

\* Joanna Ławrynowicz w Białymstoku • Konkurs Zapomniana muzyka polska \*

www.muzyka21.com

# Muzyka21

numer 1 (90)  
styczeń 2008  
ROK IX  
issn 1509-569X  
index 356212  
cena: 8,00 zł  
(VAT 0%)

nowoczesny  
miesięcznik  
o muzyce  
poważnej

**Juan Diego Florez**  
*w hołdzie Rubiniemu*

**Pierre-Laurent Aimard**  
*i „Sztuka fugi” Bacha*

**Anne-Sophie Mutter**  
*po prostu skrzypaczka*

**Elżbieta Tyszecka**  
*lubię atmosferę nagrań*

**Andrzej Ryłko**  
*debiut płytowy Con Vigore*

**Anton Bruckner**  
*IV Symfonia „Romantyczna”*

**Saga rodu Reszków**  
*Edward*

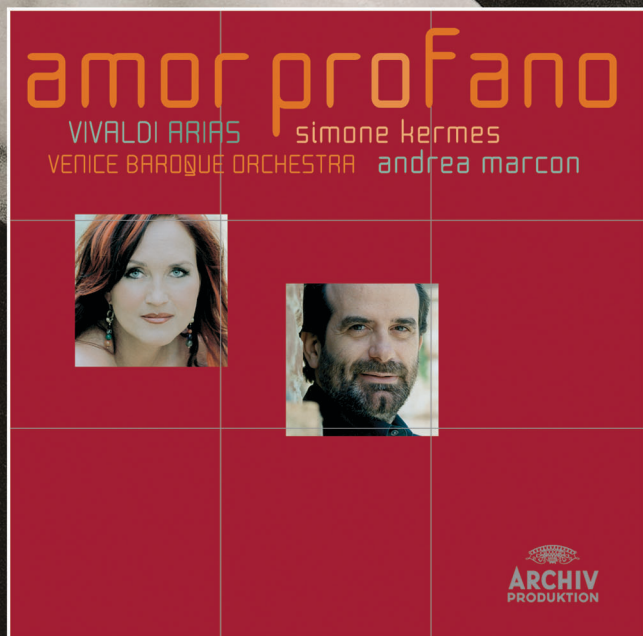
**Andrea Marcon**  
*w starym dziele nowy duch*



# ANDREA MARCON: AMOR SACRO, AMOR PROFANO



477 598-0



477 661-8



[www.universalmusic.pl](http://www.universalmusic.pl) • [www.deutschegrammophon.com/marcon-vbo-amorprofano](http://www.deutschegrammophon.com/marcon-vbo-amorprofano)

# JOANNA ŁAWRYNOWICZ

najlepsza • odkrywczca • pełna pasji

Acte Préalable



AP0163

world premiere recording

## Henryk Melcer

Piano concerto No. 1 in C minor  
Piano concerto No. 2 in E minor



Joanna Ławrynowicz • Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej • Ruben Silva

Acte Préalable



AP0169

World Premiere Recording

## Emanuel Kania

Trio for piano, violin and cello  
Sonata for cello and piano



Joanna Ławrynowicz • Andrzej Gębski • Andrzej Wróbel

**Dwa rewelacyjne albumy z polską muzyką w znakomitym wykonaniu!**



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

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

## ŻYCIE

- 6 **Reflektorem po scenach:** Warszawa • Koszalin • Katowice  
Częstochowa • Białystok • Kraków • Toronto
- 13 **MET** – okiem i uchem Basi Jakubowskiej  
*Madama Butterfly • Aida • Trawiata*

## CZŁOWIEK

- 16 **Andrea Marcon – w starym dziele, nowy duch**  
*Rafał Grabiszewski*
- 17 **Michaił Pletniow i Beethoven – Rewolucja jest pewna**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 18 **Saga rodu Reszków (4)**  
**Edward – bas wszech czasów (1)**  
*Adam Czopek*
- 20 **Uwielbiam atmosferę towarzyszącą nagraniom**  
*z Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
- 21 **Po prostu Anne-Sophie**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 23 **Nagrać Sztukę fugi Bacha**  
*mówi pianista Pierze-Laurent Aimard*
- 24 **Con Vigore debiutuje na rynku fonograficznym**  
*z dyrygentem Andrzejem Rytko rozmawia Arkadiusz Jędrasik*
- 25 **Juan Diego Florez – W hołdzie Rubiniemu**  
*Arkadiusz Jędrasik*

## DZIEŁO

- 27 **O muzyce tureckiej (1)**  
*Anatol Jagoda*
- 29 **Z dziejów ormiańskiej opery narodowej” (1)**  
**Czuchadżian,...**  
*Lesław Czapliński*
- 31 **Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (9)**  
**Kompozytorzy neoklasycy (2)**  
*Maryla Renat*
- 32 **W mojej muzycznej krainie (3)**  
**Rozmowa artysty z Bogiem: IV Symfonia Brucknera**  
*Andrzej Osiński*
- 35 **Ktokolwiek słyszał, ktokolwiek zna... (1)**  
**Requiem i Missa Pontificalis Witolda Maliszewskiego**  
*Anna Munia*

## KOLEKCJA MELOMANA

- 38 **Palcem po płycie – 50 lat Harmonii Mundi**  
*Arkadiusz Jędrasik*
- 38 **Recenzje**
- 54 **Konkurs płytowy: „Andrea Marcon – Universal Music Polska”**

## Promocja roczników archiwalnych Muzyka21

Rok I (7 numerów: od 1 do 7)	40,- zł
Rok II (10 numerów: od 8 do 17)	55,- zł
Rok III (12 numerów: od 18 do 29)	60,- zł
Rok IV (12 numerów: od 30 do 41)	60,- zł
Rok V (12 numerów: od 42 do 53)	60,- zł
Rok VI (12 numerów: od 54 do 65)	60,- zł
Rok VII (12 numerów: od 66 do 77)	60,- zł
Rok VIII (12 numerów: od 78 do 89)	60,- zł

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

## Prenumerata

### Muzyka21

Kraj doręczenia:

Polska – 96,00 zł

Europa – 182,00 zł

Ameryka Północna – 258,00 zł

Reszta świata – 372,00 zł

#### Uwaga!

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

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

Prenumerata płatna kartą kredytową patrz  
[www.muzyka21.com](http://www.muzyka21.com)

## Płyty Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable*

Koszt jednej płyty CD zakupionej w Wydawnictwie wynosi:

dostawa w Polsce – 35 zł

pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu

(albumy dwupłytowe są traktowane jak 2 płyty, trzy płyty jak 3 płyty, a czteropłyty jak 4)

Koszt doręczenia jednej przesyłki (dowolna ilość płyt) wynosi:

w Polsce – GRATIS

pozostałe kraje – 12 US\$/10 Eu

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

#### KONTO

Wydawnictwo Muzyczne

Acte Préalable Sp. z o.o.

ING Bank Śląski – O/W-wa

nr rachunku

61 10501025 1000002271710861

kontakt z nami:

tel.: 0 - 22 648 88 38

e-mail: [actepre@wp.pl](mailto:actepre@wp.pl)

adres: skr. pocztowa 71

02-800 Warszawa 83

Szukajcie płyt Wydawnictwa Muzycznego *Acte Préalable* także w internecie

[www.merlin.pl](http://www.merlin.pl)

[www.gigant.pl](http://www.gigant.pl)

[www.i-music.pl](http://www.i-music.pl)

[www.kmt.pl/apr](http://www.kmt.pl/apr)

[www.gigicd.com](http://www.gigicd.com)

oraz w salonach EMPIK i dobrych sklepach muzycznych

# Muzyka21

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

adres do korespondencji

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

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

zespół redakcyjny

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

współpracownicy

Adam Czopek, Maria Erdman, Wilfried Gómy,  
Basia Jakubowska, Kazik Jedrzejczak, Jacek  
Krzakala, Robert Majewski, Angelika Prze-  
ździeń, prof. Bogusław Schaeffer, Dorota  
Staszkiwicz, Magdalena Todynek, Ziemowit  
Wojtczak, Marcin Zgliński

oprac. graficzne

Małgorzata Jarnicka  
Małgorzata Łoza-Lipszyc



fot. na okładce

Andrea Marcon

fot. Harald Hoffmann/DG

skład i tkanie

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable

nakład

10 000 egz.

wydawca

Jan A. Jarnicki

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


Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adiacji 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

jesteśmy w jury

**midem**  
CLASSICAL AWARDS

Rok 2000 – Polskie Radio przygotowuje do wystawienia koncertowego *Goplanę* Żeleńskiego. Redaktorzy Dwójki wzywają na antenie potencjalnych sponsorów do pomocy w realizacji albumu płytowego z zarejestrowaną w czasie koncertu operą. Koncert ma miejsce, sponsor się zgłasza lecz nie otrzymuje żadnej odpowiedzi na swoją propozycję, album do dzisiaj się nie ukazał.

Rok 2007 – Polska Orkiestra Radiowa rozpoczyna sezon koncertową wersją *Falstaffa* Verdiego. Mija ledwie trzy miesiące i już nagraniu z koncertu ukazuje się na płycie.

Wciąż słyszymy, że Polskie Radio i TV nie może funkcjonować bez abonamentu, że bez niego realizacja misji jest zagrożona. Misji rzeczywiście nie realizuje, skoro są całe połacie kraju pozbawione dostępu do Dwójki. Jednocześnie są środki na nikomu niepotrzebne, poza tymi, którzy na jego produkcji zarobili, *Falstaffa*. Czy abonament jest rzeczywiście potrzebny? 



Jan A. Jarnicki

oraz

Wydawnictwo Muzyczne  
*Acte Préalable*

ogłaszają 1 września 2007 r.

## V Konkurs na Projekt Nagraniowy *Zapomniana muzyka polska*

Konkurs adresowany jest do wszystkich wykonawców, solistów i zespołów, bez względu na narodowość, posiadane wykształcenie, wiek i miejsce zamieszkania, którzy jeszcze nie mają w swoim dorobku żadnego opublikowanego, lub będącego w przygotowaniu, nagrania. Aby uczestniczyć w konkursie należy w terminie do 29 II 2008 r. dostarczyć na adres wydawnictwa pocztą lub e-mailem:

- 1) życiorys ze zdjęciem (ewentualnie wszystkich członków zespołu);
- 2) podpisane oświadczenie, iż się nie ma w dorobku opublikowanego nagrania;
- 3) projekt repertuaru dotyczący tylko kompozytorów polskich lub z Polską związanymi, których śmierć nastąpiła nie później niż w 1938 r. Repertuar musi spełniać założenia programowe konkursu;
- 4) próbne nagranie dowolnego repertuaru (na CD-R lub przez e-mail).

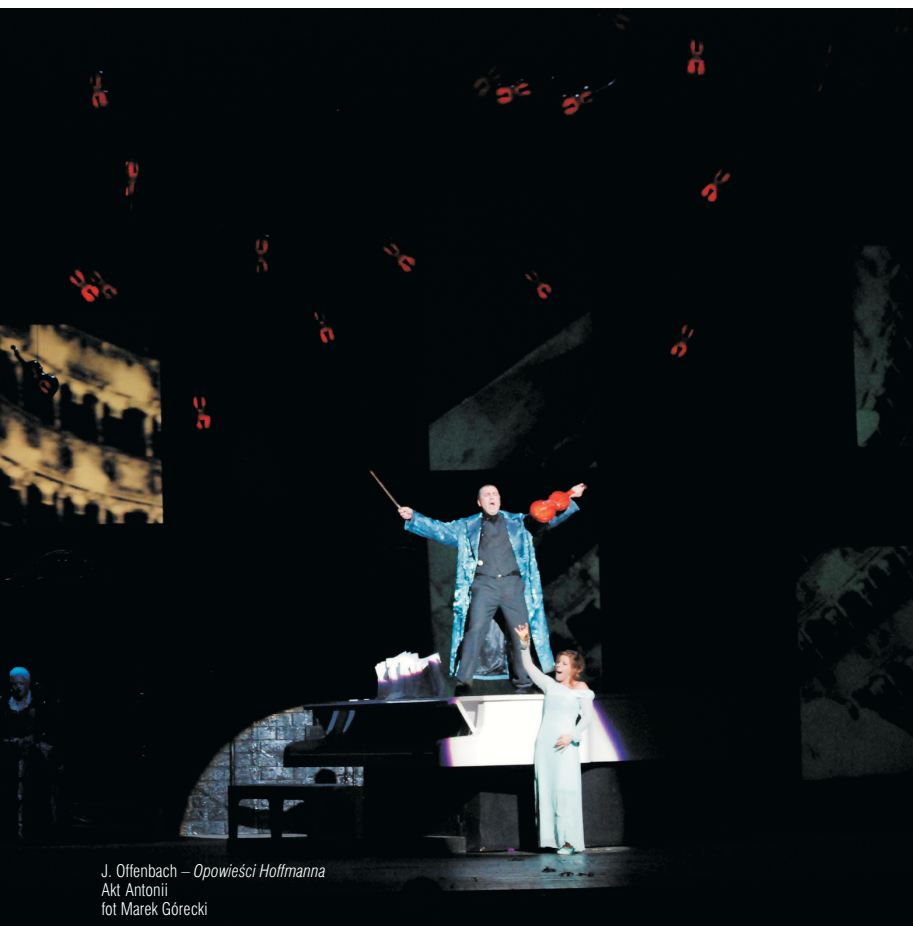
Organizatorzy wyłonią laureata konkursu w terminie do 30 IV 2008 r. i ogłoszą wyniki w majowym numerze *Muzyka21* oraz na swojej stronie internetowej. Laureat konkursu otrzyma od Wydawnictwa możliwość nagrania swojego projektu, a następnie wydania go na płycie kompaktowej przez Wydawnictwo. Wydawnictwo zastrzega sobie możliwość modyfikacji projektu. Preferowane są projekty monograficzne. Uczestnicy w momencie przystępowania do konkursu muszą posiadać wszystkie materiały nutowe niezbędne do nagrania, prawa do ich wykonania i utrwalenia, a także zgodę wszystkich przewidzianych w nagraniu artystów.

Adres organizatora konkursu:

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable  
skr. pocztowa 71 – 02-800 Warszawa 93  
tel./fax: 0 - 22 648 88 38 • actepre\_konkurs@interia.eu  
www.acteprealable.com

# Reflektorem po scenach

opery • festiwale • filharmonie



J. Offenbach – *Opowieści Hoffmanna*  
Akt Antonii  
fot. Marek Górecki

**O**powieści Hoffmanna w Operze Narodowej (30 XI 2007). Dawno już żadna z premier przygotowywanych w Operze Narodowej nie wzbudzała takiego zainteresowania jak ta zrealizowana przez debiutującego na naszych scenach niemieckiego reżysera Harry Kupfera (scenografia: Hans Schavernoeh; kostiumy: Reinhard Heinrich, Elke Eckard; reżyseria światła: Hans Toelstede). Szybko okazało się, że zainteresowanie było w pełni uzasadnione. I chociaż nie zawsze można zgadzać się z reżyserem to nie można mu odmówić logiki oraz konsekwencji w tworzeniu scenicznego obrazu i klimatu każdej ze scen oraz wyraziście kreślonych sylwetek głównych bohaterów oraz scen zbiorowych, co zapewnia całemu przedstawieniu swartość dramatyczną i właściwy ładunek emocji.

Kupfer nie byłby sobą gdyby w jego inscenizacji nie znalazło się miejsca na nieco niesamowitości i przerysowania sytuacji i postaci w stronę groteski, co

najpełniej było widać w akcie Olimpii, który otrzymał najbardziej wyrazisty charakter. Wszystkie trzy opowieści Hoffmanna o jego poszukiwaniu miłości utrzymane są w tym samym pesymistycznym i mrocznym klimacie. Można powiedzieć, że jest to przedstawienie o niemożliwości osiągnięcia szczęścia w miłości przez człowieka przeznaczonego do wyższych celów tworzenia.

W rozpoczynającym akcję opery prologu sunie przez scenę potężne popiersie Offenbacha (chyba) i pochylony rząd teatralnych krzesel. W akcie *Giulietty*, który padł ofiarą kilku „vide” (skrótów jest więcej), Wenecję mamy tylko na telewizyjnym ekranie. Zabrakło słynnej barkaroli (puszczono ze zdezelowanej grającej szafy jej archiwalne nagranie). *Olimpia*, która okazała się zreszczenie skonstruowaną lalką-automatem (świetna rola Georgi Jarman) w finale sceny rozpada się na części, które suną same po podłodze w stronę kulis. Jednak jeżdżący biały fortepian, którego kłapa opuszczała się i opada-

ła, świecące skrzypce, oraz jadąca przez scenę krwawiąca kanapa w akcie Antonii, przebiły wszystko co było przed nimi. Dla pełnego obrazu należy jeszcze dodać ciągle zamykające się i otwierające okna i drzwi na potężnej ścianie, która stanowiła główny element scenografii wspomaganej projekcjami i świetnie realizowanym światłem. Wszystko to razem tworzyło dynamiczny i efektowny teatralnie obraz budowany konsekwentnie od początku do końca. A jednak nie opuszczało mnie wrażenie, że Harry Kupfer usiłował wtłoczyć zbyt wiele własnych treści w całą inscenizację przez co zabrakło jej nieco romantycznego uroku i poetyki.

Dużą satysfakcję sprawia tym razem obsada i poziom muzyczny premiery. Tomasz Bugaj zadbał nie tylko o wydobycie z partytury całego bogactwa melodycznego i brzmieniowych niuansów, ale również o właściwy poziom brzmienia orkiestry co pozwoliło śpiewakom na swobodne prowadzenie głosu. Gdyby jeszcze zadbał o bardziej wyraziste budowanie muzycznej dramaturgii można by mówić o pełni szczęścia.

Bohaterką wieczoru okazała się wspomniana już Georgia Jarman, która znakomicie odnalazła się w każdej z czterech miłości Hoffmanna. Największe wrażenie pozostawiła jej znakomita kreacja aktorsko-wokalna lalki Olimpii, w której popisała się znakomicie brzmiącą koloraturą. Równie wiele dobrego można powiedzieć o jej Antonii, gdzie jej pięknie brzmiący sopran nabierał dramatycznych tonów. Towarzyszył jej Richard Trochel, który z powodzeniem zaśpiewał partię tytułowego bohatera. Świetny w podwójnej partii Muzy i Niklasa (najczęściej te partie powierzane są śpiewaczce o mezzosopranowym głosie) okazał się Artur Ruciński, którego pięknie brzmiącego głosu, jak zawsze, słucha się ze szczerą satysfakcją. Z podobną satysfakcją słuchałem i oglądałem Pawła Wundera, który z każdego z czterech wcieleń (Andrès, Cochenille, Pitichinaccio, Franz) zrobił wokalno-aktorski majstersztyk oraz Annę Lubańską ujmującą pięknie zaśpiewaną partią głosu Matki. W rolach Lindora, Coppéliusa, Daper-tutto i dr Miracle oglądaliśmy Claudio Otelli, którego głos okazał się zbyt lekki do tych wymagających dramatycznego brzmienia partii, i który nie zawsze radził sobie ze skomplikowanymi charakterami swoich bohaterów.

Adam Czopek

**Z**estrady Filharmonii Koszalińskiej. W rodzinie instrumentów smyczkowych kontrabasy wymieniane są na końcu, takie też wydaje się ich miejsce w muzycznej hierarchii, ale nic bardziej mylnego: ów najniższy rejestr brzmienia jest definiującą podstawą konstrukcji muzycznych – niezależnie od epoki i stylu, nadaje im pełni, równowagi i wyrazu. Nawet w wyglądzie orkiestry ich wyniosłe sylwetki z prawej (zazwyczaj) strony estrady są elementem wizualnej równowagi i harmonii. Ale zdarza się, że jeden z nich zajmuje miejsce na środku estrady, obok dyrygenta, zdarzyło się i w Koszalinie (9 XI). Pierwszy kontrabasista orkiestry koszalińskiej, Paweł Wasilewski, wykonał klasyczną pozycję kontrabasowej literatury: *Koncert fis-moll na kontrabas* Sergiusza Kusewiczkiego. Dzieło z 1905 r. ujmuje swymi romantycznymi frazami oraz zgrabnymi, wirtuozowskimi figurami – solista grał tę urokliwą muzykę doskonale, z temperamentem, techniczne trudności zdawały się niemal nie istnieć, zaś nade wszystko zachwyił ciepłą, szlachetną kantyleną, wyważonymi dawkami ekspresji, bogatym brzmieniem.

Wykonanie to było błyszczącym punktem programu dzięki swym walorom, ale – niestety – na tle szarego, nijakiego wykonawczo obramowania. Batutę dzierżyła młoda dyrygentka, Marzena Diakun (pochodząca z Koszalina), która kilkakrotnie już prezentowała tu swój niewątpliwie talent przed koszalińską publicznością. Teraz poprawne towarzyszenie soliście wyczerpywało wprawdzie wymagania utworu Kusewiczkiego, natomiast uwertura Berlioz *Karnawał rzymski* była wystrzałem z korkowca (czy nie można opanować pamięciowo takiego efektownego kawałka muzyki?), przebiegiem nijakim, ot dobrze zorganizowanym wykonaniem nut. Słuchało się tego obojętnie, przyjemnością było tylko konstatowanie, że orkiestra nie schodzi poniżej przyzwoitego poziomu gry. Podobnie brzmiała *Symfonia C-dur* Bizeta. Młodzieńcze dziełko, pełne wigoru i klasycznego wdzięku, robiło wrażenie monotonnej lektury organizowanej skromnym zestawem wyuczonych gestów. Zatem pewien regres, a może po prostu zły dzień.

Kolejny koncert (16 XI) był prawdziwym świętem polskiej muzyki: Kilar, Szabelski i rewelacyjna prezentacja dwóch koncertów fortepianowych Henryka Melcera-Szczawińskiego w doskonałym, pełnym romantycznego żaru wykonaniu Joanny Ławrynowicz; o koncercie tym pisaliśmy w grudniowym numerze *Muzyka21*.

Następny wieczór (30 XI) wypełniła muzyka dwóch wielkich kompozytorów – niejako ujmująca w ramy fenomen wiedeńskiej romantycznej symfoniki: początki – *Niedokończona* Schuberta, i ostatnie jej akordy – *IV Symfonia* Mahlera. Ten piękny wieczór firmowała batuta Pawła Przytockiego. Zadanie dlań niełatwe. Symfonia Schuberta, prosta, pełna natchnionych melodii, ale zara-

zem dramatycznych wybuchów i jaskrawych kontrastów, domaga się od dyrygenta umiaru, owe emocje nie mogą mieć charakteru histerycznego, nie mogą dominować nad liryką; są to zawsze wybuchy artysty, który zresztą stara się zatrzeć ich dramatyczną ostrość w idyllicznej II części. Dyrygent nie ustrzegł się tu przed przesadnym dramatyzmem, toteż skromna *Niedokończona* jawiła się jak dzieło wielkiej, późnoromantycznej symfoniki – błąd, w sąsiedztwie wielkiego symfonicznego fresku Mahlera. Oba dzieła domagały się innego stylu, innej amplitudy dyrygowania.

