj pod ręką solidny ołówek, którym natychmiast notował ważniejsze pomysły. „Ołówek to wspaniały wynalazek – mawiał – ale jeszcze wspanialszym wynalazkiem jest guma. Zwykle po napisaniu kilku taktów, biorę gumę i zaczynam ścierać; często ścieram tak długo, że na papierze nie zostaje prawie nic, albo bardzo mało. Ale to, co zostanie, jest dobre”.

Jeżeli w pobliżu nie znajdowała się żadna kartka bądź czysta serwetka, Dwo-

rzak wykorzystywał do utrwalenia powstałych pomysłów sztywne mankiety od własnej koszuli, doprowadzając tym do rozpaczy żonę, Annę Czermakównę. Ta ostatnia, zastała kiedyś męża w pokój, całkowicie zabrudzonym sadzą oraz popiołem; artysta był tak pochłonięty pracą, spoglądając tylko od czasu do czasu na wiszący tuż nad biurkiem portret ukochanego mistrza Beethovena, iż nawet nie zorientował się, że ze ściany wypadła rura od pieca!

„Nie znam Dworzaka osobiście – pisał Jan Neruda – nie wiem, jaki jest, ale myślę, że wygląda jak prawdziwy muzyk. Czyli jak poeta powietrza, jak u nas nazywają muzyka, którego mało obchodzi, co się dzieje tam na dole, na ziemi, głęboko pod nim, i (...) jak młodego człowieka z owym pomieszaniem mózgu, które przypisuje się każdemu poecie, każdemu malarzowi, najbardziej jednak wszystkim muzykom tego świata. Bo też co by kogo obchodził, gdyby był całkiem rozsądny i zwyczajny. Wytykają mu, że ma jeszcze za dużo fantazji, a za mało flegmy. To tak samo, jak wytyka się czasem pięknej pani, że jest za młoda – no z czasem pozbędzie się tej wady!”.

Mimo, iż twórca *Świętej Ludmiły* całą uwagę koncentrował na muzyce, będąc z natury człowiekiem małomównym i zamkniętym w sobie, nie pozostawał w artystycznej izolacji, żywo reagując na otaczającą go rzeczywistość i czerpiąc szereg inspiracji z jej nieustannego, rytmicznego pulsowania. Dworzak regularnie czytywał dzienniki i przysłuchiwał się rozmowom rozemocjonowanych kolegów z orkiestry, był ważnym świadkiem bieżących wydarzeń politycznych i społecznych, wreszcie gorącym admiratorem wszelkich nowinek technicznych, które – na przestrzeni ostatnich dekad XIX stulecia – na skalę dotychczas nie spotykana przekształciły świat, w jakim przyszło mu żyć.

Jeszcze jako dziesięcioletni chłopiec, twórca żywo interesował się pracami, jakie w jego rodzinnym, cichym

Nelahozeves, wykonywali robotnicy kolejowi, zatrudnieni tu przy układaniu torów, prowadzących z Pragi do Podmokli. Już wówczas nie mógł oderwać oczu od błyszczących w słońcu lokomotyw, które z hukiem i gwizdem, otoczone kłębamii gęstej pary oraz dymu, w oszalałającym na owe czasy tempie trzydziestu kilometrów na godzinę, pokonywały wytyczoną trasę. Z czasem jego zamilowanie do lokomotyw urosło do rangi prawdziwego oddania i nieukrywanej fascynacji tym symbolem „wieku pary i elektryczności”. „Są złożone z tylu rozmaitych części – zachwycał się kiedyś – i każda ma swoje ważne przeznaczenie, każda ma swoje miejsce (...) Wszystkie moje symfonie oddałbym za to, żeby być wynalazcą lokomotywy”.

Niecodzienna pasja kompozytora okazała się prawdziwym utrapieniem dla tych członków najbliższej rodziny oraz przyjaciół mistrza, którzy jej z nim nie podzielali. Dworzak wprawiał ich nierazdo w zakłopotanie, żądając szczegółowych informacji na temat danych technicznych konkretnej maszyny lub zapytując o numery pociągu, jakim właśnie odbyli podróż. Ten niezrównany piechur i miłośnik czeskiego krajobrazu, którego piękno i urok ustawicznie pragnął utrwać w swoich dziełach, nigdy nie odmawiał sobie porannej przechadzki na praski dworzec kolejowy, gdzie skrupulatnie śledził przyjazdy i odjazdy pociągów, a także rozmawiał uprzejmie z maszynistami, wypytując ich o aktualny rozkład jazdy bądź też o elementy konstrukcyjne poszczególnych modeli.

Ponieważ podczas pobytu w Nowym Jorku, okazało się, iż na dworzec manhattański prawo wstępu mieli jedynie podróżni z ważnymi biletami, a usil-

ne prośby Dworzaka, aby mu pozwolono pospacerować po peronie bez takowego, spełzły na niczym, kompozytor decydował się każdorazowo na ponad godzinną jazdę metrem, aby ze 155 ulicy, choć przez chwilę popatrzyć na ekspres, przejeżdżający tam w stronę Bostonu bądź Chicago. „Do licha, ależ on pędzi!” – Wołał za każdym razem, niemal z dziecięcym zachwytem w oczach.

Podróż statkiem do Ameryki obudziła w Dworzaku także niezmiernie żywe zainteresowanie żegluga morską, która, z racji położenia kraju rodzinnego, była, co oczywiste, wcześniej jemu nie znana. Oszołomiony wielkomięską aurą tej metropolii nad rzeką Hudson, do syta korzystał tu z możliwości wchodzenia na pokłady przybijających okrętów, które starannie lustrował, zawierając liczne znajomości z załogą, czytując dzienniki pokładowe oraz niecierpliwie wyglądając pocztę z odległej Europy. Niebawem znał już wszystkie nazwy tych „posłańców” z dalekich krajów, witając je radośnie i oglądając z oddaniem dla zdolności technicznych ich twórców, równym temu, jakim obdarzał konstruktorów ukochanych lokomotyw.

Historia pobytu kompozytora w Stanach Zjednoczonych sięga wczesnej wiosny 1891 r., kiedy to Dworzak otrzymał propozycję objęcia stanowiska dyrektora artystycznego Amerykańskiego Konserwatorium Narodowego w Nowym Jorku, kierowanego przez energiczną i przedsiębiorczą Jeanette M. Thurber. Kontrakt, jaki artysta po długich wahaaniach i zastrzeżeniach podpisał, zobowiązał go do dwuletniego nauczania kompozycji i dyrygowania koncertami, organizowanymi przez tę instytucję; zapewniał równocześnie zakwaterowanie i niezbędną pomoc przy przeprowadzce.

Ostatnie miesiące przed wyjazdem Dworzak spędził w ukochanej Wysokiej, z której pełen zachwytu relacjonował: „Jestem znowu w tym najpiękniejszym lesie, gdzie przeżywam cudowne dni przy najwspanialszej pogodzie i nieustannie podziwiam czarujący śpiew ptactwa.” Zaprosił do siebie niecodziennego gościa, Jana Józefa Kovarzika, młodego Amerykanina czeskiego pochodzenia, studiującego w Pradze grę na skrzypcach, którego poznał przypadkiem w sklepie muzycznym u Urbanka. To właśnie temu synowi nauczyciela i kierownika chóru z odległej, zagubionej w preriach i trawach stanu Iowa, osady Spillville, zawdzięczać będzie Dworzak, niezwykłą podróż w głąb amerykańskiego interioru, jaką podjął miał w trakcie upalnego lata 1893 r. i skutkiem której almanach muzyki kameralnej wzbogacił się o dwa urokliwe dzieła: *Kwartet skrzypcowy F-dur* op. 96 oraz *Kwintet skrzypcowy Es-dur* op. 97.

Tymczasem kompozytora czekała uciążliwa, kilkunastodniowa droga morską z Bremy do Nowego Jorku, którą przebył na pokładzie transatlantyka „Saale”, u boku najbliższej rodziny oraz wiernego Kovarzika, w absolutnie doskonałej formie oraz radosnym nastroju i jako jedyny spośród wszystkich podróżujących nie doświadczył nawet przez chwilę oznak dręczącej innych, choroby morskiej. „Mam dobre usposobienie” – kwitował lakonicznie ten fakt i uśmiechał się. Taki właśnie był Dworzak, o którym zawsze serdeczny Brahms powtarzał: „To dla mnie Czech z krwi i kości”, a wzruszony Bohuslav Martinu, poproszony o wygłoszenie mowy, upamiętniającej pięćdziesiątą rocznicę śmierci wielkiego krajana, dodawał: „Jeżeli ktoś wyraził zdrowy i radosny stosunek do życia, to właśnie on”. 📖

Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (11)

Miniatura skrzypcowa spoza kręgu neoklasycznego (1)

Maryla Renat

Autor fundamentalnej pracy o formach muzycznych w miniaturze instrumentalnej XX w. wyróżnia cztery kategorie: 1. nawiązujące do tradycji romantyzmu, 2. wysuwające na pierwszy plan zagadnienia techniczne i formalne, 3. opierające przebieg na regulacji montażowej, 4. oparte na regulacji graficznej.¹ Wszystkie wyszczególnione kategorie znajdują w miniaturze skrzypcowej zastosowanie. Nurt sonorystyczny, który silnie zaznaczył się w muzyce polskiej przełomu lat 50. i 60. wkracza również do miniatury skrzypcowej. Duży potencjał artykulacyjny instrumentu wywołał wyobraźnię kompozytorów – sonorystów. Na przestrzeni ponad 20. lat powstają utwory skrzyp-

cowe różnych twórców, zbliżone do siebie pod względem koncepcji użycia materiału dźwiękowego, budowy montażowej i sposobu wykorzystania środków technicznych. Utwory skrzypcowe np. Krzysztofa Pendereckiego, Marty Ptaszyńskiej, Bronisława Kazimierza Przybylskiego to przykłady sonorystycznej „gry z instrumentem”. Są tu kompozycje przeznaczone na skrzypce solo, jak i z towarzyszeniem fortepianu. Tym, co je łączy to podobieństwo w prowadzeniu narracji, polegającej na zestawianiu różnych elementów brzmieniowych, motywiki, niekonwencjonalnych sposobów gry. Niektóre z nich sięgają po trudne, wielce wirtuozowskie efekty.

Najwcześniejszymi przykładami zastosowania techniki czysto brzmieniowej są 3 *Miniatury* (1959) Krzysztofa Pendereckiego (ur. 1933). Ekspozują różne efekty techniczno-brzmieniowe i nowe sposoby wydobywania dźwięku z tendencją do brzmień ekstremalnych. Materiał dźwiękowy podaje „rozrzucające” wysokości dźwiękowe, silne różnicowanie dynamiki, niuansowanie wibracji, artykulację tremolo w różnej częstotliwości, grę za podstawkiem, bogaty zakres artykulacji. Przebieg tych bardzo krótkich utworów polega na zestawianiu wyżej podanych składników. Partia fortepianowa ekspozuje również efekty brzmieniowe amotywiczne, w tym grę bezpośrednio na strunach fortepianu.

W drugiej miniaturze pełni rolę wzmocnienia rezonansowego skrzypiec poprzez zwolnienie tłumików (naciśnięcie pedału). Struny fortepianu rezonują pod wpływem silnych dźwięków skrzypiec. Kompozytor oczywiście wprowadza nowy rodzaj notacji. „W miniaturach Pendereckiego odnajdujemy w załączku specyficzny sposób traktowania skrzypiec, który pełny wyraz znalazł w jego kompozycjach orkiestrowych na instrumenty smyczkowe” – czytamy w uwagach Adama Walacińskiego.² Po ponad 20. latach, gdy język kompozytora diametralnie się zmienił przechodząc od pozycji awangardowych do powrotu estetyki późnoromantycznej pojawia się utwór *Cadenza* (w oryginale na altówkę solo i z wersją na skrzypce solo). Można ją sklasyfikować jako miniaturę charakterystyczną. Posiada formę trójczłonową, lecz spójną materiałowo (A A1 A2). Półtonowy motyw inicjalny jest stopniowo rozszerzany, transponowany, modyfikowany rytmicznie, wzbogaćony dwudźwiękami i akordami. Utwór notowany jest w sposób ametryczny, a technika skrzypcowa „eksploatowana” umiarkowanie.

Kompozycjami aleatorycznymi są

Dwa utwory Bogusława Schaeffera (ur. 1929) z 1964 r. na skrzypce i fortepian. Utwory złożone są z szeregu grup dźwiękowych o określonym czasie trwania. Partia skrzypcowa i fortepiano wa są niezależne, tworzą odrębne płaszczyzny, nie związane żadnymi orientacyjnymi punktami węzłowymi, synchronizującymi. Zanotowane zostały oddzielnie w zamkniętych kołach. We wspólnej realizacji koła te nakładają się w różnych wzajemnych układach. Kolejność akcji muzycznych (kół) jest określona kierunkiem strzałki. W pierwszym utworze aleatoryka dotyczy wysokości dźwięków, wartości rytmicznych (określony jest w sekundach czas trwania każdej akcji) oraz synchronii obu partii. Drugi utwór wykorzystuje notację graficzną o scordaturę (przeestrojenie strun skrzypiec). Istotny jest tutaj kierunek, rodzaj i szybkość ruchu oraz artykulacja. Kompozytor proponuje także efekty szmerowe (uderzenia palcami w pudło). Utwory Schaeffera wprowadzają skrzypków w świat nowego typu odwórstwa – odwórstwa kreatywnego na bazie znajomości współczesnych norm stylistycznych. Wymagają umiejętności transponowania form graficznych na zja-

wiska dźwiękowe. Wykonawca – jak w każdym utworze aleatorycznym – staje się współtwórcą dzieła.

Sonorita per violino solo Andrzeja Nikodemowicza (ur. 1925) z 1966 r. jest „typowym przedstawicielem” sonorystyki skrzypcovej. Znamienne dla tego utworu jest zestawianie tradycyjnej motywyki z efektami czysto brzmieniowymi, ich naprzemienna projekcja. A. Nikodemowicz szeroko wykorzystuje grę glissando; w różnym tempie, w obu kierunkach, w połączeniu z tremolando i saltato. Stosuje zmienne rodzaje wibracji, efekt zgrzytu o określonej i nieokreślonej wysokości, szybkie tremolo. Dwukrotnie w następstwie odcinków pojawia się dodekafoniczna seria wysokościowa bez rytmizacji. Wszystko to oczywiście tworzy mozaikową formę – także w zapisie obfitującym w różne oznaczenia graficzne. ☼

¹ J. M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Małe formy instrumentalne* z serii *Formy muzyczne*, t. 1, PWM Kraków 1983, s. 345.

² Adam Walaciński, *Nota o kompozytorach*, [w:] *Polska współczesna miniatura skrzypcowa*, PWM Kraków 1970, s. 68.

Z dziejów ormiańskiej opery narodowej (3) ...Spendiarian

Artystyczna atmosfera panowała również w domu rodzinnym trzeciego twórcy narodowego stylu w muzyce ormiańskiej – Aleksandra Spendiariana. Urodził się 20 października (1 listopada) 1871 r. w Kachowce na pograniczu Krymu, gdzie spędził dużą część swego życia (w Jalcie dom posiadał jego ojciec, zamożny kupiec, a on sam dorobił się później willi w Sudażu). Pierwsze lekcje muzyki pobierał u matki Tyszkui, a komponować zaczął w wieku 9 lat. Między innymi dokonał opracowania na cztery ręce arii z *Pana Nieważnego, sprzedawcy grochu* Czuchadżiana. Na jego formację artystyczną znaczny wpływ wywarł przyjaciel rodziców – znany rosyjski malarz-marynista ormiańskiego pochodzenia Iwan (Howannes) Ajwazowski – z którym się nawet w przyszłości spowinowaci, kiedy po przedwczesnej śmierci starszego brata Leonida poślubi wdowę po nim Barbarę, cioteczną wnuczkę artysty. Tymczasem po ukończeniu gimnazjum w Symferopolu latem 1890 r. odbył z ojcem podróż do Wiednia (pod koniec życia ponownie miał się tam udać, zaproszony na uroczystości z okazji obchodów stulecia śmierci Schuberta, ale przeszkodzi mu w tym przed-

wczesna śmierć), z której na długo pozostała w jego pamięci wizyta w Operze na *Carmen* Bizeta, po czym udał się do Moskwy, gdzie równolegle studiował na tamtejszym uniwersytecie prawo oraz kompozycję u Nikołaja Klonowskiego. Następnie przeniósł się do klasy Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu. Pracą dyplomową, a zarazem pierwszym utworem wykonanym publicznie, była napisana w roku 1900 *Uwertura koncertowa* op. 4.

Po powrocie w rodzinne strony młody kompozytor tworzy głównie dzieła programowe, w których wykorzystuje m.in. tradycje muzyczne Tatarów krymskich. W ten sposób staje się czołowym obok Michaiła Ippolitowa-Iwanowa reprezentantem kierunku orientalnego w muzyce rosyjskiej i nie przypadkiem trzykrotnie otrzymuje Nagrodę im. Glinki, będącego przecież jego prekursorem: w 1908 r. za obraz symfoniczny *Trzy palmy* (1905), w 1910 r. za legendę *Beda-wróźbita* (1907) i w 1912 r. za melodeklamację *Odpocznijemy* do tekstu Antona Czechowa z *Wujaszka Wani*. Dużą popularnością w ówczesnym życiu koncertowym cieszyły się dwie suity orkiestrowe *Szkice krymskie* (I – 1903, II – 1912), samymi swymi tytuła-

mi nawiązujące do kaukaskich Ippolitowa-Iwanowa (pierwszą z suit zaprezentowano na jednym z koncertów rosyjskich w Nowym Jorku w sezonie 1907/1908), a zwłaszcza wspomniane *Trzy palmy*, nawiązujące do wiersza Michaiła Lermontowa, opisującego jak stojące nad ruczajem pośrodku pustyni tytułowe drzewa marzą, by stać się pożytecznymi, co spełnia się, kiedy naddąga niebawem karawana i znajduje w ich cieniu ochłodę i wypoczynek, za co „odwdzięcza się” ich ścięciem. Przyniosły one swemu autorowi wręcz światowy rozgłos (wykonawano je na koncertach w Berlinie i Kopenhadze w 1908 r., a cztery lata później w mediolańskiej La Scali). W 1913 r. opracował do nich układ choreograficzny Michaił Fokin, który wystawił następnie z udziałem Anny Pawłowej w Ballets Russes Diagilewa jako *Siedem córek króla dżinów*. Do swego ormiańskiego rodowodu zwrócił się Spendiarian dopiero w przelomowym roku 1914, pisząc odę na tenor i orkiestrę *Tu, tu na polu chwały* op. 24, nawiązującą do wątków głośnej powieści twórcy nowożytnego języka i literatury ormiańskiej Chaczatura Abowiana (1805-1848) – *Rany Armenii*, a w 1915 r. arię koncertową w

Lesław Czaplński

formie lamentu *Do Armenii* op. 27, będącą bezpośrednią reakcją na wieść o „mec jeghern” (dosł. wielkim nieszczęściu) czyli przeprowadzonej przez Turków zagładzie jego rodaków z terenów historycznej Wielkiej Armenii, wchodzących w skład Imperium Otomańskiego. Prawykonanie tej ostatniej odbyło się na osobiście przez niego prowadzonym koncercie kompozytorskim w Tyflisie w 1916 r.

W 1924 r. zamieszkał w Erywaniu, gdzie zajął się organizacją miejscowego życia muzycznego (m.in. wydawnictw muzycznych, konserwatorium i orkiestry symfonicznej). W 1925 r. powstają *Szkice erywańskie* oraz utwór wokalnie-instrumentalny *Nawiedzony słowik* (*Garib bulbul*) do słów klasyka poezji średnio armeńskiej – Sajata Nowego (właśc. Arutin, biskup Dawid 1719-1795). Zajmuje się również muzyką sceniczną, m.in. w 1926 r. przygotowuje dla Teatru im. Sundukiana ilustrację muzyczną do przedstawienia *Otella* W. Shakespeare'a.

Mając w swej tece kompozytorskiej pisaną w latach 1909-1910 i nieukończoną operę *Szamiran* (*Semiramida*), przystępuje w latach dwudziestych do pracy nad monumentalną operą historyczną o treści patriotycznej *Almast*. Trwać ona będzie aż do jego śmierci 7 maja 1928 r. Libretto poetki Sofii Par-nok, oparte na poemacie *Zdobycie Tymkabertu* Howannesa Tumaniana, z którym kompozytor zetknął się osobiście w 1916 r. przy okazji wspomnianego koncertu w Tyflisie, przywołuje legendę bohaterskiej obrony twierdzy Ty-muk przed oblegającymi ją wojskami Nadir Szacha, perskiego władcy tureckiego pochodzenia. Za radą doświadczonego Szecha wysyła on do Almast, żony księcia Tatula, dowódcy ormiańskiej załogi, Aszyka (turecki odpowiednik ormiańskiego aszuha), który za cenę przyrzeczenia cesarskiej korony ma ją nakłonić do przejścia na perską stronę. Podczas uczt, wydanej z okazji zwycięskiego odparcia szturm, Almast upija męza i pozostałych rycerzy, a następnie daje znak, że można przystąpić do ataku. Po zdobyciu warowni Nadir Szach nie kryje pogardy dla wiarotomnej Almast i skazuje ją na los nałożnicy w swoim haremie. W późniejszej redakcji ginie ona, gdy twierdzę udaje się odbić Rubenowi, jedy-nemu ocalałemu z poprzedniej załogi, mszczącemu hańbę i śmierć swego suw-erena.

Dwie główne role – Almast i Nadir Szacha – zgodnie z włoską tradycją jako postacie niegodziwych powierzył Spen-diarian głosom średnim: mezzosopranowi i barytonowi. Dodatkowym nawiązaniem do tego kręgu inspiracji było wprowadzenie w III akcie *brindisi* czyli toastów Rubena, towarzysza broni Tatula, oraz tytułowej Almast, z refrenami podejmowanymi przez chór. Można też uchwycić zbieżności sytuacyjne pomiędzy zakończeniem III aktu „tylko jeden świecznik pali się na stole. Almast bierze go do ręki, podchodzi do Tatula –



V F E S T I W A L

Misteria Paschalia

Kraków, 17 – 24 marca 2008



Accademia Bizantina

Hesperion XXI

Le Concert des Nations

Jordi Savall

Les Musiciens du Louvre-Grenoble

Marc Minkowski

Concerto Italiano

Rinaldo Alessandrini

Vivica Genaux

Europa Galante

Fabio Biondi



www.biurofestiwalowe.pl



Sprzedż biletów:

Punkty Sieci Informacji Miejskiej w Krakowie

ul. św. Jana 2, tel. 012 421 77 87

Wieża Ratuszowa, Rynek Główny 1, tel. 012 433 73 10

Pawilon Wyspiański 2000, pl. Wszystkich Świętych 2, tel. 012 616 18 86

www.ticketonline.pl

od 3 marca w kasie Filharmonii im. K. Szymanowskiego w Krakowie

ul. Zwierzyniecka 1



Marek Minkowski fot. Andrzej Robiś



Jordi Savall fot. Laurent Thierin Fot



Organizatorzy:            

Współpracownicy:         

Sponsorzy:            

Patronat medialny:       

wpatruje się i nasłuchuje – po czym podchodzi do okna i daje znak” a zachowaniem Toski po zabójstwie Scarpia.

Wierny dominującej w jego dotychczasowej twórczości zasadzie ilustracyjności, Spendiarian zastosował ją również w odniesieniu do dramaturgii operowej. Służy ona zarówno charakterystyce indywidualnej (np. monolog Almast w II akcie, w którym pojawiają się częste, przerywające tok muzyczny pauzy, nieoczekiwane zmiany rytmu oraz brzmienia dysonansowe, oddające niestałość i sprzeczności tkwiące w jej osobowości), jak i zbiorowej (np. marsz perski w I akcie poprzez ustawiczne powtarzanie tej samej formuły melodyczno-rytmicznej, przy jednoczesnym stopniowym powiększaniu składu orkiestrowego i narastaniu dynamiki brzmienia, wyraża okrucieństwo i barbarzyńską naturę najeźdźców). Jej prawom podlega też w zakończeniu sceny biesiadnej w III akcie przechodzenie tańca upojonych wojowników w senne zamroczenie, co dokonuje się za sprawą postępującej dezintegracji dotychczasowej melodyki (w końcu szczytkowy motyw pozo-

staje w formie ostinatowej nuty pedałowej) oraz efektu augmentacji (powiększania wartości nutowych), oddającego spowolnienie ruchów i stopniowe popadanie w bezruch. Z kolei szczyk otwieranych bram imituje chromatyczny pasaż smyczków i drzewa na tle tremolatu perkusji (kotłów, tam-tamu i żeli, uderzanych pałeczką małego bębna).

Cechą charakterystyczną operowego stylu Spendiariana jest oparcie zasadniczego zrębu tematycznego dzieła na ormiańskich pieśniach oraz śpiewach liturgicznych tzw. szarakanach (w ustępie III aktu, kiedy Tatul wspomina poległych, rozlega się motyw „Święty, święty”) w odniesieniu do bohaterskich obrońców oraz makamach (perskie wzorce tonalno-melodyczno-rytmiczne) w przypadku perskich najeźdźców, stanowiących swoisty substrat muzyczny dzieła (w przeciwieństwie do Tigraniana, który unikał bezpośrednich cytowań). Ponadto przenosi zasady rozwoju symfonicznego wobec powracających motywów, poddawanych pracy tematycznej, kładąc tym samym podwaliny muzycznej semantyki utworu.

Przewodnie motywy melodyczne, rytmiczne (np. cwałowania perskiej kawalerii) i harmonicznie zestawia w misterne kontrapunkty (w ustępie ilustrującym w II akcie starcie szturmujących i obrońców tematy, dotyczących tych drugich, wraz z przechyleniem się szali na ich korzyść przechodzą do najwyższych głosów, podczas gdy tych pierwszych zepchnięte zostają do niskich rejestrów, ulegając deformacjom i rozpadowi). Poza tym przetworzone motywy (np. kuszenia Almast przez Nadir Szacha) dają początek nowym (żywionej przez nią żądzy władzy), które mogą z kolei okazywać się wariantami jeszcze innych (jej miłości do Tatula). Rozdarta wewnętrznie i wyobcowana ze swego środowiska Almast w przeważającej mierze pozbawiona jest w swej partii nawiązań do muzyki ormiańskiej, poza odosobnionymi przypadkami, kiedy w chwilach rozterki dają znać o sobie reminiscencje związanych z nią motywów (np. miłości do Tatula). Dodatkowo obydwu obojczy różnicuje kompozytor za sprawą symboliki tonacji (*C-dur*, *e-moll* i *E-dur* dominuje w partiach obrońców, a *cis-moll* i *B-dur* ich przeciwników). Ponadto Ormianom odpowiada na ogół porządek diatoniczny, podczas gdy w przypadku Persów dają znać o sobie chromatyka, a także mają zastosowanie skale całotonowe.

Wzorem antycznej tragedii gwałtowne czynem rozgrywają się poza sceną i są relacjonowane za pośrednictwem orkiestry (np. wspomniany motyw perskiej kawalerii oddaje wdarcie się oblegających do twierdzy, a jej ostateczne zdobycie crescendo motywu *Marsza perskiego*). Partia orkiestrowa przekazuje ponadto wewnętrzne stany postaci, lub ich prawdziwe intencje, do których się nie przynajmniej w swych jawnych wypowiedziach na poziomie partii wokalnych (np. gdy Almast milczy, nie odpowiadając na pytanie Tatula, w orkiestrze rozlegają się zarówno motywy dotyczące zdrady, jak i jej przywiązania do męża, świadczące o toczony przez nią wewnętrznej walce). Również chór nie tylko przynależy do świata przedstawionego, ale jest głosem zbiorowego sumienia czy wręcz historii, kiedy w finale III aktu daremnie usiłuje interweniować w bieg wydarzeń i zapobiec katastrofie, zza kulis wzywając uspiionych rycerzy do przebudzenia i stawienia oporu (*Strząśnijcie sen! Przejrzycie w noc! Wstań jeden za drugim! Spoita was Księżna/By uchylić bramy przed wrogiem./Powtań! Tam zdrada się czai!/Naprzód! Do boju! Na koń!*).

Podobnie jak w *Anusz*, kluczowe dla losów bohaterki znaczenie zdaje się posiadać niepomysłna wróżba, zapadła podczas święta Wniebowstąpienia sprzed lat, kiedy przesądzeniu uległa jej przyszłość, co wspomina w swym arioso w II akcie, w którym niczym groźne memento rozbrzmiewa chóralny refren *Dżan giulium*, słyszany wszakże uszami jej pamięci i stanowiący przejaw muzycznej subiektywizacji. Staje się on motywem jej przeznaczenia i w fina-

le opery rozwija się imitacyjnie w formie kanonu, opanowując całą orkiestrę, by ostatecznie przybrać w kodzie postać marsza żałobnego. Wzorem Tigraniana kompozytor planował też poprzedzenie akcji prologiem z udziałem Aszuha, którego opowieścią miała być właściwa fabuła.

Ze szczególnym upodobaniem sięga Spondiarian do formy trzyczęściowej (arioso: Almast w akcie drugim oraz Tatula w następnym, zawierający tria marsz perski z I aktu, wstęp do aktu III, przybierający postać scherza, oraz taniec Almast z tegoż – być może zainspirowany przez taniec Salome z opery Richarda Straussa). Ważną rolę odgrywa też żywioł baletowy z wariacyjnie ukształtowanymi na rosyjską modłę tańcami dworskimi i rycerskimi.

We wstępie do pieśni Aszyka i w niej samej – zgodnie z praktyką tych muzyków – dźwięk akompaniującej kemen-dży oddaje za pomocą skrzypiec. O wiele bardziej pomysłowo naśladuje brzmienie innych wschodnich instrumentów (np. duduka poprzez figuracje oboju, rozwijane na tle rożka angielskiego w charakterze nuty pedałowej).

Pedantyczna skrupulatność, z jaką kompozytor wynajdywał, wykorzystywał i przetwarzał w charakterze materiału tematycznego istniejące pierwowzory melodyczne dowodzi mistrzowskiego opanowania rzemiosła, ale i sprawiła, że do dzieła przylgnęła opinia mało śpiewnego – poza pieśnią Aszyka – oraz będącego tworem żmudnych kalkulacji a nie autentycznej inwencji. Skądinąd największą popularność zyskały właśnie ustępy symfoniczne – marsz perski oraz intermezzo z II aktu, odmalowujące zwycięski wypadek obrońców twierdzy. Obydwa znalazły zresztą trwały żywot w programach koncertowych.

Po śmierci kompozytora 7 maja 1928 r. operę zredagował, uzupełnił i przygotował do wystawienia Maksimilian Szejnberg (w oparciu o ustępy z innych utworów Spondiariana – wspomnianych *Ran Armenii* oraz *Hidżasu ze Szkiców erywańskich* – dodał prolog i epilog, ujmujące akcję w kuriozalne ramy, w których przybywający do Armenii turyści słuchują opowieści aszuha, której przywołaniem jest właściwa akcja, przy czym ostatecznym rozwiązaniem jawi się ustanowienie w kraju władzy radzieckiej, czego ilustrację stanowił film, wyświetlany na specjalnie opuszczanym ekranie). Przedstawienie prapremierowe 23 czerwca 1930 r. w filii Teatru Bolszoi w Moskwie – w oryginale libretto napisane jest po rosyjsku – poprowadził Lew Szejnberg (tytułową partię śpiewała Maria Maksakowa, a w roli Nadir Szacha wystąpił bas Grigorij Pirogow). W tej wersji zagrano jeszcze *Almast* w Odessie w 1930 r., po czym ją zarzucono. Premiera ormiańska miała miejsce 30 stycznia 1933 r. na otwarciu pierwszego stałego teatru operowego w Erywanii, nazwanego imieniem Spondiariana. Poza Armenią operę grano też w Taszkencie (1953), a wybitnym odtwórcą partii Tatula (m.in. na

premierze drugiej redakcji w Moskwie w 1939 r.) był słynny nie tylko w Związku Radzieckim ormiański baryton Poghos Liscijan.

Spondiarian opracowywał również na głos z fortepianem ludowe pieśni rosyjskie, ukraińskie i ormiańskie. Był też autorem romansów do słów R. Melikiana. Przez większą część swego życia pozostawał związany z rosyjską kulturą muzyczną (używał nawet zrusyfikowanych form imienia i nazwiska – Aleksandr Spondiarow). Również *Rany Armenii* powstały do rosyjskiego, dokonanego przez Konstantina Balmonta przekładu wiersza Howannesa Howannesjana, a i muzyka *Almast* napisana została do libretta w tym języku, choć pierwotnie miał je opracować autor literackiego pierwowzoru.

Na ormiańskiego kompozytora narodowego w znacznej mierze wykreowały go radzieckie instytucje i pozostająca na ich usługach oficjalna muzykologia, a jego styl stanowi syntezę tradycyjnej muzyki ormiańskiej i właściwego rosyjskiej symfonice akademizmu.

Z zamiarem tworzenia oper (m.in. na wątkach narodowego eposu *Dawid z Sasunu* oraz poematu Tumaniana *Anusz*, ostatecznie wykorzystanego przez Tigraniana) przez długi czas nosił się najwybitniejszy reprezentant ormiańskiej muzyki kościelnej – Komitas (właśc. Sohomon Sohoman 1869-1939), ale nigdy nie dane mu było tego zrealizować. Natomiast pewnym powodzeniem cieszyły się próby podejmowane na tym polu przez innych kompozytorów – m.in. stambulskiego ucznia Komitasa – W. Sargsiana, autora własnej wersji *Anusz* – oraz Anusz-wana Ter-Gewondiana (*Seda* 1923) i Aro Stepaniana, który w swym *Dawidzie z Sasunu* (1936) umiejętnie zastosował archaizację na średniowieczną muzykę ormiańską.

Interesującym ze względów obyczajowych wydać się może, iż najmocniejszymi postaciami są w operach ormiańskich zdecydowane na wszystko kobiety: Parandzem w *Arszaku*, tytułowa Almast (gdy odtrąca ją Nadir Szach, wrywa mu kindztał i usiłuje go przebić), arabska księżniczka Czmyszczik, wzgardzona przez tytułowego bohatera opery *Dawid z Sasunu* i podczas polowania z zasadki go zabijająca, bolszewiczka Arewik z *O świecie* Aro Stepaniana, zakłuwająca kindztałem kontrewolucjonistę, który zastrzelił jej ojca. A przecież, jeśli już, to takie cechy przypisywano raczej Gruzinkom, jeśli zważy się operetkę Ofenbacha pod takim tytułem, w której kobiety przejmują inicjatywę w zastępstwie swych ospałych mężów i za pomocą fortelu uwalniają miasto spod okupacji paszy Rododendrona.

Na koniec pragnę skierować słowa podziękowania pod adresem pana prof. Andrzeja Pisowicza, iranisty i armenisty z Instytutu Filologii Orientalnej UJ, który udzielił mi cennych wyjaśnień z dziedziny ormiańskich zagadnień językowych. 📖

Palcem po płycie

Emanuel Kania Ekscytujące odkrycie



Acte Préalable



AP0169

World Premiere Recording

Emanuel Kania

Sonata for cello and piano
Piano trio



Joanna Ławrynowicz • Andrzej Gębski • Andrzej Wróbel

EMANUEL KANIA
1827-1887

Sonata wiolonczelowa a-moll,
Trio fortepianowe g-moll

Joanna Ławrynowicz, fortepian;
Andrzej Gębski, skrzypce; Andrzej
Wróbel, wiolonczela

Acte Préalable AP0169 · w. 2007, n.
2006/7 · DDD 53*03"

☆☆☆☆☆

Prezentowana płyta to kolejne ekscytujące odkrycie, możliwe dzięki niesłabnącej determinacji wydawnictwa Acte Préalable w wydobywaniu na światło dzienne całkiem zapomnianych dzieł (a czasem i arcydzieł) muzyki polskiej. Co do utworów Kania, arcydziełami ich nazwać raczej nie można, co nie znaczy, iż nie są godne uwagi. Wprost przeciwnie, to bardzo frapujące w odbiorze, dobrze „skrojone”, świetnie wpasowane w swe gatunki dzieła, w momencie swego powstania (lata 1860-te) nie odbiegające wcale od europejskiej średniej. I to jest właśnie najbardziej uderzające w tej płycie, oraz jej podobnych – możliwość konfrontacji z „żywą materią” dzieł obiegowych, powielanych od lat sądów o jakości życia muzycznego Polski, czy li tylko Warszawy, w okresie między Chopinem i Szymanowskim. Gdy czytamy zawarte w dołączonym do płyty interesującym eseju przytoczone tam głosy dziełnastowiecznej krytyki o w isto-

cie niewielkim talencie Kani (tak pianistycznym, jak i kompozytorskim), wydają się one obecnie może zbyt surowe. I dają to pojęcie o wysokich wymaganiach naszej ówczesnej publiczności i krytyki. Nie przemawiał oczywiście ten kompozytor całkiem własnym, indywidualnym głosem, jednak zapożyczenia z muzyki Beethovena, Mendelssohna czy Schumanna dadzą się odnaleźć w dziełach całych rzesz twórców tego czasu, które obecnie ni wykonawcy i firmy fonograficzne wydobywają dziś na światło dzienne. Tak więc dobrze, że i my możemy tu dołożyć kolejną własną cegiełkę.

Oba utrwalone na krążku utwory kameralne jawią się jako dzieła szeroko zakrojone i starannie wykończone. Ich rejestracji (Andrzej Grabiec, Paweł Głombik, Maria Sz wajgier-Kułakowska, 1979), podobnie jak 19. innych jeszcze dzieł kompozytora dokonało kiedyś Polskie Radio, jednak w okresie ostatniej dekady wyemitowało bodaj tylko (w środku nocy) *Trio*, którego wysłuchałem przy tej okazji z wielkim zainteresowaniem. Jest to bardzo dobra i ciekawa interpretacja, jednak raczej nie doczekamy się jej na płycie. Z tym większą radością powitałem z pewnością nie gorsze wykonawczo, a znacznie lepsze, jeśli idzie o jakość rejestracji, nagranie Acte Préalable.

Trzyczęściowa *Sonata wiolonczelowa a-moll* zaleca się nie tylko

dobrymi proporcjami w konstrukcji, ale też równowagą pomiędzy partią fortepianu i wiolonczeli, frapującymi, czy też po prostu ładnymi tematami, które są całkiem kunsztownie i pomysłowo przetwarzane. Kania, który żył głównie z pisania muzyki salonowej, nawet tworząc utwory poważne, nie wyzbywa się pewnej elegancji i swoistego sentymentalizmu. Zwraca uwagę niemal schumannowskie w swej pozycji środkowe *Adagio*, a także finałowe rondo, o temacie, którego by się nie powstydził sam Mendelssohn. Zresztą muzyka tego ostatniego była w moim odczuciu głównym wzorcem przy składaniu tej *Sonaty*. W polskiej literaturze wiolonczelowej, poza popularnym arcydziełem Chopina, nie ma zbyt wielu romantycznych sonat – jest to więc cenny wkład do rodzimego repertuaru.

Trio g-moll to dzieło przykuwające uwagę swą nieomal teatralną dramatycznością i silną emocjonalnością, zwłaszcza w otwierającym dzieło szeroko zakrojonym allegro sonatowym (granym tu, w przeciwieństwie do wspomnianej rejestracji radiowej, z powtórzoną ekspozycją). Najbardziej uwagę przyku-

wa scherzo, znów bardzo mendelssohnowskie, ale także nieco „niepoważny” temat finałowego rondo łatwo wpada w ucho. W sumie jest to muzyka w konwencji klasycyzującego, akademickiego romantyzmu – a jeśli wskazywać jej słabości, to jest to raczej brak indywidualizmu, niż profesjonalizmu.

Niewątpliwym atutem płyty jest wykonanie. Cała trójka muzyków będąc wytrawnymi solistami, ma wybitne osiągnięcia w dziedzinie muzyki kameralnej – co przekłada się tak na spójność brzmienia, jak i wyważenie oraz klarowność proporcji. Do kompozycji z przyzepioną łatką „muzyki drugorzędnej” dochodzą oni bez najmniejszych kompleksów, grając z analogicznym zaangażowaniem, jakby były to dzieła Beethovena lub Brahmsa. Nie podają się też pokusie zbytowego ulegania sentymentalizmowi nieco salonowych tematów, co niewątpliwie sprzyja tej muzyce. Teraz należy mieć nadzieję, iż przyjdzie kolej na nagranie innych utworów Kania, jeśli nie symfonicznych (jest m.in. *Koncert fortepianowy*), to choćby tych na fortepian solo oraz pieśni.

Marcin Zgliński



Emanuel Kania



CARL PHILIPP EMANUEL BACH
1714-1788

Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber

Jean Goverts, pianoforte
Divox CDX-70303 - w. 2006, n. 2004
· DDD, 68'39"

☆

„Ileokro odwiedzam pana Carla Philippa Emanuela Bacha, gra mi on trzy, cztery, a nawet więcej swoich sonat, napisanych w różnych okresach swojego życia. W każdej z nich słycać indywidualny rys, wyraźny dowód oryginalności, w której nie ma żadnej pozy”. Tyimi słowami kapelmistrz króla pruskiego, a przy tym pisarz i kompozytor Johann Friedrich Reichardt entuzjastycznie opisywał w 1776 r. wizytę złożoną Carlowi Philippowi w Hamburgu. Nie ma w jego słowach przesady – twórczość Emanuela Bacha tchnie indywidualnym charakterem, nieczęstym w czasach jemu współczesnych. Dzięki tej oryginalności właśnie sonaty zatytułowane *Dla miłośników i znawców*, a wydane własnym sumptem kompozytora znalazły sobie szerokie grono odbiorców w całej Europie. Bach część z nich poświęcił na „nowy” instrument, jakim było ówczesnie pianoforte, a wszystkim im nie oszczędził cudownych i nowatorskich pomysłów muzycznych, na których potem wychowali się klasycy wiedeńscy. Jego sonaty miały poruszać przede wszystkim serca i być szczerymi wypowiedziami duszy. I takimi były, takimi są, i dzięki tym wszystkim swoim cechom należą w moim pojęciu do szczególnego wyrazu uczuć przez muzykę.