Na tle jego trzech poprzednich symfonii, na tle twórczości Brahmsa i Brucknera, *IV Symfonia* jawi się jak odpoczynek, ucieczka do lat dziecięcych, do muzyki prostej, bezpośredniej – natomiast jej wymogi orkiestrowe są ogromne. Paweł Przytockci odniósł tu wielki triumf, prowadził tę niesłychanie zróżnicowaną w charakterze i fakturze muzykę doskonale, czuło się prawdę jego głębokiego przeżycia – z wielką pasją przekazywanego orkiestrze. Może było za dużo ruchu, co zawsze roztopia jego ekspresję, ale orkiestra grała z ogromnym zaangażowaniem. W IV części pieśni z *Des Knaben Wunderhorn* śpiewała Aneta Łukaszewicz; wykonanie bardzo dobre i muzykalne, choć w tej partii można by oczekiwać głosu o ciemniejszej barwie, bardziej nasyczonego ekspresją – ale to już uwaga nie pod adresem Anety Łukaszewicz. Specjalne brawa należą się solistom orkiestry, grali naprawdę znakomicie. W sumie był to świetny koncert i wydarzenie programowe.

Po tej symfonicznej eksplozji program następnego koncertu (7 XII) jawił się jako niezwykle skromny, zawierał tylko utwory na orkiestrę smyczkową. Ułożony i prowadzony przez Rubena Silwę, dał okazję do prezentacji koszalińskich smyczków, ale nade wszystko smyczkowego repertuaru w programie filharmonii prawie nieobecne. Solistą był wirtuoz fagotu Janusz Witkowski, który wykonał dwa dziełka koncertowe, z połowy XX w., eksponujące zarówno specyficzny charakter, jak i artystyczne możliwości jego pięknego instrumentu; fagot idealnie pasował do ich neoklasycznego stylu. *Concertino* Larisa-Erika Larssona traktuje ten styl dość indywidualnie, natomiast *Divertissement* Jeana Françaixa to już typowa, skrzęca się humorem i przekorną rytmiką kompozycja rodem prosto z Paryża, ojczyzny tego kierunku. Przy czym lekkość, dowcip i urok wirtuozerii czarują publiczność, ale wykonawcom stawiają najwyższe wymagania. Na omawianym wieczorze sprowadzono im pomyślnie, muzycy grali akompaniamenty bardzo dobrze – pod doświadczoną batutą Rubena Silwy, Janusz Witkowski mógł swobodnie i błyskotliwie rozwijać swe wielkie walory wykonawcze: nienaganną technikę, urokliwy dźwięk, lekkość i wyrazistość, szlachetność rysunku w częściach wolnych.

Kiedy solista odpoczywał po pierw-

szym utworze, publiczność słuchała *Arii z III Suty* orkiestrowej Bacha i słyszała przede wszystkim jej partię basową, co nie było nadto atrakcyjne – i właściwie to wszystko, co można by o tym wykonaniu powiedzieć. Potem zabrzmiał utwór Jeana Françaixa. Po przerwie zaś wydarzenie elektryzujące: *Serenada C-dur na orkiestrę smyczkową* Czajkowskiego, utwór grany w Koszalinie przed 47. laty na cześć Rewolucji Październikowej, potem w repertuarze nieobecny – aż nie do wiary! Jest przecież dziełem o wielkim uroku, pięknie napisanym, cudownie brzmiącym, dającym wielkie przeżycie symfoniczom i publiczności. I to wszystko pokazał nam (z pamięci) Ruben Silva, prowadząc zespół do zwycięstwa. Było to silne doznanie koncertowe i świadectwo dużych możliwości koszalińskiego kwintetu smyczkowego – w jednym z najbardziej lubianych utworów symfonicznego repertuaru.

Kazimierz Rozbicki

**L**istopad w NOSPR. 9 XI odbył się jedyny w tym miesiącu koncert katowickiej orkiestry, który poprowadził Alexander Liebreich. Wieczór ten rozpoczął się *Symfonią e-moll nr 44 Trauersymphonie* Józefa Haydna. Było to pełne gracji wykonanie, utrzymane w klasycznym kanonie interpretacyjnym. Orkiestra ujmowała lekkością i precyzją gry. Jakkolwiek wykonanie to było bardzo wyważone dynamicznie, tak nie brakowało mu żywiołowości. Wszystkie plany dźwiękowe przenikały się z niezwykłą finezją, a klarowność każdej grupy instrumentalnej pozwalała rozkoszować się wszystkimi głosami.

Po Haydnie nastąpiła zupełna zmiana klimatu. Na scenie zawiłał bowiem Albert Shagidullin, aby wykonać *Pieśni i tańce śmierci na głos i orkiestrę* Modesta Musorgskiego. W wykonaniu NOSPR oraz rosyjskiego barytona dzieło to zabrzmiało nadzwyczaj pośepnie. Wyrachowane brzmienie potężnego głosu Shagidullina, idealnie zgrzywającego się z orkiestrą dodało tej interpretacji wielkiej powagi. Alexander Liebreich zadbał też o idealną równowagę na linii solista-orkiestra, przez co *Pieśni* te okazały się niezwykle monumentalne w swym wyrazie i skondensowane w brzmieniu.

Koncert zakończyło *Święto Wiosny* Igora Strawińskiego. Pod batutą Alexandra Liebreicha była to pełna rozmachu interpretacja, jak rzadko kiedy trzymająca w napięciu od pierwszej do ostatniej nuty. Pełna dynamizmu i potęgi, emanowała rozwichrzonymi emocjami, które jednocześnie zdawały się być raczej doskonałą realizacją wykalowanego podejścia dyrygenta do utworu, a nie wyrazem jego odczuwania. To wykonanie, porywające dynamiką i żywiołowością, zakończyło się długą i burzliwą owacją poruszanej i zafascynowanej publiczności.

Jacek Krząkała



Wydrukowany na jedwabiu program fot. Adam Czopek

**C**zęstochowskie Święto Reszków. Za sprawą Emilii, najstarszej siostry, która rezydowała z mężem Adamem Michalskim w Borowni, Jan i Edward, a po nich Józefina, upodobałi sobie okolice Częstochowy i tutaj lokowali zarobione śpiewem pieniądze. Skrzydłów był polskim domem Jana, miał tutaj swój pałacyk i stadninę. Garnek należał do Edwarda, który tutaj spędził ostatnie lata życia. Administratorem dóbr obu braci został właśnie Adam Michalski, jedyny w tej rodzinie rolnik z zamiłowania i wykształcenia, który z ich polecenia kupował też kolejne majątki. Oprócz Skrzydłowa do Reszków należały: Chorzenice, Witkowice, Bartkowice i Kłobukowice w powiecie radoszczańskim, w sumie ponad 3500 hektarów. Właśnie do tych miejscowości, śladami Reszków, zaprosili organizatorzy tegorocznego IX Święta Muzyki, które trwało od 22 do 25 listopada i miało wyjątkowy rozmach.

Z tej racji, że historia Reszków jest nie tyle związana z samą Częstochową ile właśnie z jej okolicami, festiwalowe imprezy i koncerty odbyły się w kilku miejscach: w Borowni (koncert inauguracyjny), Kłomnicach (finał turnieju melomana dla młodzieży szkolnej), Mstowie (inscenizowane wykonanie *Halki* Moniuszki). Częstochowa była gospodarzem dwóch koncertów operowych oraz wystawy poświęconej Reszkom, na której pokazano wiele unikatowych, udostępnionych przez Muzeum Teatralne w Warszawie i osoby prywatne, pamiątek po tych znakomitych artystach. Ekspozycja obejmuje oryginalne zdjęcia Józefiny, Jana i Edwarda, listy, dokumenty (m.in. oryginalny angaż do Opery Królewskiej w Madrycie z 1879 r.), programy z występów w londyńskiej Covent Garden (m.in. wydrukowany na jedwabiu program do *Fausta* z 1900 r.). Otwarcie wystawy w Muzeum Częstochowskim połączone było z promocją wydanej z okazji IX Święta Muzyki interesującej książki *Władcy amerykańskiej sceny operowej – Jan i Edward Reszke*.

Tegoroczne święto rozpoczęło się w Borowni spotkaniem przy odnowionym grobowcu Michalskich i Karpieńskich, gdzie jest pochowany Edward Reszke,

Jana w Skrzydłowie straszyc postępującą ruiną, podobnie jak stojący obok, w zaniedbanym parku, drewniany dworek dla gości. Pałac pułkownika Nieniewskiego, zięcia Edwarda, w Chorzenicach zmieniono na Dom Dziecka. Z okazji rezydencji Edwarda w Garnku, projektowanej przez znanego architekta Arveufa, pozostała jedynie stróżówka, pałac spłonął w 1949 r., a dworek dla gości sprzedano (jest w trakcie odbudowy). Bartkowice, pierwszy z kupionych przez Edwarda w Polsce dworów, dawno zebrano. Smutne to, ale prawdziwe!

Wieczorem kościół św. Wawrzyńca w Borowni rozbrzmiewał muzyką operową. W programie *Koncertu Cecyliińskiego*, poświęconego św. Cecylii, patronce muzyki i pamięci Reszków znalazły się fragmenty *Wesela Figara* Mozarta i *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. Wykonawcami byli: Chór Instytutu Muzyki Akademii im. Jana Długosza, Orkiestra Filharmonii Częstochowskiej, pod dyrekcją Jana Jazownika oraz młodzi częstochowscy śpiewacy: Olga Gładysz, Karolina Sambor-Kobialka, Małgorzata Stańczyk, Angelina Roch oraz Artur Janda i Tomasz Rak. Gwiazdą wieczoru była Katarzyna Suska-Zagórska, solistka TW-ON. Ci sami wykonawcy z tym samym programem wystąpili w piątkowy wieczór w sali Filharmonii Częstochowskiej. Z obu tych koncertów, poziom artystyczny drugiego dawał znacznie pełniejszą satysfakcję. Co prawda młodzi soliści zaprezentowali interesujące głosy, ale dowiedli też, że muszą jeszcze włożyć dużo pracy, by stać się pełnowarto-

ściowymi śpiewakami. Najkorzystniejsze wrażenie pozostawili obaj panowie dysponujący ładnie brzmiącymi barytonami i niezłą już techniką i umiejętnością jej wykorzystania.

W sobotnie popołudnie odbył się w Domu Kultury w Kłomnicach finał *Turnieju melomana dla młodzieży szkolnej*. W całym turnieju wzięło udział aż 40 szkół z czterech gmin związanych z historią Reszków. Do finału doszły dwuosobowe zespoły z Kłomnic, Mykanowa, Kruszyny i Mstowa. Zwyciężyła drużyna z Mykanowa, która wykazała się największą znajomością historii Reszków oraz ogólnej wiedzy muzycznej.

Wieczór oddali organizatorzy moniuszkowskiej *Halce* w wykonaniu zespołów Opery Śląskiej w Bytomiu prowadzonych dynamiczną batutą Tadeusza Serafina. Przedstawienie, odpowiednio zaadaptowanej inscenizacji, odbyło się w Mstowie w pięknym kościele Wniebowzięcia NMP. Jego największą wartością była interesująca kreacja partii tytułowej bohaterki w wykonaniu Joanny Kściuczyk-Jędrusik. Jej Halka ujmuje nie tylko dramatyzmem, psychologiczną prawdą, ale również odrobiną szaleństwa odrąconej dziewczyny co uwiarygadnia całą kreację.

IX Święto Muzyki zakończyła Gala Operowa w sali Filharmonii Częstochowskiej z udziałem Stefani Toczyskiej, Piotra Nowackiego i Rafała Bartmińskiego. W programie znalazły się arie i duety z dzieł: Moniuszki, Czajkowskiego, Saint-Saënsa, Rossiniego i Bizeta. Grała Orkiestra Filharmonii Częstochowskiej, dyrygował Rafał Jacek Deleka.

Adam Czopek



Grobowiec Michalskich w Borowni, w którym pochowano Edwarda Reszke fot. Adam Czopek



**P**otrójny triumf w Filharmonii Podlaskiej. Przeglądając programy koncertowe polskich filharmonii można stwierdzić tylko jedno – wieje nudą. Wciąż ten sam repertuar niemilosierdzie wyeksploatowanych przebojów muzyki poważnej niewykarczający poza wiedzę siódmoklasisty szkoły muzycznej, wciąż ci sami wykonawcy, których największym atutem niekonicznie są umiejętności. Gdyby w ten sposób działały filharmonie w XIX i na początku XX w., kompozytorzy tacy jak Debussy, Brahms, Bruckner, Elgar, Wieniawski, Szymanowski, Ravel nigdy by nie zaistnieli. Jednakże w tamtych czasach orkiestry i muzycy zajmowali się głównie wykonywaniem muzyki współczesnej, dzięki czemu sztuka ta przetrwała do dziś. Obecnie o muzyce współczesnej nawet nie ma co marzyć: poza trzema dobrze znanymi nazwiskami z kręgu muzyki polskiej, cała reszta twórców skazana jest na niebyt. Również większość wykonawców może tylko pomarzyć o występowaniu na scenach filharmonicznych. Dlatego też z wielkim zainteresowaniem udało się na koncert, jaki miał miejsce w Białymstoku 14 grudnia. Wprawdzie część repertuaru wy-

tura zawieruszyła się i kompozytorowi pozostał tylko wyciąg fortepianowy. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności kompozytor wszedł w posiadanie wspomnianego już nagrania archiwalnego w 2005 r. Był to bodziec, który skłonił go do rekonstrukcji partytury. Po-

mitego dzieła, w szczególności, że w osobie Joanny Ławrynowicz, której *Koncert* został dedykowany, znalazło idealnego wykonawcę.

Należy wspomnieć, że Joanna Ławrynowicz jest fenomenem w Polsce zgoła niezwykłym. Swoim dorobkiem fonograficznym mogłaby obdarzyć pół tuzina kolegów po fachu, a jej premirowe nagrania mogłyby zawstydzić niejednego muzykologa. Poza tym jest ona znakomitą orędowniczką twórczości Mistrza Twardowskiego – trzy płyty z jego muzyką, niezliczone wykonania na całym świecie, a teraz w przygotowaniu kolejny krążek, tym razem z omawianym koncertem.

Zespół Filharmonii Białostockiej stoi na

dawała mi się jak zwykle nudna – na początek uvertura *Ruy Blas* Mendelssohna, na zakończenie *II Symfonia* Schumanna – i w żaden sposób nie zmusiłaby mnie do pofatygowania się w mroźny wieczór do tego przybytku sztuki, ale znalazła się w nim prawdziwa perła stanowiąca wyłom w polskiej tradycji – premiera *I Koncertu fortepianowego* Romualda Twardowskiego w wykonaniu młodej, niezwykle utalentowanej, zjawiskowej pianistki, Joanny Ławrynowicz.

Romuald Twardowski urodził się w Wilnie i tam też studiował kompozycję, a od końca lat 50. przebywa w Polsce. Podczas studiów w Wilnie napisał swój *Koncert fortepianowy*, który nawet został zarejestrowany archiwalnie w 1956 r. przez radio wileńskie. Niestety, party-

mimo niewielkich zmian, forma koncertu pozostała taka sama. Najpierw mamy poprzedzone wstępem wielkie allegro sonatowe z lustrzaną reprzyżą. Następnie rozbudowana kadencja daje dużo miejsca do zaprezentowania swojego kunsztu pianistcie. Polonezowe zakończenie opiera się na temacie wstępu. Mogę śmiało stwierdzić, iż warto było czekać pięćdziesiąt lat na polską premierę tego znako-

bardzo dobrym poziomie i można śmiało zaliczyć go do czołówek krajowych orkiestr. W uwerturze Mendelssohna grał dosyć zachowawczo i wraz z dyrygentem stworzyli rzetelną interpretację, ale nic ponad to. Dlatego też publiczność zrewanżowała się tylko krótkimi, anemicznymi oklaskami.

Joanna Ławrynowicz  
fot. Agnieszka Indyk

W *Koncertcie* Twardowskiego odniosło się wrażenie, że to inni muzycy byli na sali. Cały zespół znakomicie realizował zalecenia kapelmistrza, który narzucając swoją wizję interpretacyjną, pozwał jednocześnie wszystkim muzykować. W wykonaniu panował ład muzyczny, a bardzo dobrze rozgrywane kulminacje stanowiły logiczną konsekwencję rozwoju formy. Dźwięk orkiestry był soczysty i miękki. Można powiedzieć, że Joanna Ławrynowicz i Romuald Twardowski w osobie Wojciecha Rajskiego mieli wspaniałego partnera.

O pianistce można pisać tylko w superlatywach. Jest to artystka wrażliwa, muzyczna, operująca bogatą kolorystyką dźwiękową. Jej zaletą jest umiejętność wywoływania nastrojów. Trwający prawie dwadzieścia minut utwór zagrała przepięknie, roztaczając przed słuchaczami pejzaże zmiennych nastrojów. I co najważniejsze: jest to artystka nie bojąca się żadnych wyzwań. Dopiero co wykonała brawurowo dwa zapomniane koncerty fortepianowe Henryka Melcera (podczas jednego wieczoru, 16 XI w Koszalinie), a teraz prawiła nowe dzieło Twardowskiego.

To zaangażowanie muzyków doceniła białostocka publiczność. Owacjom nie było końca, kompozytor został zaproszony na scenę, a następnie zespół wykonał na bis finał *Koncertu*. Drugim bisem – *Walcem* Chopina – zakończyła Joanna Ławrynowicz pierwszą część koncertu.

Zauroczony znakomitym utworem w wyjątkowym wykonaniu postanowiliśmy nie słuchać *II Symfonii* Schumanna zaplanowanej po premierze. Po co zacieierać dobre wspomnienia utworem, który być może w osobie Wojciecha Rajskiego znalazł znakomitego interpretatora, ale który znam z wielu innych, również znakomitych wykonaniach. Ten wieczór pozostanie na zawsze w mojej pamięci dniem wielkiego triumfu triumwiratu Ławrynowicz-Twardowski-Rajski.

Czy ten koncert w Białymstoku stanowi jakiś wyłom w polskiej tradycji, czy nadejdą lepsze czasy dla kompozytorów i wykonawców? Miejmy taką nadzieję. W każdym razie zorganizowanie tego koncertu można uznać za wybitne osiągnięcie Filharmonii Podlaskiej.

Czesław Rogutko

**Musica Claramontana w Krakowie.** I Ogólnopolski Festiwal „Musica Claramontana” zagościł również w Krakowie, gdzie 8 października tego roku w kościele oo. Paulinów pod wezwaniem św. Michała Archanioła i św. Stanisława Biskupa na Skalce odbył się koncert oratoryjny z utworami Amando Ivancića. Ideą festiwalu jest przybliżenie polskiej publiczności zapomnianej muzyki, która zachowała się w zbiorach paulińskich Klasztoru na Jasnej Górze, będącego wiodącym ośrodkiem życia kulturalnego w Polsce XVIII w. Napisana przed kilkoma wiekami muzyka zabrzmiała na

nowo w miejscach, gdzie była pierwotnie wykonywana. Dzięki Zespołowi Muzyki Dawnej „La Tempesta” (dziś to jeden z czołowych polskich zespołów specjalizujących się w stylowym wykonywaniu muzyki dawnej) krakowscy słuchacze mieli możliwość obcować z tą, jakże piękną muzyką, pisaną przez kompozytorów-zakonników. Amando Ivancić to twórca, którego postawić można obok innego, znanego paulina M. Żebrowskiego. Obu kompozytorów cechuje logiczna i przemyślana budowa dzieła, obaj dążą do piękna, opartego na ładzie i harmonii. Dodając do tego głębokie przesłanie duchowe, jakie oratoria Ivancića niosą, ich odbiorca zostaje wprowadzony w zadumę nad życiem, sztuką i Bogiem. Z powodu niekompletności pierwszego dzieła publiczność mogła niestety wysłuchać tylko czterech oratoriów twórcy, napisanych na zamówienie Zakonu Jezuitów w połowie XVIII w.

Wszystkim koncertom towarzyszyły wykłady prezentujące najciekawsze zabytki polskiej muzyki sakralnej XVIII w. Szczególne zainteresowanie skierowane zostało na kompozycje świeżo odnalezione w zbiorach Jasnej Góry – największych tego typu w kraju. W Krakowie główny nacisk został położony na twórczości Amando Ivancića.

**O Szymanowskim w Krakowie.** Na 2007 r. przypadają dwie ważne daty związane z Karolem Szymanowskim: 125. rocznica urodzin kompozytora i 70. rocznica jego śmierci. W związku z tym Sejm RP ogłosił 2007 r. Rokiem Szymanowskiego. W ramach jego obchodów odbyło się już wiele koncertów. W te uroczystości wpisali się także Akademia Muzyczna w Krakowie i Związek Kompozytorów Polskich – Sekcja Muzykologów, którzy byli współorganizatorami Międzynarodowej Konferencji Muzykologicznej *Karol Szymanowski i świat jego wartości* w 125. rocznicę urodzin i 70. rocznicę śmierci kompozytora. Sesje naukowe i towarzyszące im koncerty miały miejsce w Zakopanem i Krakowie w drugiej połowie października. „To, jak dotąd największa konferencja poświęcona Karolowi Szymanowskiemu w roku, który jest jemu dedykowany”, mówił podczas spotkania z dziennikarzami Rektor Akademii Muzycznej w Krakowie, Stanisław Krawczyński. „Chcemy zwrócić uwagę na postać jednego z najwybitniejszych kompozytorów polskich po Chopinie”, dodał.

Na początek wszyscy uczestnicy spotkali się w zakopiańskiej willi Atma, gdzie Szymanowski mieszkał w latach trzydziestych, tu uczestnicy konferencji wysłuchali *Trzech fragmentów z poematów Kasprowicza*, wykonanych przez studentów Akademii.

Przez kolejne trzy dni środowisko muzyczne gościło w krakowskiej Akademii Muzycznej. Trzonem wszystkich spotkań były sesje muzykologiczne, podczas których polscy i zagraniczni goście skupiali się nad analizą dzieł

i odkrywaniem w nich nowych kontekstów. Szczególną uwagę zwracają tu osoby Stefana Keyma, Didier van Movere i Aleksandra Polaczok, czyli znawców dzieł Szymanowskiego. Twórczość kompozytora została przedstawiona nie tylko w świetle badań „czysto” muzykologicznych. Padło na nią także inne światło bijące z jego rękopisów, które udostępniła Biblioteka Jagiellońska. Manuskrypty mają ukazać koncepcję i proces powstawania dzieła – mówiła profesor Teresa Malecka podczas ich pokazu. Kolejny aspekt osobowości Szymanowskiego ukazały pozostałe koncerty, podczas których studenci Akademii Muzycznej wykonali w Filharmonii Krakowskiej *Harnasie, II Koncertu skrzypcowego* op. 61 pod dyktando Tadeusza Strugały. Całą konferencję zakończył występ Kwartetu Studentów Akademii Muzycznej i Chóru Polskiego Radia w Krakowie pod dyktando Stanisława Krawczyńskiego, którzy wykonali *Pieśni Kurpiowskie*.

## Międzynarodowy Festiwal Chorału Gregoriańskiego.

Jedynego tego typu wydarzenie artystyczne w Polsce, prezentujące na żywo śpiew gregoriański już po raz drugi zagościło w Krakowie. Jednym z podstawowych zadań, jakie stawiają sobie jego organizatorzy jest ukazanie różnorodności melodii gregoriańskich, jak i form muzyki instrumentalnej i wokально-instrumentalnej inspirowanej chorałem. Szeroki wachlarz programu festiwalu objął uroczyste liturgie i koncerty, na których w historycznych murach krakowskich świątyni zostały zaprezentowane utwory powstałe w imponującym, ponad tysiącletnim przedziale czasowym. Festiwal Muzyki Gregoriańskiej „Ars Cantus Gregoriani” zorganizowała Fundacja „Panteon Narodowy Na Skalce” we współpracy z klasztorem ojców paulinów w Krakowie, opactwem benedyktyńskim w Tyńcu, klasztorem ojców augustianów w Krakowie oraz kolegiatą akademicką św. Anny i parafią św. Krzyża. Festiwal jest nierozzerwalnie złączony z obchodami Dni Muzyki Kościelnej. Organizatorzy w ramach festiwalu przewidzieli także międzynarodowe sympozjum naukowe „Czy chorał gregoriański jest wciąż pierwszym śpiewem Kościoła?”. Podczas licznych koncertów krakowska publiczność miała okazję obcować z utworami takich mistrzów jak: Francois Couperin, Jan Sebastian Bach, czy Charles Tournemire. Muzycznym rarytasem okazały się romańskie utwory polifoniczne z XII w., niderlandzka muzyka organowa z XVII w., a także nieszpory w wykonaniu Benedyktynów z Tyńca.

Wydarzenie pokazuje jak ważna jest dziś muzyka „wieków średnich”. Najważniejsze jest jednak to, że chorał „żyje” w świecie współczesnym, że są chóry, dla których śpiewanie chorału jest przyjemnością i tę przyjemność potrafią przekazać swojemu słuchaczowi.

Patrycja Sosnowska

**P**remiera francuskiej wersji *Don Carlosa* w Toronto. Nowy sezon 2007/08 Canadian Opera Company (COC) w Toronto rozpoczęła wystawieniem *Don Carlosa* Verdiego w oryginalnej, francuskiej wersji. W tej wersji jest to stylowa „grand opera” w pięciu aktach, łącznie z wymaganą sceną baletową. Jako kolejna 23 opera mistrza z Busseto została napisana dla Opery Paryskiej z okazji Wystawy Światowej w 1867 r.

*Don Carlos* jest perfekcyjnym dramatem muzycznym. Arie mają charakter dramatycznego monologu, odzwierciedlają stan emocjonalny bohaterów i rysują wiarygodne wizerunki psychologiczne postaci. Zarliwość melodii i mistrzowskie opracowanie scen zbiorowych stanowią o doskonałości dzieła. Premiera paryska odbyła się 11 marca 1867 r. w obecności cesarza Napoleona III i jego małżonki Eugonii, rządu, korpusu dyplomatycznego i elit Paryża. Jako ciekawostkę warto przytoczyć fakt, że premiera polska wersji oryginalnej odbyła się w Warszawie już w 1878 r. Później Verdi wielokrotnie poprawiał operę w kierunku zwartości dzieła i zlikwidowania dłużyzn. Tuż przed premierą musiał usunąć kilka ważnych scen, gdyż całość trwała prawie 6 godzin. Francuskojęzyczny *Don Carlos* zniknął ze scen operowych na ponad 100 lat. Od czasów premiery w La Scali w 1970 r. z Plácido Domingo w roli Carlosa i Katii Ricciarelli jako Elżbiety de Valois pojawia się coraz częściej na wielu scenach operowych.

Inscenizacja francuskiej wersji *Don Carlosa* w Toronto była potężnym wysiłkiem kanadyjskiego zespołu operowego i Walijskiej Opery Narodowej w Cardiff. Wykorzystano te same dekoracje i kostiumy oraz koncepcję sceniczną. Reżyserem był John Caird, związany na stałe z szekspirowskim teatrem w Stratfordzie, gdzie wyreżyserował ponad 20 sztuk. Według Cairda opera Verdiego ma charakter uniwersalny. Mówi o wojnie, władzy, polityce i miłości. Nie potrzebuje więc umiejscowienia w historycznym kontekście. Akcję opery przeniósł z XVI-wiecznej Hiszpanii do czasów Generalissimo Francisco Franco. Kostiumy prezentowały różne epoki. Ich twórca, Carl Friedrich Oberle, ubrał mnichów w średniowieczne, zakapturzone szaty. Damy dworu występowały w XVIII-wiecznych krynolinach, zaś otoczenie króla Filipa II nosiło mundury żołnierskie z okresu Franco.

Wystawiona w Toronto wersja zaczyna się od sceny w lesie w pobliżu zamku Fontainebleau we Francji. Muzycznie przedstawia motywy przewodnie głównych bohaterów oraz nakreśla klimat całej opery. Zamiast drzew, na scenie ustawiono las czarnych, ogromnych krzyży, odnośnik do cierpienia miejscowej ludności z powodu wojny francusko-hiszpańskiej. Chór wygląda jak grupa uciekinierów z obozu zagłady. Carlos, infant hiszpański, po raz pierwszy spotyka Elżbietę de Valois i tutaj rodzi się ich namiętna miłość.

G. Verdi – *Don Carlos*  
Adrienne Pieczonka  
fot. Michael Cooper



W spektaklu czerń miesza się z krwistą purpurą. Głównym elementem dekoracyjnym były ogromne czarne schody, podzielone na kilka elementów. Można je było dowolnie przesuwac i miały charakter wielofunkcyjny. Czarny horyzont, podzielony na części został podświetlony czerwonym światłem, w koronacyjnej i więziennej scenie przybierał kształt krzyża. Pod względem pomysłowości i plastycznym pięknem urzekła mnie scena w ogrodzie klasztoru św. Hieronima. Dzięki mistrzowskiemu oświetleniu autorstwa Nigela Levingsa dekoracja przypominała słoneczną plażę, z damami dworu w bajecznych kostiumach. Od słońca ostaniały się kolorowymi parasolami. W wielu scenach dominowała wizualna brutalność. Markiz de Posa zamiast strzału z pistoletu, zaszytletowany zostaje przez zakapturzonego mnicha, agenta Wielkiego Inkwizytora. Również zakończenie opery (istnieje kilka wersji) było nietypowe. W Toronto, Carlos umiera brutalnie oślepiiony i ugodzony śmiertelnie nożem przez tajemniczego mnicha w obecności przerażonej Elżbiety i dworu.

Muzycznie *Don Carlos* w Toronto stał na doskonałym poziomie. Z obsady wybijają się dwie śpiewaczki: Adrienne Pieczonka w partii Elżbiety de Valois

oraz młody chiński mezzosopran, Guang Yang w roli księżniczki Eboli. Pieczonka, kanadyjski sopran, znana raczej z wykonywania partii wagnerowskich i Ryszarda Straussa, debiutowała wcześniej we francuskiej wersji *Don Carlosa* w Teatro Liceu w kontrowersyjnej reżyserii Petera Konvitschnego. Jej promieniujący, jasny sopran doskonale dawał sobie radę z trudną partią Elżbiety. Piękne piana i dźwięczące fortissimo dominowały nad orkiestrą, solistami i chórem. Aktorsko stworzyła przekonującą postać używając całej palety emocji – jak zaskoczenie, radość, budzące się uczucie miłości, odpowiedzialność za losy ojczyzny, rozpacz i cierpienie. Końcowa aria *Toi qui sous le neant* była nasycona ogromnym bólem.

Debiutująca w Toronto Chinka Guang Yang jest zdobywczynią pierwszej nagrody w Operalia Competition w 2001 r., konkursie organizowanym przez Plácido Domingo. W partii Eboli po mistrzowsku pokazała skomplikowany charakter bohaterki. Bezbłędnie wykonała trudną, uwodzicielską maurańską *Pieśń o welonie* (*Au palais des fees*). Duet z Carlosem w III akcie wypadł bardzo przekonująco. Popisowa aria *O Don Fatal*, zaśpiewana została z ogromnym dramatyzmem i bó-

G. Verdi – *Don Carlos*  
Adrienne Pieczonka i Mikhail Agalov  
fot. Michael Cooper



lem, a zarazem brawurowo i efektownie. Nathalie Paulin, sopran z prowincji Quebec, z werwą zaśpiewała partię pafia Tebaldo. W tytułowej partii wystąpił rosyjski tenor Michal Agafonov. Pierwszą arię *Je l'ai vue* zaczął nieco próbnie, resztę opery zaśpiewał poprawnie, bez muzycznych niuansów. Urzekający był pożegnalny duet (duetto d'adjo) z królową w ostatnim akcie. Tragiczni kochankowie, żegnając się, przyrzekają sobie wieczną miłość w innym świecie. Czysty tenorowy głos Agafonova zlewał się ze srebrzystym sopranem Pieczonki, kończąc w eterycznym pianissimo jak wymagał kompozytor (sostenuto, piano).

W roli króla hiszpańskiego Filipa II wystąpił norweski basso cantante, Terje Stensvold. Hiszpański król często przedstawiany jest jako fanatyk i despota. W interpretacji Stensvolda koncepcja sceniczna tej postaci budziła u widza raczej współczucie dla opuszczonego starca niż obrzydzenie dla tyra- na. Jest samotnym władcą, uzależnionym od Wielkiego Inkwizytora. W 10-minutowym monologu *Elle ne m'aime pas* w IV akcie widzimy smutnego, rozgoryczonego starca, ubolewającego nad utraconą miłością. Debiutujący amerykański baryton Scott Hendricks z sugestywną ekspresją kreował partię Rodryga, Markiza de Posa, zaś Wielkiego Inkwizytora śpiewał ormiański bas, Ayk Martirosian. Z męskich głosów na uwagę zasługuje czeski bas Zdenek Plech w partii Ducha Karola V. Jego ogromny, sugestywny głos łatwo wypełniał ogromną widownię Four Season Centre for the Performing Arts.

Muzycznie nad przedstawieniem czuwał włoski dyrygent Paolo Olmi. Obdarzony ogromną wrażliwością z głębszej warstwy muzycznej wydobyl głęboki dramatyzm i żarliwość ukryte w partyturze dzieła. Orkiestra doskonale reagowała na wiele muzycznych niuansów z partytury Verdiego. Premiera francuskiej wersji *Don Carlosa* w Toronto była zespołowym sukcesem. Myślę, że zmarły tragicznie wieloletni dyrektor COC Richard Bradshaw byłby dumny z tego przedstawienia.

Kazik Jedrzejczak

**Pożegnalny koncert Kiri Te Kanawa w Toronto.** Współczesna, zwariowana cywilizacja żyje w pośpiechu i nie ma czasu na sentymenty ani wielkie gesty. Pędzi nieustannie do przodu. Podziw więc budzi decyzja znanej gwiazdy operowej, Kiri Te Kanawa, aby pożegnać się z tysiącami fanów na całym świecie. Ostatnie przedstawienie na scenie operowej nowozelandzkiej primadonny odbyło się w 2004 r. Wystąpiła w Los Angeles Opera w tytułowej roli w operze amerykańskiego kompozytora, Samuela Barbera, *Vanessa*. Od września 2007 r. trwa jej pożegnanie z estradą koncertową. Wielomiesięczne *Pożegnalne Tournée* zaczęło się od kanadyjskiego Vancouver, później poprzez Calgary i Toron-

to, wiedzie do Kalifornii, Nowego Jorku, Bostonu, Filadelfii i na Florydę.

Kiri Te Kanawa urodziła się w Gisborne na Nowej Zelandii. Jest adoptowaną córką Irlandki i ojca Maorysa. Zaczęła śpiewać w wieku 3 lat. Wygrała kilka konkursów wokalnych, śpiewała w telewizji i występowała w Australii. Na jednym z konkursów, otrzymała czteroletnie stypendium by kontynuować studia śpiewacze w londyńskim Opera Centre. Początkowo zaczęła karierę jako mezzosopran. Nowa profesorka śpiewu, Vera Rosza, przekonała ją, że jest sopranem. Nauczyła Kiri nieskazitelnej techniki wokalne i interpretacji. Doradzała jej też w wyborze właściwego repertuaru.

Studia w londyńskiej szkole operowej zwróciły uwagę dyrektora Opery Królewskiej Covent Garden, Sir Colin Davisa. Dzięki jego poparciu Te Kanawa sensacyjnie zadebiutowała partią Hrabiny w *Weselu Figara* Mozarta. Ta rola stała się jej popisową, zarówno wokalnie jak i aktorsko. W 1974 r. niespodziewanie debiutuje w nowojorskiej Metropolitan Opera w partii Desdemony w *Otello* Verdiego. W ostatniej chwili zastąpiła niedysponowaną Teresę Stratas. Od tego czasu śpiewała na wszystkich ważniejszych scenach operowych świata.

W Polsce artystka wystąpiła dwukrotnie. Pierwszy raz w 2000 r. z recitalem wokalnym z cyklu *Wielkie damy światowej sceny operowej* oraz w 2006 r. w Filharmonii Narodowej z okazji Festiwalu Skrzyżowanie Kultur w Warszawie.

Repertuar Te Kanawy obejmuje większość oper Mozarta. Wokalnie i aktorsko odnosiła sukcesy w licznych operach Ryszarda Straussa. Jej niezwykły głos określano licznymi przymiotnikami, takimi jak: kremowy, perłowy, zmysłowy, zaś wysokie dźwięki brzmiały według niektórych krytyków jak „rozkwitająca róża”.

Na scenie Roy Thomson Hall w Toronto Kiri Te Kanawa występowała 8 razy, za każdym razem wielkie audytorium na 2800 miejsc było szalenie wypełnione. Jej pożegnalny koncert był wyprzedany na wiele miesięcy wcześniej. W ostatniej chwili zgodziła się na ustalenie około 100 dodatkowych krzesel na scenie, za fortepianiem. Miejsca te sprzedano natychmiast po 125 \$.

Przed recitalem artystki, w kularach Roy Thomson Hall panowała atmosfera odświeżonego podniecenia i oczekiwania. Program koncertu w Toronto, z udziałem młodego amerykańskiego pianisty Warrena Jonesa, zawierał bogaty materiał muzyczny, z różnych epok i o różnych stylach. Lecz w rzeczywistości był to Kiri Te Kanawa Show. Sala koncertowa była bardziej przyciemniona niż zwykle, zaś punktowe reflektory prowadziły artystkę na scenę i do wyjścia. Mimo 63 lat, wyglądała rewelacyjnie w długiej, zielonej wieczorowej sukni, z powiewnym, idealnie dobranym kolorystycznie szalem. Poruszała się na estradzie z wdziękiem profesjonalnej modelki.

Po początkowej burzy oklasków i

długich uklonach, pierwszą część koncertu zaczęła mało znaną kantatą ma- sońską Mozarta *Die ihr des unermesslichen* (*Ty, który adorujesz Stwórcę*), odwołującą się do uniwersalnej miłości i tolerancji religijnej. Po niej nastąpiły pieśni Ryszarda Straussa oraz francuskiego kompozytora Henri Duparca, stanowiące refleksję na temat przemijania młodości, życia i miłości. Wzruszyła mnie zwłaszcza pieśnią Straussa *Zueignung* (*Dedykacja*) oraz interpretacją poezji Charles Baudelaire w pieśni Henri'ego Duparca *La vie anterieure* (*Moje poprzednie życie*). Wykonanie tego repertuaru ukazało niezwyklej kunszt wokalny śpiewaczki. Głos jak za dawnych lat charakteryzuje się doskonałą techniką i subtelnym czarem. Nadal można było słyszeć legendarne legato i pianissimo, wypełniające olbrzymią salę. Duża w tym zasługa pianisty, Jonesa, który akompaniował bardzo subtelnie, wręcz oddychając razem ze śpiewaczką. Czasami fortepian brzmiał tak cicho, iż sprawiał wrażenie, że dźwięk dochodzi z sąsiedniej sali.

Druga część koncertu jeszcze bardziej podniosła temperaturę na widowni. Repertuar w języku angielskim (Benjamin Britten, Jake Heggie i Aaron Copland) umożliwił śpiewacze dialog z publicznością. Te Kanawa ciepło wspominała poprzednie koncerty w Roy Thomson Hall oraz dowcipnie komentowała śpiewane teksty. Koncert zakończyły pieśni Pucciniego *Sole e amore* (*Słońce i miłość*) oraz *Morire?* (*Umierać?*). Zabrzmiały one elegancją i czułością, tak charakterystyczną dla interpretacji Te Kanawy. Wieczór zakończyły trzy wspaniałe zaśpiewane bisy, między innymi zabawna pieśń Richarda Rodneya Benetta o proroczym tytule *Goodbye for Now*, potem wzruszająca aria *O mio babbino caro* z opery Pucciniego *Gianni Schicchi* oraz pieśń maoryska, zaśpiewana a cappella. Długie brawa na stojąco zmuszały artystkę do wielokrotnego powrotu na scenę. Po recitalu, Te Kanawa cierpliwie podpisywała setki CD, bezpośrednio żegnając się ze wzruszonymi widzami. Koncert pozostanie w pamięci jako hołd oddany legendarnej artystce, która sztuką wokalną zachwycała liczne rzesze wielbicieli.

Podczas rozmowy ze mną zaprzeczyła, że pożegnalny koncert oznacza jej odejście od śpiewu. Zamierza bowiem śpiewać do końca życia. Natomiast ograniczenie ilości występów pozwoli jej w przyszłości poświęcić więcej czasu Fundacji im. Kiri Te Kanawy założonej w 2004 r. w Nowej Zelandii. *Pożegnalne Tournée* będzie kontynuowane w 2008 r. i wiedzie do Japonii, Korei, Brazylii, Turcji, na Węgry, do Wielkiej Brytanii, Chin i Hong Kongu i zakończy się w Nowej Zelandii.

Kazik Jedrzejczak



## Uchem i okiem Basi Jakubowskiej

G. Puccini – *Madama Butterfly*  
Patricia Racette  
fot. Marty Sohl/MET

**M**adama Butterfly Pucciniego. No więc, niestety, nie była to Butterfly, która wzruszała (15 X). Przede wszystkim mam „za złe” dyrygentowi, Markowi Elderowi, że nas nieco uśpił i „nie czuł” przepięknej partytury Pucciniego. Muzyka nie płynęła, wiele jej pokładów było jakby „osobnych”, zabrakło właściwego napięcia tragicznego, dynamika pojawiała się „zrywami”, a całość była nieco szarpa-no-nudnawa.

Tuż przed podniesieniem kurtyny Peter Gelb ogłosił, że planowany w roli Pinkertona Roberto Alagna niestety nie zaśpiewa (głośnie bu... od widowni), ponieważ rozchorował się Radames planowany w *Aidzie* następnego wieczoru (Marco Berti), a więc uproszono Alagnę, by podjął się zastępstwa. Ponieważ Alagna propozycję przyjął, konieczne było zastępstwo za jego Pinkertona. Ale dobrą wiadomością było to, że rolę tę zaśpiewa tenor, który wykreował postać Pinkertona w nowej produkcji Anthony’ego Minghelli, Marcello Giordani (brawa i okrzyki uzania od widowni). I faktycznie – Giordani był gwiazdą wokalną całego wieczoru. Znakomity występ, pełen pasji, barw, emocji i niuansów w głosie. A na scenie czuł się niezwykle swobodnie.

gorzej było z tytułową bohaterką. Patricia Racette, dość silny, ale o lekkim wibrato głos, nie wzruszyła. Najbardziej wypadł akt I. Zaśpiewała wszystkie nuty, ale było nudnawo monochromatycznie. W scenie I aktu II nieco się „rozkręciła” interpretacyjnie, a najlepiej wypadła sama końcówka opery. Co jednak ciekawe, żadna z „większych” arii Butterfly nie zabrzmiała emocjonalnie przekonująco. Wokalnie – wszystko jak trzeba, choć nieco za „ostro” w górze. Dobrze natomiast wypadły „epizodyczne” fragmenty. Jedyne brawa podczas przedstawienia zebrała za fragment, kiedy to patrząc przez lunetę odczytuje nazwę okrętu, na pokładzie którego znajduje się jej ukochany. Dobra była też scena z Yamadori, zeszą

świetnie wykonana przez Davida Wona, interakcje z Suzuki i synkiem-lalką. Ale to mało. Racette zebrała oczywiście brawa od widowni, ale nie udało się jej mnie zachwycić.

Świetnie wypadła Maria Zifchak jako jedna z lepszych wokalnie i aktorsko współczesnych Suzuki, oraz Goro (David Cangelosi). Brawa należą się też Edycie Kulczak za króciutką partię Kate Pinkerton. Debiutujący w MET rolę Sharplessa, włoski baryton Luca Salsi był natomiast nudny i nijaki – nawet w scenie czytania listu. Głos niezły, ale zupełnie „nie czuł” roli.

Tancerz solo James Graber rozpoczynający scenę II aktu II na tle muzycznego wstępu poranka wypadł dość sztywno w tańcu z lalką Butterfly i wahlarzem i bez porównania gorzej niż jego poprzednik z sezonu premiery produkcji.

23 X było nieco lepiej i muzycznie, i wokalnie, ale w zasadzie bez większych niespodzianek. Może trochę płynniej w orkiestrze. Racette nadal bładawo nieprzekonywująca, a bohaterem wieczoru był Roberto Alagna, którego wreszcie usłyszałam w roli Pinkertona – zresztą wedle planów MET ogłoszonych w lutym – jedynej zaferowanej mu w tym sezonie. Był doprawdy niezły, sporo niuanasu, bez krzyku i tylko momentami dało się słyszeć lekko matowe obszary w głosie i nieco siłową górę. Jednym słowem dobry Pinkerton, bardziej romantyczno-liryczny od pełnego pasji i emocjonalnie „wulkanicznego” Giordaniego.

Tegoroczne spektakle w MET wypadły jednak dość słabo, a najbardziej chyba „zawinił” dyrygent. No coż – można było jeszcze podziwiać znakomitą produkcję Anthony’ego Minghelli.

**A**ida Verdięgo. Spektakl *Aidy* 16 X był całkiem dobry – z wyjątkiem Radamesa i *Aidy*. Przede wszystkim ogromne uznanie należy się debiutującemu w MET japońskiemu dyrygentowi Kazushi Ono, który od 5 sezonów jest muzycznym dyrektorem La Monna-

ie w Brukseli i ma też duże doświadczenie w salach filharmonii i teatrów operowych Europy. Ono grał *Aidę* prawdziwie w stylu „grand”, śpiewnie i melodyjnie, a każda nutka Verdięgo była dla niego cenna i wydobyta. Obrabiał dość wolne tempo, ale nie kosztem budowania napięć dramatycznych czy dynamiki. Dawał też czas na wybrzmienie fraz, więc nie odczuwało się ani przez moment nerwowego pośpiechu. W scenie w świątyni wolne tempo w piano chóru i luksus czasu na wybrzmienie harmonii męskich głosów dały w rezultacie atmosferę prawdziwie religijnej uroczystości. Dopracował każdy tryl w orkiestrze, klarowność każdego instrumentu solo, pięknie budował wzmocnienie crescendo, czysto i płynnie poprowadził wejścia i przejścia pomiędzy następującymi po sobie fragmentami, marsz triumfalny brzmiał prawdziwie marszowo i uroczysto, a liryczne frazy zachwycały melodyjnością.

16 X cały spektakl opierał się na dyrygencie i na fantastycznym głosie Zajick w roli Amneris. Zachwycała blaskiem, dźwięcznością i dramatyczną siłą głosu wznoszącego się ponad wszystkich i wszystko. Tego też wieczoru słyszałam jeden z 3 debiutów w tegorocznej *Aidzie*: dość średni w mocy głos niemieckiego basy Reinharda Hagenę (Król) nie specjalnie wrył mi się w pamięć.

W tym sezonie było trochę zamieszania z Radamesem. Pierwszy spektakl zaśpiewał, zresztą wedle planu, Marco Berti. Nie słyszałam tego występu, ale zdaniem jednego z nowojorskich krytyków „Dźwięczny tenor Marco Berti zaangażował się w rolę Radamesa jak w przeszkodę, którą musi pokonać i test, który musi przejść. Można tylko było podziwiać jego ducha współzawodnictwa”.