W życiu nie napisałam miążdzącej krytyki – po pierwsze potrzeba taka pojawia się rzadko z uwagi na wysoki poziom wykonawców naszej doby, po drugie nie lubię, bo sama param się tym zawodem i wiem, że nie jest on łatwy. Ale w momencie, gdy w ręce wpada mi niezdarne nagranie profesora Scholi Cantorum Basiliensis, czuję, że muszę napisać co myślę. Urodzony w Hadze Jean Goverts jest pianistą i klawesynistą, i idąc za szlachetnymi wzorami muzyków minionych epok gra również na pianoforte. Chwała mu za to – szkoda jednak, że do nagrania wybrał brzydką kopię hammerklavieru Steina wykonaną przez Hansa Neuperta w roku

1970, a więc w okresie, gdy budownictwo instrumentów wzorowanych na instrumentach historycznych było jeszcze w powijakach. Nie to, że nie zdarzają się ciekawe instrumenty z tamtych lat, nie – ale ten do nich niestety nie należy, ma brzydki dźwięk i ograniczone walory artystyczne. Zastanawiający to wybór, skoro obecnie oferta na rynku kopii historycznych instrumentów jest co najmniej bogata, a po wykładowej pierwszej na świecie ośrodku związanego z muzyką dawną, jaką jest Schola Cantorum Basiliensis można się naprawdę spodziewać większych wymagań stawianych instrumentowi. Można tu raczej zresztą odnieść wrażenie, że to nie wykonawca wymaga czegoś od instrumentu, tylko instrument od wykonawcy. Gra Govertsa jest niechlujna, niestabilna rytmicznie, sprawiająca wrażenie nieporadnej i nerwowej. Nie pomagają jej niejasna pedalizacja i przykra toporność rokokowych detali tekstu muzycznego.

Może po prostu zbyt dużo sobie po tej płycie i moim ulubionym repertuarze obiecywałam – w każdym razie recenzje tej płyty piszę z przykrością i z przykrością przypominam tylko jedną gwiazdkę – bardziej za ładną okładkę i notki krytyczne niż za zawartość. Niestety.

Maria Erdman



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Koncerty obojowe

Four Centuries of Bach · John Abberger, oboj i dyrygent
Analekta AN 2 9910 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 53'11"
☆☆☆☆

John Abberger z *Four Centurie of Bach* pod koniec września 2005 r. nagrał cztery koncerty Jana Sebastiana Bacha (BWV 1053, BWV 1060, BWV 1056, BWV 1055). Zostały one zrekonstruowane i przystosowane do wersji na oboj.

Koncert BWV 1053 znajduje się w rękopisie wchodzącym w skład zbioru siedmiu koncertów na klawesyn, w tonacji E-dur. Cały materiał wykorzystany w dziele znajduje się w sakralnych kantatach Bacha (I cz. jako *Symfonia* w BWV 169, w D-dur, II cz. jako aria alto-wa w tej samej kantacie, III cz. ponownie jako *Symfonia* w BWV 49). W transkrypcji obojowej Joshua

Rifkin zaproponował tonację Es-dur.

Z tego samego zbioru pochodzą także dwa ostatnie koncerty z prezentowanej płyty. BWV 1055 występuje w wersji na klawesyn w tonacji A-dur. Wiele cech dzieła wskazuje na wysokie prawdopodobieństwo, że oryginalnym instrumentem solowym był oboj d'amore.

BWV 1056 natomiast, to transkrypcja do G-dur (którą to tonację zachowują drugorzędne źródła) klawesynowej wersji w F-dur. Część II spotykamy w kantacie BWV 156 jako symfonię na oboj i instrumenty smyczkowe (w F-dur). Obecna rekonstrukcja uwzględnia liczne wskazówki odsyłające do oryginalnych wersji.

Koncert C-dur BWV 1060 przeznaczony dla dwóch klawesynów już bardzo wcześniej był uznawany za transkrypcję zaginionego koncertu na skrzypce i oboj. Świadczy o tym partia solowa pasująca do skali oboju.

Osiągnięty kształt koncertów obojowych, to swoiste naukowe spekulacje jak mogły wyglądać poprzednie ich wersje. Celem Johna Abbergera i stworzonego przez niego zespołu *Four Centurie of Bach* jest właśnie prezentacja owych historycznych badań.

John Abberger jest głównym oboistą w Tafelmusik (Toronto) i the American Bach Soloists (San Francisco). Występował w USA, Europie i na Dalekim Wschodzie. Jego nagrania często były recenzowane jako „najlepsze z dotychczasowych”. Adrian Butterfield jest jednym z wiodących skrzypków barokowych swojego pokolenia, który jest teraz coraz bardziej znany jako dyrektor, solista i nauczyciel w Wielkiej Brytanii i za granicą. Zaproszenie do współpracy muzyków wysokiej klasy zapoczątkowało pięknym dźwiękiem, dobrą techniką, miękkim brzmieniem i elegancją. Jest to płyta warta zapamiętania. Polecam.

Emilia Dudkiewicz



JAN SEBASTIAN BACH
1685-1750

Suitsy wiolonczelowe

Jean-Guihen Queyras, wiolonczela
Harmonia Mundi HMC 901970.71 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 130', 2CD + 1 DVD

Muzyka21
płyta miesiąca

W promocyjnym filmie Benjamina Kriega, jaki towarzyszy temu nagraniu, Jean-Guihen Queyras tak opowiada o swoim zauroczeniu suitami na wiolonczelę solo Jana Sebastiana Bacha, określającymi w XVIII-wiecznym piśmiennictwie w kategoriach „triumfu ducha nad materią”: „Są częścią mojego życia od 29 lat. Właśnie mijają 29 lat od chwili, kiedy zacząłem je grać; mogę zatem powiedzieć, iż stały się one częścią mnie samego”. W przejmującej pustką, kamiennej przestrzeni romańskiego kościoła pod wezwaniem św. Cyriaka w niemieckim Sulzburgu, krucha i znikoma figurka artysty, z wizjonerską pasją godną Jakuba Boehme, odprawia poruszające muzyczne misterium; intymny akt kreacji, przywodzący na myśl deliryczne wyznania mniszek z Iwaskiewiczowskiej *Matki Joanny od Aniołów*. Chwila to zaiste niezwykła i widok rzadki do opisanie, kiedy z promiennej, medytacyjnej nicości, wyłaniają się transcendentne akordy, i „wywijają się swobodnie piękna wstęga dźwięków, i niczym dym ofiarny wznosi się w powietrze, kołysze się w nim i znów cicho opada na ziemię”. Wilhelm Heinrich Wackenroder, będący autorem tej ewokacji, bez wątpienia znalazłby we francuskim wirtuozie, muzyka idealnego, dzięki którego sztuce „wszystkie nasze rozterki i cierpienia rozpraszają się w dźwięcznym morzu a wszelki lęk naszych serc za jednym lekkim dotknięciem od razu doznaje uleczenia”.

Syn Jana Sebastiana, Karl Philippe Emanuel Bach, w liście z 1774 r., tak oceniał nowatorskie utwory, jakie wysłał pod rękę jego wielkiego rodzica: „Rozumiał [on] perfekcyjnie możliwości wszystkich instrumentów smyczkowych i wskazują na to jego soli na skrzypce i wiolonczelę bez basu. Jeden z najdoskonalszych skrzypków powiedział mi kiedyś, że nie widział nigdy nic doskonalszego do nauki...”. Ukończone około 1720 r., w latach znaczących osobistą tragedią (śmierć pierwszej żony) i urażoną ambicją (odrzućenie podania o posadę organisty przez kościół św. Jakuba w Hamburgu), wiolonczelowe soli, miały stanowić pierwszą część większego cyklu, w ramach którego do głosu dochodzą instrumenty, pozabawione basso continuo. Rezygnując z walorów czysto dźwiękowych na rzecz niczym nie skażonego bogactwa harmonii, polifonii i kontrpunktu, kompozytor poruszał się po obszarze z rzadka jedynie odwiedzanym przez jego poprzedników. Pod względem formalnym suitsy BWV 1007-1012 najbardziej zbliżają się do improwizacyjnych miniatur na organy i klawesyn, zwłaszcza do popular-

nych *Suit angielskich*, jakich klasyczną strukturę (I. *Allemande*, II. *Courante*, III. *Sarabande*, IV. *Gigue*), poprzedzoną uroczystym preludium i poszerzoną o galantierię „bourrée”, menueta lub gawota, zdają się powielać. Mistrz z Lipska nie byłby jednak sobą, gdyby pozwolił sobie na jakikolwiek schematyzm; każda partia odznacza się daleko posuniętą indywidualnością, tworząc unikalny, magiczny mikrokosmos. W przypadku Piątej, odwołującej się w swej poetyce do inspiracji francuskich, jak i Szóstej, przewidzianej na wymagający instrument pięciostronowy – można wręcz mówić o muzycznej rewolucji.

Queyras, uchodzący za „eklektyka”, dzięki szczeremu oddaniu dla „świętego, orzeźwiającego źródła dźwięków”, wypływającego z tradycji różnych epok oraz niekłamaniem entuzjazmowi dla frazy nowoczesnej, jest artystą niebywale wszechstronnym i pełnym uduchowienia, a przy tym uderzająco skromnym. Zapytany, dlaczego z rejestracją bachowskich „soli”, zlekał aż do roku 2007, prostolinijnie odparł, iż na przeszkodzie stała „zastraszająca liczba znamienitych wykonań, jaka już figuruje na rynku”. Tymczasem piękno, elastyczność i elokwencja, jakimi promienieje to nagranie, łączące w sobie najszlachetniejsze doświadczenia jego wielkich poprzedników (Bylsma, Casals, Wispelwey, Schiff, Tortelier, etc.), nakazują uznanie tych obaw za płonne. Niezaganna artykulacja, niebywała wrażliwość i lekkość, z jaką Queyras „przedstawia uczucia ludzkie w sposób nadludzki, poruszają do głębi, kierując naszą duszę wysoko w górę, w „obłoki ulotnych harmonii”, albowiem „przemawia on językiem, którego w codziennym naszym życiu nie znamy, (...) i który jako jedyny skłonni jesteśmy uważać za język aniołów”.

Andrzej Osieński



**LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827**

Symfonia nr 9

*Measha Brueggergosman, sopran;
Kelly O'Connor, mezzosopran;
Frank Lopardo, tenor; René Pape,
bas · The Cleveland Chorus and
Orchestra · Franz Welser-Möst,
dyrygent*

Deutsche Grammophon 477 7132 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 66'07"
☆☆☆☆

Końcowe miesiące 2007 r. przyniosły kolejny fonograficzny debiut znanego artysty z Deutsche Grammophon. Związany wcześniej z EMI Franz Welser-Möst dał się tam poznać jako muzyk preferujący wielki symfoniczny i operowy repertuar z germańskiego kręgu kulturowego (Bruckner, Strauss, Wagner, Mendelssohn, Korngold). Szefflujący od kilku już lat Orkiestrze z Cleveland Austriak na swoją pierwszą płytę w barwach niemieckiej wytwórni wybrał dzieło ściśle związane z jego muzycznym gustem – *IX Symfonię d-moll* Ludwiga van Beethovena.

Nie wiem, jaki szczególny powód skłonił świetną orkiestrę i jej dynamicznego, jak głosi napis na okładce płyty, dyrektora do wykonania tego akurat utworu, skoro katalogi pękają od ilości nagrań symfonii Beethovena. Wątpliwość wydaje mi się tym bardziej uzasadniona, im mocniejsze mam przekonanie, że album ten nie pokazali mi nic nowego, nie przekonał mnie do końca, nie wywołał jednoznacznie pozytywnego wrażenia, nie porwał. Przyczyny są dwie. Uderza nie najlepsza akustyka sali, w której odbył się koncert (to zapis ze stycznia ubiegłego roku). Dźwięk jest „ciasny”, przestrzennie zredukowany, co skutecznie przeszkadza mi w odbiorze. *IX Symfonia* padła też ofiarą „dynamizmu” dyrygenta. Przejawiało się to w szybkich tempach, jakie zastosował: arcydzieło to, zagrane w 65 minut, naprawdę nie przynosi mi satysfakcji. Welser-Möst rozprawił się z pierwszym ogniwem w niespełna 15 minut, robiąc wszystko na jedno kopyto, bez refleksji, czy w początkowym *Allegro ma non troppo* nie przydadzą się subtelne zmiany temp, rozbijanie całości na przekonujące frazy itp. *Scherzo* z kolei rozrosło się do większych niż zazwyczaj rozmiarów, ponieważ muzycy skrupulatnie respektowali znaki repetycji. Z pięknym, natchnionym *Adagio* dyrygent „załatwił się” w 14 i pół minuty, nie pozwalając cieszyć się jak należy jego czarem i niebiańskimi dźwiękami. Szkoda, bo po śpiewach wywarł wrażenie powierzchowności i monotonii. Jedyne finał z chórem wzbudził we mnie bardziej pozytywne odczucia, ale ta część chyba zawsze obroni się sama. Spodobał mi się chór, śpiewający z odpowiednią dozą siły, energii i dobrej dykcji, jak też soliści, wśród których na plan pierwszy wysunąłbym znakomitego niemieckiego basą, René Pape. Tak więc owo słynne ostatnie ogniwo dzieła wzbudziło moje największe uznanie, co zdecydowało o końcowej ocenie albumu. Mimo wszystkich zastrzeżeń zdaje sobie sprawę z wartości wykonania

jednej z najlepszych amerykańskich orkiestr i licznych jej zaletach – uznaję więc płytę na dobrym poziomie, ale nie w moim typie i nie idealną.

IX Symfonia Beethovena jest jednym z najczęściej nagrywanych i popularnych kompozycji, toteż słuchaczom szukającym głębi, większej prawdy muzycznej i wyrazowej polecam inne kreacje, z którymi recenzowana płyta nie może się w żaden sposób mierzyć. Moje ulubione rejestracje dzieła powstały pod wybitnymi batutami Abbado, Barenboima, Bernsteina, Böhma, Celibidache, Kubelika czy Soltię. Jestem pewien, że każdy wielbiciel Beethovena mógłby dorzucić własne typy. Wersji Welsera-Mösta przynajmniej gwiazdki za efektywność dźwiękowej szaty i odpowiedni poziom wykonania, ale jednocześnie pytam się w duchu: czy to nagranie było w ogóle potrzebne?

Paweł Chmielowski



**JAN BRAHMS
1833-1897**

Symfonia nr 2; Wariacje na temat Haydna

*SWR Sinfonieorchester Baden Baden und Freiburg · Michael Gielen,
dyrygent*
Hänssler Classic CD 93.135 · w. 2006, n. 1996/2005 · DDD, 57'16"
☆☆☆☆

Obchodzący w ubiegłym roku 80. urodziny niemiecki dyrygent Michael Gielen nagrywał przede wszystkim dla wytwórni Hänssler. Wieloletnia już współpraca przyniosła liczne wartościowe albumy, wypełnione wielkim symfonicznym repertuarem XIX i XX w., np. dziełami Strawińskiego, Bartóka, Schoenberga, Beethovena, Mahlera i Brahmsa, którego cykl symfonii wieńczy *II Symfonia* oraz *Wariacje na temat Haydna*.

Od razu trzeba stwierdzić, że spod batuty kapelmistrza o bogatym dorobku otrzymujemy wartościową i przekonującą kreację obu arcydzieł. Jedyne w zasadzie mankamentem są tempa. Gielen z upodobaniem nadaje muzyce żywy puls. I właśnie ta cecha najbardziej dochodzi do głosu w drugim zamieszczonym na krążku utworze, co niekiedy zaburza nieco przejrzystość i czytelność faktury, oraz kontrpunktyczne i instrumentacyjne

detale, jak np. w pierwszej wariacji orkiestr i licznych jej zaletach – uznaję więc płytę na dobrym poziomie, ale nie w moim typie i nie idealną. Jest to jednak moje subiektywne zastrzeżenie, które w żaden sposób nie wpłynęło na pozytywną ocenę całości. Muszę też przyznać, że nawet takie szybkie tempa sprawiają, że dzieła brzmią płynnie, naturalnie, bez żadnych ekstrawagancji i zbytejnego monumentalizmu. Zwłaszcza *II Symfonia* wywiera korzystne wrażenie dzięki owym zaletom, ale też dzięki emocjonalności, jaką nasyca partyturę kompozytor. Pięknie udało się ją przedstawić wykonawcom – podziw wzbudzają smyczki, ich żarliwość i intensywność brzmienia w odcinkach lirycznych i dramatycznych (pierwsza i druga część), techniczna sprawność we fragmentach szybkich, jak też grupa drewna oraz pełna splendoru i siły sekcja blachy, która może się popisać przede wszystkim w brawurowo zaprojektowanym i zagranym finałowym *Allegro con spirito*. Sądzę, że fakt wykonywania muzyki rodaka, a co za tym idzie, znajomość stylu jego twórczości, przyczyniają się w znacznym stopniu do stworzenia interesującej kreacji, podobnie jak koncepcja całości i kontrola nad zespołem zaprezentowana przez doświadczonego dyrygenta.

To nagranie niezupełnie pokrywa się z moimi ulubionymi wyobrażeniami Brahmsowskiej symfoniki – tu nie do pobicia są dla mnie kreacje takich mistrzów batuty jak Celibidache, Bernstein, Blomstedt, Giulini, Barbirolli. Nie waham się go jednak uznać za bardzo przekonujące, wartościowe, a niekiedy porównujące – warte zainteresowania.

Paweł Chmielowski



**GEORGE GERSHWIN
1896-1937**

Błękitna rapsodia, Koncert fortepianowy F-dur

Michel Camilo, fortepian · Orquesta Sinfonica de Barcelona · Ernest Martinez, dyrygent
Telarc CD-83611 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 56'12"
☆☆☆☆

Z dużym zainteresowaniem sięgnęłam po płytę, na której Michael Camilo nagrał repertuar klasyczny (nawet, jeśli z elementami muzyki jazzowej). Znany przede wszystkim jako twórca jazzowych standardów Camilo być może pomyślał o przybliżeniu „standardów” muzyki po-

ważnej fanom jego muzyki. Szkoła, że wybrał do tego repertuar nagrany już tak wiele razy, że trudno melomanów zaskoczyć czymś nowym w jego interpretacji. I choć wśród nagrań Camilo znajdziemy naprawdę interesujące wykonania muzyki poważnej, jak choćby jego własny koncert fortepianowy *Prokofiev-in-the-Caribbean*, to ten krążek rozczarowuje.

Błękitna rapsodia chwieje się rytmicznie od epizodu do epizodu burząc całą jej strukturę i narrację. Camilo w zasadzie bez przerwy operuje rubato nie podążając tym samym w żadnym kierunku. Kadencja to się zatrzymuje to przyspiesza, z kołyszającymi się repetycjami. Naprawdę trudno tu znaleźć jakiś zamysł i jakiś sens. I choć sam pianista przyznaje, że odbiera ten utwór jako wybitnie jazzowy i bliski ragtime'owi to jego gra jest bliska poetyce Liszta.

Concerto in F jeszcze bardziej chwieje się w posadach prawie doprowadzając do szaleństwa orkiestrę i słuchaczy. Zmienne tempa w żywiołowej części pierwszej, bardziej do przyjęcia w wolnej części zaskakują niespodziewaną elegancją w ostatniej. Dyrygent i orkiestra także holdują zmiennym tempom i poddają się nieznosnej manierze pianisty. Nietety wynikiem tego jest nagranie, które odbiega od standardów dotychczasowych wykonań.

Angelika Przeździek



JERZY FRYDERYK HAENDEL 1685-1759

Arie z oper

Sandrine Piau, sopran · *Les Talens Lyriques* · *Christophe Rousset*, dyrygent

Naive E 8894 · w. 2004, n. 2004 · DDD, 67'09"

☆☆☆☆

Niebezpiecznie jest śpiewać i nagrywać taką „składankę” arii z oper, zwłaszcza, że Handel komponował je dla różnych osób o różnych głosach i możliwościach wokalnych, a więc każda z jego heroin musiała z założenia brzmieć inaczej.

Słuchając tej płyty możemy odnieść wrażenie, że Haendel jest nudny, ale tak naprawdę to nie Haendel, a wykonanie jest nieco nużące. Jest to bowiem w gruncie rzeczy jednorodząca płyta. Różni się co prawda w tempach, ale ma bardzo ograniczony wachlarz propozycji

interpretacyjnych, środków ekspresji emocjonalnej i barwy głosu choć głos Piau znakomicie pasuje akurat do tego repertuaru. Rozumiem też doskonale dlaczego może być bardzo poszukiwany do repertuaru barokowego. To giętki, czysty, jasno brzmiący dźwięczny sopran, bez napięcia w górze, o dużej swobodzie prowadzenia fraz i dobrym podparciu oddechem. Nie jest też ani za silny ani za słaby do tego repertuaru. Ale nie jest to jednak wykonanie bez zastrzeżeń. W lirycznych fragmentach daje się słyszeć lekkie podbieranie dźwięków od dołu (np. *Scipione*). W *Giulio Cesare in Egitto* jest co prawda ciemniejsza barwa głosu w recitativo, ale nie specjalnie spodobały mi się okazjonalne lecutieku zawodzenia i aspiracje pierwszej sylaby. Partenoep można podziwiać za wirtuozerię wokalną, ale może to też lekko „zmęczyć” jeśli przy powtórzeniach barwa głosu i ekspresja emocjonalnej interpretacji nie ulega zmianie. W *Antigone* ciekawiej niestety od barwy głosu brzmi obój, ale już Alessandro jest znacznie bardziej interesujący wokalnie, co jednak głównie zawdzięczamy znakomitej linii wokalne Haendla. W *Rodelindzie* spodobał mi się „lament”; dobre wrażenie zrobiła całość arii z *Farabondo*, ale w *Tamerlano* znów miałam „powtórkę” z tej samej „liryki”.

Słyszałam już bardziej eskcytuujące interpretacje arii z oper Haendla, ale głos Piau jest dobry i wielu może się to nagranie spodobać. W sumie myślę, że pomimo zastrzeżeń, 4 gwiazdki dla tej płyty będą uczciwą oceną.

Basia Jakubowska



JÓZEF HAYDN 1732-1809

Symfonia nr 88-92, Sinfonia concertante

Berliner Philharmoniker · Simon Rattle, dyrygent

EMI Classics 3 94237 2 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 145'18", 2CD

☆☆☆☆

Jedną z przyjemniejszych fonograficznych niespodzianek ubiegłego roku był wydany przez EMI dwupłytowy album z Symfonią Józefa Haydna, które wykonali Filharmonicy Berlińscy pod dyktando Simona Rattle'a. Znając jego dokonania płytowe i rozmiłowanie w

muzyce wieków późniejszych, można się nieco zdziwić tym wyborem, który po chwili wszak staje się jasny. Angielski dyrygent od wielu przecież lat zajmuje się utworami wielkiego kompozytora, nie jest mu też obca twórczość doby klasycyzmu, a nawet baroku, a przede wszystkim estetyczna świadomość wykonywania dzieł pochodzących z dawnych epok, ale głównie przekonanie, że spośród najwybitniejszych twórców właśnie pierwszy z wieńskich klasyków jest najbardziej niedoceniany. Choć to brzmi dość nieprawdopodobnie, trzeba przyznać mu rację, zważywszy chociażby na częstotliwość prezentacji utworów Haydna w porównaniu np. z Mozartem czy Beethovenem.

Dlatego też dobrze się stało, że powstało to interesujące nagranie; być może w jakimś stopniu zapełni ową lukę. Puryści będą zapewne twierdzić, że jest nietrafione, niestyle, nieprawdziwe, ale przyznam się, że mało mnie to interesuje, ponieważ dobra muzyka i wykonanie zawsze obronią się same. Poza tym trudno wpechnąć tę pełną życia i radości muzykę do martwego muzeum, w jakim chcieliby ją widzieć wspomniani wyżej protagoniści.

Nagranie od razu przekonuje i wciąga słuchacza, pozwalając mu odkryć, ile emocji, inteligencji, humoru, witalności, nowych pomysłów czy wrażliwości zawartych jest w tych utworach, z reguły trwających niewiele ponad 20 minut. Orkiestra gra w mocno okrojonym składzie, co w jakimś stopniu niweluje wrażenie obecności jej filharmonicznego idiomu wielkiej obsady. Muszę przyznać, że przyzwyczajony jestem raczej do produkcji orkiestr mniej licznych, jak np. English Chamber Orchestra czy Academy Of St Martin in the Fields. Berlińczycy pod czujną i świadomą batutą Rattle'a grają jednak znakomicie, najlepiej, jak potrafia. Sądzę, że również dla nich taka odskocznia od wielkiego symfonicznego repertuaru, z jakim obcuja na codzień, była wyjątkowo atrakcyjną i podziałała motywująco. W żywych tempach, energicznie, z radością, starannym skonstrastowaniem dynamiki prezentują pełną życia muzykę Haydna, co przynosi świetny efekt. Symfonie nr 88-92, ukryte nieco w cieniu między popularnymi *Paryskimi* a *Londyńskimi*, w takiej przekonującej kreacji jawią się jako pełnokrwiste, małe arcydzieła, mieniające się różnymi nastrojami i humorem. Już otwierająca płytę *88 Symfonia G-dur*, wydawałoby się niewielka i niepozorna, staje się prawdziwym majstersztykiem. Ileż jest w tych kompozycjach pozytywnej energii, inwencji, pierwiastków ludowych i tanecznych, gracji i elegancji rodem z Wiednia. Niekiedy Berlińczycy

brzmia jak wiejska kapela, gdzieś niedługo zaś słychać wyraźnie, że Papa Haydn czuł w powietrzu nadchodzącą popularność walcia, który zawałdnął salonami w XIX w. Mam przy tym nieodparte wrażenie, że wykonawcy nieże się bawili podczas wykonywania tych uroczych kompozycji, co skutecznie przeniosło się na mnie i na słuchaczy podczas koncertów.

Tak interesujące wykonanie powinno przekonać tych melomanów, którzy nie przepadają za twórczością Haydna – choć ja osobiście tego nie rozumiem – do wartości i siły jego symfonii, pięknie i energicznie zaprezentowanych przez Simona Rattle'a i jego zespół. Nie zawiodą się też szukający niespodzianek – dając głowę, że podobnie jak berlińska publiczność, również Czytelnicy dadzą się zaskoczyć figlem, jaki kompozytor w *90 Symfonii C-dur* płąta już od ponad 200 lat...

Paweł Chmielowski



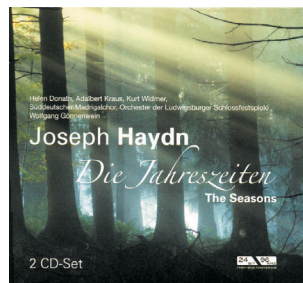
JÓZEF HAYDN 1732-1809

Stworzenie świata

Helen Donath, sopran; Adalbert Kraus, tenor; Kurt Widmer, bas; Vera Scherr, kontralt · *Süddeutscher Madrigalchor*; *Orchester der Ludwigsburger · Wolfgang Gönnenwein*, dyrygent

Membran 231558 · w. 2007, n. 1975 · ADD, 106'48", 2CD

☆☆



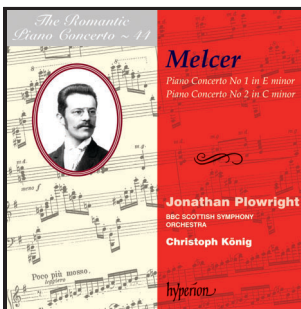
Cztery pory roku

Helen Donath, sopran; Adalbert Kraus, tenor; Kurt Widmer, bas · *Süddeutscher Madrigalchor*; *Orchester der Ludwigsburger · Wolfgang Gönnenwein*, dyrygent

Membran 231559 · w. 2007, n. 1975 · ADD, 141'29", 2CD

☆☆

Stworzenie świata i *Pory roku* to dwa arcydzieła Haydna, późne utwory stanowiące muzyczną i metaforyczną kłamrę, którą blisko się



HENRYK MELCER 1869-1928

I Koncert fortepianowy e-moll, II Koncert fortepianowy c-moll

Jonathan Plowright, fortepian · BBC Scottish Symphony Orchestra · Christoph König, dyrygent

Hyperion CDA67630 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 66'41"

☆☆☆☆

Nim koncerty fortepianowe Henryka Melcera, utrwalone w postaci omawianej płyty, stały się łatwo dostępne dla melomanów całego świata, krążyły o nich legendy na różnych forach internetowych poświęconych pianistyce. Wystarczy prześledzić tego typu strony, by przeczytać pełne zachwyty posty miłośników czarno-białej klawiatury i romantycznego repertuaru, którym udało się zdobyć dawno wycofany z katalogu CD Olympii (lub analogową płytę Wifonu) z zarejestrowanym w 1982 r. przez Michaela Pontiego *Koncertem e-moll* lub trudno dostępny poza Polską krążek Seline z archiwalnym nagraniem *Koncertu c-moll*, w wykonaniu Józefa Śmidowicza. Zachwyty nad rozmachem, walorami pianistycznymi, swoistą grandilowencją, pikanterią tematów i nieomal ocierającą się o kicz emocjonalnością, zwłaszcza *I Koncertu*, szły w parze z ciągle akcentowanymi nadziejami, iż oba te utwory doczekają się współczesnej, cyfrowej rejestracji. Gdy jednak wreszcie zasłużony dla propagowania zapomnianego repertuaru polskiego Jonathan Plowright nagrał oba *Koncerty*, powiększając fascynującą serię brytyjskiego Hyperionu *The Romantic Piano Concertos* o 44. wolumin, w zagranicznej prasie i na różnych portalach Internetu ukazały się recenzje zasadniczo przychylnie i wyrażające grzeczne pochwały dla wysiłku wykonawców, ale niekoniecznie entuzjastyczne. Czy to więc muzyka Melcera nagle straciła swój czar, czy też jest kwestia wykonania?

Niedawno na tych łamach z entuzjazmem pisałem o nagranej przez Plowrighta płycie z solowymi kompozycjami Paderewskiego. Zarówno *Sonata es-moll*, jak i oba cykle wariacyjne stawiają przed wykonawcą duże wymagania, nie mniejsze niż *Koncerty* Melcera, jednak są w istocie pozbawione ele-

mentów czysto popisowych, to nie są wehikuły, w których wirtuoz winien dać upust ekstrawertycznej radości grania, zademonstrowania krzepy i techniki, oczarowania pięknem chwytliwych tematów, słowem nie jest tam istotny powierzchniowy efekt. W powierzchniowym efekcie nie ma zresztą nic złego, o ile osiąga się go z całym mistrzostwem. W istocie bowiem, w przypadku utworów muzycznych i wykonawców mamy do czynienia z analogiczną sytuacją, jak w przypadku gatunków teatralnych i filmowych oraz aktorów. Obok tych największych, zdolnych zagrać w produkcji każdego rodzaju, są też aktorzy charakterystyczni, jedni świetnie sprawdzają się w komediach, inni są amantami, kolejni zaś mogą w pełni wyrazić się jedynie w dramatach. Wszystko jest więc kwestią odpowiedniej obsady wykonawców. Otóż Plowright jest doj-



Henryk Melcer

rzałym, inteligentnym artystą o znakomitym warsztacie, jednak – wydaje mi się – nie czuje się najlepiej w muzyce wymagającej odrobiny swobodnego kuglarstwa i częstego „mrugania okiem” do publiczności. Dotyczy to w przeważającej mierze *Koncertu e-moll*, młodzieńczej pracy Melcera, obliczonej na efekt i popis, dosłownie naszpikowanej karkołomnymi efektami i „słodkimi”, to patetycznymi, to lirycznymi tematami w stylizowanym ludowym kostiumie – aby tylko porwać i podbić publikę. Utwór ten łączy wszystko, co dało się „wyekstrahować” z *Koncertu b-moll* Czajkowskiego, *Koncertu d-moll* Brahmsa, a nadto z Szarwenki, Saint-Saënsa i całej tradycji romantycznej.

Muszę tu stwierdzić, że z trzech nagrań, którymi dysponuję, ostatnia wersja, choć najdoskonalsza jeśli idzie o walor rejestracji dźwięku, podoba mi się najmniej. Polscy

melomani mogą znać nagranie radiowe zarejestrowane w 1978 r. przez Andrzeja Stefańskiego, składnię świętego, niesłusznie dziś trochę zapomnianego pianistę. Choć może najmniej popisowe, w najbardziej zrelaksowanych tempach, ma epicki rozmach, jest bezbłędne w rozłożeniu kulminacji, a zwłaszcza w idealnym podkreśleniu i zróżnicowaniu rytmów zastosowanych tu przez Melcera polskich tańców. Dysponujący transcendentną techniką Michael Ponti zarejestrował utwór w Warszawie w 1980 r. W moim odczuciu jest to wersja wciąż nie do pobicia, zarówno jeśli idzie o wirtuozerię, rozmach, jak i o wspaniałe prowadzenie narracji, idealne wydobywanie oraz wykończenie detalu. Ponti gra tak, jak musiał grać młody Melcer prąc do zwycięstwa na Konkursie Rubinsteina w Berlinie – z werwą, entuzjazmem, z pełnym przekonaniem dla tej

Koncert e-moll Melcera można uznać za muzyczny odpowiednik o zbliżonym działaniu – jeśli poddamy się tej muzyce ogarnie nas błogi nastrój. Należy tu nadmienić jeszcze jedno – w przypadku rejestracji Stefańskiego i Pontiiego orkiestry odpowiednio Filharmonii Krakowskiej i Narodowej prowadził Tadeusz Strugała – wytrawny akompaniator, znakomicie potrafiący też wydobyć polski charakter taneczny motywów, zwłaszcza w finale. Tego zdecydowanie brak Christophowi Königowi, który niezłą Szkocką Orkiestrę BBC prowadzi poprawnie, ale bez większego polotu. To nie jest złe wykonanie, więcej, jest dobre, ale jeśli słyszało się Pontiiego ze Strugałą...

Inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku *Koncertu c-moll*. Jest to dzieło bardziej dojrzałe, zwarte, mniej efekciarskie, choć podobnie wymagające wielkiej techniki, zwłaszcza w finale. Józef Śmidowicz, gdy nagrywał je w 1952 r. w Katowicach pod batutą Jana Krenza, miał 64 lata, ale stworzył kreację wybitną. Samo nagranie ma jednak charakter historyczny, dźwięk jest bardzo słaby. Zawarte na analogowej płycie Polskich Nagrań wykonanie Teresy Rutkowskiej i jej rejestracja dla Polskiego Radia są poprawne, ale dopiero wersja Plowrighta łączy walory bardzo dobrego wykonania z nowoczesną rejestracją dźwięku. W przypadku tego dzieła sformułowane powyżej zarzuty wydają się mniej istotne – szczególnie w pierwszej części podoba mi się gra skupiona, liryczna, stawiająca bardziej na wydobywanie szerokiej palety kolorystycznej brzmienia, niż epatowanie wirtuozerią, także bardziej kameralny z ducha dialog z orkiestrą. Świetny jest też finał, istne perpetuum mobile, przy czym ciekawe, że Plowright wykonuje go nieco wolniej od Śmidowicza, wydaje się grać szybciej, z większym blaskiem. Tu nie odczuwa się braku przekonania pianisty do tej muzyki – podobnie jak w nagranych przez niego kiedyś *Koncertach* Stojowskiego – a zaangażowanie solisty najwyraźniej pociąga za sobą orkiestrę i dyrygenta. To niewątpliwie, jak dotąd, najlepsze nagranie *Koncertu c-moll* Melcera.

Podsumowując – dobrze się stało, że kolejne interesujące pozycje polskiego repertuaru wypłynęły na szerokie wody. Każdy miłośnik muzyki polskiej i romantycznej pianistyki winien mieć tę płytę na półce. Trzy gwiazdki za wykonanie pierwszego z utworów, pięć za drugie, stąd – tytułem średniej – widzą Państwo u góry cztery gwiazdki.

Marcin Zgliński

demdziesięcioletni kompozytor spaja swoje życie i dzieło. Obydwa utwory oparte są na tematach ponadczasowych. Zakorzenione w *Księdze rodzaju Stworzenie świata* opisuje kolejne siedem dni Boskiej kreacji Wszechświata i życia na Ziemi. Można powiedzieć, że równocześnie jest symbolicznym przedstawieniem procesu twórczego. *Pory roku* opiewają piękno natury, pracę na wsi, idylliczny nastrój, zmienność praw przyrody, ale jednocześnie mogą stanowić metaforę kolejnych faz życia ludzkiego, w czym utwierdza nas tekst arii Szymona i finałowy chór – błagalny hymn do Stwórcy. Oba dzieła są jednocześnie ukoronowaniem twórczości samego Haydna, w sposób oryginalny łącząc zdobycze przeszłości (technika fugowana, malarstwo dźwiękowe) z harmoniką klasyczną, a nawet antycypując przyszłość poprzez nowatorskie traktowanie partii orkiestrowej.

Omawiane oratoria zostały zarejestrowane w 1975 r. i niestety... słuchając czuje się upływ czasu. To, co najbardziej zdradza wiek nagrania – to stosunek do tempa i brzmienie, zarówno zespołu choralnego jak i orkiestry. Wolne, chwilami rozwlekłe tempa, szczególnie w partiach fugowanych, powodują zmniejszenie i wrażenie forsowania zespołu. Po nagraniach Gardinera i Brüggena – raczej trudno przekonać się do tych przyciężkawych interpretacji.

Plusem obu omawianych realizacji są z pewnością soliści. Helen Donath w partii Gabriela w *Stworzeniu świata* oraz Hanny w *Porach roku* zadawała blaskiem głosu i techniką. Adalbert Kraus sprawdza się zarówno w partii archanioła Uriela jak i Łukasza w *Porach roku*, a Kurt Widmer przekonująco tworzy partię Adama i Rafała oraz Szymona. Ładnie brzmi duet Adama i Ewy z chórem *Von deiner Gütt, o Herr und Gott*. Na uwagę zasługują również solowi instrumentalności – na przykład instrumenty dęte drewniane w pierwszym tercecie z *Jesieni* lub w „ptasiej” arii Gabriela ze *Stworzenia świata*. Zdarzają się też warte zauważenia momenty całej orkiestry – do takich niewątpliwie należy akompaniament w arii Szymona *Seht auf die breiten Wiesen* z *Jesieni* lub przejmujący chłodem wstęp do *Zimy*.

Reasumując – propozycja raczej dla niewybrednych odbiorców, którzy za niezbyt wysoką cenę (że jest to produkt z niższej półki świadczy brak dołączonych tekstów poszczególnych części libretta) chcą posłuchać oratoria Haydna.

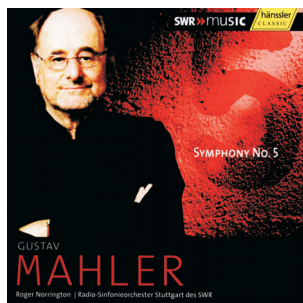
Beata Michalak



**GUSTAV MAHLER
1860-1911**

Symfonia nr 4

Anu Komiš, sopran · Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR · Roger Norrington, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.164 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 52'49"
☆☆☆



Symfonia nr 5

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR · Roger Norrington, dyrygent
Hänssler Classic CD 93.165 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 68'05"
☆☆☆

Inicjator i wykonawca tych nagrań, sir Roger Norrington, twierdzi, iż różnią się one od dotychczasowych „krystalicznie czystym tonem, nadzwyczajnymi możliwościami frazowania, spójnością i przejrzystością”. Znaczną redukcją aparatu orkiestrowego, niemal całkowita rezygnacja z obligatoryjnego vibrato oraz zmiana ustawienia instrumentów, tak, aby większy nacisk spoczywał na przenikliwie brzmiących sekcjach dętych, miała na celu przywrócenie autentycznego klimatu mahlerowskich symfonii, które, w opinii dyrygenta, po raz ostatni prawidłowo rejestrował u schyłku lat 1930., Bruno Walter.

Czwarta Symfonia Mahlera, należąca do kręgu dzieł bezpośrednio związanych z lirycznym i przejmującym *Cudownym rogiem pacholęcia*, otrzymała swój ostateczny kształt w latach 1899-1900, aczkolwiek wieniąca ją pieśń *Das irdische Leben* była gotowa już w 1892 r. Pozostałe części utworu, na wzór rozległego preludium, wykorzystują i przetwarzają finałową kantylenę w niezliczonych wariacjach, które kreują obraz ziemskiego świata, utrzanego oczami niewinnego dziecka. Autor *Pieśni o ziemi*, odwołuje się tu wprost do makabrycznych wydarzeń z własnego dzieciństwa, znaczonego licznymi zgonami ko-

lejnych braci i siostr, a przejrzyście struktura dzieła z jego detalicznym opisem: I. *Niebo na ziemi*, II. *Śmierć grająca na skrzypcach*, III. *Tren na śmierć dziecka*, IV. *Życie w niebiosach* (gdzie muzyka gra rolę centralną), pozwala sytuować *Czwartą* w grupie symfonii programowych.

Piąta, pisana równoległe ze wzruszającymi *Kindertotenlieder* (1901-3), jest pierwszą, w pełni abstrakcyjną kompozycją Mahlera, niepowiązaną z *Cudownym rogiem pacholęcia*; z większą atencją odwołująca się za to do rozległej, austriacko-niemieckiej tradycji symfonicznej. W przeciwieństwie do wcześniejszych dzieł, nie została ona wyposażona w konkretny program i wszelkie interpretacje rozgrywają się wyłącznie na poziomie semantycznym. Czytelne są za to aluzje do komponowanych w tym czasie *Rückert-Lieder* oraz liczne nawiązania do wydarzeń, rozgrywających się w życiu kompozytora (miłość do Almy).

Jednym z najistotniejszych przejawów romantyzmu w muzyce była próba zobrazowania, za pomocą środków czysto orkiestrowych, odwiecznego naporu (niem. *Drang*), popychającego jednostkę ku życiu; drogi, jaką ona pokonuje, przebijając się od ciemności ku światłu; nieustannego dojrzewania, które jest istotą (niem. *Wesen*) ludzkiej egzystencji. Przechodzeniu od tragizmu śmierci ku dionizyjskiej radości życia w warstwie ideowej, towarzyszą, na polu formalnym, szereg czytelnych zabiegów, przejawiających się m.in. w zamianie początkowej tonacji moll na dur (tak postąpił np. Beethoven w swojej *Dziwiewiętej*). U Mahlera to przejście nie jest aż tak ważne; brak tu jednoznacznej sekwencji, są tylko różne etapy życia, które niekoniecznie następują jeden po drugim, lecz przenikają się ze sobą wzajemnie w niekończącym się ruchu: marsz żałobny, dramatyczny wybuch emocji, spełnienie, intymność i oszałamiająca radość, usiłująca załaguzzyć wszechobecną śmierć.