Po czym, jak podano w prasie, Berti rozchorował się, więc trzeba było szybko organizować zastępstwa. Jako pierwszy wystąpił Roberto Alagana, który przyjął propozycję roli Radamesa, pewnie trochę po to, żeby udowodnić

G. Verdi – *Aida*  
Angela Brown i Andrzej Dobber  
fot. Marty Sohl/MET



Wróćmy jednak do naszego Radamesa w MET. Widziałam i słyszałam trzech, którzy zastąpili niedysponowanego Marco Bertiego, a pierwszym z nich (16 X) był właśnie Roberto Alagna. Nieszczerólny Radames, ale słyszałam gorszych. Przebrnął przez *Celeste Aida* ku zachwytowi widowni (sic!), ale tylko przebrnął. Nieco nosowy, ciemny, lekko drżący głos; wykonanie w dość wolnym tempie bez większego zróżnicowania dynamicznego z totalną koncentracją na technicznej stronie wykonania. Stracił oddech przed pierwszym „vicina al sol”, zrobił więc przerwę i zakończył arię co prawda dobrym tonem, ale ogólnie nie jest to głos do tej roli. Później było różnie: trochę popędzał dyrygenta w tempach, lekko siłowo wykrzykiwał górę, ale ładnie zabrzmiał w końcówce aktu III. Na samym zaś końcu opery trochę zbyt dramatycznie pokrzykiwał „o terra addio”, ale w sumie przetrwał test Radamesa w MET, a jego wielbielecy nagrodzili go huraganowymi brawami.

Drugim słyszonym przeze mnie Radamesem (24 X) był Stephen O'Mara, który uratował spektakl swoim występem, ale nie powinien był w ogóle podjąć się tej roli. Było po prostu źle.

Dopiero 30 X, trzeci kolejny Radames sprawił mi bardzo miłą niespodziankę – Franco Farina zabrzmiał doprawdy dobrze. Wystarczająco bohaterski i dramatyczny, z pewną górą, a ogólnie wokalnie więcej niż satysfakcjonujący.

Dwie Aidy tego sezonu (13 spektakli) podzieliły między siebie Angela M. Brown (debiut w MET jako Aida w 2004 r.) i Micaela Carosi, debiutująca tą partią w MET włoski sopran. Brown (16 X) to imponujący siłą głos, czysty, o dźwięcznej górze i pięknych piano. Potrafi też wypełnić rolę elegancką interpretacją w ramach stylu muzyki Verdiego, ale... głos za mało płynnie, legato w lirycznych momentach nieco szwankuje, za ostro przenikliwie brzmi w najwyższych nutach, momentami zbyt duże vibrato, a precyzja wysokiego „C” w *O patria mia* balansowała na pograniczu. To głos, który wymaga dopracowania technicznego i lepszego poddania go kontroli.

Micaela Carosi (24 i 30 X) zaprezentowała, za co byłam jej niezmiernie wdzięczna, bardzo włoską Aidę. Czy-

światu, że wygwizdanie go po *Celeste Aida* w La Scali było wielce krzywdzące. A stało się to w ubiegłym roku. Po usłyszeniu głośnych „bu...” i gwizdów obrażony Alagna po prostu zszedł ze sceny i odmówił dalszego śpiewania w spektaklu. Doprowadzony do szalu Zeffirelli powiedział prasie, że Alagna jest „nieprofesjonalny” oraz, że „(...) w La Scali tenor nie może zachowywać się jak mały neurotyczny chłopczyk. To niedopuszczalne!”. Riccardo Chailly, dyrygent, oświadczył, że „nigdy nie widział czegoś podobnego”, a Stephane Lissner, artystyczny dyrektor La Scali, wyrzucił Alaganę podając jako powód „brak szacunku”. Obrażony Alagna i wspierająca go moralnie żona, Angela Gheorghiu, praktycznie zerwali z La Scalą. Alagna zerwał kontrakt na *Manon Lescaut* przewidzianą na 2008 r., a Gheorghiu rozważyła zerwanie kontraktu na *Trawiatę*. Ano cóż, czas pokaże, kto lepiej może się obejść bez kogo – Gheorghiu i Alagna bez La Scali czy La Scala bez nich. Jest to zresztą kolejny dom operowy, który próbuje sobie radzić z fochami „gwiazd”, nazwanych przez amerykańskie media „potworami operowymi”, czy bardziej dowcipnie – „Causescowie”. Alagna wycofał się z kontraktu na *Carmen* w Covent Garden właśnie aby zaśpiewać Radamesa w La

Scali, a ostatnio Chicago Lyric Opera wyrzuciła jego żonę z produkcji *Cyganerii* ogłaszając ją „persona non grata” za opuszczenie większości prób (także tych z orkiestrą) oraz za niezgodną z kontraktem „prywatną wycieczkę” podczas trwania prób do Nowego Jorku, by spotkać się z mężem śpiewającym w MET. Antagonizowanie coraz większej ilości teatrów operowych tak w Europie jak i w USA niezbyt dobrze wróży ich scenicznej karierze, ale być może dochodzi z taśmowo nagrywanych płyt im wystarczą.



G. Verdi – *Aida*  
Angela Brown  
fot. Marty Sohl/MET



# 41<sup>th</sup> international guitar competition michele pittaluga premio città di alessandria

from 22 to 27 september 2008

Total cash prizes: € 30.000  
Final with orchestra  
Extensive concert tour  
CD recording  
by NAXOS Company

Deadline  
31 August 2008

# 8<sup>th</sup> international michele pittaluga composition competition for classical guitar for guitar duo or trio

11 June 2008

Total prize money: € 8.000  
Application deadline: 31 March 2008

Piazza Garibaldi, 16 - 15100 Alessandria  
Tel. 0039.0131.253170 - 0039.0131.251207 - Fax 0039.0131.253170  
concorso@pittaluga.org - rules on www.pittaluga.org

MEMBER OF WORLD FEDERATION OF INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS

sty, dość silny i ładny w barwie głosu, ale też miałam zastrzeżenia do nieco zbyt ostrej góry. 24 X wypadła nieszczerze, a najslabiej w *Ritorna vincitor*. Zapewne nie mając jeszcze zbyt wielkiego wyczucia akustyki sali, zbyt ostro, drastycznie różnicowała dynamikę. Ale ogólnie akurat tego wieczoru niemal wszystko się „sypało”: koordynacja między orkiestrą a wokalistami, Juan Pons (Amonasro) zabrzmiał niespodziewanie bombastyczno-szczekliwie, a i cała reszta obsady też nie miała „swego wieczoru” z wyjątkiem wspaniałej Olgi Borodiny (Amneris), do której w całości należał ów wieczór.

Dopiero 30 X usłyszałam *Aidę* godną poziomu MET. Niby nie było perfekcyjnie, ale całość miała niezwykłą energię, śpiewacy doprawdy sprawdzili się w rolach, a stojąca burzliwa owacja widowni słusznie nagrodziła wszystkich występujących. Poza zupełnie dobrym Radamesem (Franco Farina) i Micaelą Carosi (Aida), usłyszeliśmy świetną Borodinę (Amneris), zupełnie dobry głos Kapłana (Vitalij Kowaljow – Ramfis) i bardzo, ale doprawdy bardzo dobrego Amonasro w wykonaniu polskiego barytona, Andrzeja Dobbera, który tą rolę debiutował w MET. Słyszałam go 2 razy – 16 i 30 X i wywarł na mnie jak najlepsze wrażenie. Zebrał też bardzo wiele braw od widowni. Dość silny głos o miękko-głębokim, płynnym, stylowym brzmieniu i bardzo ładnej barwie. Świetnie zaśpiewana rola i znakomita interpretacja. Prosimy o więcej!

Reasumując: spektakle *Aidy* z bieżącego sezonu pozostaną mi w pamięci ze względu na bardzo dobre dwa debiuty: dyrygenta Kazushi Ono i Andrzeja Dobbera oraz dwie wspaniałe Amneris: Dolora Zajick i Olga Borodina.

**Trawiata Verdiego.** Pierwsze 4 spektakle *Trawiaty* zaprezentowane na jesieni w MET cieszyły się niezwykłą popularnością w Nowym Jorku, przede wszystkim z powodu powrotu Renée Fleming w tytułowej roli (premiera 3 XI). Widziałam drugie i czwarte przedstawienie (7 i 15 X) i niestety wyszłam bardzo rozczarowana.

To nie była *Trawiata* Verdiego, to był „Renée Fleming Show”. Dyrygent, całkiem przecież dobry Marco Armiliato, grał partyturę Verdiego tylko wtedy, gdy Fleming nie śpiewała. Jej status „gwiazdy” zmusił go do podążania za jej głosem i dopasowania się do jej tempa. Nad skutkami takiego odwrócenia ról można tylko ubolewać. A Fleming zmieniała sobie zapis partytury Verdiego jak jej było wygodnie. „Zajęczała” więc *Trawiatę* wedle swej manieri wykonawczej i wszystko brzmiało niemal tak samo: najczęściej podbierany od dołu głos, pojękiwania, postękiwania, zawodzenia, lkania, afektacja, ciągle portamento zamiast legato. Po raz pierwszy też usłyszałam za kulisami MET dobitnie negatywne określenie jej manierycznego śpiewu: „Miauczy jak kotka na wiosnę”. 7 XI było nieco lepiej, bo więcej było momentów zdyscyplinowania wo-

kalnego. I tak *Brindisi* aktu I było stosunkowo mało manieryczne, ładnie zabrzmiało staccato w *A forse lu*, ale już w *Sempre libera* najwyższe tony były napięte, siłowo wyciśnięte w górę, no i „oszukiwała” w trylach. W scenie konfrontacji z ojcem Alfredo pomimo niemal całkowicie „autorskich” ujęć linii melodycznych Verdiego, miewała ładne liryczne momenty; w akcie ostatnim zupełnie dobrze wypadło czytanie listu, ale *Addio del passato*, zaśpiewane zresztą w całości, było łzawo łkające i „zamazane” ciągłymi portamento. Oczywiście usłyszeliśmy kilka pięknie kremowo-lirycznych dźwięków, ale głównie niestety zawodzila – i tak już do końca opery.

15 XI, ostatnia *Trawiata* w jej wykonaniu w tym sezonie, było wręcz fatalnie. To był już 100% „Fleming Show”, a najgorzej wypadł ostatni akt. Gdyby Fleming odważyła się tak zaśpiewać Violetę gdziekolwiek we Włoszech, wygwizdano by ją ze sceny po kilku minutach. W Nowym Jorku ma jednak swoje grono wiernych wielbicieli, którym widać dokładnie wszystko jedno, z jakiego powodu produkuje dźwięki na scenie i wielb ją absolutnie bezkrytycznie. Miejmy nadzieję, że MET, poza oczywistym dbaniem o dochód ze sprzedaży biletów, postara się o zdyscyplinowanie diwy. Jedyne, co moim zdaniem mogłoby utemperować jej ego, to silna osobowość i autorytet niemal despotycznego dyrygenta, który wymusiłby na niej służebną rolę wobec muzyki i linii wokalne kompozytora, i nie zezwolił na coraz bardziej, zresztą wątpliwej jakości, „autorskie” popisy.

Fragmenty, w których Fleming nie śpiewała wypadły całkiem niezłe. Marco Armiliato starał się jak mógł oddać Verdiemu sprawiedliwość, ale niestety najczęściej muzyka była „podręcznym” elementem i wyciszonym akompaniamentem dla głosu „diwy”.

Znakomicie wokalnie zaprezentował się Dwayne Croft w partii ojca Alfredo. Był w świetnej formie wokalne, bardzo stylowo prowadził linię wokalną, a Di Provenza – prawdziwie popisową. Co dało się wyraźnie zauważyć, to brak „chemii” pomiędzy nim a Fleming, czemu zresztą trudno się dziwić bo to dwa drastycznie różne światy śpiewu. Podobnie było z Alfredo (Matthew Polenzani), którego Fleming całkowicie przytłoczyła swą indywidualnością sceniczną. Nie jest to może głos „gwiazdy tenorów”, ale jest dobry muzycznie, starannie dopracował interpretację roli i było to porządne, choć niezbyt ekscytujące, wykonanie partii. W *Un di...* (akt I) za mało dało się słyszeć autentycznego, erotyczno-emocjonalnego entu-

zjzmu, za mało zniecierpliwienia rozkochanego młodzieńca. Brzmiał lekko, gładko i ładnie płynnie, bez specjalnej pasji czy energii, bo większy nacisk położył na techniczną stronę niż na wyrazistość ekspresji. Podobnie wypadł w akcie II. *Dei miei bolenti spiriti* – piękne, śpiewne prowadzenie frazy, wielka melodyjność i cieniowanie głosu, ale jakoś nie wzruszył i nie porwał. *O mio rimorsi* miało nieco wibrującą górę w samej końcówce, choć cała reszta była całkiem niezła. Zbyt blado i zbyt mało desperacko dramatycznie natomiast wypadł podczas balu u Floiry, ale ładnie wypadła „jego część” duetu *Parigi, o cara*.

Reasumując: bardzo rozczarowująca *Trawiata*. Pocięszam się jednak, że wiosenną serię *Trawiaty* zaśpiewa Ruth Ann Swenson. 🎵

# Andrea Marcon w starym dziele, nowy duch

Andrea Marcon  
fot. Harald Hoffmann/ADG

Rafał Grabiszewski

**M**ogłoby się wydawać, że po 150 latach poszukiwań, w muzyce baroku odnaleziono już wszystkie szczegóły interpretacyjnego kunsztu, przez co ona sama może ulec jedynie skostnieniu. Jednak współczesne wykonania stają się coraz bardziej zaskakujące i nowatorskie, zarówno dla melomanów, jak i krytyków. Tak stało się w przypadku nagrań zrealizowanych przez włoskiego dyrygenta, organistę i klawesynistę Andrea Marcona. O jego interpretacjach *The Guardian* napisał: „słuchanie tych wykonań było, jak słuchanie czterech pór roku po raz pierwszy”, *The Times* – „radość i wrażenie odkrycia były wszędzie”, natomiast wypowiedź innego z krytyków brzmi – „nowy duch w starym dziele”. Wielu z nas mogłoby śmiało powiedzieć: co tam krytycy, nie usłyszę, to nie uwierzę. Zresztą, skoro jest tak dobry, to dlaczego o nim nie słyszałem? Myślę, że warto poznać tę niezwykłą postać.

Andrea Marcon urodził się w roku 1963 we włoskiej miejscowości Treviso. Studiował u Vanni Ussardi, gdzie odkrył w sobie szczególne zamiłowanie do muzyki baroku. Po otrzymaniu dyplomów z klawesynu i organów postanowił w 1983 r. rozwijać swoje zainteresowania w jednej z najlepszych akademii muzyki dawnej – szwajcarskiej *Schola Cantorum Basiliensis*. Równocześnie rok ten był przełomem w jego karierze, nie tylko ze względu na możliwość doskonalenia swojego kunsztu interpretacyjnego u najlepszych, ale przede wszystkim stał się szansą na zaistnienie na światowej arenie muzyki. Możliwość takie stworzył mu, z jednej strony, założony z jego inicjatywy, zespół muzyki dawnej *Sonatori de la Gioiosa Marca*, z drugiej – udział w licznych konkursach o randze międzynarodowej. Konkurs Bach-Haendel w Bruges (1985) zakończył się dla Marcona sukcesem, podobnie jak konkurs w Colmar (1986), na którym otrzymał nagrodę *The Regio-Förderpreis für Musik*, ustanowioną przez Akademię z Bazylei, Strasburga i Freiburga. Niemalym osiągnięciem było też zdobycie pierwszej nagrody na Międzynarodowym Konkursie Organowym Paula Hoffmayera w Innsbrucku (1986).

Całości dopełniła niezwykle owocna współpraca z muzykami z *Sonatori de la Gioiosa Marca*, z którymi Marcon przetrwał szlaki na najbardziej prestiżowe festiwale muzyki dawnej oraz zaistniał jako osobistość medialna, realizując nagrania dla wielu stacji telewizyjnych i radiowych. Ktoś kiedyś powiedział, że na sukces składa się 1% talentu i 99% ciężkiej pracy. Ta proporcja zdaje się idealnie pasować do wykonań Marcona, które są w najmniejszych szczegółach dopracowane. Widać w nich również wiedzę uzyskaną u Jean-Claude'a Zehndera, Jespe-

ra Christensena, Jordi Savalla, Ferdinanda Tagliavini czy też Tona Koopmana. W 1987 r. Andrea Marcon ukończył Akademię w Bazylei uzyskując dyplomy z muzyki dawnej, organów i klawesynu. Rozpoczął w ten sposób samodzielną drogę do ukazywania piękna i bogactwa muzyki włoskiej.

Jego liczne inicjatywy zamieniły Treviso w ośrodek propagujący włoską muzykę organową. W 1989 r. powstał tam Międzynarodowy Festiwal Organowy *Città di Treviso e della Marca Trevigiana*. Dzięki jego pomocy odrestaurowano od lat nieczynne zabytkowe organy miejskie, a w 1995 r. utworzono Akademię Organową *Città di Treviso*.

Jako organista Marcon wydał szereg płyt, które spotkały się z dużym zainteresowaniem, nie tylko słuchaczy, ale przede wszystkim krytyków muzycznych. Jego płyta *Dziedzictwo Organowe Frescobaldiego i Nacchiniego* zdobyła nagrodę *Deutschen Schallplattenkritik* oraz Międzynarodową Nagrodę Płytyową A. Vivaldiego dla Wczesniej Muzyki Włoskiej, jako najlepsza produkcja artystyczna 1996 r.

Świeżą energię do bogatego dziedzictwa muzyki barokowej, które przetrwało w Wenecji, wniosła założona w 1998 r., przez Marcona Venice Baroque Orchestra (VBO). Orkiestra stała się nową siłą, nie tylko na polu wykonań wielu zapomnianych utworów barokowych z wykorzystaniem instrumentów z epoki, lecz również w na nowo odkrywanej włoskiej operze barokowej. Liczne koncerty w całej Europie, Japonii i Ameryce zostały przyjęte przez krytyków oklaskami, jako prawdziwy wyraz dla nowego włoskiego stylu barokowego i prawdziwa rewelacja.

Po debiucie w Nowym Jorku w Lincoln Center w 2001 r. *New York Times* zamieścił następującą recenzję: „najgorętsze grupy nie pochodzą już z Anglii

czy Holandii, ale z Włoch. Jedną z najnowszych jest VBO, młodzieńcza grupa, która gra ze smakiem...”. *The Guardian* w Londynie, oceniając ich koncert napisał: „Muzycy VBO funkcjonują jak jeden organizm, który pozwala muzyce żyć i przemawiać...”. W repertuarze orkiestry można znaleźć obok koncertów skrypcowych Vivaldiego, nagranych z Giuliano Carmignola i innych dzieł instrumentalnych, również dzieła wokalnie-instrumentalne m.in. motety z sopranem Simone Kermes. Andrea Marcon i muzycy VBO nie stronią również od włoskiej opery, czego przykładem są wykonania: *L'Orione* Francesco Cavallego, *L'Olimpiade* Cimarosy, czy ostatnio wydanej serenady *Andromeda* przypuszczalnie autorstwa Vivaldiego, która wywołała wiele kontrowersji. Niemal każda wydana przez nich płyta miała przyznane nagrody, które można byłoby tutaj długo wymieniać.

Obecnie Andrea Marcon jest profesorem klawesynu, organów i interpretacji w *Schola Cantorum Basiliensis*, zasiada także jako juror podczas wielu konkursów. Prowadził kursy wakacyjne w Pistoii, Göteborgu, Nurembergu, Stade, oraz dla Akademii Muzycznych w Tuluzie, Hamburgu, Kopenhadze i Gdańsku.


W jednym z wywiadów zapytany o najbliższą przyszłość odpowiedział „zawsze marzę o poprowadzeniu opery Vivaldiego. Jest to też marzeniem Weneckiej Opery Barokowej. Na dzień dzisiejszy jestem niezmiernie szczęśliwy, że mogłem «uwolnić» *Andromedę*... i zdecydowanie planuję w najbliższych latach dalej zgłębiać wenecki repertuar wokalny – ogólnie, a w szczególny sposób repertuar Vivaldiego”.

Nie pozostaje zatem nic innego, jak tylko słuchać nagrań w niezwyklej interpretacji Marcona, z nadzieją na kolejną nieklamany zachwyty... ☺



# Michał Pletniow i Beethoven Rewolucja jest pewna

Arkadiusz Jędrasik



**M**ichał Pletniow nagrał symfonie i koncerty fortepianowe Beethovena. Wykonanie tych dzieł tworzy zupełnie nowy obraz Beethovena. Obraz, w którym kompozytor ukazuje się jako człowiek nam współczesny.

**M**ichał Pletniow myśli trochę tak, jak komputer grający w szachy: jego umysł, zanim udzieli odpowiedzi, przebiega najpierw po wszystkich możliwościach, rozważa ich konsekwencje i przypuszczalną reakcję. W czasie, gdy jego głowa pracuje, oczy spoglądają w próżnię bądź przyglądają się uważnie osobie siedzącej naprzeciwko, gdy zaciąga się papierosem i powietrze wibruje wokół niego. Jego odpowiedź ogranicza się najczęściej do kilku słów wypowiedzianych monotonnym głosem, tak jakby informował o wylosowanych numerach na loterii. Jednak to, co ma do powiedzenia jest niezaprzeczalne i wyraża subtelnie niuanse. Michał Pletniow jest perfekcjonistą.

Pletniow nie robi ceremonii. Pracuje raczej w odosobnieniu, przy fortepianie, szukając nieznanach akordów w utworach, które wszyscy znają, zajmując się wariacjami i kadencjami, kiedy zbliża się powoli do muzycznego rezultatu, który – wbrew wszelkim wcześniejszym doświadczeniom, jest spójny i nie do odparcia. Albo też kiedy ćwiczy ze swoją Rosyjską Orkiestrą Narodową.

We współpracy z tą właśnie orkiestrą, Pletniow zrealizował właśnie ogromny projekt: w Moskwie, w ciągu zaledwie jedenastu dni, nagrał wszystkie dziewięć symfonii Beethovena. Przedtem, wraz ze swoim zespołem pod dyktando Christiana Ganscha, na Festiwalu Beethovenowskim w Bonn, artysta nagrał pięć koncertów fortepianowych. Obecnie, cały projekt jest właściwie gotowy i – można to przewidzieć bez najmniejszego ryzyka – zburzy całkowicie dotychczasowy obraz Beethovena.

Żadne nagranie Beethovena z ostatnich lat nie zawiera aż tylu niespodzia-

nek. Kompozytor rzadko poddawany był tak generalnej rewizji jak ta. „Te nagrania są zwieńczeniem długiej pracy nad Beethovenem”, oświadcza Pletniow. Podczas gdy inne zespoły rosyjskie przemierzają świat z Prokofiewem, Rachmaninowem, Beethoven jest zawsze wpisany w program Pletniowa: „Graliśmy jego utwory wszędzie tam, gdzie tylko mieliśmy okazję, rok po roku. Wzrastaliśmy z nimi. W końcu każdego z nas można byłoby obudzić w środku nocy, i każdy z nas mógłby zaśpiewać każdy motyw z każdej symfonii. Tylko w taki sposób mogliśmy dokonać nagrania w tak krótkim czasie”.

Pletniow, zarówno jako dyrygent, pianista, czy też kompozytor, wyważa każdy szczegół, szuka czegoś nowego w każdym swoim spotkaniu z utworem, stawia pytania, odpowiada na nie w sposób zaskakujący i wykonuje swoje interpretacyjne posunięcia szachowe w sposób bardzo pomysłowy, podobnie reaguje podczas naszej rozmowy. Na każde pytanie odpowiada tak, jakby usłyszał je po raz pierwszy. Jego umysł bierze pod uwagę każdą opcję. Pletniow nie zna gorszego wroga niż rutyna.