Sir Norrington nie do końca radzi sobie z tą obszerną, muzyczną kosmogonią, której doskonałymi piewami byli Abbado, Bernstein, Kubelik, Tennstedt, Karajan, Rattle czy Barbirolli. W dogmatycznej trosce o prawdę przekazu, zanikł gdzieś mahlerowski liryzm i rozległa linia melodyczna, które ustąpiły na rzecz pewnego rustykalizmu, wręcz zuchwałości. Odbywa się to ze szczególną krzywdą dla słynnego *Adagięto* oraz finałowej wokalizy *Czwartej*, wyjątkowo hałaśliwej, skrupulatnie artykułowanej i pozbawionej głębszej wrażliwości. Pospieszne, energiczne tempo, nie przydaje także splendoru pozostałym częściom. Zdecydowanie na korzyść przemawia za to odchudze-

nie składu orkiestry, co pozwala wykreować pewną kameralność brzmienia, jaka „kosmicznym” symfoniom Mahlera rzeczywiście służy, i „last but not least”, są to nagrania na żywo, co artystyczne poszukiwania Rogera Norringtona pozwala ocenić znacznie łagodniej i życzliwiej.

Andrzej Osiniński



**HENRY PURCELL
1659-1695**

Arie z oper

Karina Gauvin, sopran · Les Boréades · Francis Colpron, dyrygent
Atma Classique ACD2 2398 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 63'29"
☆☆☆☆

Czołowy przedstawiciel baroku w muzyce, wybitny angielski kompozytor Henry Purcell (1659-1695) napisał 6 dramatycznych utworów scenicznych, które umownie nazywamy operami, choć zdaniem muzykologów są one raczej formą pośrednią między angielskimi „maks” (sceny alegoryczne i mitologiczne przedstawiane na dworze królewskim), a właściwą operą w stylu włoskim. W utworach tych dominuje chór, arie zawierają pierwiastki ludowe, a recitatywy wykorzystują bogaty akompaniament orkiestry.

Omawiana płyta przynosi wybór arii sopranowych z trzech oper Purcella: *Królowa elfów*, *Król Arthur* oraz *Dydona i Eneas*. Arie te wykonuje młoda kanadyjska śpiewaczka, Karina Gauvin. Ta absolwentka Konserwatorium w Montrealu jest laureatką licznych konkursów wokalnych (Hertogenbosch, radia kanadyjskiego CBC, radia francuskiego) oraz prestiżowych nagród „Solistka Roku” (1996) i „Artyстка Roku” (2000). Jej możliwości głosowe pozwalają na wykonawstwo bardzo różnorodnego repertuaru, od Bacha do Brittena i Luciana Berio. Artystka dysponuje ciekawym w barwie i brzmieniu sopranem o znakomitej wręcz technice wokalne.

Spśród kilkunastu arii utwralonych na płycie, szczególnie wyróżnić trzeba interpretację *Lamentu* Dydony *Gdy spoczę w ziemi* (poz. 8). Ta jedna z najpiękniejszych arii Purcella w jej wykonaniu nabiera monumentalnej wielkości nie tracąc nic z bólu, cierpienia i rozpacz zawartych w muzyce i sło-

wach. Bardzo „angielska” w wyrazie i ekspresji muzyka *Króla Artura* znajduje w Karinie Gauvin równie ciekawą wykonawczynię. Słychać to m.in. w pierwszej pieśni (poz. 3), melodyjnej, pełnej uczuciowego patriotyzmu, czy w łagodnej, uroczej, niemal sielankowej arii z II aktu (poz. 18). Zróżnicowania interpretacyjne przynoszą także fragmenty *Królowej elfów*. To z polotem napisana opera, będąca właściwie składanką następujących po sobie pieśni i tańców o baśniowym charakterze. W atrakcyjność fragmentów wprowadza Karina Gauvin znakomitą wykonaniem ciekawej muzycznie pieśni (poz. 6) śpiewając ją tylko z akompaniamentem skrzypiec i altówek (wionczelze i kontrabas milczą). Zamykająca płytę, popularna w Anglii aria (poz. 21) ukazuje możliwości subtelnej i delikatnej koloratury artystki. Płytę wypełniają także arie z muzyki do sztuki *Don Quixote* i tragedii *Oedipus*, jak również kilka instrumentalnych fragmentów wymienionych oper.

Jacek Chodorowski



GIOACCHINO ROSSINI
1792-1868

Petite Messe Solennelle
Leo van Doeselaar, Wyneke Jordans, fortepian; Dirk Luijmes, fisharmonia · Quink Vocal Ensemble Challenge Records CC72157 · w. 2006, n. 2004 · DDD, 91'33", 2CD
☆☆☆☆

Wybitny publicysta muzyczny, autor polskiej biografii G. Rossiniego, Wiarosław Sandlewski, napisał: *La petite messe solennelle* jest niewątpliwie jednym z najoryginalniejszych i najbardziej interesujących dzieł religijnych swych czasów. Praktycznie zamyka twórczość Rossiniego, jest niejako jego artystycznym testamentem i dziełem najbardziej ze wszystkich osobistym”.

Aparat wykonawczy utworu został spreżywany w autografie partytury i obejmuje: 12 śpiewaków (8 chórzystów i 4 solistów), dwa fortepiany i fisharmonię. Prawykonanie *Mszy*, w takim zestawie wykonawczym, miało miejsce 14 maja 1864 r. w Paryżu (w pałacu hrabiny Louise Pillet-Will, której kompozytor dedykował swe dzieło). Pięć lat później, w lutym 1869 roku (już po śmierci kompozytora) w paryskim

Teatrze Włoskim, wykonano wersję orkiestralną dzieła. Instrumentację dokonał sam Rossini dwa lata wcześniej (w obawie, aby nie zrobił tego ktoś inny!).

Zachowując właściwie tradycyjny układ poszczególnych części utworu, wynikający z tzw. „ordinarium missae”, formy liturgiczne traktował Rossini dość swobodnie. Atmosfera smutku, melancholii, łączy się w dziele mistrza z żywiołowością, śpiewnością, pięknem rysunku melodycznego, bogactwem inwencji muzycznej i doskonałością techniki kompozytorskiej.

Wykonawcami „*Mszy*” na omawianej płycie są artyści holenderscy: zespół Quink Vocal Ensemble (złożony z 8 śpiewaków) założony w 2000 r. i znany już z koncertów poza granicami Holandii oraz pianiści Leo van Doeselaar i Wyneke Jordans, a także organista Dirk Luijmes (tu gra na fisharmonii). Wykonawcy zdecydowali się na ową oryginalną wersję kameralną utworu, z tym, że solowe partie wokalne wykonują śpiewacy Zespołu. Zarówno wokaliści jak i instrumentalni tworzą w tym nagraniu wyjątkowo zdyscyplinowany muzycznie, wierny partyturze, aparat wykonawczy. W ich interpretacji uderza ów „modlitewny”, religijny, sakralny charakter dzieła. Brzmienie poszczególnych głosów (wokalnych i instrumentalnych) kształtuje w sposób wyraźny, tradycja mszalna. Jest to autentycznie msza uroczysta. Nie znajdziemy tu popisów wokalnych, owego „przeopryzowywania” arii i duetów. Ograniczony akompaniament tylko pozornie „zubaża” wykonanie. Jest ono wzruszające i wywołujące refleksję. Wbrew słowom kompozytora w autografie partytury: „nie wiem, czy napisałem muzykę religijną, czy muzykę potępioną. Urodziłem się dla opery buffa”.

Jacek Chodorowski



FRANCISZEK SCHUBERT
1797-1828

Symfonia C-dur D 944
Staatskapelle Dresden · Colin Davis, dyrygent Profil PH06038 · w. 2006, n. 1996 · DDD, 51'03"
☆☆☆☆

W minionym roku nie obyło się znów bez jubileuszy, by wspomnieć chociażby rocznice śmierci Griega

i Sibeliusa. Swoje święta obchodzili też wykonawcy; tutaj np. w gronie 80-latków trzeba przypomnieć dostojnych jubilatów-mistrzów batusy, takich jak Kurt Masur, Michael Gielen, Herbert Blomstedt czy sir Colin Davis. Jego nazwisko już od wielu lat jest synonimem muzycznej jakości. Angielski maestro miał wyjątkowo dobrą passę. Co prawda przekazał szefostwo kierowanej przez siebie od 1995 r. Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej w ręce Walerego Gergiewa, ale nie zapomniał o swoim udziale w licznych koncertach i nagraniach płytowych. Część z nich Czytelnicy mogli poznać w naszych recenzjach, gdzie nierzadko uzyskiwały tytuły płyty miesiąca. Jak tym razem przedstawiam krążek wydany w 2006 r. przez Profil, kolejny już z serii Edition Staatskapelle Dresden. Współpraca między tą orkiestrą a dyrygentem trwa już 25 lat i obejmuje prawie 200 wspólnych występów, a opiera się na znakomitym porozumieniu, szacunku i sympatii, co zaowocowało m.in. utworzeniem specjalnej dla Davisa stanowisku dyrygenta honorowego.

Płyta zawiera tylko jedno dzieło – *IX Symfonię C-Dur* Schuberta. To bodajże trzeci już przykład nagrania tego utworu, który recenzuję dla Państwa. I choć nie zmieniłem i chyba nie zmienię swojego zdania na temat najlepszej rejestracji owego dzieła (kreacje Güntera Wanda), to album niemieckiej wytwórni jawi mi się jako wartościowy, przekonujący, po który można sięgnąć. W tym wykonaniu moją uwagę przykuło podejście do czasu i temp. Są one naturalne, muzyka płynnie i konsekwentnie przebiega z przodu, wywołuje właściwy efekt. Trafnie brzmi temat wstępu, często granego niepotrzebnie szybko. Zastanawia z kolei dość zwawa część druga, która upodabnia się raczej do marsza. Nie czynię jednak z tego zarzutu, ponieważ również szybszy puls może przekonać i wciągnąć słuchacza. *Scherzo* zaś zagrane jest w taki sposób, by pokazać wszystkie smaczki żywych odcinków skrajnych, pomijanych z reguły w nadmiernym pośpiechu. Trio brzmi spokojnie, pastorałnie, jest pełne pogody; przynajmniej się dzieło na najpiękniejszy fragment *Symfonii*. Wieńczy ją potężnych rozmiarów *Allegro vivace*, do wykonania którego nie mam żadnych zastrzeżeń. Dobrze przysłużyło się dziełu zignorowanie znaków powtórzeń ekspozycji, zarówno w tymże finale, jak też części pierwszej, dzięki czemu właściwie tej partyturze niebiańskie dłuższy stały się nieco krótsze, zaś ogólny czas trwania zamknął się w niespełna 51 minutach. Koncepcja dyrygenta budzi mój szacunek, ale strona techniczna nagrania odbiega od ideału. Na płytę

znalazł się zapis koncertu z lipca 1996 r., który odbył się we wspólnie Semperoper. Przeszkadza mi brak klarownego, przejrzystego dźwięku doskonałej jakości, wypracowania odpowiednich relacji między poszczególnymi sekcjami, głównie drewnem i smyczkami. Gdy w kulminacjach fortissimo dochodzi do głosu blacha i tremolo kotłów, powstaje efekt oparty na głuchych, dudniących dźwiękach; zupełnie to dla mnie nieczytelne w odbiorze. Przydałoby się bardziej wyeksponować trąbki i puzyony, ale do tego potrzeba owej przejrzystości, której zabrakło. Jest to jednak wartościowa produkcja, opierająca się na dwu filarach: renomowanej orkiestrze i słynnym dyrygentem, skutecznie i przekonująco wykonujących wielką symfonię. Płyta Profilu stanowi kolejny wolumin w serii prezentującej fonograficzną historię Staatskapelle Dresden i z tych dokumentalnych względów można po nią sięgnąć.

Paweł Chmielowski



FRANCISZEK SCHUBERT
Sonaty skrzypcowe
Andrew Manze, skrzypce; Richard Egarr, fortepian Harmonia Mundi HMMU 907445 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 78'35"

Muzyka21
płyta miesiąca



Sonaty skrzypcowe a-moll D 385 i A-dur D 574; Fantazja C-dur D 934
Antje Weithaas, skrzypce; Silke Avenhaus, fortepian Avi-music 53005 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 69'24"
☆☆☆

Poproszony o wyjaśnienie tajemnicy swej nadzwyczajnej kreatywności Franciszek Schubert odpowiedział: „Poświęcam na pisanie kilka godzin każdego ranka. Kiedy skomponuję jeden utwór, zaczy-

wartościowego nagrania, jakie renowowana Berlińska Akademia Muzyki Dawnej przygotowała dla miłośników sztuki weneckiego mistrza, nie mogłem oprzeć się osobliwemu wrażeniu, które nasi zachodni sąsiedzi określają mianem „Verfremdungseffekt”. Otóż wkraczając na terytorium zastrzeżone dotychczas dla włoskich (a sporadycznie brytyjskich) formacji, zonglujących sonorystycznymi efektami Vivaldiego z ściągniętym temperamentem (lub anglosaską precyzją), niemieccy muzycy czynią to z powagą i namaszczeniem, godnym, jeśli nie weimarskich klasyków, to mieszczańskiego paternalizmu Tomasza Manna.

Akademicy znad Sprewy, słynący z nienagannych rejestracji muzycznych pereł baroku, zapierającej dech w piersiach gry zespołowej i symptomatycznej pozycji solistów, którzy, na tle barwnego „ripieno”, pełnią raczej rolę „primus inter pares”, aniżeli żądnych polaksku indywidualistów, w podwójnych koncertach autora *La Cetra*, nie rezygnują z wysokiego standardu, do jakiego przyzwyczaili słuchaczy. Jednocześnie w tej interpretacji, przejrzyściej, rytmicznej i poprowadzonej z rzeczywistym zaangażowaniem, objawia się nobliwy spokój i stateczna niemiecka solidność, jaką emanują orkiestrowe suity Bacha. Kiedy pozwoliłem sobie na drobny eksperyment, polegający na porównaniu utworów tego ostatniego z żywymi, dramatycznymi „college music” Vivaldiego (obie płyty sygnowali Berlińczycy), uderzyło mnie jak bardzo północny, brandenburski „l’esprit”, przeniknął tu istotę pełnego pasji, karnawałowego „concerto”. To zupełnie inny Vivaldi od rozgrzanych słońcem żarem Italii wersji I Solisti Veneci, i Musici czy Il Giardino Armonico, nie wspominając o elektryzującej, ekstazy Europe Galante; bardziej poważny, zimowy i nie tak uduchowiony, acz nie mniej oryginalny.

Program płyty wypełnia sześć koncertów, o różnym stopniu ekspresji i zabarwieniu. Podczas gdy RV 156 mieści się w nurcie wspólnego muzykowania „concerto a quattro”, gdzie żaden z instrumentów nie wyróżnia się z szerokiego tła orkiestry; niebawale wymagający i technicznie trudny RV 265, pochodzi ze słynnego zbioru *L’estro armonico*, na skrzypce wiodące. Skomponowane dla utalentowanych dziewcząt z Ospedale della Pietà, koncerty: na dwie wiolonczele RV 531 oraz na dwa oboje RV 535, należą do licznej grupy utworów, w której dwa równorzędnie potraktowane instrumenty prowadzą partnerski dialog z tutti. Z kolei RV 574 na dwoje skrzypiec, dwa oboje, fagot, dwa rogi, smycz-

ki i basso continuo, reprezentuje inny, mniej popularny typ „concerto con molti instrumenti”, którego nazwę ukuł sam autor. W jednym z nich, RV 522, skrzypce przekraczają ograniczenia gatunku, przedkładając nad blask i feerię partii wirtuozowskiej, osobisty głos ludzkiej skargi. Każde z zaprezentowanych tu wyznań zaświadcza o zdumiewającej wszechstronności Vivaldiego, w którego sztuce, niczym w zwierciadle, odbijają się najpiękniejsze tradycje pogodnego, włoskiego „concertare”.

Andrzej Osipiński

Różne



ALEXANDER SVED, BARYTON
 arie: Mozarta, Rossiniego, Gounoda, Donizettiego, Verdiego, Wagnera

Alexander Sved, baryton · Hungarian State Opera Orchestra · László Pless, András Kórodi, Miklós Lukács, Vilmos Komor, Viktor Vaszy, Pál Varga, Hermann Abendroth, dyrygenci
 Hungaroton HCD 32329 · w. 2005, n. 1954/5 · AAD, 71'33"

☆☆☆☆

Interesująca płyta, choć chyba nie do końca reprezentatywna dla tego wspaniałego głosu. Nagrania pochodzą bowiem tylko z dwóch lat 1954/5. Pociężać się jedynie można, że głos Sveda zarejestrowany jest na innych nagraniach, a więc dobrze się stało, że wydano tę wielostronną muzycznie i językowo kompilację. 7 z 14 nagranych fragmentów śpiewanych jest po włosku, 4 po węgiersku i 2 po niemiecku.

Alexander Sved (ur. 28 maja 1904 r. w Budapeszcie, zm. w wieku lat 75 w Wiedniu w czerwcu 1979 r.) śpiewał we wszystkich największych i najbardziej prestiżowych domach operowych świata. W nowojorskiej MET debiutował podczas Drugiej Wojny Światowej jako Renato w *Balu maskowym* Verdiego i miał pozostać 3 lata, ale kontrakt przedłużono. Na Węgry wrócił w 1948 r. i śpiewał w Hungarian State Opera przez kolejnych 8 lat. Żelazna kurtyna i reżim komunistyczny uniemożliwiły mu dalsze angaże poza granicami. Po rewolucji 1956 r. przeniósł się na stałe do Wiednia i poświęcił pracy

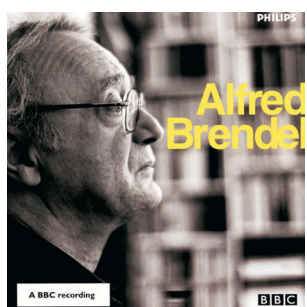
dydaktycznej, dając tylko kilka koncertów rocznie. Wiele informacji o jego interesującej karierze zawarty jest w eseju wstępnym pióra Attila Retkes (po angielsku i po węgiersku) dołączonym do płyty.

Przyznaje, że z wielką przyjemnością wysłuchałam tej płyty. Baryton to bowiem mój najbardziej ulubiony głos męski, a głos Sveda należy do tych, które prawdziwie cenię. Jest głęboki, dźwięczny, o dużym rejestrze, no i co dla mnie ważne, jest adeptem tzw. „starej szkoły” śpiewu.

Purystom od razu donoszę: nie są to wykonania bez zastrzeżeń. W Mozarcie trochę „utyka” legato i płynność linii, a dykcja włoska pozostawia nieco do życzenia (dość wyraźnie słychać „szeszczące” „s”). W Rossiniem jest trochę kłopotów z „wyrobieniem się” w tempie z artykulacją słów i według mnie, akurat w tym nagraniu zabrakło wdzięcznej lekkości i giętkości głosu. Podobnie ma się sprawa w *Wilhelmie Tellu*, a śpiewana po węgiersku liryczna aria z *Fausta* ma nieco chwiejną linię. Lepszy jest jego głos w dramacie, co wyraźnie słychać we wspaniałej *Balladzie* Mefistofelesa. Trochę gubi się we włoskim tekście z *Favority*, znakomicie natomiast wypadają dwa duety z bassem Mihály Szekely z *Rigoletta* i Simone Boccanegry – oba po węgiersku. Po włosku usłyszymy natomiast jego interpretację 2 arii Jagona z *Otella* Verdiego, i na koniec, po niemiecku, bardzo piękne 2 arie Wolframa (z II i III aktu *Tanhausera*), oraz pożegnanie Brunhildy z III aktu *Walkirii* Wagnera.

Wszystkim wielbicielom pięknych głosów, legend świata opery polecam tę płytę, choć, jak wspomniałam wyżej, nie są to perfekcyjne wykonania. Towarzyszący Svedowi różni dyrygenci też niekiedy pozostawiają nieco do życzenia, ale dla „archiwistów” głosów operowych to doprawdy cenna płyta.

Basia Jakubowska



ALFRED BRENDEL
 Unpublished live and radio performances 1968-2001

Philips 475 8322 · w. 2007, n. · ADD/DDD, 113'38", 2CD

☆☆☆☆

„Od momentu rozpoczęcia moich produkcji płytowych – a był

nim powstały w 1952 r. w wielkim pośpiechu i najbardziej prymitywnych warunkach *V Koncert fortepianowy* Prokofiewa – miałem nieprzerwaną możliwość dokonywania nagrań. Dodatkowo często rejestrowano moje występy radiowe i koncertowe. Wydaje mi się rzeczą konieczną, by dokonać spośród nich wyboru. Bardzo się cieszę, że początek tego przedsięwzięcia przypada na moje 75. urodziny. Do projektu ma zostać włączona większość tych interpretacji, na które chciałbym zwrócić szczególną uwagę” – tak napisał Alfred Brendel w książeczce programowej dołączonej do owych albumów, którymi jego wytwórnia, Philips, uczciła jubileusz wybitnego pianisty. Cała seria opiera się głównie na nowszych nagraniach dzieł Mozarta, Beethovena, Schuberta, a więc preferowanego przez artystę repertuaru. Nawet jednak w przypadku artysty tak obficie raczącego słuchaczy płytami, można mówić o niespodziankach i nagraniach ukazujących się po raz pierwszy. Mam przyjemność zarekomendować Państwu płyty zawierające takie właśnie premierowe rejestracje, pochodzące z występów radiowych i koncertowych z lat 1968-2001, zgrupowanych w należącem do serii *The Artist's choice* albumie.