Połączenie doświadczenia i ciekawości sprawia, że Pletniow jest jednym z najbardziej fascynujących muzyków naszych czasów: jest jednym z tych, którzy nie zadowalają się wyłącznie opanowaniem muzyki, ale którzy przenikają do wnętrza, na płaszczyźnie formalnej jak i emocjonalnej.

Interpretowanie utworu na bazie historycznej tak naprawdę nie interesuje go: „Beethoven na fortepianie – czy jest to autentyczne? To tak, jakby grać Mozarta ustawiając na fortepianie świeczniki”. Artysta patrzy w oczy swego rozmówcy, uśmiecha się, zaciąga się pa-

pierosem i kontynuuje: „A pchły? Ludzie nie myli się w tych czasach, mieli więc takie małe pudełeczka na pchły, wkładali je tam, aby nie przeszkadzać innym słuchaczom. Dlaczego zwolennicy rekonstrukcji historycznej odrzucają pchły?”. Jest to oczywiście żart, jednak zupełnie poważny.

„Zagrać po prostu to, co napisał kompozytor, to nie byłoby prawdziwe. Beethoven poszukiwał granic emocji i egzystencji ludzkiej – nie ma tematu, czy też motywu, który nie ujawniałby jego geniuszu, który nie miałby swojego miejsca w globalnej strukturze. U Beethovena nie ma reguł absolutnych. Nie można umieścić jego partytur w komputerze, one muszą być prawdziwe ponieważ to są organizmy. Trzeba być odważnym, żeby spoufalić się z Beethovenem”.

Pletniow zapoznał się z dziełami rzeczowymi i jednocześnie anegdotycznymi na temat Beethovena, jak na przykład z relacją ucznia kompozytora Carla Czernego, który opisuje szczegółowo wieczór, podczas którego Beethoven zagrał swoje własne sonaty: „jego gra była bardzo „solistyczna”, wspomina Pletniow. Wprowadzał retardandi i nagłe crescendo. Miał przede wszystkim jeden cel: zaskoczyć. Widać to dobrze w jego dziełach. Tak więc w *Koncertie fortepianowym C-dur* op.15 po wstępie dość spokojnym i klasycznym, budzi nas zadziwiającym akordem e-moll. W *Piątej Symfonii*, trzy pierwsze nuty – „pom pom pom” – mają na celu ustąpienie miejsca czwartemu i ostatniemu „pom” – reszta to wariacja tego początku. Beethoven był wielkim improwizatorem, improwizować z zapisaną partyturą jest zasadniczą normą dla tego, kto zajmuje się jego muzyką. Jest to coś, co różni go bardzo od

wcześniejszych kompozytorów, takich jak Brahms czy Mahler”.

Tak więc dzieła Beethovena w wykonaniu Pletniowa są z jednej strony bardzo osobiste, z drugiej strony natomiast są zawsze zgodne z kompozytorem, jeżeli chodzi o płaszczyznę emocjonalną. Pletniow przenosi do obecnej epoki wrażenia, jakimi Beethoven musiał wstrząsnąć jemu współczesnych, jednak artysta nie opiera się dokładnie na historii, by je odtworzyć. Jego wykonanie urzeczywistnia prawdziwy sekret muzyki poważnej: nieustanne ożywianie dawnych partytur we współczesnym kontekście. Ta współczesność jest prezentowana przez muzykę – staje się on rodzajem filtra ludzkiego, maszyny do zachowania czasu, maszyny dzięki której muzyka dawna odradza się na nowo i dzięki której jego własne myśli i uczucia mieszają się i stapiają z myślami i uczuciami Beethovena. To właśnie sprawia, że jego wykonania są tak nowoczesne.

Dla Pletniowa proces ten jest związany zawsze z logiczną formą narzuconą przez strukturę muzyki, ale także ze swobodnym zakłóceniem tej formy poprzez nagłe zaskoczenie, poprzez poszukiwanie niewiarygodnie współczesnych akordów, które odkrywa lub tworzy. Nawet dla ekspertów Beethovena, Beethoven Pletniowa jest zawsze

nieprzewidywalny. Zamiast tego, w każdym takcie ukryty jest odkrywczy moment, kiedy szepczemy spokojnie: „Oczywiście! Dlaczego nikt nigdy wcześniej tak tego nie zrobił?”

Rzeczą naprawdę spektakularną u Pletniowa jest to, że w swoich wykonaniach nie zadowala się on nigdy wyłącznie uzyskaniem wrażenia – każde „zaburzenie”, wcześniej czy później, upodabnia się do porządku muzycznego. Także to, że Pletniow nigdy fałszywie nie interpretuje Beethovena, ale myśli po prostu razem z kompozytorem kiedy go wykonuje – ukazując jako oczywiście to, co takie nie jest.

Kiedy Pletniow siada przy klawiaturze grając koncerty fortepianowe, odnosi się wrażenie, iż artysta unosi się 10 centymetrów ponad partyturę. Technicznie jest zawsze tak dobrze przygotowany, że nie musi martwić się o zawile pasaże, które nie zdradzają żadnego wysiłku w stronę wirtuozowskiej finezji. Wydaje się, że jego Beethoven nie jest interpretowany, Beethoven w jego wykonaniu wydaje się po prostu naturalny. Osiągając to, Pletniow odwraca się plecami praktycznie do wszystkich poprzednich interpretacji – czy były to wykonania Furtwänglera, Karajana, Harnocourta czy też Rattle'a.

Na przykład, w słynnym trzecim takcie I Koncertu fortepianowego, umiejt-

ności pozwalają Pletniowowi zmieniać tempa tak, jak uznają je za stosowne, nawet w szybkich pasażach solowych udaje mu się znaleźć chwile spokoju, nie poświęcając przy tym żadnego z odcieni utworu. Artysta ujawnia wszędzie rewolucyjny potencjał Beethovena, odrzucenie dawnych przyzwyczajęń słuchania i odsłania wirtuozerię przepelnioną znaczeniem.

Tak samo jest w symfoniach, Pletniow jako dyrygent spoufała się z Beethovinem jedynie po to, by mu służyć. Szybkie tempi, nagłe zwroty, wybuchy, radosne oddechy i eksplozje emocjonalne dostosowują się do stanu ożywienia, w którym zawarta jest jego własna forma, jego własna estetyka.

Pletniow przenosi nas w kosmos, gdzie normalność nie ma już zastosowania chociaż wszystko jest takie znajome. Zachowuje się z muzyką tak, jak komputer grający w szachy, ale z ludzkim sercem; jest doskonałym logikiem, który lubi zmieniać swoją własną konstrukcję logiczną za pomocą spontanicznych i emocjonalnych niespodzianek po to, żeby zebrać i ponownie połączyć odrębne elementy. Końcowy wynik, to zupełnie nowy obraz Beethovena. Serce zaczyna bić w marmurowym popiersiu kompozytora – Pletniow uczynił z Beethovena człowieka nam współczesnego. 🎧

## Saga rodu Reszków (4) Edward – bas wszech czasów (1)

Adam Czopek

Ten znakomity artysta, największy przed Fiodorem Szalapinem i Adamem Didurem basso cantante, którego kariera wiodła przez najbardziej znane operowe sceny na świecie, był zarazem jednym z najbardziej wszechstronnych śpiewaków. Z równym powodzeniem śpiewał te wielkie partie dramatyczne, i te lżejsze w operach buffa, oraz z niemniejszym partiami oratoryjnymi. Miał w repertuarze blisko pięćdziesiąt partii, śpiewał je przez ponad 27 lat. Jego głos imponował potęgą i bogactwem brzmienia, szczególnie uznanie przynosiła mu z jednej strony znakomita technika wokalna, z drugiej wybitna muzikalność i ogromna kultura muzyczna. Do tego należy jeszcze dodać osobisty wdzięk, wspaniałą aparycję, talent i temperament aktorski. Z tych względów część historyków opery uważa, że tylko jemu można przyznać honorowy tytuł basa wszech czasów. Nellie Melba pisze w swoich wspomnieniach: „Śpiew i gra Edwarda Reszke stały na tym samym niemal poziomie [co Jana, przyp. autora]; szczególnie

piękne wrażenie wywierała barwa jego głosu, pełna szlachetnego wdzięku. Obaj Reszkowie byli entuzjastami sztuki, cenili nad wszystko bezpośredniość i siłę wyrazu artystycznego; kiedy jednak chodziło o wykończenie partii stawali się w stosunku do siebie nieubłagani dążąc do wymarzonej doskonałości”.

Lubił wystawne życie, bywał zapraszany do najbardziej wytwornych salonów. Na bankietach i wielkich przyjęciach czuł się jak ryba w wodzie. Panieńczo bał się duchów, wierzył we wszelkie przesady, kochał sport, piękne konie i śpiew. Mielętnie palił papierosy, nie stronił od dobrego wina i koniaku. Powszechny jest pogląd, że zbyt szafował głosem śpiewając zbyt często i zbyt wiele. Wszystko to razem wzięte sprawiło, że mając zaledwie 54 lata musiał zakończyć karierę. Dlaczego? Jak sam zaznaczał był artystą bardzo odpowiedzialnym i nie chciał, by widziano go jak traci wokalną formę. Wolął się wycofać w myśl zasady kiedy pytają: dlaczego? niż wzdychać: nareszcie.

Edward był młodszym bratem Jana i starszym Józefiny, urodził się 22 grudnia 1853 r. w Warszawie. Mimo, że od wczesnego dzieciństwa żył otoczony muzyką i śpiewem to jednak nie bardzo się skłaniał ku regularnej muzycznej edukacji. Rodzina Reszków uchodziła w Warszawie za jedną z najbardziej muzycznych rodzin, a o Emilii z domu Uffnarskiej Reszke pisano, że ma „głos prześliczny, pełen życia i dźwięku”. Właśnie matce udało się z czasem pociągnąć go w stronę muzyki i to ona udzielała mu pierwszych lekcji śpiewu. Później przejął je włoski profesor Ciafei. A jednak Edward stwierdził, że bardziej go pociąga rolnictwo, więc wstąpił do Warszawskiego Instytutu Rolniczego, który ukończył z wysoką oceną.

Następnym krokiem edukacji ... rolniczej było podjęcie dwuletnich studiów w Berlinie. A jednak rużcone w niego ziarno muzyki, późno, bo późno ale zaczyna kiełkować. Atmosfera muzycznego Berlina zaczyna go coraz bardziej pociągać i wciągając na tyle, że w pewnym momencie ulega namowom Jana i

Józefiny, by podjąć studia wokalne. Wyjeżdża więc do Włoch, gdzie zostaje najpierw uczniem Stellera, następnie Colletiego. Będąc już na finiszu studiów wybrał się do Paryża, gdzie rezydowała Józefina, będąca w tym czasie podziwaną primadonną Opery Paryskiej. To właśnie ona sprawiła, że początkującym śpiewakiem zainteresował się Leon Escudier, dyrektor paryskiego Théâtre des Italiens poszukujący pilnie basy do francuskiej premiery *Aidy* Verdiego, który osobiście ją przygotowywał.

Przesłuchanie (żadna protekcja z niego nie zwalniała) musiało wypaść pomysłnie skoro Escudier polecił Verdieu młodego śpiewaka, a ten obsadził go w niewielkiej partii Faraona Egiptu. Tak więc debiut 23-letniego Edwarda Reszke miał miejsce 22 kwietnia 1876 r. na scenie Théâtre des Italiens w Paryżu pod batutą samego Verdiego, który co prawda stwierdził, że „wyglądał raczej na syna niż ojca Amneris”. Jednak głos młodego Polaka zrobił na Verdima głębokie wrażenie, więc kiedy kilka lat później wziął się za gruntowną przeróbkę *Simona Boccanegry* to właśnie jemu powierzył partię Fiesca w mediolańskiej premierze drugiej wersji tej opery.

Wróćmy jednak do Paryża. Sukces debiutu sprawił, że Escudier zaproponował Edwardowi dwuletni kontrakt, który został przez niego wykorzystany do opracowania kilkunastu partii (pod opieką profesora Batisty G. Sbrigla) i zgromadzenie niezbędnego doświadczenia scenicznego. 6 lutego 1879 r. na prośbę Masseneta śpiewa w La Scali (mając za partnera Francesco Tamagno, który śpiewał partię Alima) włoską premierę jego *Króla Lahory*, co było debiutem Edwarda na tej scenie. Debiut okazał się kolejnym sukcesem, więc artysta otrzymuje kolejne propozycje. Najpierw 27 marca 1881 r. śpiewa partię Gilberta w prapremierze *Marii Tudor* A. C. Gomesa, a 26 grudnia

Rubena w prapremierze *Il figliuol procido* Ponchiello. Następnie, 29 lutego 1882 r. rozpoczął występ jako de Silva w *Ernanim* Verdiego, który powierzył Edwardowi Reszke partię Fiesca w pierwszym przedstawieniu, 24 marca 1881 r., nowej wersji *Simona Boccanegry*, o czym już pisałem wyżej. W sumie publiczność La Scali oklaskiwała Edwarda Reszke przez sześćdziesiąt sześć wieczorów.

W 1880 r. wita go owacyjnie Royal Opera Covent Garden w Londynie, gdzie debiutuje jako bóg Indra w *Królu Lahory*. Następnie podziwiano go w tym teatrze w kilkunastu partiach, między innymi jako: Hrabiego Rudolfa w *Lunatyczce*, sir Jerzego w *Purytanach* Belliniego, Ramfisa w *Aidzie*, Ojca Laurentego w *Romeo i Julii* Gounoda, Mefista w *Fauście*, oraz Hrabiego Saint-Bris w *Hugenotach* Meyerbeera, Silvy w *Ernanim*. W Covent Garden zaczyna Edward śpiewać pierwsze partie wagnerowskie – Daland w *Holendrze tułaczu*, co z czasem przyniesie mu sławę wybitnego wykonawcy wielu ról w dziełach Wagnera. Miarą sławy i uznania w Londynie niech będzie fakt, że wracał tutaj przez 17 sezonów. W sumie zaśpiewał na tej scenie ponad 460 przedstawień mając często za partnera brata Jana. Wiele z nich w obecności królowej Wiktorii, która darzyła Reszków szczególnym szacunkiem, i jej dworu.

Lata 1880-1891 to okres stałej wędrówki między: Londynem, Mediolanem, Turynem, Paryżem, Genuą i Triestem, gdzie śpiewał najczęściej. Sezon 1883/84 spędził Edward wraz z Janem i Józefiną w operach królewskich Madrytu i Lizbony, gdzie uchodzili za ulubieńców nie tylko publiczności, ale również pary królewskiej. W Lizbonie dołączył do nich czwarty z rodzeństwa Wiktor, o którym mówiono, że ma bardzo piękny głos barytonowy. Cała czwórka została podjęta specjalnym obiadem przez parę królewską, która nadała śpiewającej trójce wysokie odznaczenia. Można stwierdzić, że do 1891 r. Edward wiodł żywot artysty wędrowca kursując między wspomnianymi miastami, śpiewając z powodzeniem partie w dziełach Verdiego, Masseneta, Gounoda, Rossiniego, Meyerbeera. Najczęściej podziwiano go jako Mefista w *Fauście* i *Mefistofelesie* Boito oraz Ojca Laurentego w *Romeo i Julii*. Jest to zarazem okres kiedy coraz częściej i z coraz większym powodzeniem sięga po partie wagnerowskie. Szczególne uznaniu przyniosły mu kreacje: Króla Marke w *Tristanie i Izoldzie*, Gurnemanza w *Parsifalu*, Króla Ptasznika w *Lohengrinie*, Hansa Sachsa w *Śpiewakach norymberskich*, oraz Wotana i Hagena w *Pierścieniu Nibelunga*. W 1887 r. razem z Janem bierze w Paryżu udział, jako Leporello, w specjalnym przedstawieniu *Don Giovanniego* Mozarta przygotowanym w 100 rocznicę prapremiery tego dzieła.



W 1891 r. przyjmuje, razem z Janem, zaproszenie Henry'ego Abbey, dyrektora nowojorskiej Metropolitan Opera House. Debiutują w tym teatrze 14 grudnia 1891 r. w *Romeo i Julii*, Jan jako tytułowy bohater, Edward w partii Ojca Laurentego. Debiut okazał się sensacją, największą w dotychczasowej ośmioletniej historii MET. „Bracia Reszke triumfalnie debiutowali w nowojorskiej Metropolitan; przybyli, zaśpiewali, zwyciężyli” – napisała Helena Modrzejewska występująca w tym samym czasie na scenach dramatycznych Nowego Jorku. Nie był to jednak debiut amerykański, ten odbył się wcześniej 9 września w Chicago, gdzie Edward wystąpił jako Król Henryk Ptasznik w *Lohengrinie*, oczywiście Jan śpiewał w tym przedstawieniu Lohengrina. Od debiutu bracia niemal z marszu stali się ulubieńcami nowojorskiej publiczności. Ceniono ich szczególnie za partie w dziełach Wagnera. Edward śpiewał w MET do 21 marca 1903 r. Dwa lata dłużej niż Jan i zdobywał uznanie jako Hagen w *Pierścieniu*, król Marke w *Tristanie*, Daland w *Holendrze tułaczu*, Hans Sachs w *Śpiewakach norymberskich*. Oczywiście nie ograniczał swoich kreacji do dzieł Wagnera. Z równym powodzeniem śpiewał partie w operach Verdiego, Gounoda, Mozarta, Rossiniego i Masseneta. W sumie był to najlepszy i najbardziej bogaty okres w jego karierze. Zaśpiewał tutaj 28 partii w 681 przedstawieniach, osiem razy brał udział w spektaklach otwierających sezon, co jest najlepszą miarą popularności i sławy jaką się w MET cieszył.

Oczywiście kontrakt był tak skonstruowany, by obaj bracia mieli czas i możliwość podejmowania występów na innych scenach, co jednak nie było zjawiskiem zbyt częstym. W latach 1893 i 1897 wystąpili w Operze Warszawskiej, o czym już wspominałem, kilka razy pojawili się też w Londynie i Paryżu. 10



# Uwielbiam atmosferę towarzyszącą nagraniom

z Elżbietą Tyszecką rozmawia Arkadiusz Jędrasik



Elżbieta Tyszecka  
fot. Andrzej Bart

**Z**upełnie niedawno, dwa lata temu, ukazała się Pani płyta z sonatami skrzypcowymi Stojowskiego i Zelańskiego. Po niej przyszły kolejne: dzieła na skrzypce i fortepian Tansmana, polskie utwory na flet i fortepian, utwory na altówkę i fortepian Joachima, Brucha i Blocha, a teraz właśnie się ukazała Pani płyta solowa z mazurkami Tansmana. Są artyści, którzy nie nagrywają nic przez całe życie, a Pani, w tak krótkim czasie, nagrywa pięć płyt. Skąd taka potrzeba?

W studiu radiowym znalazłam się po raz pierwszy jako uczennica Średniej Szkoły Muzycznej i to miejsce zafascynowało mnie do tego stopnia, że przez wiele lat marzyłam o tym, żeby znów się tam znaleźć. Oczywiście starałam się na to zapracować. W tym okresie bardzo dużo czytałam na temat muzyki, lecz przede wszystkim jej słuchałam, gromadziłam nuty i stale powiększałam swój repertuar. W ciągu dziesięciu lat udało mi się nagrać trzynaście płyt, spośród których osiem szczęśliwie doczekało się wydania, a reszta czeka na życzliwych i hojnych sponsorów.

**Skąd Pani czerpie inspiracje do swoich kreacji wykonawczych i siły do**

**nagrań, które przecież absorbują człowieka maksymalnie?**

Po prostu: bardzo lubię swoją pracę. Uwielbiam atmosferę towarzyszącą nagraniom, ustalanie repertuaru, poszukiwanie materiałów nutowych, zapoznanie się z sylwetkami kompozytorów i epoką, wreszcie same próby i sesje nagraniowe. Jestem w tej szczęśliwej sytuacji, że muzyka nie jest moim podstawowym źródłem utrzymania, bo moim głównym miejscem pracy jest łódzka Szkoła Filmowa. Nagrania są więc odpoczynkiem od przygotowywania zajęć z literatury i teatru, opieki nad pracami magisterskimi, często także scenariuszami i stroną dźwiękową szkolnych filmów.

Inspiracje kolejnych płyt są bardzo różne. W przypadku polskich sonat na skrzypce i fortepian była to seria wydawana przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Interesowała mnie także współpraca z wokalistami, bo w pieśniach fascynuje mnie między innymi wzajemna zależność muzyki i tekstu literackiego. Staram się również o to, by współpracować z muzykami grającymi na różnych instrumentach, aby dobrze poznać ich specyficzne cechy.

**Dotychczasowe Pani nagrania do-**

**tyczyły muzyki kameralnej. Zawsze współpracowała Pani z innym artystą. Jak się Pani czuła w roli solistki?**

Uprawianie kameralistyki zaczęło się w moim życiu bardzo późno, ponieważ ta dziedzina muzyki wydawała mi się zbyt trudnym wyzwaniem, musiałam do niej dojrzeć. Debiutowałam jako solistka, grając ze szkolną orkiestrą dwie części *Koncertu A-dur KV 388* W. A. Mozarta, a w parę lat później *Konzertstück f-moll* C. M. Webera. Ten utwór miał być utwalony na płycie. Nagranie nie doszło jednak do skutku z powodu awarii technicznej sprzętu radiowego. Przeżyłam wtedy wielki zawód, lecz na szczęście marzenie o nagrywaniu płyt spełniło się po wielu latach. Nagrywając mazurki Aleksandra Tansmana czułam się trochę osamotniona, brakowało mi tej drugiej osoby, która zapewni komfort psychiczny, wspiera w trudnych sytuacjach i jest współodpowiedzialna za nagranie.

**To już kolejna płyta z twórczością Tansmana. Czy czuje się Pani z nią związana w jakiś specjalny sposób?**

Do postaci Aleksandra Tansmana dotarłam drogą okrężną, dzięki literaturze. Zbierając materiały do książki poświęconej obecności muzyki w utworach Marcela Prousta, Thomasa Manna i Jarosława Iwaszkiewicza trafiłam na cenną monografię Janusza Cegieli z tytułowaną: *Aleksander Tansman – dziecko szczęścia*. Wtedy uświadomiłam sobie, że kompozytor spędził dzieciństwo i wczesną młodość w domu sąsiadującym z kamienicą, w której mieszkałam prawie trzydzieści lat. Zdziwiła więc chyba także magia miejsca. Zaczęłam zbierać wszelkie możliwe materiały dotyczące postaci Aleksandra Tansmana. Wzięłam udział w sesji poświęconej kompozytorowi, zorganizowanej przez łódzką Akademię Muzyczną. Jestem pilnym obserwatorem odbywających się w Łodzi Konkursów Indywidualności Twórczych im. Aleksandra Tansmana. Utrzymuję kontakt z dyrektorem Konkursu – panem Andrzejem Wendlandem, który wielokrotnie pomógł mi w skompletowaniu materiałów nutowych. Należę do Stowarzyszenia im. Aleksandra Tansmana.

**Dlaczego nie nagrała Pani wszystkich cykli mazurków Tansmana? Czy możemy liczyć na ich utwalenie w późniejszym terminie?**

Mam nadzieję, że uda mi się nagrać II i III zeszyt *Mazurków*. Są to utwory, których interpretacja musi stopniowo dojrzeć, a wymaga to upływu czasu.

**Przy interpretacji mazurków zmierzyla się Pani z utworami, które były już nagrywane (m.in. Artur Rubinste-in). Czy interpretacje innych to pomoc czy obciążenie, które rzuca światło na to wykonanie?**

Wydaje mi się, że nagrania innych pianistów stanowią oczywiście pewne wyzwanie, lecz są też pomocą w ustaleniu interpretacji. Lubię porównywać różne nagrania, bo wzbogacają one moją wyobraźnię muzyczną, często stają się źródłem nowych pomysłów. W czasie nagrywania mazurków świadomie wybrałam w niektórych utworach wolniejsze tempo.