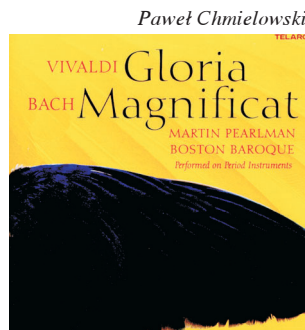
Najważniejszymi według mnie są wykonania dzieł Ludwiga van Beethovena: *Wariacje na temat Diabelliego* op. 120 oraz *Sonaty A-dur* op. 101. Nie ulega najmniejszych wątpliwości, że Brendel należy do najbardziej kompetentnych wykonawców jego muzyki. Dokonał przecież mnóstwa rejestracji sonat, koncertów, jak również owych wariacji – tutaj znalazła się ich definitywna wersja. Interpretacji austriackiego pianisty nie można określić inaczej, jak mianem mistrzowskich. Odrzucając wszelką powierzchowność, sztuczność i pośpiech, dociera do najgłębszego sedna utworów. Będąc totalnym przeciwieństwem popularnych obecnie niektórych gwiazd klawiatury, brylujących techniką w światłach jupiterów, osiąga znacznie więcej. Zagrane w maju 2001 r. w londyńskim Royal Festival Hall *Wariacje* brzmią znakomicie. Ma się wrażenie obcowania z wielką kreacją, zbudowaną przede wszystkim na dogłębnym zrozumieniu tej kompozycji – „mikrokosmosu geniuszu Beethovena”. Wysokiej jakości dźwięk, wydobytą ze szlachetnego instrumentu, trafnie zbudowaną formą, umiejętność skontrastowania potężnego cyklu, stworzenia różnych nastrojów sprawiają, że pod palcami Brendla ta muzyka po prostu porywa. Kiedy trzeba, jest cichy, delikatny, nawet ulotny i zwiewny, wtedy zaduma i spokój są niezwykle piękne i ponadczasowe, ale nie-

obca mu jest też drapieżność, wzbudzenie, wybuchy emocji i energii, kontrolowanej oczywiście przez niego, ale w taki sposób, że nie można mieć najmniejszych wątpliwości co do siły i jakości powstających na instrumencie dźwiękowych burz. Nie jest to proste, zważywszy na wielkość wykonywanej kompozycji. Dobrze okopany w tradycji kompozytor występuje się z niej i wybiega w przyszłość, tworząc genialne dzieło. Kreuje zupełnie nowe światy, są one wielkimi zagadkami, jako że kompozytor nigdy nie podąża utartymi ścieżkami, lecz swoją drogą, pełną zakrętów i niespodzianek. W ślad za nim podąża krok w krok doświadczony pianista, dla którego dzieło to nie ma już chyba tajemnic; empatia i obeznanie z nim są jednoznaczne. Dzięki znakomitej grze Brendla można wreszcie zrozumieć i pokochać ten niezwykle utwór, co jest szczególnie ważne, bo *Wariacje* nigdy nie były ani nie będą pianistycznymi popularnymi hitami. Nic dziwnego, że po wybrzmieniu ostatniego, krótkiego, kapryśnego akordu kończącego kompozycję, zerwała się owacja publiczności, jak najbardziej uzasadniona, podobnie jak ta nagradzająca piękne wykonanie *Sonaty Adur*; zamykającej drugi krążek.

Na jego początku figuruje najstarsze nagranie, pochodząca z 1968 r. rejestracja *Andante spianato i Poloneza Es-dur* op. 22 F. Chopina. Upływ czasu – to już 40 lat! – rzutuje trochę na jakość techniczną, ale w sumie to ciekawa interpretacja, ponieważ twórczość naszego kompozytora pozostawała chyba na uboczu fonograficznych dokonań Brendla. Jest to muzyka zagrana dostojnie, dumnie, elegancko, bez nadmiernych emocjonalnych porywów, obcych naturze artysty, opowiedziana. *Wariacje* op. 54 F. Mendelssohna są dziełem raczej konwencjonalnym, w których autor posłużył się typowymi środkami ekspresji i faktury, nie porywają, a i samo wykonanie też nie może się mierzyć z kreacjami z poprzedniego dysku. Pianista sam wybierał fonogramy na swoje jubileuszowe albumy i był tego świadom, albo nawet stwierdził: „Niekiedy krytykuje się mnie jako perfekcjonistę. Gdybym rzeczywiście nim był, nie brałbym pod uwagę niektórych zebranych nagrań. Wybrałem je, ponieważ może bardziej odpowiadają moim muzycznym poglądom na dane dzieło i prezentują właściwy dla mnie dźwięk w lepszym stopniu, niż doskonałe rejestracje studyjne”. Drugi krążek uzupełniają dwie *Elegie* F. Busoniego, które istotnie brzmią nastrojowo, malarzko, ale zawarty jest w nich cały wachlarz emocji, co udało się pokazać artyście. Stworzył z nich prawdziwe poematy, gdzie nie tyl-

ko mógł się popisać umiejętnością zbudowania atmosfery, troską o jakość i barwę dźwięku, lecz także wspaniałymi umiejętnościami technicznymi i wirtuozerią, wręczniętymi w służbę wielkiej pianistyki.

Spodobał mi się ten album, będący ciekawym uzupełnieniem wartościowej, jubileuszowej serii, prezentującej nagrania jednego z najwybitniejszych mistrzów klawiatury naszych czasów. Warto posłuchać.



A. Vivaldi – Gloria RV 589
J. S. Bach – Magnificat
Tamara Matthews, soprano; Deanne Meek, mezzosoprano; Mary Phillips, alt; Don Frazure, tenor; Stephen Powell, baryton · Boston Baroque · Martin Pearlman, dyrygent
 Telarc CD-80651 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 53' 19" ★★★★★

Kierowany przez Martina Pearlmana Boston Baroque jest zespołem znanym po drugiej stronie oceanu, mającym w dorobku liczne występy oraz nagrania dla firmy Telarc, wypełnione popularnym repertuarem z XVII i XVIII w., wykorzystanym na instrumentach historycznych. W ubiegłym roku wydano kolejny krążek, zawierający kompozycje jak najbardziej reprezentatywne dla zainteresowań bostońskich artystów: *Glorię* A. Vivaldiego oraz *Magnificat* J. S. Bacha. Dzieła często grywane, chętnie słuchane, efektowne, spektakularne w swoim dźwiękowym kształcie, aczkolwiek wyrosłe w odrębnych tradycjach muzycznych krąży oba twórców, z nieco innej estetyki i kompozytorskiego stylu wielkich mistrzów. Z tych względów umieszczenie tych, ośmielam się rzec, barokowych hitów obok siebie na płycie jest rozwiązaniem interesującym, pozwalającym na konfrontację dzieł, co może być ryzykowne dla wykonawców, jako że nie jest łatwo zagrać i zaśpiewać owe partytury równie porywająco, idealnie, tak, aby w równym stopniu przemówiły do słuchaczy. Ciekawym doświadczeniem jest również przyjrzenie się, jak amerykański zespół prezentuje na instrumentach historycznych i zgodnie z założeniami epoki muzykę baroku. Przyznam się, że z Boston Baroque

zetknąłem się dopiero teraz i trudno mi po pierwszym kontakcie wyciągać jakieś wiążące wnioski, na to jest chyba za wcześnie. Nie ulega jednak dla mnie wątpliwości, że znawcy tego popularnego nurtu chętnie porównają tę produkcję z nagraniami europejskich artystów, których na rynku jest przecież mnóstwo.

Jeśli chodzi o wykonanie, to wzbudziło we mnie pewne wahania. O ile w przypadku *Magnificatu* dźwiękowy splendor i kunsztowna polifoniczna struktura utworu, operujące większym niż u Vivaldiego aparatem wykonawczym przysłużyły się dziełu, które według mnie zabrzmiało dobrze i efektownie, o tyle *Gloria* Włocha jakoś nie wywarła na mnie specjalnie porywającego wrażenia. Tempa szybkie, naturalne, znac w nagraniu troskę o jakość dźwięku oraz doskonałe wypracowanie fraz i wszelkich proporcji. Do solistów i chóru nie mam wielkich zastrzeżeń, poza jednym: raz i raz niepoprawna wymowa języka łacińskiego, co już jest niestety smutnym standardem w fonograficznych produkcjach, a szkoda, bo chciałoby się usłyszeć piękne, wokally-instrumentalne religijne kompozycje bez jakichkolwiek błędów. Całość jednak, mimo że zagrana od początku do końca porządnie, mnie nie porwya. Może to wpływ nagrań licznych europejskich zespołów, po wielokroć nagrywających słynne dzieło, a może fakt sąsiedztwa z potężnym utworem Bacha, które swoim splendorem i znaczeniem potrafi przytłoczyć wszystkie pozostałe kompozycje w takim stopniu, że nie mogą już wywrzeć odpowiedniego wrażenia?

Jest to jednak wartościowe przedsięwzięcie, na odpowiednim poziomie muzycznym i edytorskim, po które można sięgnąć bez narażenia się na wielkie rozczarowanie i estetyczne zgryzoty.



J. Brahms – Rapsodia op. 53, Rinaldo op. 50; F. Schubert – Gesang der Geister über den Wassern
Lioba Braun, alt; Carsten Süß, tenor · Gächinger Kantorei Stuttgart; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR · Helmuth Rilling, dyrygent
 Hänssler Classic CD 98.228 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 64' 40" ★★★★★

Wśród wielu płyt wydanych w

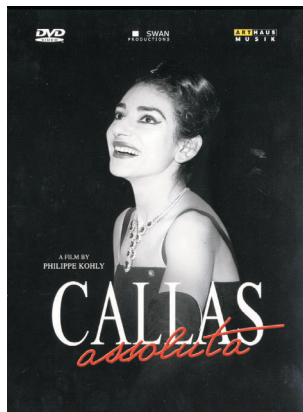
2006 r. przez wytwórnię Hänssler Classics warto zwrócić uwagę na produkcję firmowaną przez znanych i renomowanych artystów: kierującego całością Helmutha Rillinga, jednego z najwybitniejszych dyrygentów, jeśli chodzi o wykonywanie muzyki XVIII i XIX w., zwłaszcza tej wokally-instrumentalnej pochodzącej z niemieckiego kręgu kulturowego, a także chóru Gächinger Kantorei Stuttgart i tamtejszej Orkiestry Symfonicznej Radia Niemieckiego. Nagrali oni album wypełniony dziełami Schuberta i Brahmsa, których wspólną cechą jest wykorzystanie jako podłoża literackiego dzieł Johanna Wolfganga von Goethego.

Gesang der Geister über den Wassern (Śpiew duchów nad wodą) Schuberta to niewielkich rozmiarów, bo dziesięćminutowa kompozycja, przeznaczona na skromny aparat wykonawczy. Pomimo tych ograniczeń wykonanie pozwalało raz i raz wczuć się w niezwykły, romantyczny nastrój, a zarazem daje przedsmak całości produkcji. Dodam, że w tym wypadku to dobry znak, ponieważ nie zawiodłem się, słuchając wszystkich nagranych kompozycji. Dzięki temu niepozornemu dziełu szybko przekonałem się też, że prawdziwym bohaterem krążka jest chór – a właściwie męska jego część, bo tylko ona prezentuje się w nagraniu. Trafne oddanie tekstu, z bajeczną precyzją językową, właściwą w zasadzie jedynie rodzimym użytkownikom niemieckim, piękna artykulacja i barwa, a także bogactwo dynamiki zdecydowały o moim pozytywnym odbiorze interpretacji niemieckich artystów. Chórzyści pokazali owe cechy także w dziełach Brahmsa zarejestrowanych na dysku. *W Rapsodii altowej* op. 53 partię solową wykonała Lioba Braun. Właściwie odnalazła się w tej ponurej, przejmującej muzyce, wymagającej wielkiego natężenia ekspresji i umiejętności kontrolowania jej, co jest cechą w zasadzie typową dla twórczości tego kompozytora. Dziełem największego formatu jest zaś *Rinaldo* op. 50, kantata na tenor, chór męski i orkiestrę. Oprócz śpiewaków z chóru na plan pierwszy wysunął się tym razem Carsten Süß. Spodobał mi się jego głos o interesującej barwie, wrażliwości, trafnie oddający wielość emocji zapisanych w partyturze, dość długi (trwa ponad 30 minut), o licznych ciekawych wątkach muzycznych. Chętnie usłyszałbym go w romantycznym repertuarze wokalny – pieśniach niemieckojęzycznych kompozytorów czy też w partiach operowych. Dialogowanie i współdziałanie między solistą, chórem i orkiestrą jest tutaj najważniejszym czynnikiem formy, wiele wnoszącym do wzbogacenia i urozmaice-

nia akcji muzycznej, dlatego nie zapominam o instrumentalistach ze znakomitej Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. W kulminacjach pięknie brzmi blacha, zaś jego uznanie wzbudziła też uroda dźwiękowej sekcji drewna, często inicjującej tematy i myśli w obszernej rozmiarami partyturze.

Dodatkowym walorem jest udana, staranna warstwa edytorska albumu; widać, że wydawca naprawdę o nią zadbał. W sumie to wartościowa produkcja, prezentująca mniej znane utwory wielkich twórców. Myślę, że nie tylko z tego względu można po nią sięgnąć – nie będą nią też zawiedzeni wszyscy miłośnicy języka i kultury niemieckiej.

Paweł Chmielowski



CALLAS ASSOLUTA

Arthaus Musik 101 817 · w. 2007 · PCM Stereo – region: 0 – PAL – 97
 ☆☆☆

Burzliwe życie i bogata kariera Marii Callas od dawna budzi ogromne zainteresowanie. Nie sposób policzyć ile jej biografii, mniej lub bardziej obiektywnych, wydano na świecie, ile jest sztuk pisanych w oparciu o jej dokonania, czy filmów dokumentalnych jej poświęconych. Z najnowszym obrazem filmowym mam do czynienia w filmie w fabularyzowanym dokumencie *Callas assoluta* Philippe Kholy'ego. Niestety, film nie daje szansy podziwiania ani osławionego talentu aktorskiego wielkiej operowej divy, ani piękna tworzonych przez nią kreacji wokalnno-aktorskich. Można powiedzieć, że jego twórca porusza się po obszarach życiorysu Callas dobrze znanym przeciętnemu wielbicielowi jej talentu.

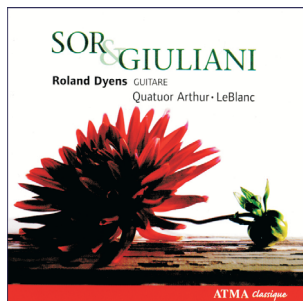
Sprawnie przygotowanej, pod względem werbalnym, opowieści zaczynającej się w Operze Paryskiej towarzyszą w większości znane i opatrzone już zdjęcia (może za wyjątkiem trzech, czterech) przebijane wstawkami starych kronik z lat 40. i 50. Towarzyszące temu fragmenty arii śpiewanych przez Callas zredukowano do minimum, co przyjmuję z wielkim żalem! Oczywiście nie brakuje scen z prywat-

niego życia primadonny, przy czym nie może w tej opowieści zabraknąć jej greckiego rodowodu, Onassis, czy Menenginię. Są też zdjęcia ze słynnego rejsu jachtem Christuna, co jeżeli wierzyć plotkom, było początkiem romansu Callas z Onassisem. Wypowiadają się o sztuce wielkiej primadonny dyrygentki oraz Elvira de Hidalgo, jest fragment wywiadu z nią samą. Wszystko to jest jakieś takie bezduszne.

Czegoś mi jednak w tym filmie brakuje. Reżyser nie zbyt przekonująco zadbał o pokazanie Marii Callas jako wielkiej artystki, dla której scena była żywiołem. Brakuje też tej gorącej atmosfery jaka towarzyszyła każdemu jej wejściu na scenę czy estradę. Wyjątkowo uboga warstwa muzyczna (minutowe fragmenty m.in. *Trubadura*, *Trawiaty*, *Giocondy* czy *Normy*) w żaden sposób nie uwiarygodnia słuchanej opowieści. Można, co prawda posłuchać wielkich wokalnych kreacji Callas z wyjątkowo bogatej kolekcji płyt CD, tylko po co wtedy sięgać po to DVD.

Na koniec jeszcze jedna uwaga, są cztery wersje językowe: angielska, niemiecka, włoska i francuska. Polskiej brak, a szkoda!

Adam Czopek



F. Sor – Etiudy; M. Giuliani – Wariacje na temat Haendla, Rosiniana nr 1

Roland Dyens, gitara · Quatuor Arthur-LeBlanc
 ATMA Classique ACD2 2397 · w. 2007, n. 2006 · 57'49"
 ☆☆☆☆☆

Każdy, kto posiada choć ogłędne rozeznanie w repertuarze gitarowym, zetknął się na pewno z nazwiskiem Rolanda Dyensa. Ten francuski wirtuoz okazuje się bowiem autorem szeregu kompozycji na gitarę solo, różne zespoły gitar etc., a jego zgrabna miniatura *Tango en skaï* jest obecnie wykonywana i nagrywana przez szerokie grono gitarzystów, także polskich. Jako wykonawca Dyens, piastujący stanowisko profesora w Konserwatorium Paryskim, zdobył renomę jednego z najwybitniejszych w swej dziedzinie. Sięgając po omawianą tu płytę kanadyjskiej wytwórni Atma miałem więc przeświadczenie, że czeka mnie porcja co naj-

mniej bardzo dobrze nagranej muzyki dwóch najważniejszych gitarzystów-kompozytorów 1. połowy XIX w. I nie pomyliłem się, jednak czekała mnie dodatkowa niespodzianka. Większość utworów, w tym wybór *Etiud* Sora oraz popularne *I Rossina* Giulianiego Dyens zarejestrował tu we własnej aranżacji, z dodanym akompaniamentem kwartetu smyczkowego. Właściwie nie jest to stricte akompaniament, bowiem aranżer nie dodał jedynie podkładu smyczków pod niezmienną partię oryginalną, ale w wielu przypadkach dokonał głębszej ingerencji, część pierwotnego materiału muzycznego powierając kwartetowi. W ten sposób powstały utwory stricte kameralne, czy wręcz koncertujące, bardzo atrakcyjne, choć może nie do końca spójne stylistycznie. Mam tu na myśli zwłaszcza *Etiudy* Sora, w których zastosowane rozwiązania harmoniczne i fakturalne pozwalają „na ucho” wychwycić, iż aranżacja nie powstała w czasach kompozytora, zwłaszcza w takich fragmentach jak introdukcja dodana do *17 Etiud*. Tyle, że nie zmienia to faktu, iż opracowania te brzmią bardzo atrakcyjnie i są wykonane na znakomitym poziomie. Utwory w zamierzeniu o charakterze szkoleniowym urastają tu do rangi uroczych i frapujących miniatur. Większą uwagę jednak zwraca jednak opracowanie potpourri z melodii Rossiniego skomponowanego przez Mauro Giulianiego. Dyens stworzył tu rodzaj koncertu z partią kwartetu smyczkowego, poprzedzonego introdukcją, jakby „tutti” orkiestrowym. Kanadyjski kwartet Arthur Le Blanc towarzyszy soliście z dużą kulturą, swym pełnym i ciepłym brzmieniem sugestywnie „imitując” małą orkiestrę. Płytę dopełniają dwie iście wzorcowo wykonane kompozycje solowe, w oryginalnym brzmieniu – obie zresztą z „żelaznego” repertuaru gitarowego: *Grand solo* op. 14 Sora (w łatwiejszej, ale chyba też zgrabniej brzmiającej edycji Meissonniera) oraz *Wariacje na temat Haendla* Giulianiego.

Marcin Zgliński



J. S. Bach – Preludium, Largo i Fuga C-dur BWV 545, Toccata i Fuga F-dur BWV 540; M. Reger – Fantazja chorałowa „Wie schön leucht' uns der Morgenstern” op.

40 nr 1, Toccata i Fuga d-moll op. 129 nr 1 i 2

Günther Ramin, organy
 Berlin Classics 0033022BC w. 2006, n. 1972 ADD, 53'51"
 ☆☆☆

Płyta *Ein Orgelkonzert mit Günther Ramin*, wydana przez Berlin Classics, to zbiór niezwykle starych nagrań pochodzących z lat 1946-1951. Dlatego też, nie można się spodziewać pięknej dźwiękowej szaty (nagranie Mono), której nie towarzyszą szumy, szmery czy inne zakłócenia. Sądzę, że technicy i tak zrobili wszystko, co było możliwe w tej materii. Niestety i tak niektóre fragmenty, jak początek *Toccaty F-dur*, brzmią jak gdyby instrument miał „zapalenie płuc”. Nie jest to, oczywiście, wynik niesprawności sauerowskich organów, tylko wpływ czasu, który w ten sposób odbił swoje piętno na nagraniu.

Kościół św. Tomasza w Lipsku, który zapewne kojarzony jest z osobą Jana Sebastiana Bacha, stał się miejscem nagrania, a jego wykonawcą XX-wieczny następca tego wielkiego kantora – Günter Ramin.

Album otwiera *Preludium* (tutaj zaskoczenie) *Largo i fuga C-dur* (BWV 545) Jana Sebastiana Bacha. W *Orgelwerke* (Peters, band 2) widnieje tylko *Preludium i fuga*, natomiast *Largo* jest drugą częścią *Sonaty triowej C-dur* (BWV 529, Peters, band 1). Prawdopodobnie, trzyczęściowy cykl, nagrany przez Ramina, jest jedną z wersji tego utworu, która powstała w 1717 r., kiedy Bach przebywał w Weimarze. Interpretacja tego dzieła, jak również *Toccaty i Fugi F-dur* (BWV 540), z perspektywy dzisiejszej wiedzy, może nasuwać wiele wątpliwości. Jednak wykonanie to należy traktować raczej jako jedno z ogniw, które obok wykonania Alberta Schweitzera, przyczyniło się do ewolucji w dziedzinie interpretacji bachowskich dzieł organowych.