**A co sądzi Pani o nagraniu wszystkich dzieł fortepianowych Tansmana? O ile się nie mylę, nikt tego jeszcze nie dokonał?**

Nagranie wszystkich dzieł fortepianowych Tansmana byłoby przedsięwzięciem imponującym, lecz wątpię, aby miało stać się moim udziałem – po prostu nie starczy mi już czasu. A poza tym jest tyle innych wspaniałych utworów, które czekają na nagranie. Wiem natomiast, że bardzo wiele utworów Tansmana nagrał dla Polskiego Radia Waldemar Malicki. O magii muzyki Tansmana pięknie opowiadał mi po recitalu poświęconym utworom F. Liszta, który odbył się w Farze w Kazimierzu nad Wisłą.

**Sądząc po Pani dotychczasowych**

**dokonaniach, jest Pani zagorzałą orędowniczką polskości w muzyce. Skąd więc to odstępstwo przy realizacji poprzedniej płyty z utworami altówkowymi Joachima, Brucha i Blocha?**

Płyta z utworami altówkowymi Joachima, Brucha i Blocha powstała z myślą o odbywającym się w Łodzi Festiwalu Dialogu Czterech Kultur i recitalu, który odbył się w Kazimierzu nad Wisłą. To zresztą nie jest jedyne odstępstwo od polskiego repertuaru wśród nagranych przeze mnie płyt. Z Barbarą Trojanowską nagrałyśmy sonaty Veracinięgo, Schuberta i Saint-Saënsa. Jest przygotowana do wydania płyta, na której prof. Krystyna Korbach prezentuje młodzieńcze pieśni Verdiego.

**Jak się Pani współpracowało z młodym altowiolistą, Przemysławem Florczakiem?**

Pan Przemysław Florczak jest moim sąsiadem od prawie trzydziestu lat, znamy się więc od początku Jego edukacji muzycznej. Od kilku lat współpracujemy jako kameraliści. Pan Przemek jest prawdziwym muzykiem, traktującym swój zawód bardzo serio i z autentyczną pasją. Jest też wyjątkowo wrażliwym i szlachetnym człowiekiem. Bardzo pomógł mi w czasie choroby. Nie przerwaliśmy prób, a między moimi kolejnymi seriami chemioterapii odważył się zagrać ze mną recital.

**Czy ma Pani w planach jeszcze jakieś nagrania z tym zdolnym artystą?**

Tak, oczywiście. Na razie zdradzę tylko tyle, że będą to dwie sonaty na altówkę i fortepian związane z polskim repertuarem.

**Znając Pani pasję do odkrywania i nagrywania muzyki polskiej, przypuszczam, że ma już Pani kolejne projekty w przygotowaniu. Czy mogła by Pani uchylić rąbką tajemnicy?**

Właśnie została wydana przez Acte Préalable nagrana z prof. Barbarą Panek płyta, na której znalazły się pieśni Stanisława Moniuszki. Dobierając repertuar starałyśmy się ułożyć go w ten sposób, by powstał cykl prezentujący portrety kobiece. Czekam na wydanie płyty, na której wraz z prof. Jolantą Bartosiak wykonałyśmy polskie miniatury na altówkę i fortepian. Znalazły się na niej również utwory solowe na altówkę. Są wśród nich prawykonania płytowe. Przed wakacjami zakończyłam pracę nad płytą nagrałą z panem Mieczysławem Pawlakiem – muzykiem pracującym w łódzkiej Filharmonii i pedagogiem związanym z Akademią Muzyczną. Znalazły się na niej utwory na obój i fortepian, a ich twórcami byli polscy kompozytorzy z kręgu Nadi Boulanger.

**Dziękuję za rozmowę. ☺**

## Po prostu Anne-Sophie

Arkadiusz Jędrasik

**P**asja i prostota, te dwa pojęcia najlepiej określają sztukę skrzypaczki Anne-Sophie Mutter. Na początku swojej kariery artystka żywiła jeszcze niewątpliwą pasję dla biegłości i wirtuozerii technicznej, które można spotkać w wirtuozowskich koncertach Paganiniego i Wieniawskiego. Jednak dokładniejsze poznanie koncertów skrzypcowych Mozarta ukazało artystkę starającą się wyznaczyć sobie tylko jeden cel. „Fakt, że zostajemy wcześniej skonfrontowani z tą złożonością, szczególnie jeśli chodzi o wymianę między

solistą i orkiestrą, oddala nas od dzieł czyściej wirtuozowskich”, tłumaczy artystka podkreślając w ten sposób swoją koncepcję muzycznego dialogu. W koncertach wirtuozowskich solista ma nieustannie skłonność, aby oddać się spektaklowi, tymczasem Anne-Sophie Mutter najwięcej przyjemności znajduje w wymianie z innymi muzykami. „Herbert von Karajan zgłębił przede mną partytury, pokazując mi, niejako z lotu ptaka, miejsce jakie zajmują skrzypce i sposób w jaki włączają się do orkiestry. Dzięki niemu zrozumiałam po-dziw, jaki odczuwa się kiedy partia solo-

wa skrzypiec pojawia się w przedtleniu solo obojów i kiedy odnajdujemy niuanse dzięki, którym rodzi się prawdziwy dialog instrumentalny”.

Anne-Sophie Mutter powraca ciągle do dzieł kluczowych. Należą do nich Koncerty skrzypcowe Mozarta, *Cztery pory roku* Vivaldiego, dzieła które zagrała pod dyktando Herberta von Karajana podczas uroczystego otwarcia Kammermusiksaal w Filharmonii Berlińskiej. „Vivaldi interesuje mnie ponieważ bardzo wcześniej oddał się eksperymentowaniu



Anne-Sophie Mutter  
fot. Harald Hoffmann/DG

w dziedzinie kolorów. Próbowalam zbliżyć się do malarstwa współczesnego, ponieważ dzieło to daje wykonawcy pole do bezgranicznych poszukiwań w dziedzinie palety dźwiękowej. W rzeczywistości chodzi o poemat symfoniczny w którym, za pomocą swego instrumentu, staram się opowiedzieć jedną historię”.

Anne-Sophie Mutter zainteresowała się dokładnie udziałem rewolucji barokowej, nie dowierza natomiast jakimkolwiek dogmatom. W końcu muzyka żyje tylko w danej chwili i musi być nieustannie wymyślana od nowa wraz ze środkami naszej epoki. Stanowi to przyczynę tego, że za każdym razem, gdy Anne-Sophie Mutter gra dzieło, które wydaje jej się, iż zna dobrze, odkrywa jakieś nowe elementy. Jeśli w wykonaniu nie zawsze są jakieś zasadnicze zmiany, całe mnóstwo ważnych szczegółów pozostaje w ruchu wpływając na głębszy odbiór dzieła. „Jest wiele dróg, które umożliwiają zgłębienie danej partytury. Najważniejsze jest, aby nie uwierzyć, że dobrze ją znamy, tylko dlatego, że gra się ją od dwudziestu lat. Oczywiście, bardzo ważne jest, aby jej przestrzegać, muszę jednak grać w sposób żywy i muszę przewidzieć część improwizacyjną, jeśli chcę aby moje wykonanie przykuło uwagę publiczności”.

Skrzypkowie bardzo często współpracowali z kompozytorami. Kompozytorzy pytali, czy ich pomysły są technicznie możliwe do zagrania, co z kolei pozwoliło skrzypkom polepszyć niektóre pasaży. André Previn, kompozytor, pianista i dyrygent specjalnie dla Anne-Sophie Mutter skomponował *Tango Song and Dance*. Jak opowiada, ich współ-

praca przebiegała harmonijnie. „W połowie lat 90., kiedy André komponował *Tango Song and Dance*, był bardzo ostrożny pytając mnie czy powinien zwrócić uwagę na jakieś szczególne detale. Tak się dzieje, że zawsze żyłam według idei, że ryzykując znajduje się najwięcej przyjemności i wzbogacenia. Nigdy nie wtrącałam się do jego pracy kompozytorskiej”.

Na innych kompozytorach inspirujące wrażenie wywarła zadziwiająca technika i ogromna muzykalność Anne-Sophie Mutter. Jednym z takich dzieł jest napisany specjalnie dla niej *Koncert skrzypcowy* Wolfganga Rihma *Gesungene Zeit* (1992). To spotkanie z nowymi wszechświatami muzycznymi zmieniło delikatnie jej spojrzenie na repertuar klasyczno-romantyczny. Rzuciła kładki między starym i nowym, między muzyką i sztukami plastycznymi czy literaturą, to działanie, do którego artyst-



Anne-Sophie Mutter  
fot. Harald Hoffmann/DG

ka przywiązuje dużą wagę, także w pracy z młodymi muzykami. „Zdarzyło mi się, że zabrałam studentów z mojej fundacji, którzy mieli grać sonatę Debussy'ego, do muzeum, żeby zobaczyli impresjonistów francuskich. Nawet jeśli uważam, że najistotniejsza jest perfekcja techniczna, to nie jest wszystko. Artysta musi być zdolny rozwijać swój zmysł stylu, jest to działanie, które nie kończy się tylko na studiowaniu partytur”.

Jeśli kiedyś dyrygent chętnie brał na siebie rolę mentora, obecnie jest tym coraz mniej zainteresowany. Herbert von Karajan swego czasu widział w tym pasjonujące zadanie, zapraszał regularnie młodą skrzypaczkę na liczne próby, aby mogła poszerzyć swoje hory-

zonty. James Levine i Kurt Masur należą także do tych dyrygentów starej szkoły, z którymi Anne-Sophie Mutter lubi szczególnie pracować. „Maestro Masur jest nieugięty w pracy, pozwala mi to w krótkim czasie uzyskać fenomenalne wyniki w pracy z orkiestrą. Inspiruje nas wszystkich i pociąga za sobą orkiestrę, która daje z siebie wszystko to, co najlepsze. Podczas koncertów pozostawia instrumentalistom dużą swobodę, pozwalając im dosłownie »szymbować« z muzyką”. Na zakończenie tych koncertów, oczarowani słuchacze tłoczą się w loży Anne-Sophie Mutter mówiąc jej, że muzyka rozświetla ich życie. Artystka potrafi pozostać skromną, przypominając za każdym razem, że to nie ona napisała te arcydzieła, że służy tylko kompozytorowi.

Anne-Sophie Mutter chce poruszyć i wzruszyć swoją publiczność. Pragnie także obalić przesady, których muzyka poważna jest ciągle ofiarą. Tym lepiej, jeśli muzyka ta cieszy jednocześnie wykonawcę i publiczność. Czy może być coś lepszego niż aranżacje arii z popularnych oper, takich jak *Carmen-Fantaisie* Sarasatego, dzieł, które „mówią” bezpośrednio do publiczności, są takim wyzwaniem dla wykonawcy? „Na początku muzyki znajdują się piosenki i tańce, zaadaptowane tutaj przez wielkich wirtuozów na skrzypce. Oddanie się tej muzyce zapewnia ogromną przyjemność. Dlatego właśnie staram się utrzymać pewną ciekawość i dać radość tym słuchaczom, którzy wybrali się na koncert”. ❀



Anne-Sophie Mutter  
fot. Harald Hoffmann/DG

# Nagrać Sztukę fugi Bacha

Pierre-Laurent Aimard  
fot. Felix Steede/DS

mówi pianista Pierre-Laurent Aimard

**D**laczego czekał Pan tak długo z nagraniem dzieła Jana Sebastiana Bacha?

Od zawsze miałem zamiar wrócić do Bacha w pewnym momencie mojego życia. *Sztuka fugi* jest dziełem, które prześladuje mnie od dawna... Inauguracja mojej współpracy fonograficznej, nowego kontraktu z Deutsche Grammophon wprawiło niejako w ruch realizację tego dawnego marzenia.

**Czy ta muzyka wymaga swoistego poziomu dojrzałości?**

Muzyka Bacha jest tak bogata, że wymaga niewątpliwie czasu. Jest tak wzniosła, tak różnorodna, tak szalenie zorganizowana, jest to synteza muzyki XVIII w. i wcześniejszych okresów, wymaga więc długiej asymilacji.

**Czym jest dla Pana „Sztuka fugi”? Jak Pan pojmuje to dzieło?**

*Sztuka fugi* przez długi czas uchodziła za szczyt abstrakcji, była przedmiotem nietykalnej spekulacji, którą mogli rozszyfrować tylko nieliczni... To arcydzieło wśród arcydzieł jest tak naprawdę niewiarygodnie żywe i zostało stworzone do grania, każde dzieło jest światem samym w sobie wraz ze swoją inwencją, stylem i porządkiem.

**Ta różnorodność narzuca delikatne pytanie dotyczące instrumentu...**

Rzeczywiście *Sztuka fugi* została napisana na instrument klawiszowy, ale jaki? Wydaje się, że klawesyn jest odpowiednim instrumentem dla *Kontrapunktów II i IX* i dla *Kanonów I i II*, natomiast organy byłyby odpowiednio dla *Kontrapunktów I, III, V, X*, ekspresywna lamentacja, jednak mniej ważna niż *Kanon IV*, kaže myśleć o klawikordzie. Jeśli natomiast chodzi o *Kontrapunkt IV* odpowiedni byłby zespół kameralny, wydaje się, że *Kontrapunkt XII* został stworzony dla chóru a cappella. Bardzo ekspresywny *Kontrapunkt XI*, którego następujące po sobie chóry dostarczają ogromnego dramatyizmu, zatapia nas swoimi odważnymi modulacjami i błagalnymi chromatyzmami we wszechświecie *Pasji*. Jaki instrument umożliwił wyrażenie całej tej różnorodności? Czy fortepian, który Bach dopiero co odkrył, posiada wystarczające zdolności ekspresywne i techniczne, aby zintegrować tyle różnych światów muzycznych? Można raczej przypuszczać, że Bach myślał o jakimś idealnym instrumencie, na którym można by zagrać wszystkie rodzaje muzyki, które miałyby wspólnie tworzyć całość. Współczesny fortepian ze swoim różnorodnym potencjałem, odpowiednio

nastrojony, jest doskonałym instrumentem do zagrania *Sztuki fugi*, umożliwił bowiem wykonanie przekonujących i nieograniczonych.

**Co to znaczy „odpowiednio nastrojony”? Czy nastroił Pan instrument w jakiś specyficzny sposób?**

Tak, jest to strojenie alchemiczne, dzięki któremu możliwe jest naturalne wykonanie dzieł napisanych na instrumenty z innej epoki, mających swoją wagę, artykulację i brzmienia na takim „potworze” jak dzisiejszy fortepian.

**Jaką partyturą posłużył się Pan przy nagraniu tego dzieła?**

W 1980 r. przywiozłem z tournée po ówczesnej Niemieckiej Republice Demokratycznej duplikat manuskryptu *Sztuki Fugi* (wersja oryginalna), a także reprodukcję pierwszego wydania pośmiertnego, które ukazało się w 1751 r. (wersja, na której opiera się to nagranie). Cały czas odwoływałem się do tych dwóch dokumentów opierając się jednocześnie na publikacjach wybitnego specjalisty Christopha Wolffa. Dołączyłem do tego konsultację wielu innych publikacji Urtexte.

**Jak można zaplanować wykonanie takiej całości kontrapunktowej?**

Priorytetem jest oczywiście oddanie kontrapunktu w całym jego bogactwie i przejrzystości a także konsekwentne ukazanie specyficznej formy każdej fugi. Bardzo ważne jest także, aby uchwycić styl każdej kompozycji, by oddać jej właściwą inspirację, ekspresję a nawet charakter. I oddać w taki sposób sprawiedliwość tej „ekspozycji” stylów i gatunków muzycznych jaką jest *Sztuka fugi*. Sprawą zasadniczą jest także to, aby znaleźć odpowiednią artykulację – odpowiednią dykcję, rytm a także odpowiedni rozmach tematyczny. Wyborów tych należy oczywiście dokonywać w zależności od architektury ogólnej.

**Tak więc pierwszeństwo dla przejrzystości kontrapunktu i formy a także szacunek dla różnych stylów?**

*Sztuka fugi* wymaga, aby odpowiedzieć na prośbę Bacha, by dzieła, nawet te o największej sofistykacji kontrapunktowej, stały się żywe i komunikatywne. Czego chciał kompozytor? Spójrzmy na przykład na *Kontrapunkt IV*, główny temat połączony jest z krótkimi, płynącymi motywami, których

świeżość i powtórzenie przekształcają bogatą polifonię w jowialną serenadę. Wyzwanie techniczne *Kontrapunktu XII*, fugi, która odwraca się całkowicie, by zapamiętać o niej później dzięki spokojnej i płynnej budowie. Archaiczny styl, czysta forma (4 razy temat, następnie 4 razy temat różnorodny) połączone linie zapewniają wielką prostotę tej promienistej i boskiej karcie.

W *Kanonie IV* druga linia naśladuje pierwszą odwracając ją dwa razy wolniej. Jednak słuchacz nie dostrzega tego wycyznu kompozycyjnego, ale raczej dotkliwy ból lamentu na dwa głosy. Bach działa zawsze na wielu poziomach i upewnienie się o ich współlistnieniu stanowi jedno z zadań dla wykonawcy.

**Od jak dawna zamierzał Pan nagrać „Sztukę fugi”?**

Projekt tego nagrania, które ma dla mnie ogromne znaczenie, sięga oczywiście odległej przeszłości. Co ciekawe, projekt ten związany jest z *Etiudami* Ligetiego. W 1994 r. wykonałem *XIV Etiudę*, zadedykowałem ją Vincentowi Meyerowi i to właśnie on namawiał mnie bardzo do nagrania tego wielkiego dzieła polifonicznego jakim jest *Sztuka fugi*. Jego wieloletnie nalegania sprawiły, że w końcu powoli przekonał mnie do tego projektu, który nie był aż tak niemożliwy do zrealizowania jak mi się początkowo wydawało...

© Deutsche Grammophon  
tłumaczenie z francuskiego:  
Małgorzata Kaczmarek

# Con Vigore debiutuje na rynku fonograficznym

z dyrygentem Andrzejem Ryłko rozmawia Arkadiusz Jędrasik

**W połowie zeszłego roku ukazała się debiutancka płyta prowadzonego przez Pana Chóru Kameralnego Con Vigore. Repertuar doprawdy niezwykły, gdyż większą część płyty zajmuje „Romancero Gitano” napisane przez Maria Castelnovo-Tedesco. Skąd ten wybór?**

Wybór *Romancero Gitano* to efekt mojej ciągle wielkiej fascynacji gorącymi, magicznymi klimatami hiszpańskimi – w szczególności andaluzyjskimi, którymi prześcona jest zarówno poezja Federico Garcíi Lorci, jak i skomponowana do tej poezji muzyka Mario Castelnovo-Tedesco.

**Jakie jest zainteresowanie tą płytą? Jakie jest zainteresowanie tym utworem na koncertach?**

Wprawdzie płyta ta ukazała się kilka miesięcy temu, to zainteresowanie nią, w mojej ocenie, jest bardzo duże. Również koncerty nasze, w programach których znajdują się zarówno *Romancero Gitano*, jak i inne utwory (a cappella) nagrane także na tej płycie, przyjmowane są z wielkim entuzjazmem.

**Do współpracy przy nagraniu zaprosił Pan znanego gitarzystę, Romualda Erenca? Skąd ten wybór?**

Romualda Erenca znam od wielu lat, zawsze jawił mi się, jako muzyk bardzo wyrazisty, z charakterem, bez których to cech nie byłoby możliwe wykonanie, oczywiście i nagranie dzieła Castelnovo-Tedesco.

**Jak się układała współpraca przy nagraniu?**

Już samo profesjonalne podejście, w sensie technicznym, chórzystów i gitarzysty do procesu nagrania dawało mi wiarę, iż nie będzie to praca tak strasznie zmudna i trudna. Tak też się stało, a kiedy dodamy jeszcze ogromną wrażliwość i muzykalność artystów, to efekt tej „symbiozy” musiał być dobry...

**Proszę coś opowiedzieć o historii pańskiego zespołu?**

Chór Kameralny Con Vigore, które-

go jestem założycielem, wkrótce będzie obchodził jubileusz XX-lecia... Powstał jako chór (obowiązkowy lub inaczej „przymusowy”) w Szkole Muzycznej II stopnia im. S. Moniuszki w Łodzi. Później, kiedy uczniowie stali się już absolwentami tej szkoły, ale również i łódzkich uczelni, w szczególności Akademii Muzycznej, Chór Kameralny Con Vigore zmienił opiekuna i stał się nim Łódzki

nich: Nagroda Prezydenta Parlamentu Europejskiego – Gorizia (Włochy), I nagroda Międzynarodowego Konkursu w Rumii, II nagroda Międzynarodowego Konkursu w Trelew (Argentyna), Grand Prix i I Nagroda Ogólnopolskiego Konkursu Chórów Szkół Muzycznych w Ostrowie Wielkopolskim, I Nagroda Konkursu w Katowicach, II Nagroda Ogólnopolskiego Konkursu w Legnicy,

III Nagroda Międzynarodowego Konkursu w Suwałkach.

**Czy możemy się spodziewać w niedalekiej przyszłości kolejnych realizacji fonograficznych?**

Mam nadzieję, że tak. Nasza gotowość repertuarowa jest duża i to zarówno pod względem jego przekrojowości, jak i charakteru. Możemy zaproponować utwory kompozytorów, zarówno polskich, jak i obcych – od muzyki dawnej po współczesną. Z jednej strony muzykę poważną, z drugiej zaś lżejszą. Za-



Dom Kultury i tak jest po dziś dzień. Repertuar Con Vigore jest przekrojowy i różnorodny. Znaleźć w nim można zarówno utwory sakralne, jak i świeckie różnych epok, od muzyki dawnej aż po utwory kompozytorów współczesnych, dzieła klasyczne i utwory „lżejsze”. Szczególną jego część stanowią utwory kompozytorów polskich.

Con Vigore koncertuje zarówno w kraju, jak i za granicą m.in. Austria, Argentyna, Francja, Hiszpania, Litwa, Niemcy, Szwajcaria czy Włochy.

**Jakie są jego dotychczasowe dokonania?**

Świadectwem wartości chóru są nagrody czy wyróżnienia zdobyte podczas ważnych, prestiżowych konkursów i Festiwalu. Con Vigore może się także pochwalić wieloma nagrodami, a wśród

proponować możemy także repertuar „lżejszy” np. opracowania tańców żydowskich czy też utwory oparte o folklor kubański, argentyński – ze znakomitą Piazzollą na czele!

**Jaki repertuar polski wykonujecie zarówno w kraju jak i za granicą?**

Jak już wcześniej powiedziałem utwory kompozytorów polskich stanowią szczególną część naszego repertuaru. Można w nim znaleźć np. motety Górczyckiego, Zielińskiego, pieśni Wacława z Szamotuł czy psalmy Mikołaja Górnika ale również można znaleźć utwory – głównie a cappella kompozytorów współczesnych, jak Józefa Świdra, Romualda Twardowskiego, Mikołaja Góreckiego, Bronisława Kazimierza Przybylskiego, Sławomira Kaczorowskiego.

**Dziękuję za rozmowę.**



# Juan Diego Florez W hołdzie Rubiniemu

Arkadiusz Jędrasik

**W** świecie dzisiejszej opery Juan Diego Florez zajmuje szczególne miejsce. Po pierwsze, bez żadnego wysiłku podejmuje wyzwania rzucone przez najbardziej spektakularne ornamentacje z repertuaru bel canto. Z niezrównanym wdziękiem rzeźbi potoczyste i romantyczne frazy. Wznosi się aż do wysokiego c i jeszcze wyżej, czerpiąc przy tym niekłamana przyjemność z szybowania pomiędzy rozbrzmiewającymi nutami niemal ze stratosfery. Ponadto, jego książęcy wygląd i bezgraniczna charyzma nieustannie zachwycają krytyków i słuchaczy z całego świata. Najnowsza płyta Floreza to hołd złożony Rubiniemu, który był tenorem – super gwiazdą, jeszcze zanim pojawiło się takie pojęcie.



Juan Diego Florez  
fot. Decca/Trevor Leighton

## Rubini – król tenorów

Spośród wszystkich śpiewaków opery włoskiej z pierwszej połowy XIX w., żaden nie był tak wyjątkowy, jak Giovanni Battista Rubini. Urodził się 7 kwietnia 1794 r. w Romano di Lombardia. Większą część pierwszych lat swojej działalności artystycznej (1815-1829) spędził w Neapolu. Kiedy cieszył się już europejską sławą w Wiedniu i Paryżu w połowie lat 20. XIX w. zaczął występować także w teatrach mediolańskich (1827-1831), następnie swoją działalność skupił głównie na Paryżu i Londynie. Artysta przeszedł na emeryturę w 1845 r. i zmarł niecałe dziesięć lat później dnia 3 marca 1854 r.

Mistrzostwo Rubiniego różniło się pod wieloma względami od mistrzostwa współczesnych mu śpiewaków: ścisła współpraca z największymi kompozytorami tego okresu, różnorodność wykonywanych ról, i w końcu ten jego stratosferyczny rejestr, umożliwiający mu wykonanie tego tak niebezpiecznego wysokiego f w ostatnim akcie *Purytanów* Belliniego.

Rubini śpiewał początkowo w Neapolu w 1815 r., była to rola Lindora z *Włoszki w Algierze* Rossiniego. Często dublował lub zastępował dwóch głównych tenorów neapolitańskich tego okresu, jakimi byli Andrea Nozzari (studiował z Rubinim) i Giovanni David. Choć Rossini nie napisał żadnej roli operowej dla Rubiniego, śpiewak brał udział w tworzeniu dwóch kantat orkiestrowych. Rossini przerobił dla niego opery: *Dziewica z jeziora* i *Zelmira*.

Związek Rubiniego z Donizettim był mniej intensywny, chociaż kompozytor przeznaczył dla niego w Neapolu kilka nowych oper. Najważniejsze owoce współpracy z Donizettim to *Anna Bolena* i *Merino Filiero*.

Natomiast dla Belliniego Rubini był bratnią duszą. Począwszy do 1826 r. skomponował cztery opery z myślą o głosie tenora: *Bianca i Fernando*; *Il pi-*

*rata*; *La sonnambula* i *I puritani*, przerobił dla niego także piątą operę – *La straniera*. Muzyka Belliniego przemieniła artyzm Rubiniego. W liście skierowanym do tenora z dnia 4 stycznia 1828 r. kompozytor pisze: „gdyby nie było *Il pirata*, który umożliwił rozwinięcie pańskich zdolności dzięki muzyce napisanej specjalnie dla pańskiego głosu, opuściłby Pan Mediolan z reputacją niemodnego „tenora cavatinowego” nie zaś wielkiego śpiewaka i aktora”. Dzięki Belliniemu, Rubini dał się poznać jako lider nowego pokolenia romantycznych tenorów, silnych aktorsko i bardzo ekspresyjnych. Czy to będzie Almaviva (alias Lindorf w *Il barbiere di Siviglia*), Gualtiero w *Il pirata* czy Elwino w *La sonnambula*, Rubini określa nowe brzmienie dla nowego pokolenia tenorów. W przeciwieństwie do innych śpiewaków z tego okresu (takich jak Gilbert Duprez), którzy starali się utrzymać jednolitą masę wokalną w całym rejestrze z górnymi c rozbrzmiewającymi w głosie piersiowym, Rubini kontynuował dostosowanie lżejszego dźwięku w wysokich rejestrach, stosując „falset”, aby włączyć nuty, niemożliwe do zrealizowania przez innych tenorów.

Rolą Gualtiera w *Il pirata* Bellini ustanowił wytyczne melodii deklamacyjnej i wrażliwości związanej z tekstem, cechy charakterystyczne arii tenora romantycznego zarówno w lirycznym, śpiewnym wstępie, jak i wyrazistszej małej formie muzycznej. Po wykonaniu dzieła w mediolańskiej La Scali 27 października 1827 r. Gualtiero staje się jedną z ulubionych ról Rubiniego.

W *Marino Filiero*, operze wystawionej w Teatrze Włoskim w Paryżu 12 marca 1835 r., Donizetti napisał rolę Fernanda specjalnie dla Rubiniego. Fernando, siostrzeniec doży Marino Filiera opuszcza Wenecję, żeby chronić swoją ukochaną Elenę, żonę doży, z którą cudzołożył. Rola jest niezwykle ponieważ Fernando zostaje zabity w pojedynku już w drugim z trzech aktów

oper, ale Rubini nadał mu ogromną intensywność dramatyczną. Donizetti napisał o nim: „Jeszcze nigdy nie słyszałem Rubiniego śpiewającego w taki sposób, dlatego też musiałem bisować cavatinę każdego wieczora”.

## Współczesny Król tenorów

Jesienią zeszłego roku ukazała się nakładem wydawnictwa Decca płyta *Arias for Rubini* peruwiańskiego tenora Juana Diego Floreza. Po zapoznaniu się z albumem bez trudu zauważamy, że chociaż wszystkie nagrane arie mają podobny schemat strukturalny, jednak różnorodność w stylach wokalnych, indywidualność melodyczna każdego fragmentu, a także zmienny ciężar dramatyczny nadany głosowi znakomicie peruwiańskiego tenora całkowicie wystarczy, aby wskazać wielki zasięg podejścia muzycznego Giovanniego Battisty Rubiniego. Dzięki Juanowi Diego Florezowi, obecnemu „królowi tenorów”, publiczność może po raz kolejny ocenić ten wspaniały repertuar. Fakt, że Floreza kojarzymy z Rubinim wydaje się oczywisty i stąd wspomniana płyta stanowi mieszaninę artyzmu tych dwóch wielkich tenorów.

Rzeczywiście, o swoim włoskim poprzedniku Peruwiańczyk mówi, że „Rubini był pierwszym śpiewakiem międzynarodowym”. Porównuje go do Paganiniego, który był znany zarówno znawcom, jak osobom z ulicy. Jeżeli chodzi o szeroką publiczność, Florez uważa, że poznanie śpiewaków, którzy zostawili swój ślad w historii muzyki, jest zjawiskiem bardzo pozytywnym. „Są to ludzie, którzy śpiewali po raz pierwszy niektóre z najpiękniejszych oper. Poznanie ich jest pasjonujące”. Podobny album w hołdzie wielkim diwom operowym nagrała niedawno znakomita amerykańska śpiewaczka Renée Fleming z Walerym Gergiewem.

Opierając się na źródłach pisanych, Florez doszedł do wniosku, że głos

Rubinię wykazywał pewne podobieństwo z jego tenorem „lirico-leggero”, dzięki lekkości i swobodzie, które pasują idealnie do bel canto. „Mam wysoki głos, Rubini miał także bardzo wysoki głos rozciągający się od e do wysokiego c. W tym rejestrze nasze głosy są najpotężniejsze i najdźwięczniejsze. Różni nas to, że Rubini przekraczał wysokie c stosując falset – docho-

zawsze urzec swoich słuchaczy tym, co Florez opisuje jako „fzy w głosie w pasażach, w których jest jakaś linia romantyczna w długiej frazie. Sprawiał, że ludzie płakali. Nie mogę porównywać się z Rubinim – pisze się o nim często, że był najlepszym tenorem, jaki kiedykolwiek wystąpił na scenie! Niektórzy powiedzieli, że do linii wymagających nostalgii lub melancholii mój głos jest od-

wysokie d z *Bianca e Fernando*, a także kadencje z *Pirata*, w którym to dziele znajduje się także wiele tych wysokich tonów. Jeśli natomiast chodzi o to, aby ukazać różnorodność w recitalu poświęconym wyłącznie bel canto „nawet nie znając zbyt dobrze muzyki Rossiniego, wystarczy posłuchać *La donna del lago*, żeby rozpoznać bez najmniejszej wątpliwości muzykę tego kompozytora. Ta partytura ma swoją markę, znak, które odróżniają ją od Donizettiego, tak samo jak Donizetti różni się od Belliniego. To w zupełności wystarczy, aby zapewnić różnorodność!”.

Z całą pewnością bel canto Rubiniego nie leżało w zasięgu zainteresowań Floreza przez pierwsze lata spędzone jeszcze w Limie, gdzie był zatopiony w muzyce folkowej i popowej. Pragnąc dokończyć swoje muzyczne wykształcenie, w wieku 17 lat podjął naukę w konserwatorium w swoim rodzinnym mieście, po to, aby móc lepiej pisać swe własne piosenki. Odkąd głos skierował go w stronę repertuaru klasycznego, nie zwlekał, aby pojechać do USA i zostać studentem Curtis Institute w Filadelfii. Po powrocie poznał peruwiańskiego tenora Ernesta Palacio, specjalistę od bel canto, który stał się jego sędzią i mentorem. Potem, kiedy cały świat nagle poznał go na Festiwalu Operowym Rossiniego w Pesaro i po debiucie w wieku 23 lat w La Scali, narodziła się gwiazda i to nie byle jaka: gwiazda zdolna bronić sztandaru bel canto przez najbliższe dziesięciolecia. W 2007 r. Florez ponownie przybył do Mediolanu, gdzie fragment brawurowej arii tenora w *Córce pulku* Donizettiego była pierwszą arią od 74 lat, którą bisowano w La Scali.

W karierze, która go bardzo absorbowowała, Florez miał niewiele czasu na swoje inne zainteresowania, które rozciągają się od książek po piłkę nożną. W jego życiu jest oczywiście zawsze muzyka i to niekoniecznie muzyka operowa. „Słucham nieustannie muzyki pop. Lubię nawet AC/DC i zespół Bee Gees! Lubię także Led Zeppelin, Santanę i Beatlesów”. Florez ceni powojennych śpiewaków meksykańskich, którzy „śpiewali głosami doskonale wykształconymi, z wielkim uczuciem i legato”. Florez udziela się także społecznie, ostatnio brał udział w koncercie dobroczynnym zorganizowanym w Limie wraz ze swoim rodakiem Gianmarco, kompozytorem i piosenkarzem popowym.

Jednak serce Floreza jest przywiązane do bel canto i jego nowa płyta jest dowodem na to, że znaleźliśmy w nim współczesnego spadkobiercę najsłynniejszych postaci epoki bel canto. Artysta jest nieustannie stymulowany ariami kojarzonymi z Rubinim „cudownie byłoby zaśpiewać całą operę z jego repertuaru – to tak jakby wywołać jego ducha. Kiedy jest się zdolnym do wykonania opery czy arii, którą śpiewał wielki Rubini, człowiek czuje się znakomicie”. 🎵



Juan Diego Florez  
fot. Decca/Trevor Leighton

dząc do wysokiego f i wysokiego g”. Chociaż Florez nie śpiewa tych krańcowych dźwięków, w arii z *Marino Faliero* Donizettiego znajdującej się na tej płycie, znajduje się pierwsze wysokie Es, które artysta zaśpiewał publicznie.

Rubini śpiewał największe opery Rossiniego, stworzył także niezwykle rolę Belliniego i Donizettiego. Potrafił

powiedni, by wyrazić tego rodzaju smutek”.

Floreza szczególnie pociągają „delikatne frazy, ekspresywność oraz czystość melodii Belliniego”, arie tego kompozytora znajdujące się na tej płycie. „W tych fragmentach można sobie bardzo łatwo wyobrazić skalę głosu Rubiniego biorąc pod uwagę liczne

Gaetano Donizetti

# EMILIA Z LIVERPOOLU

po raz pierwszy w Polsce zapomniana opera doby *bel canto*  
tylko dwa spektakle

19 i 20 stycznia 2008

godzina 19:00

Państwowa Opera Bałtycka w Gdańsku

kierownictwo muzyczne: Giovanni Pacor, reżyseria: Ignacio Garcia  
scenografia: Elisabetta Pian  
wśród wykonawców: Martine Reyners, Francesca Park, Vesselina Vasserova,  
Marc Canturri, Cozmin Sime, Philippe Talbot, Bruno Comparetti, Vasco Fracanzani,  
Vincenzo Taormina  
Orkiestra złożona z muzyków z Gdańska, Bremy i Liverpoolu

zapraszają:  
Państwowa Opera Bałtycka,  
European Opera Center w Liverpoolu  
Miasto Gdańsk - Europejska Stolica Kultury 2016 / kandydat

bilety / informacje / rezerwacja:  
tel. 058 763 49 06, 058 763 49 12/13 w. 342, 344  
e-mail: bow@operabałtycka.pl  
www.operabałtycka.pl



## O muzyce tureckiej (1)

### Anatol Jagoda

#### Miejsce tradycyjnej muzyki tureckiej w historii

Po trwających 5 lat badaniach tabliczki z pismem klinowym, pochodzącej z ok. 1800 r. p.n.e., w 1974 r. kalifornijski muzykolog, prof. Anna O. Kilmer wydała następującą opinię: znaki na tabliczce przedstawiają zapis melodii. Do początków XX w., kiedy to tradycyjna muzyka turecka zaczęła posługiwać się zapisem nutowym używanym w Europie, począwszy od powstałego w IX w. systemu zwanego „Ebcet”, używano wielu różnych systemów zapisu nut, noszących nazwę „Hamparsum”, „Kanterođlu”, itp.

Po zadomowieniu się Turków w Anatolii, prymitywne początkowo instrumenty muzyczne zaczęły przechodzić znacząco ewolucję. Rosnące znaczenie muzyki w życiu codziennym wpłynęło na rozwój znaczenia budowy instrumentów. Turcy, którzy osiedli w Anatolii, przybyli z Azji (Erodkowej). Przywiezione przez nich prymitywne instrumenty muzyczne przebieżyły wielką ewolucję i dzisiejsze to np. ud, lauta, kanun (rodzaj cymbałów, na których gra się nie uderzając w struny pałeczkami, lecz szarpąc je metalowymi sztyftami osadzonymi jak napaśtek na palcach) czy też kemençe (rodzaj małych rozmiarów skrzypiec, na których gra się opierając je na kolanie lub trzymając w powietrzu jak wiolonczelę), instrument charakterystyczny dla obszaru południowego na wybrzeżu Morza Czarnego. Istnieje też wyraźne rozgraniczenie instrumentów używanych przy wykonywaniu muzyki ludowej i tradycyjnej muzyki tureckiej.

Turcy, zarówno swą kulturą, jak i muzyką wywarli duży wpływ na rozwój kultury w wielu krajach Azji i Europy. Najstarsze zapisy nutowe należą w znaczeniu do Turków. Muzyka irańska, arabska czy hinduska są najważniejszymi tego przykładami.

Jak wiemy, w Europie największy wpływ na rozwój muzyki miały kościół. Równolegle rozwijała się też muzyka ludowa. W Turcji natomiast, oprócz bardzo ważnej muzyki ludowej, najważniejszym nurtem była muzyka świecka, dworska, chociaż obok niej tworzono również, choć w znacznie mniejszym wymiarze, muzykę religijną.

Dla Turków bardzo ważny był też, rozbudzający uczucia patriotyczne, nurt noszący nazwę „Mehter Musikisi”. Jest to muzyka wykonywana podczas marszu wojska. Największe jej znaczenie przypadało na okres od XV do XIX w. Również dzisiaj jest często wykorzystywana podczas świąt i oficjalnych uroczystości. Użyłcy na przełomie XVII i XVIII w. kompozytor o imieniu İttri, skomponował około tysiąca utworów. Były wśród nich utwory zarówno religijne, jak i świeckie. Niestety, z powodu niezapamiętania ich, uległy one zdegenerowaniu (zmianom w znacznym stopniu zmieniającym ich pierwotny kształt) i większość z nich zaginęła. Do dzisiaj zachowało się ich około 40.

Wielu wspaniałych (sułtanów) tureckich sułtanów muzykom wydatnie pomógł, wielu z nich zajmowało się również komponowaniem muzyki, np. Mahmut I, Mahmut II, Selim III.

Do najważniejszych kompozytorów należą: Abdulkadir Meragali, Hafız Post, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Hacı Arif Bey. Prawie wszyscy muzycy tureccy tworzyli muzykę religijną i poważnie się nią interesowali.

#### Okresy w artystycznej muzyce tureckiej

Cała historia tradycyjnej muzyki tureckiej dzieli się na sześć zasadniczych okresów:

1. Okres „przygotowawczy” trwaj<sup>1</sup>cy od powstania nurtu muzyki artystycznej, aż do czasu, kiedy żył<sup>3</sup> Abdulkadir Meragali (1360-1435);
2. Okres „pierwszy klasyczny” trwaj<sup>1</sup>cy do rozpoczęcia dzia<sup>3</sup>alności przez Itrięgo (1640-1712);
3. Okres „ostatni klasyczny” od Itrięgo do Dede Efendiego (1778-1846);
4. Okres „neoklasyczny” trwaj<sup>1</sup>cy do czasu gdy dzia<sup>3</sup>ał Zekai Dede (1825-1855);
5. Okres „romantyczny” przypadaj<sup>1</sup>cy na okres dzia<sup>3</sup>alności H. Sadettina Arela (1880-1955);
6. Okres „reformacji” trwaj<sup>1</sup>cy po dzień dzisiejszy.

### System nierównomiernie temperowany

W muzyce europejskiej ton dzieli się na dwie części. Z tego powodu kształt krzyżka i bemola jest niezmienny. W muzyce tureckiej istnieje więcej niż jeden krzyżek czy bemol i ich kształt jest zmienny. Jeden ton dzieli się na 9 części. Części te noszą nazwę „koma”. Ich oznaczenia to: jeden, dwa-trzy, cztery, pięć, osiem, dziewięć, itd. W tradycyjnej muzyce tureckiej zamiast „krzyżek” czy „bemol” używa się poniższych nazw:

Jeden koma	<b>Koma</b>
Dwa-trzy koma	<b>Eksik bakiyye</b>
Cztery koma	<b>Bakiyye</b>
Pięć koma	<b>Küçük mücennep</b>
Osiem koma	<b>Büyük mücennep</b>
Dziewięć koma	<b>Tenimi</b>
12-13 koma	<b>Artık ikili</b>

Różnica między dwoma dźwiękami nosi nazwę „stopień”.

### System

Jest to w muzyce tureckiej formacja, na którą składa się równa ilość uderzeń nierównej mocy.

Sylaba	Mocne-s <sup>3</sup> abe	Długość trwania	Ruch ręki
Dum	mocne	długie	prawa
Tek	s <sup>3</sup> abe	długie	lewa
Te-ke	mocne-s <sup>3</sup> abe	dwa krótkie	prawa-lewa
Te-ka	mocne-s <sup>3</sup> abe	krótkie-długie	prawa-lewa
Te-ka	mocne-s <sup>3</sup> abe	długie-długie	prawa-lewa
Ta-Hek	mocne-s <sup>3</sup> abe	długie-długie	obie ręce razem

W artystycznej muzyce tureckiej istnieje dwa rodzaje systemów: systemy proste i systemy złożone. Systemy proste są dwa: nim sofyan i semai. Systemy dzielą się również na dwa rodzaje ze względu na długość trwania: systemy krótkie (lub proste) – do 15 odcinków czasowych i systemy długie (lub złożone) – ponad 15 odcinków czasowych. Systemów prostych jest 26.

Nazwa systemu	Czas	Rodzaj metrum
Nim	2	2
Sofyan	3	3
Semai	4	3
Türk Aksađi	5	3
Yürük Semai	6	3
Sengin Semai	6	5
Devri Hindi	7	5
Devri Turan	8	3
Düyek	8	5
Mütsemmen	8	3
Aksak	9	6
Evfer	9	6
Raks Aksađi	9	4
Oynak	9	6
Aksak Semai	10	6
Lenk Fahte	10	6
Cengi Harbi	10	10
Tek vuru°	11	6
Frenkcin	12	10
Nim Çember	12	7
Ikiz Aksak	12	8
Nim Evsat	13	6
arki Devri Revani	13	9-10
Bekta°i Devri Revani	13	9
Devri Revan	14	6
Raksan	15	10

### System skal w artystycznej muzyce tureckiej

W muzyce europejskiej oktawa dzieli się na 12 zasadniczo równych części. W artystycznej muzyce tureckiej oktawa dzieli się na 24 nierówne części. W związku ze specyficzną budową skal tureckich, taki podział jest niezbędny w celu uzyskania pożądanego efektu w interpretacji utworów.

### Rodzaj i budowa serii (skal)

Układając w rzędzie osiem tonów, otrzymujemy serię (w muzyce europejskiej – skalę). Tak jak w muzyce europejskiej tworzone są dzieła w minorze i majorze, tak w muzyce tureckiej rodzaj muzyki, który uzyskujemy, uwarunkowany jest przez kompozytora skalą. W skali tureckiej poszczególne tony skali nazywają się: durak (przystanek), durak üstü (ponad przystankiem), orta ses (dźwięk cerodkowy), güçlü (silny), güçlü üstü (ponad silnym), altinci derece (szósty stopień), yeden (siódmy) i tiz (wysoki).

### Rodzaje serii (skal)

Istnieją w muzyce tureckiej dwa rodzaje skal: skale podstawowe i skale przeniesione. Skal podstawowych jest trzynaście: Çargah, Buselik, Rast, Uşşak, Hicaz, Uzzal, Hümayun, Zırgüleli Hicaz, Neva, Huseyini, Karciðar, Suzinak, Kurdi.

Skale przeniesione są to skale, które rozpoczynają się od innych, niż to przyjęte, dźwięków. Jest ich sześć: Çargah, Buselik, Kurdi, Zırgüleli Hicaz, Segah, Neveser.

### Formy tradycyjnej muzyki tureckiej

Istnieją dwie główne formy tej muzyki: utwory wyłącznie instrumentalne i utwory z tekstem śpiewanym, zarówno a cappella, jak i z towarzyszeniem instrumentów.

Utwory pierwszej grupy dzielą się na siedem rodzajów: Pe°rev, Saz semaisi, Tasvir, Medhal, Taksim, Aranaðme, Oyun havasi.

**Pe°rev** – największa z form instrumentalnych. Czteroczęściowa. Wstęp do skali. We wstępie tym używane są dźwięki skali i prowadzi on do części zasadniczej. Przetworzenie w oparciu o skalę. Powrót do części zasadniczej i przez nią przejście do części nazywanej „centrum”. Przeważnie oscylująca w wysokich rejestrach. Powrót do części zasadniczej i za jej pośrednictwem wstęp do części czwartej. Inne przetworzenie tematu. Powrót do części zasadniczej i w ten sposób zamknięcie formy. W formie tej część zasadnicza jest generalnie bryskotliwa, żywa. Forma ta opiera się na systemach złożonych.

**Saz semaisi** – muzyka wykonywana głównie na zakończenie większych form. Opiera się na systemach prostych.

**Tasvir** – jest to utwór opowiadający jakikolwiek przypadek związany z przyrodą, albo za pomocą muzyki opowiadający o uczuciach. Nie ma jakiegokolwiek określonej formy. Zależy od nastroju kompozytora (a więc w przeżyciu na nawiązanie europejskie – improwizacja).