Utwory Maxa Regera: *Fantazja i chorał „Wie schön leucht' op. 40 nr 1* oraz *Toccata i Fuga d-moll op. 129 nr 1-2*, wykonane są bardzo ekspresyjnie, ze szczególnym uwzględnieniem dynamiki jako jednego z głównych elementów postromantycznego dzieła. Zmiany tempa, a także registracja są tutaj przemyślane i bardzo dobrze współgrają z formą poszczególnych części dzieła. Ramin, co prawda, „potyka się” kilkakrotnie w szybkich biegniakach, ale nie umniejsza to wcale kunstzu wykonawczego tego artysty. Stosunkowo łatwo można odnaleźć tutaj sacrum, którego fundament stanowi tradycja chorału protestanckiego. To jest najistotniejszy i największy atrybut tej płyty.

Płyta przeznaczona jest w szczególności dla tych słuchaczy, którzy lubią stare nagrania lub interesuje

ich ewolucja interpretacyjna dzieł organowych Bacha. Tym i tylko tym z Państwa ją polecam.

Rafał Grabiszewski



ELGAR-WALTON
CELLO CONCERTOS
DANIEL MÜLLER-SCHOTT
Oslo Philharmonic Orchestra
ANDRÉ PREVIN

E. Elgar – Koncert wiolonczelowy; W. Walton – Koncert wiolonczelowy

Daniel Müller-Schott, wiolonczela · Oslo Philharmonic Orchestra · André Previn, dyrygent

Orfeo C 621 061 A · w. 2006, n. 2006 · DDD, 59'29"

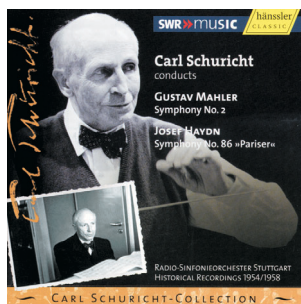
☆☆☆☆☆

Niezwykle ciepłe, bogate brzmieniowo, uduchowione wręcz wykonania koncertów wiolonczelowych Elgara i Waltona przez Daniela Müllera-Schotta są zachwycające. Oczywiście można je porównywać, z tymi, które do tej pory były uznawane za „klasyki”, czyli w przypadku Elgara – interpretację Jacqueline du Pré, a w przypadku koncertu Waltona – Gregora Piatigorsky'ego (któremu dzieło to było dedykowane). Jednak nawet jeśli znajdziemy różnice między nimi, to i tak mogą być one zaliczane na korzyść przedstawianych nagrań. W koncercie Elgara Müller-Schott jest niezwykle emocjonalny i przy tym wszystkie uczucia wyraża w sposób niebywale intymny, wydobywając jego elegijny charakter. W drugim dziele na pierwszy plan wysuwa się przede wszystkim jego głęboki liryzm, niezwykle subtelny i kreowany z nieuchwytnych wręcz chwil.

W obu dziełach wiolonczelista ujmuje słuchaczy swą niezwykłą muzykalnością, wysmienitą techniką i bogatym brzmieniem. W osobie znakomitego dyrygenta Müllera-Schotta znalazł bardzo dobrego partnera do wspólnego muzykowania. I choć brzmienie w orkiestrze może czasami się nie podobać nie zmienia to faktu, że nagranie to powinno się znaleźć na półce każdego melomana i przez wielu uznane zostanie za wzorcowe dla młodych wykonawców.

Dźwięk nagrania jest niezmiernie realistyczny, pełny i przestrzenny.

Angelika Przedzięk



G. Mahler – Symfonia nr 2; J. Haydn – Symfonia nr 86 Paryska
Hanni Mack-Cosack, sopran; Hertha Töpfer, alt · SWR Vokalensemble Stuttgart, Bachchor Stuttgart; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart (SWR) · Carl Schuricht, dyrygent

Hänssler Classic CD 93.139 · w. 2007, n. 1954/58 · ADD, 104'06", 2CD

☆☆☆☆☆

Siedemnasta część z serii *Carl Schuricht – Collection* wydanej przez Hänssler Classic przynosi dwa dzieła symfoniczne: jedno z okresu późnego romantyzmu, drugie – z klasycyzmu. Obydwie epoki zaliczają się do ulubionych obszarów działalności dyrygenckiej Schurichta.

Carl Schuricht należał do generacji niemieckich dyrygentów (choć urodził się w Gdańsku!), którzy przyszlizali na świat pod koniec XIX stulecia i edukację w zakresie interpretacji odebrali w duchu ówczesnych czasów, przede wszystkim w ramach symfoniki klasycznej, romantycznej oraz współczesnej (a więc z przełomu XIX/XX w. i początku wieku XX). Było więc rzeczą naturalną, że Schuricht specjalizował się właśnie w tego typu dziełach, choć nie ograniczał się do nich (z upodobaniem porwacał np. do Bacha).

Kolekcja Hänssler Classic przedstawia nagrania archiwalne dokonane przez zespół Stuttgardskiej Radiowej Orkiestry Symfonicznej pod batutą Schurichta z lat 1950-66. W 1950 r. dyrygent skończył 70 lat, co nie przeszkadzało mu w regularnej współpracy z „jego Stuttgartszykami”, jak mawiał o zeespole. Przeciwnie, charyzma oraz zdolności interpretacyjne Schurichta okazały się być jak dobre wino – im starsze, tym lepsze.

Zarówno *II Symfonia* Mahlera, jak i *86 Haydna* są pokazem sztuki dyrygenckiej. Czuć w nich niemiecki porządek, jako że Schuricht koncentrował się przede wszystkim na byciu wiernym dziełu. Nie mniej jednak, w *Symfonii Zmartwychwstania* pozostawił miejsce na dramatyzm, który posłużył jako podstawowy środek przekazu zawartych w kompozycji rozmyślań nad życiem i śmiercią. Kulminację dramatyzmu w ostatniej, piątej części doskonale oddaje orkiestra, zwłaszcza rozbudowana grupa instrumentów dętych blaszanych (m.in. 10

rogów) oraz obie solistki (sopranistka Hanni Mack-Cosack i oraz Hertha Töpfer – alt). Pewien niedosyt pozostawia jednak chór (będący zresztą połączeniem dwu stuttgardzkich zespołów: Radiowej Orkiestry Symfonicznej oraz Bachchor), od którego oczekiwało się jeszcze więcej ekspresji i dźwięku.

Symfonia 86 Haydna, uznawana za najlepszą z sześciu *Symfoni Paryskich*, pod batutą Schurichta kusi głównie pełnią życia i humorem częścią skrajnych, wykonywanych zgodnie z zasadą dyrygenta w tempach idealnie oddających zapis w partiturze: kolejno brawurowe *Allegro spiritoso* oraz *Allegro con spirito*.

Podsumowując, XVII część *Carl Schuricht – Collection* przynosi udaną kombinację niemieckiego porządku z bogactwem nastrojów.

Anna Munia



ITALIANISCHE SERENADE
Utwory: F. Carullio, T. Giordani

Maximilian Mangold, gitara; Kristian Nyquist, fortepiano
Musicaphon M 56875 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 62'01"

☆☆☆☆☆

Na przełomie XVIII i XIX w. powstał dość bogaty repertuar na duet tworzony przez gitarę i fortepiano. Może się to wydać zestawienie dosyć ekscentryczne, ale jedynie połączenie brzmienia dziesiętnych koncertowych fortepianów i gitar w istocie nie wydaje się szczególnie fortunne. Gdy zastępujemy instrumentarium z epoki, zwłaszcza fortepiano, okazuje się, że oba instrumenty świetnie się dopełniają, że ich brzmienie staje się stopliwe, a istniejące między nimi różnice dynamiczne i kolorystyczne pozwalają na wydobywanie szerokiej gamy subtelnych efektów. Na omawianej tu płycie wykorzystano kopie instrumentów wiedeńskich budowniczych z 1. połowy XIX w.: gitary A. Stauffera z ok. 1840 r. i fortepiano skonstruowanego w 1814 r. w wytwórni Nanette Sterischer, córki słynnego budowniczego Andreea Steina. Jednak, mimo iż w stolicy Austrii w czasach Beethovena gitara była niezwykle popularna, to jej największymi mistrzami byli wirtuozowie z Italii – ich utwory zamieszczono na płycie. Komplet utworów na gitarę i fortepiano Ferdinando Carul-

lego nagrano niedawno dla popularnej firmy Brilliant Classics (92269, Leopoldo Saracino, Massimo Pamumbo), zajęły one tam aż osiem płyt. Tutaj wybrano dwa duety – porównanie wypadła na korzyść płyty Musicaphonu – proporcje pomiędzy brzmieniem instrumentów zostały lepiej wyważone, dźwięk zastosowanego fortepiano wydaje się miękniejszy, stanowi lepsze tło dla gitary, tempa są bardziej zróżnicowane. Jeśli idzie o samą muzykę, to, jak całe „oeuvre” Carulliego, łączy ona znamiona dojrzałego wiedeńskiego klasycyzmu z włoskim, czy wręcz neapolitańskim, żywiołem melodycznym. Tak jak Carulli, z Neapolu pochodził także Tommaso Giordani, choć był od niego starszy o cztery dekady. Jego cztery *Sonaty* w oryginalne na gitarę i basso continuo, reprezentują więc całkiem odmienny idiom stylistyczny stylu gallant, z bardzo czytelnymi odniesieniami do *Sonat* Domenico Scarlattiego. Należałoby się może zastanowić, czy w tym przypadku lepszym akompaniamentem dla gitary nie była by wiolonczela lub inny instrument o bardziej odmiennym brzmieniu. Wreszcie płytę dopełniają dwa *Ronda* op. 68 Mauro Giuliani'ego, chyba najstojniejszego mistrza gitary swych czasów, do tego płodnego i zdolnego kompozytora. Zaskakujące, ale w profuzji zostawionych przez Giuliani'ego kameralnych dzieł łączących gitarę z różnymi instrumentami, zarejestrowane tu stanowią jedyne oryginalne na duet z fortepiano (są też dwa inne, ale pisane wspólnie z Hummlem i Moschelesem). Choć wiele kompozycji tego twórcy ma charakter wirtuozowski, nagrane tu *Ronda*, choć stawiają przed gitarzystą spore wymagania (zwłaszcza w *Rondo Adur*), zaskakują szlachetnością materii muzycznej, przywodząc na myśl Schuberta.

Marcin Zgliński



B. Britten – The young person's guide to the orchestra op.34, 4 Sea interludes z „Petersa Grimesa” op. 33a; E. Elgar – Variacje „Enigma” op. 36

Cincinnati Symphony Orchestra · Paavo Järvi, dyrygent
Telarc CD-80660 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 66'18"

☆☆☆☆☆



W. Lutosławski – Koncert na orkiestrę, Fanfara dla Louisville; B. Bartók – Koncert na orkiestrę Cincinnati *Symphony Orchestra · Paavo Järvi, dyrygent*
 Telarc CD80618 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 71'40"
 ☆☆☆☆☆

Paavo Järvi jest niewątpliwie jednym z najlepszych obecnie dyrygentów, i w jego przypadku można śmiało powiedzieć, że syn przerosł swojego ojca, także znanego dyrygenta Neeme Järvięgo. Jego technika dyrygowania, a przede wszystkim dobór repertuaru, są niewątpliwie jego siłą. Na prezentowanych krążkach słychać to od razu. Na pierwszym zestawili dwa znakomite dzieła Brittena z doskonałą kompozycją Edwarda Elgara. Brzmiały one wprost cudownie na jednej płycie. Muzyka prezentowana na niej ma przede wszystkim opisywać, tak jest w przypadku *The Young Person's Guide* i *Four Sea Interludes* z *Petera Grimesa* oraz w części *Wariacji „Enigma”* Elgara. Właśnie w tym wykonaniu słychać całą ich barwną kolorystykę, a obrazy same narzucają się przed oczy wymuszając narrację. Ale także w pozostałych fragmentach Järvi potrafi wydobyc z nich emocjonalną głębię, która nie do końca jest wyrażona wprost. Ot, takie krótkie myśli, które są tylko chwilą, ale pozostają gdzieś głębiej na dłużej. Orkiestra pod kierunkiem dyrygenta tchnie siłą i energią pokazując swoją niebywałą sprawność wykonawczą i poświęcenie.

Równie znakomita muzyka jest zawarta na drugiej z prezentowanych płyt: żywa, z porywającymi smyczkami, ciepłym brzmieniem instrumentów dętych i promieniastą blachą oraz namacalną wręcz sekcją instrumentów perkusyjnych. Może się oczywiście pojawić zarzut, że jest to zbyt głośne wykonanie, jednak dla mnie to w zasadzie atut. Jest to kolejne nagranie tego dyrygenta dla firmy Telarc, odkąd rozpoczął współpracę z Cincinnati Symphony Orchestra. Wśród nich miano wybitnych przyznano między innymi jego interpretacjom wszystkich trzech *suit Romeo i Julia* Prokofiewa czy płyty z symfoniąmi – *IX* Dworzaka i *II* Martinu. Järvi nie tylko przekazuje dźwięk ale pokazuje kolory; nie tylko pil-

nuje rytmu, ale jednoczy wszystkie elementy dzieła w jeden proces estetyczny, w jedną prawdziwą muzykę, zawsze jednak w sposób niezwykle indywidualny. Lutosławski jest tu niezwykle energiczny, wręcz wojowniczy, podczas gdy kompozycja Bartóka ukazuje swoje radosne, wręcz dowcipne oblicze. Włączenie na płytę krótkiej, ale dość wybuchowej, *Fanfara for Louisville* Lutosławskiego jest dość nieoczekiwana, ale jakże miłą niespodzianką.

Dźwięk na płytach jest bogaty, soczysty i przestrzenny.

Angelika Przeździeń



G. Mahler – Symfonia nr 9; R. Strauss – Tod und Verklärung *Staatskapelle Dresden · Giuseppe Sinopoli, dyrygent*
 Profil PH07004 · w. 2007, n. 1997/2001 · DDD, 120'28", 2CD
 ☆☆☆☆ (Mahler)
 ☆☆☆ (Strauss)

Ciekawą serią wydawniczą ukazującą się w barwach Profilu jest Edition Staatskapelle Dresden, prezentująca zapisy z koncertów tej orkiestry pod kierunkiem wybitnych mistrzów batuty. Do szczególnie ważnych niewątpliwie powinny należeć te z udziałem Giuseppe Sinopolego, szefa artystycznego zespołu w latach 1992-2001. Na albumie, będącym 17. woluminem tej edycji, znalazła się *IX Symfonia* Gustawa Mahlera oraz *Tod und Verklärung* Ryszarda Straussa. Dzieła dobrane nieprzypadkowo, świadomie i według pewnego klucza, o czym można przeczytać w tekstach książeczki, uzasadniających ów wybór i zawierających cenne wspomnienia o zmarłym w 2001 r. dyrygencie.

Jeśli chodzi o *IX Symfonię* to cechą wybijającą się na plan pierwszy, jest spokojny, niespieszny sposób podejścia do tej niezwyklej kompozycji. Sinopoli z upodobaniem daje wolne tempo, kształtuje długie frazy, zanurza się w barwę i kontrapunkcyjne detale „rozciągając” muzykę w czasie – pierwsza część trwa tutaj prawie 33 minuty, natomiast owa konwencja doskonale się sprawdza w finałowym, przepięknym *Adagiu*, którego ostatnie minuty zdają się ciągnąć w nieskończoność i przechodzić już w sferę poza ludzkim doświad-

zeniem. Te właściwości mogą być jednak uznane za mankament tej produkcji. Nie jest ona nieskazitelna, ale nagrania Sinopolego nie rzadko wywoływały różnego rodzaju emocje, a nawet kontrowersje. W nagraniu Profilu mogą one dotyczyć wspomnianego wolnego tempa, dość leniwego kształtowania niektórych fraz, zwłaszcza w obszernym rozmiarach, początkowym ogniewi, gdzie niekiedy dochodzi do spowolnienia, stonowania narracji i płynności, nadania jej statycznego charakteru. Nie wszystkim się to może podobać, ja jednak widziałbym tu raczej dążenie do wydobycia maksimum bogactwa z potężnej partytury, pokazania jej kunsztownej, gęstej struktury i epizodów pozornie mniej ważnych, w tym wszystkim, całego świata dźwięków, jaki jest w niej zawarty.

Powściągliwość i opanowanie w sposobie potraktowania dzieła trafiają do mnie, a dodatkową wartością jest ogromna wrażliwość na dynamiczne detale (jak choćby grane przez smyczki w ostatnich minutach finałowej części różne odcienie piana i pianissima, rzecz niełatwa w orkiestrowej pracy), a nad całością obrazu unosi się spokój i rezygnacja. Potrzeba dużo koncentracji i siły, by się skupić przez 90 minut i starać odnaleźć w tym wykonaniu coś swojego i przekonującego. Mimo swoich pozytywnych wartości, ja chętnie porównam do innych nagrań, pełniejszych dźwiękową ekstazą, z większym napięciem emocjonalnym i lepszym technicznie kształtem brzmieniowym, czy jak w przypadku poematu Straussa, bardziej przekonujących i logicznych, choć i tam jest wiele fragmentów wywołujących uznanie: np. pod koniec utworu powolne budowanie napięcia i rozładowanie go w potężnej, oszałamiającej kulminacji.

Album Profilu ma swoje wady i zalety, lecz niewątpliwie stanowi godne i cenne wspomnienie i można go uważać za piękny hołd złożony przedwcześnie zmarłemu mistrzowi batuty. Warto o nim pamiętać, słuchając zawartych na płytach symfonicznych arcydzieł, ale z drugiej strony mam nadzieję, że wydawca uraczy słuchaczy innymi propozycjami, bardziej dopracowanymi i na jeszcze wyższym poziomie.

Moje ulubione nagrania – Mahler: Berliner Philharmoniker/Bernstein (DG 435 378-2) i Karajan (DG 439 024-2), Strauss: Radio-Sinfonieorchester Stuttgart/Celibidache (DG 453 191-2).

Paweł Chmielowski



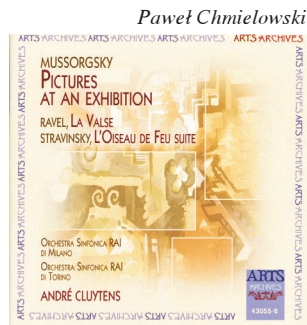
W. A. Mozart – Divertimenta KV 136-138; W. A. Mozart/aranżacja Sigismund Neukom – uwertury *Così fan tutte, La clemenza di Tito; L. Mozart – Sinfonia B-dur* *Salzburg Chamber Soloists · Lavarad Skou-Larsen, dyrygent*
 Coviello Classics COV 30603 · w. 2006, n. 2005 · SACD, 59'56"
 ☆☆☆☆☆

Divertimenti KV 136-138 W. A. Mozarta, powstałe, gdy kompozytor miał 16 lat, są jednymi z najbar dziej uroczych i charakterystycznych jego dzieł. Lekkie, czarujące, ujmujące pięknem melodyki i klasyczną formą, należą do moich ulubionych kompozycji austriackiego geniusza, a słuchanie ich w dobrym wykonaniu zawsze sprawia mi dużo radości.

Takie też jest przedstawiające je nagranie wytwórni Coviello Classics. Wykonujący te utwory Kameralni Soliści z Salzburga jawią się jako artyści zdecydowanie kompetentni w zakresie prezentacji muzyki Mozarta, nie tylko zapewne z racji miejsca swojej działalności artystycznej i związanej z nią zobowiązującej muzycznej tradycji; jego twórczość leży chyba w centrum ich zainteresowań. Posługują się nowoczesnymi instrumentami, co zapewne nie spodoba się purystom, jak sądzę, będą też oni krecić nosem na niezadowolającą w ich mniemaniu lekkość i stylowość wykonania, ale mnie to nagranie się spodobało, ponieważ recenzowana produkcja przynosi wiele zalet wartościowej, przekonującej kreacji: żywe, dobrze dobrane tempo, dzięki którym muzyka nie nuży ani nie wywołuje wrażenia powierzchowności, co niestety często jest skazą w zaginionych, efektownych nagraniach, staranna praca nad tekstem, skutkująca wypracowaniem interesującego, utrzymanego na dość wysokim poziomie dźwięku, wreszcie właściwe proporcje dynamiczne. Muzyków z orkiestry prowadzi skrzypek i dyrygent Lavarad Skou-Larsen. Nie stosuje on żadnych udrznień, nie szokuje; jego koncepcje oraz ich realizacja są po prostu trafne, mimo, że nie mogą w sumie pretendować do idealnego stylistycznie i muzycznie, doskonałego w każdym calu obrazu tych dzieł. Dodać należy, że wymienieni artyści w celu poszerzenia swojego repertuaru często wykorzystują róż-

norakie transkrypcje. Na niniejszej płycie są nimi uwertury do oper *Così fan tutte* i *Łaskawość Tytusa* w wersji na smyczki. Co prawda, wolę je w oryginalnej wersji, lecz także w takim opracowaniu brzmią dobrze, podobnie jak zamykająca album *Sinfonia B-dur* Leopolda Mozarta.

Całość jest wyważona, na wysokim poziomie, porządna i poprawna; w sam raz, by pozwolić się delektować piękną muzyką.



M. Musorgski – Obrazki z wystawy; M. Ravel – La Valse; I. Strawiński – Ognisty ptak – suite
Orchestra Sinfonica RAI di Milano;
Orchestra Sinfonica RAI di Torino
· André Cluytens, dyrygent
Arts 43055-2 · w. 2007, n. 1962 · ADD, 60'03"
☆☆☆☆

Album otwiera jeden z najpopularniejszych cyklów muzyki programowej – *Obrazki z wystawy*. Dzieło to, wydane 6 lat po śmierci Musorgskiego, w XX w. stało się wspaniałym wzorem miniatury fortepianowej – „...nigdy wrażliwość bardziej wyrafinowana nie wyraziła się środkami tak prostymi” – napisał Claude Debussy. Baśniowa narracja i obrazowość, dla której bodźcem stały się hartmannowskie szkice, nabrały wyraźniejszych kształtów w instrumentacji Maurice’a Ravela (1922)

Nagranie, które prezentuje wydawnictwo Arts Archives, zostało zarejestrowane podczas koncertu w 1962 r., dlatego też nie należy się spodziewać bardzo dobrej jakości technicznej, do jakiej przyzwyczajone jest nasze ucho. Małe rozmiary poszczególnych części cyklu, szybka zmiana nastrojów tak charakterystyczna dla rosyjskiej mentalności, stanowi nie lada wyzwanie dla każdego większego zespołu. Jednak dla Orchestra Sinfonica RAI di Milano pod batutą André Cluytensa to drobniostka. Gra Włochów jest tutaj bardzo klarowna, zarówno pod względem intonacji, rytmiki, jak również ogólnego zgrania zespołu. Podkreślić też należy duże wyczucie muzyków na zmiany dynamiczne i kolorystyczne, a także niezwykłą wrażliwość i staranność w wykonaniu partii solowych (np.: *Il vecchio castello*). Bogactwo jakie niesie ze sobą interpretacja Cluytensa, to nie tylko prawdziwy popis dyrygenckiego

kunsztu, ale przede wszystkim bardzo dokładnie przemyślana koncepcja formy, nawet w najdrobniejszych detalach. *Bydło*, które u Herberta von Karajana (wersja z 1966 r., Deutsche Grammophon 1995) przyjmuje postać tysięcznego stada stoni, tutaj jest prawdziwym wozem ciągniętym przez woły. Powiem krótko: to przyjemność przechadzać się po muzycznej galerii „obrazków” Musorgskiego, w której kustoszem jest Cluytens.

Drugi z utworów to poemat *La Valse* napisany przez Maurice’a Ravela w 1920 roku, którego pierwotny tytuł brzmiał *Wiedeń*. Przynam się, że trudno było mi zrozumieć co chciał przekazać twórca *Bohery*, dopóki nie przeczytałem opisu, jakim opatrzył swoje dzieło. Mając na uwadze przeoczenie wydawcy i chcąc Państwu przybliżyć zrozumienie *La Valse*, cytuję dopisek, jaki znajduje się w partyturze rękopisu: „poprzez unoszące się opary chwilami można zauważyć pary tańczące walca. Stopniowo chmury rozpraszają się. Widoczna ogromna sala, wypełniona tłumem tańczących par. W miarę zarysowywania się ruchu tłumy scenę zalewa oślepiające światło. Przed nami dworski bal w pałacu cesarskim z czasów na przykład 1855 r. ...”. Interpretację André Cluytensa najbardziej oceniał ówczesny krytyk, Jean Cotte – „Cluytens is Ravel”. Ja z pełną satysfakcją podpisuję się pod tym.

O wykonaniu trzeciego utworu powiem tylko tyle: „Cluytens is Strawinsky”, a Orchestra Sinfonica RAI di Torino to gwarant wysokiej jakości wykonawczej.

Polecam Państwu tę płytę, pomimo iż czasem słychać chrząkanie czy kasłanie publiczności. Jednak te niedogodności to nic w porównaniu z faktem, że nagranie to będzie zawsze tchnąć świeżością interpretacji.

Rafał Grabiszewski



THE OPERA GALA
Live from Baden-Baden
Anna Netrebko, Elina Garanca,
Ramon Vargas, Ludovic Tezier · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · Marco Armiliato, dyrygent

Deutsche Grammophon 073 4377 · w. 2007, n. 2007 · PCM Stereo/DTS5.1 – region: 0 – NTSC – 138”
☆☆☆☆

Przyznaję, że już dawno z tak dużą przyjemnością i satysfakcją nie obejrzałem i wysłuchałem operowej składanki jak ta zawarta na prezentowanej płycie DVD. Atrakcyjny program uwzględniający najpiękniejsze fragmenty znanych oper, kwartet znakomicie dobranych solistów, kompetentny dyrygent, który czuje śpiewaków i operę, świetnie brzmiąca orkiestra są największymi atutami tej rejestracji. Dokonano jej w Baden-Baden, jednym z najbardziej znanych niemieckich kurortów o równie długich i bogatych tradycjach festiwalowych.

Już pierwszy fragment, duet *Mira, o Norma z Normy* w wykonaniu obu pań daje przedsmak czekającej nas uczy duchowej. Możemy tutaj podziwiać nie tylko piękno ich głosów, ale również ich bogatą barwę, oraz wokalną wirtuozerię. Podobnie jest w przypadku wielkiej arii *Casta Diva – Ah bello a me ritorna* z I aktu *Normy* śpiewanej przez Netrebko, głosem o srebrzystej barwie i ciepłym aksamitnym brzmieniu, z wyjątkowym blaskiem. I tak już będzie do końca tej Gali. Co aria czy duet to okazja do podziwiania urody głosów, ich blasku i pięknego szlachetnego brzmienia oraz sposobu prowadzenia frazy.

Z pełną satysfakcją słucha się panów Teziera i Vargasa w słynnym duecie przyjaźni *Dio che nell'alma infondere amor z Don Carlota*. Elina Garanca zachwyca kunsztem koloratury w finałowym rondzie z *Kopciuszką*. Z kolei słynny kwartet *Bella figlia dell'amore* z ostatniego aktu *Rigoletta* wystawia wszystkim świadectwo wyjątkowego profesjonalizmu. Potwierdzają go brawurowo zaśpiewane bisy! A już Netrebko w arii *Kto me usta całuje z Giuditty* Lehara jest klasą sama dla siebie! W tej sytuacji nawet ograne do granic możliwości brindisi *Libiamo z Traviaty* może się podobać.

Adam Czopek



PAISAJES DEL RECUERDO
Compositores vascos contemporáneos
piśni takich kompozytorów jak: Aita Donostia, Jesús Guridi, Emiliana de Zubeldia, Andrés Isasi, Beltrán Pagoia, José Maria Fran-

co, José Uruñela, Francisco Escudero, Carmelo Bernaola, F. Ináñez, Gabriel Erkoreka
Carlos Menna, kontra tenor; Susana Garcia de Salazar, fortepiano
Harmonia Mundi HMI 987073 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 67'49”
☆☆☆☆

Paisajes del Recuerdo to płyta, na której znajdujemy 32 pieśni kompozytorów baskijskich żyjących w XX w.; od najstarszych – Jesusa Guridi, datowanych na 1905 r., do najmłodszych – *Tres Canciones de Segovia* Carmelo Bernaola publikowanych w 1997 r. Pomiedzy pojawiają się kompozytorzy tacy jak Isasi, Escudero czy Donostia, którzy współtworzą ów dźwiękowy krajobraz przeszłości i teraźniejszości kraju Basków.

Śpiewy prezentowane w tym albumie znajdują bliskie odniesienie do folkloru baskijskiego, do którego często nawiązują linie melodyczne i opracowywane do nich akompaniament fortepiano, składający się w kierunku archaizacji wybranego materiału. Cechą baskijskiej muzyki jest wielkie zróżnicowanie gatunków i tańców związanych z wieloma okolicznościami życia; znajdujemy pieśni liryczne, miłosne, kołysanki, pieśni związane z pracą, gry, a także pieśni rodzime, czy utwory mówiące o życiu wiecznym. Spotykamy m.in. dwa opracowania (de Zubeldii oraz Pagoli) charakterystycznego dla Basków zortziko, którego nazwa znaczy „po 8” i odnosi się do miary taktu. Jako taniec zortziko bywało bardzo niebezpieczne, wykonywane z wysokimi skokami i mieczami. W opracowaniach utrzymany jest ów charakterystyczny rytm 5/8.

Całość tworzy niezwykle klimat, przynoszący uczucia czułości, melancholii, miłości, ale i obawy – uniwersalne uczucia bliskie każdemu człowiekowi. Jednocześnie w każdym z tych śpiewów obok szeroko rozumianego uniwersalizmu odnajdujemy język, kulturę, elementy obyczajowości kraju Basków i wiele indywidualizmu podarowanego przez każdego z kompozytorów.

Indywidualizm i jedność charakteryzuje także wykonawców. Carlos Mena, będący uczniem m.in. Emmy Kirkby, należy do grona cenniejszych kontratenorów. W baskijskim repertuarze prezentuje ładną, ale nie ugodzoną barwę. Bywa liryczny, skupiony, ale także zdecydowany, mocny. Jest to bardzo udana kreacja. Całoci dopełnia Susana Garcia de Salazar, która doskonale współtworzy ów czarujący klimat. Wraz z Meną tworzy zgrany, dobrze rozumiejący się i współpracujący duet.

Warto posiadać w swoim zbiorze nagranie wyzwalające cały wa-

chlarz różnych emocji. Serdecznie polecam.



PAVARTOTTI THE STUDIO ALBUM
In concert

Decca 475 8382 · w. 2007, n. 1973 · ADD, 62'33"
☆☆☆☆☆

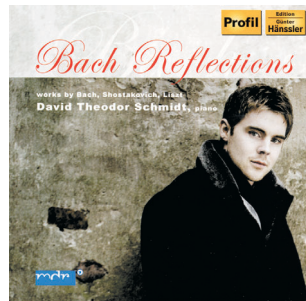
Zarejestrowane w lipcu 1973 r. w Teatro Comunale di Bologna nagranie, przynosi zestaw 16 utworów (Bononciniego, Haendla, Scarlattiiego, Belliniego, Tostiego, Respighiego i Rossiniego). Pavarottiemu towarzyszy Orkiestra Teatro Comunale pod dyrekcją Richarda Bonyng'e'a.

Literatura włoskiej liryki wokalnej zawsze była bliska wielkim tenorowi. Jego głos był przecież nie tylko predysponowany, lecz jakby właśnie ukształtowany do interpretacji canzon i serenad miłosnych, bo też właściwie wszystkie pieśni włoskie opiewają urok miłości, jej cierpienia, uniesienia, cienie, blaski i zachwyty. Na ogół wszystkie zawierają idylliczne piękno, promieniującą słoneczną jasność, pełną wyrazu kantylenę, rozkwitającą radość. Nawet, jeśli przebijają z nich melancholia, zaduma, tęsknota, niespełnione marzenia.

Luciano Pavarotti zawsze podkreślał, iż „niezwykle istotną rzeczą dla śpiewaka jest umiejętność koncentracji”. I sam dokładnie przestrzegał tej

zasady. Swemu głosowi w tych n granicach nadaje fascynujące brzmienie, wzrusza i porusza. Udowadnia, iż jest pasjonatem swojego zawodu. Barwa, siła i dynamika jego głosu dostosowane są do emocji każdej pieśni. Choć przeciw ich wspólnym mianownikom jest ów miłosny charakter, to jednak różnią się one między sobą nie tylko odcieniami, lecz i emocjami. Jakże inne w wyrazie są np. otwierająca płytę piękna i uroczą aria *Per la Gloria d'adorarvi* Bononciniego i zamykająca nagranie iskrząca i brawurowa *La Danza* Rossiniego. Takie porównania można by oczywiście mnożyć omawiając ten krążek. A warto po niego sięgnąć! Prawie 50 minut niezwykłych interpretacji subtelnie i ze smakiem dobranych utworów. I ów „anielski” niemal głos niezapomnianego Luciana: miękki, wręcz aksamitny, ciepły, a przecież głęboki, mocny i metaliczny. I ten słoneczny, radosny śpiew!

Jacek Chodorowski



J. S. Bach – Partita BWV 830; Preludium i fuga BWV 891; D. Szostakowicz – Preludium i fuga d-moll op. 87 nr 24; F. Liszt – Wariacje Winen, Klagen Sorgen, Zagen

David Theodor Schmidt, fortepian
Profil PH07071 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 66'25"
☆☆☆☆☆

„Odkąd pamiętam, Bach jest zawsze obecny w moim życiu. Jednym z pierwszych muzycznych wspomnień jest obraz ojca siedzącego przed odtwarzaczem i słuchającego kantat Bacha. Oczywiście wtedy nie podzielałem jego pasji do tej muzyki, bliżsi mi byli lżejsi i żywsi Vivaldi oraz Corelli, niż poważny Niemiec, którego głębi myśli nie mogłem wówczas właściwie pojąć. Moje zbliżanie się do Bacha następowało małymi krokami, ale za to intensywniej. Dziś uważam jego twórczość za cudowne i wyjątkowe połączenie intelektu, uczuciowości i duchowości, fascynujących mnie na nowo każdego dnia” – tak dziełami wielkiego kompozytora zachwycił się 25-letni David Theodor Schmidt, niemiecki pianista. Zafascynowanie to przekłada się również na jego pełną sukcesów działalność koncertową oraz fonograficzną, w ramach której ukazał się niedawno w Profilu album nazwany *Bach Reflections*, zawierający kompozycje zarówno kantora z Lipska, jak też inspirowane nimi utwory D. Szostakowicza oraz F. Liszta.

Płyta dowodzi, że Schmidt zasłużenie należy do owego grona wykonawców, dla których muzyka J. S. Bacha stoi w centrum zainteresowania, co wzbudza mój podziw i szacunek, tym większy, że to przecież młody artysta. Pokazał wyjątkową wrażliwość, skupienie i mądrość, co przyniosło bardzo dobry rezultat. W jego ujęciu *VI Partia e-moll* staje się prawdziwym dialogiem z kompozytorem. Rozmowa co prawda odbywa się bez słów, ale za to z niesamowitą skalą emocjonalnych doznań. Słuchacz będący świadkiem owego aktu, musi milczeć w podziwie dla niezwykle

pięknej muzyki i poruszającego wykonania. Pianista ciekawie kształtuje frazy i emocje, stosuje odpowiednią dynamikę i naturalne tempa, tak że całość jest stylistycznie bez zarzutu. Od początku fascynuje dźwięk: jasny, lekki, klarowny, doskonałej jakości. Schmidt spodobał mi się także w świetnie skonstruowanych i zagranych *Preludium i fudze d-moll* op. 87 Szostakowicza oraz Wariacjach na temat Bacha *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* Liszta. Choć to ostatnie dzieło ma w porównaniu z poprzednikami zdecydowanie mniejszy ciężar gatunkowy i wyrazowy, nie przeszkodziło artyście zagrać równie przekonująco, z odpowiednią dozą energii, pokazując przy tym, że nie jest mu obca wirtuozeria i fenomenalna techniczna biegłość.

Ciesz się niezmiernie fakt, że są tacy młodzi pianiści, jak Martin Stadtfeld czy właśnie David Theodor Schmidt, dla których twórczość J. S. Bacha jest czymś niezwykle ważnym i fascynującym, z radością dzielą się tym ze słuchaczami na koncertach i płytach. Za wzruszenia i podziw nad wielkością tej muzyki, za odkrycie jej głębi w swojej kreacji, jestem Schmidtowni szczególnie wdzięczny i mam nadzieję, że jeszcze nie raz uraczy nas równie udanymi i pięknymi nagraniami.

Paweł Chmielowski

Wytwórnice płytowe i ich dystrybutorzy w Polsce

Accent 5	Arts Music 5	Da Capo 2	Hyperion 5	Naxos 2	Ricercar 2
Acte Préalable 1	Atma Classique 5	Dagored 3	IFO 3	New World 3	Rondeau 5
Aeolus 5	Avie Records 5	Decca 4	Iris 2	O+ Music 2	Satirino 2
Aeon 2	Bayer Records 5	DG 4	K617 2	Ocora 2	Sketch 2
Alia Vox 2	Bel Air 2	ECM 4	Kammerton 5	Olive Music 5	Solal 5
Alpha 2	Berliner Philh. 2	Ed Rz 3	Kontrapunkt 3	Opus Arte / BBC 2	Soli Deo Gloria 2
Ambroisie 2	Bis 5	Enja 3	Label Bleu 2	Orfeo 5	Symphonia 2
Ambronay 2	Calliope 2	Eloquentia 2	Ligia 2	Pan Classics 5	Tahra 2
Amperсанд 3	Carpe Diem 5	Etcetera 5	Long Distance 2	Passacaille 5	Talent Classic 1
Analekta 5	Carus 5	Euroarts 2	Mandala 2	Philips 4	TDK 2
Antes 5	Cavalli 5	Fuga Libera 2	Marc Aurel 5	Pläne 3	Tempéraments 2
APR Recordings 5	Chandos 5	Gimell 5	Marco Polo 5	Pneuma 5	Thorofon 5
Arabesque 3	Channel Classics 2	Glossa 2	Maya 3	Praga Digitalis 2	Tudor 3
Arcana 2	Christophorus 5	GM 3	MDG 2	Proviva 3	Verve 4
Archiv Produktion 4	Coro & The Sixteen 5	Haenssler Classic 5	Mirare 2	Querstand 5	Vox Lucida 2
Armide 2	Edition 5	Harmonia Mundi 2	Mode 3	Ramee 5	Wergo 3
Ars Musici 5	CPO 2	Hat Art 2	Music & Arts 3	Raumklang 5	
Arthaus 2	CRI 3	Hevhetia 3	Naxos Audiobooks 2	Relief 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. Napoleńska 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

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



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka świata
i okolic

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 Andrea Marcon – Universal Music Polska

lista laureatów:

Anna Firliej, Kraków; Tadeusz Gąsiorowski, Warszawa; Lech Krawczyk, Warszawa; Andrzej Lipski, Olsztyn; Mateusz Maziarski, Poznań; Maria Nowicka, Warszawa; Halina Oleksiak, Radom; Janusz Rawski, Łódź; Szymon Tokarczuk, Szczecin; Ireneusz Żebrowski, Zielona Góra

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



ROLANDO VILLAZÓN

cielo e mar

Konkurs płytowy Rolando Villazón Universal Music Polska

Każdy, kto w terminie do 31 III 2008 r. nadeśle 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 maju 2008 r.

1. Kto jest autorem opery *Fosca*?
2. Z jakiego kraju pochodzi Rolando Villazón?

John Eliot Gardiner
Soli Deo Gloria

Bach Cantatas
Gardiner



Soli Deo Gloria SDG 138

Soli Deo Gloria SDG 141

Bach Cantatas
Gardiner



NOWE NAGRANIA W DYSTRYBUCJI CMD



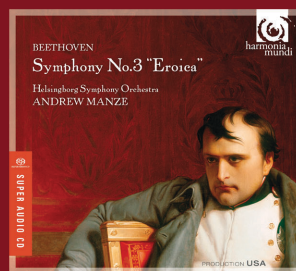
Alpha 120



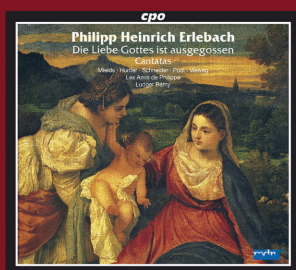
Harmonia Mundi HMC 901979



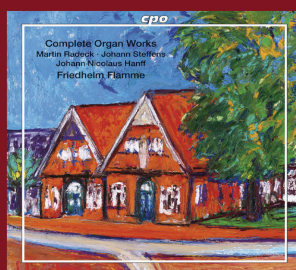
Harmonia Mundi HMU 807446



Harmonia Mundi HMU 807470



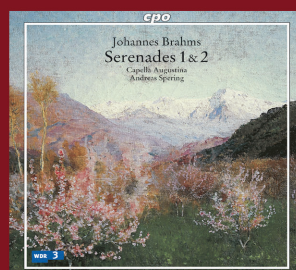
CPO 777 346-2



CPO 777 271-2



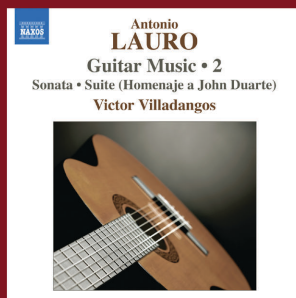
CPO 777 221-2



CPO 777 300-2



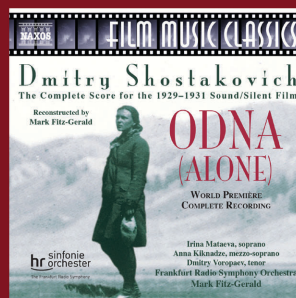
Naxos 8.660220-21



Naxos 8.570250



Naxos 8.570210



Naxos 8.570316

CMD
Classical Music Distribution

ul. Światowida 5-7, 45-325 OPOLE, tel./faks (77) 457 60 63, tel. (601) 44 62 26
e-mail: cmd@cmd.pl • www.cmd.pl



WIELKANOCNY FESTIWAL
**12. LUDWIGA VAN
BEETHOVENA**
WARSZAWA, 9-22 MARCA 2008



MKIDN



GHELAMCO
RESIDENTIAL

METRO Group
metro real-tytuł Media/tytuł K. GATUŁA



Bank BPH

VATTENFALL



TVP
TELEWIZJA POLSKA



POLITYKA

Gala

THE WARSAW
VOICE
Polska and Central European Edition

empik

gazeta

metro

ams

Gazeta.pl

infomuzyka.pl

Muzyka21
www.actorsabbot.com

PLAYBILL
SCENA POLSKA