**Medhal** – przyswojony przez kompozytorów ostatniej epoki. Bez określonej formy muzycznej. Mały utwór wykonywany przez cały zespół instrumentów.

**Taksim** – utwór na instrument solowy improwizujący w obrębie skali.

Wykonując ten utwór, specjalnie należy podkreślać mocny ton, zawieszenie i przystanek (to znaczy tonikę).

**Aranaðme** – w niektórych utworach krótki instrumentalny wstęp.

**Oyun havasi** – tej nazwy używa się w stosunku do utworów oddziaływujących na temperament słuchaczy. Mają różne nazwy: Çiftetelli, Zeybek, Longa, Sirta, Horon, Hora, Bar, Halay, Köçekçe. Niekoniecznie w szybkim tempie.

Utwory zawierające tekst sąowny dzielą się na dwie podgrupy: utwory religijne – Ayin, Duak, Ýlahi, Nat, Miraciye, Ezan, Sala, Teşpih, Temcit, Tekbir oraz utwory świeckie – Kor, Beste, Semai, Parký.

Utwory religijne. W tradycyjnej muzyce tureckiej najbardziej niewinne, proste i czyste melodie były i są używane w tym rodzaju muzyki. Utwory religijne przez cały dzień, od wczesnego poranka, za pośrednictwem muezzina wzywającego wiernych do modlitwy, towarzyszą muzykom w codziennym życiu.

Utwory świeckie:

**Kor** – długie utwory opierające się na określonych systemach.

**Beste** – po Korze największy form utwór z tej grupy. Czteroczęściowy. Każda część to nowy tekst.

**Semai** – s<sup>1</sup> ich dwa rodzaje: **Agir semai** przypomina form<sup>1</sup> Beste oraz **Yuruk semai** – utwory wokallyno-instrumentalne, w których po czêœci wokallynej nastêpuje czêœæ instrumentalna, skomponowana specjalnie, aby wykonaæ je podczas okresu postu (Ramazanu) w czasie wieczornego posi<sup>3</sup>ku. S<sup>1</sup> one ÷ywsze i ruchliwsze ni<sup>2</sup> te pierwsze. **arki** – przewa<sup>2</sup>nie swobodne, fantazyjne utwory wokallyno-instrumentalne.

Najwa<sup>2</sup>niejszy<sup>1</sup> cech<sup>1</sup> tradycyjnej muzyki tureckiej jest to, ÷e bez wzglêdu na to jak liczny zesp<sup>3</sup> wykonuje dany utwór, wszystkie instrumenty graj<sup>1</sup> w unisonie, a wiêc jest to muzyka jednog<sup>3</sup>osowa.

## Ludowa muzyka turecka – türkû

Nazwa „türkû” oznacza piosenkê ludow<sup>1</sup> utworzon<sup>1</sup> w ten sposób, ÷e jakikolwiek wiersz wykonywany jest (œpiewany) do muzyki, konieczn<sup>1</sup>ie ludowej muzyki tureckiej. Powinien to byæ wiersz poety (barda) ludowego, ale tak nie jest, dlatego bardzo trudno ustaliæ, co jest oryginaln<sup>1</sup> kompozycj<sup>1</sup> ludow<sup>1</sup>.

Türkû ze wzglêdu na cechy charakterystyczne dziel<sup>1</sup> siê na trzy grupy:

1. Ze wzglêdu na u<sup>2</sup>yt<sup>1</sup> w kompozycji melodiê:
  - a. Je<sup>2</sup>eli utwór jest wykonywany w jakimœ okreœlonym, znanym przez wszystkich stylu, to przewa<sup>2</sup>nie jest to utwór o charakterze tanecznym. Do grupy tej nale<sup>2</sup> m.in. „oturak” z Konii (œrodkowa Turcja) i „kirik” z Urfy (po<sup>3</sup>udniowo-wschodnia Turcja).
  - b. Je<sup>2</sup>eli styl nie jest okreœlony, to najczêœciej jest to utwór o charakterze improwizacji.
2. Ze wzglêdu na libretto (a wiêc u<sup>2</sup>yt<sup>1</sup> tematykê): piosenki dzieciêce i ko<sup>3</sup>ysanki, opowiadaj<sup>1</sup>ce o przyrodzie, mi<sup>3</sup>osne, bohaterkie, ÷o<sup>3</sup>nierskie, zwi<sup>2</sup>zane z r<sup>3</sup>o<sup>3</sup>czynnymi uroczystoœciami, zwi<sup>2</sup>zane z prac<sup>1</sup>,

zbo<sup>3</sup>nickie, opowiadaj<sup>1</sup>ce o smutnych wydarzeniach, opowiadaj<sup>1</sup>ce o weso<sup>3</sup>ych wydarzeniach, w formie dialogu dwóch osób, towarzysz<sup>1</sup>ce okreœlonej grze: na okolicznoœæ œmierci czy wspomnienia po zmar<sup>3</sup>ym.

3. Ze wzglêdu na budowê: warstwa tekstowa tych utworów jest bardzo zr<sup>3</sup>o<sup>3</sup>nicowana. Poczynaj<sup>1</sup>c od piêciosylabowych, a koñcz<sup>1</sup>c na szesnastosylabowych. Dowodzi to, ÷e tekst jest tu raczej podporz<sup>1</sup>dkowany konkretnej melodii, a nie odwrotnie.

Choæ trudne jest przeprowadzenie podzia<sup>3</sup>u i analizy tego rodzaju utworów, ich definicjê mo<sup>2</sup>na by przedstawiæ w ten sposób: „s<sup>1</sup> to poezje ludowe zachowane w tradycji ludu, przekazywane z pokolenia na pokolenie, emigruj<sup>1</sup>ce z jednego obszaru do innego, ulegaj<sup>1</sup>ce zmianie zawartoœci i kszt<sup>2</sup>tu, ale zawsze podporz<sup>1</sup>dkowane melodi<sup>1</sup>”.

Ta definicja pokazuje nam dwie najwa<sup>2</sup>niejsze cechy tych utworów, a wiêc ich anonimowoœæ i œcis<sup>3</sup> zale<sup>2</sup>noœæ od muzyki.

Jedynym Ÿród<sup>3</sup>em tej tw<sup>3</sup>o<sup>3</sup>oœci s<sup>1</sup> odczucia i oczekiwania prostych ludzi. Czyje s<sup>1</sup> te uczucia, nie ma ÷adnego znaczenia, dlatego ich tw<sup>3</sup>o<sup>3</sup>cy siê nie przedstawiaj<sup>1</sup>, pozostaj<sup>1</sup> anonimowi. Nawet je<sup>2</sup>eli podadz<sup>1</sup> swê imiê, to z czasem ulega ono zapomnieniu i utwór stanie siê w<sup>3</sup>asnoœci<sup>1</sup> og<sup>3</sup>u.

W por<sup>3</sup>wnaniu z innymi rodzajami tradycyjnej muzyki tureckiej, znaczenie muzyki ludowej dla wiêkszej czêœci spo<sup>3</sup>œczeñstwa jest du<sup>2</sup>o wa<sup>2</sup>niejsze. Ból, mi<sup>3</sup>oœæ, pasje i têsknoty zawsze odbijaj<sup>1</sup> siê woer<sup>3</sup>du ludu szerokim echem. ☹

Uwaga: w jêzyku tureckim takie g<sup>3</sup>oski jak: b, ç, j, v, c, y, ý (i bez kropki) wymawia siê w jêzyku polskim jak: sz, cz, rz, w, drz, je, y; ô, ü tak jak niemieckie o- i u- umlaut, natomiast ð jest nieme i stanowi wydu<sup>2</sup>czenie poprzedzaj<sup>1</sup>cej je samog<sup>3</sup>oski.

## Z dziejów ormiañskiej opery narodowej” (1) Czuchadżian,...

### Lestaw Czaplñski

**K**ultura muzyczna żyjącego w diasporze narodu ormiañskiego rozwija<sup>1</sup> siê w dwóch równoległych i właściwie nie posiadających ze sob<sup>2</sup> stycznoœci nurtach: muzyki liturgicznej, zwi<sup>2</sup>zanej z narodowym Koœcio<sup>3</sup>em Gregoriañskim (od św. Grzegorza Oœwieciciela, który w III stuleciu wprowadzi<sup>1</sup> chrzeœcijañstwo w tym kraju), oraz tw<sup>3</sup>o<sup>3</sup>oœci wêdrownych mimów i pieœniarzy zw. gusanami. Jej g<sup>3</sup>ównymi oœrodkami by<sup>1</sup>: w historycznej Armenii „Geworgian” – Akademia Teologiczna w Eczmiadzynie k. Erywania, gdzie mieœci siê siedziba katolikos<sup>1</sup>, przyw<sup>3</sup>odcy duchowego wszystkich Ormian na œwiecie jak g<sup>3</sup>oœi jego oficjalny tytu<sup>1</sup>, w Gruzji Tyflis, w którym dzia<sup>1</sup>alnoœæ muzyczna koncentrowa<sup>1</sup> siê wok<sup>3</sup> seminarium duchownego tzw. „Nersejan”, oraz Stambu<sup>1</sup>, gdzie w XIX w. ormiañskie koncerty symfoniczne i przedstawienia operowe by<sup>1</sup> w og<sup>3</sup>le pierwszymi tego typu imprezami na terenie Imperium Otomañskiego.

Pionierem ormiañskiej muzyki artystycznej, usiluj<sup>1</sup>ącym pogodziæ rodzim<sup>1</sup> tradycjê z zasadami tw<sup>3</sup>o<sup>3</sup>oœci zachodnioeuropejskiej, by<sup>1</sup> Tigran Czuchadżian (wystêpuj<sup>1</sup>cy niekiedy pod sturkizowanymi formami imienia i nazwiska jako Dikran Çuhacyan), uwa<sup>2</sup>any

równie<sup>2</sup> za prekursora opery tureckiej<sup>1</sup>. Przyszed<sup>1</sup> on na œwiat w rodzinie stambulskiego zegarmistrza w 1837 r. Studia muzyczne odby<sup>1</sup> w rodzinnym mieœcie pod kierunkiem G. Jeraniana oraz w Mediolanie w latach 1861-64. Po powrocie do Stambu<sup>1</sup> by<sup>1</sup> wsp<sup>3</sup>o<sup>3</sup>rganizatorem pierwszego ormiañskiego towarzystwa muzycznego „Kpar ajkakan” (Ormiañska Lira) oraz w 1872 r. teatru muzycznego, dostarczaj<sup>1</sup>c na jego potrzeby liczne utwory sceniczne. By<sup>1</sup> to g<sup>3</sup>ównie komedie muzyczne, zarówno do librett tureckich, jak i ormiañskich z tureckimi tytu<sup>1</sup>ami: *Starosta go<sup>3</sup>ow<sup>3</sup>as* (Köse kâhya, 1874) i *Pan Niewa<sup>2</sup>zny, sprzedawca pra<sup>3</sup>o<sup>3</sup>anego grochu* (Leblebici Horhor aga, 1876). Ł<sup>2</sup>czy<sup>1</sup>ły one cechy gatunkowe wodewilu z elementami ormiañskiego folkloru miejskiego i cieszy<sup>1</sup>ły siê sporym powodzeniem na Zakaukaziu, Bliskim Wschodzie i we wschodniej Europie (Rumunia, Grecja), a *Pan Niewa<sup>2</sup>zny* wystawiony zosta<sup>1</sup> nawet w Londynie. We Francji przysporzy<sup>1</sup>o mu to przydomek „wschodniego Offenbacha”, którego operetki, a tak<sup>2</sup> Lecocq<sup>2</sup>, wystawia<sup>1</sup>ł zreszt<sup>2</sup> w prowadzonym przez siebie teatrze.

Przede wszystkim jednak Czuchadżian zasłyn<sup>1</sup> jako autor pierwszej ormiañskiej opery – *Arszak II* (orm. *Arszak*

*jerkrort*, wł. *Arsas*, 1868). Jej libretto opracowane zosta<sup>1</sup>o przez Tommaso Terziana (znanego tak<sup>2</sup> jako Tommaso Terziani 1838-1909) w wersjach ormiañskiej i w<sup>3</sup>oskiej i nawi<sup>2</sup>zywa<sup>1</sup>o do zmagañ w IV w. chrzeœcijañskiej Armenii z sasanidzk<sup>2</sup> Persj<sup>2</sup> oraz Bizancjum.

Arszak II powraca ze zwyciêskiej wojny z perskim kr<sup>3</sup>olem Szapurem II. Piêkna Parandzem wstawia siê za swym m<sup>3</sup>em Gnelem, zbuntowanym ksiêciem, i prosi o zgodê na jego powr<sup>3</sup>ot z banicji. Kr<sup>3</sup>ól odmawia, lecz Gnel mimo to przybywa i usiluje zabiæ w<sup>3</sup>ad<sup>2</sup>oc, lecz ginie z r<sup>3</sup>ak stra<sup>2</sup>ży. Pod wplywem urody Parandzem kr<sup>3</sup>ól zapala<sup>1</sup>o do niej namieñnoœci<sup>2</sup>, obiecuj<sup>1</sup>ac tron. W tym celu ka<sup>2</sup>że zamkn<sup>2</sup> w wie<sup>2</sup>ży sw<sup>2</sup> dotychczasow<sup>2</sup> żonê Olimpiê, c<sup>3</sup>rkê bizantyjskiego cesarza Walentyna. Noc<sup>2</sup>, podczas burzy, Arszak i Parandzem spotykaj<sup>1</sup> siê na cmentarzu, gdzie odsuwaj<sup>1</sup> siê nagrobne p<sup>3</sup>łyty i z otch<sup>3</sup>lani wyzieraj<sup>1</sup> widma n<sup>3</sup>charrarów (dzielnicowych ksi<sup>2</sup>ż<sup>2</sup>), straconych z rozkazu monarchy, w tym duch Gnela. Pod wplywem wyrzut<sup>3</sup> sumienia Arszak postanawia pojednaæ siê z żon<sup>2</sup>. Podczas uczy<sup>1</sup> Parandzem podaje mu puchar z zatrutym winem. Po œmierci Arszaka katolikos Nerses wzywa zebranych, aby dla dobra kraju zachowali pok<sup>3</sup>o<sup>2</sup>.



Acte  
Préalable

Promujemy muzykę polską  
- najlepsi artyści  
- wybitne osiągnięcia  
- pomagamy artystom  
- profesjonalna promocja  
- nagrywamy i wydajemy  
muzykę poważną  
- dofinansowujemy ciekawe  
projekty

Wydawnictwo Muzyczne Acte Préalable  
skr.poczt. 71, 02-800 Warszawa 93  
tel./fax (+48 22) 648 88 38  
e-mail: actepre@wp.pl  
www.acteprealable.com

**Lider<sup>1)</sup> polskiej fonografii • Mecenas muzyki polskiej**

<sup>1)</sup> Pod względem ilości nagrań premierowych muzyki polskiej, w tym polskiej muzyki współczesnej, nagrań premierowych żyjących kompozytorów polskich, promocji młodych artystów obecnych w katalogu.

Scena na cmentarzu stanowi niewątpliwie reminiscencję powstających z grobów mniszek z *Roberta diabła* Meyerbeera, a dochodzące z otchłani głosy pomordowanych jako żywo przypominają dobiegający z jaskini „piekielny walc” z opery francuskiego kompozytora. W radzieckiej adaptacji libretta zastąpiona została spotkaniem spiskowców, z ukrycia śledzonych przez króla. Poza tym uszlachetniono postać Parandzem, gdyż wino zatrują Głównodowodzący wojsk, a wypija je Olimpia, której śmierć demaskuje sprzysiężenie. W oryginalnie bowiem Arszak był osobowością pełną sprzeczności, rozdartą pomiędzy państwowe racje stanu i egoistyczne namiętności, a na domiar porywczą, stąd zgodnie z włoską konwencją obsadzony został przez głos barytonowy.

Stylistycznie należy ona do gatunku romantycznej opery historycznej, czerpiąc wzory z dzieł Rossiniego, Belliniego, Mercadantego i wczesnego Verdiego<sup>3</sup>. Po uwerturze, stanowiącej dość mechaniczne zestawienie występujących tematów, następuje typowe „introduzione” (z bandą czyli orkiestrą dętą na scenie, towarzyszącą powitaniu powracających wojsk), w którym dokonuje się prezentacja głównych postaci. Szczególnie istotną rolę w dramaturgii dzieła odgrywają wielkie ansamble (finał II aktu w formie concertata) oraz sceny zbiorowe z

w swoim czasie organizator objazdowej trupy operowej, w której pierwsze kroki stawiał słynny później dyrygent Aleksander Melik-Paszajew. Dopiero 8 września 2001 r. doczekała się wystawienia oryginalna, autorska wersja dzieła, ale za to nie było gdzie, bo w San Francisco i w reżyserii słynnej Francesci Zambello. Druga opera historyczna Czuchadżiana – *Aleksinaz* – poświęcona wydarzeniom z czasów wojny turecko-serbskiej, niestety się nie zachowała.

Największą popularnością nie tylko wśród Ormian na Bliskim Wschodzie, ale i w świecie (inscenizacja w Londynie w 1914 r.) cieszyła się opera komiczna *Pan Nieważny, sprzedawca grochu*, której libretto nawiązywało częściowo do intrygi *Rigoletta*.

Córka tytułowego bohatera – Fatime – porwana zostaje do haremu przez służbę bogatego Churszuda. Gdy ojciec przybywa do jego posiadłości, poplecznicy gospodarza utrzymują, że została porwana przez rozbójników, z rąk których odbił ją ich pan. Nieważnemu udaje się wszakże potajemnie spotkać z córką i wspólnie obmyślić plan ucieczki. Dowiedziawszy się o tym, zaufani Churszuda wysyłają o umówionej porze przebranego za kobietę mężczyznę, aby do reszty pognać i upokorzyć nieszczęsnego ojca. Kiedy Nieważny z pomocą innych ulicznych handlarzy usiłuje odbić Fatime siłą, zjawia

się policja i nieszczęsny ojciec musi raz zawsze pogodzić się z utratą córki.

Każdy z trzech aktów poprzedzony jest krótkim wstępem, prezentującym jego materiał tematyczny. Interesującym rozwiązaniem muzycznym stało się podzielenie chóru na dwie grupy dla oddania starcia sprzymierzeńców tytułowego bohatera oraz Churszuda, a z solowych numerów szczególną popularność zyskała: romans Fatime oraz dwuczęściowa pieśń jej ojca, desperacko upominającego się o córkę.

Dorobek Czuchadżianina obejmuje ponadto utwory symfoniczne, kameralne i fortepianowe, a także popularne w swoim czasie pieśni i romanse. Planował też napisanie rozgrywanej się nad Gangesem opery *Indiana*. Zmarł 23 marca 1898 r. w Smyrnie (dzisiejszy Izmir).

Czuchadżian zyskał miano „ormiańskiego Verdiego” (il Verdi armeno) i pod takim właśnie tytułem ukazał się poświęcony mu artykuł bolońskiego krytyka muzycznego Riccardo Torrena. Ponadto zaczęta pieśń Nieważnego z III aktu poświęconej mu opery – podobnie jak *Va pensiero* z *Nabuchodonozora* Verdiego – stała się nieformalnym hymnem ormiańskim. W swoim czasie Czuchadżian prowadził też zespół operowy „Gusanergakan” (Teatr gusanów).

#### Informacja o nagraniach:

T. Czuchadżian – *Arszak II* (oprac. z 1945 r.). soliści, orkiestra i chór Państwowego Teatru Opery i Baletu im. A. Spendiariana w Erywaniu pod dyktando Arama Kataniana, Parseghian Records

<sup>1</sup> Turkojęzycznej części jego spuścizny poświęć miejsce w szkicu poświęconym widowiskom operowym w Turcji.

<sup>2</sup> W rzeczywistości Olimpia była zaledwie córką rzymskiego pretora, a król poślubił Parandzem, która po jego zabójstwie w perskiej niewoli objęta panowaniem i została zamordowana przez tychże Persów po bohaterskiej obronie twierdzy Artagers, której przewodziła.

<sup>3</sup> Na marginesie warto zauważyć, że przejęte z opery włoskiej wspomniane „temporale” czyli muzyczna burza, jako sztafaż dla dramatycznych wydarzeń, na trwałe przyjęło się w dziełach ormiańskich (np. w *Dawidzie-begu* Tigraniana, o którym będzie mowa dalej), również socrealistycznych, kiedy w *O świcie* (*Lusabacin*, 1938) Aro Stepianiana towarzyszy odbiciu bolszewików z więzienia, a w *Orlim gnieździe* (*Arwaberd*, 1957) Arno Babadżianiana stanowi tło skrytobójstwa komsomolka Kara, strzegącego kolchozowych zbiorów.

Z tym ostatnim utworem wiąże się ponadto polonicum, albowiem w partii Rubena, przewodniczącego kolchozu nielustnie oskarżonego o zabójstwo Kara, powraca motywy *Warszawianki*, mający świadczyć o jego rewolucyjnej przeszłości i przemawiać za jego niewinnością.

<sup>4</sup> Grano je także w Wenecji, Paryżu i Wiedniu.

# Dzieje polskiej miniatury skrzypcowej (9)

## Kompozytorzy neoklasycy (2)

### Maryla Renat

Neoklasycyzm płynął w muzyce polskiej szerokim nurtem. Po nieważ sięgał do wieloepokowej tradycji, dlatego w miniaturze skrzypcowej należącej do owego nurtu zjawiają się także elementy właściwe epokom wcześniejszym, przez co rozszerza się krąg techniczno-wyrazowych odmian. W XX w. gatunek miniatury staje się bardziej dynamiczny w sensie formy i ekspresji, pozbawiony konwensów. Tradycja romantyczna spleta się z nawrotami do baroku, wirtuozostwo z prostotą, dobrze utrwalony schemat reprzyzowy z budowaniem typowo XX-wiecznym, montażowym. U czołowych polskich neoklasyków w połowie ubiegłego stulecia ten rodzaj utworu plasował się na uboczu pracy kompozytorskiej. Z lat wojennych pochodzi *Burleska* (1940) Artura Malawskiego (1904-1957), utwór zwarty formalnie (A B A1), preferujący ruch rytmiczno-figuracyjny skontrastowany wolnym ogniem lirycznym. Nasuwa się tutaj porównanie z analogicznym utworkiem Adama Andrzejewskiego. Język silnie schromatyzowany ociera się jeszcze o tonalność. W partii fortepianu materiałowo różnicowanej w stosunku do skrzypcowej, występują charakterystyczne dla języka kompozytora kwintowo-kwartowe piony akordowe w wysokich rejestrach. Motoryczny przebieg ogniw skrajnych konstituuje przetwarzanie głównego motywu tematu. W obydwu partiach nadrzędną rolę pełni technika figuracyjna. *Burleskę* Malawski zedykował wybitnej, polskiej skrzypaczce, Eugenii Umińskiej. Na marginesie pracy nad wielkim baletem *Wierchy* w 1950 r. powstał *Mazurek*, w którym kompozytor stworzył oryginalną stylizację folkloru góralskiego, kontynuując tym samym ideę Szymanowskiego. Formalnie zbudowany jest na zasadzie szeregowania odcinków wolnych i szybkich. Występują zwroty modalne, ostinatowe formuły w akompaniamencie. Technika figuracyjna przeplata się z lapidarną kantyleną w wysokim rejestrze.

Również w okresie wojennym powstał *Mazurek skrzypcowy* (1942) Stanisława Wiechowicza (1893 – 1963), kompozytora zastępującego na polu muzyki chóralnej. Według opinii Adama Walacińskiego „*Mazurek* Wiechowicza jest wierną transpozycją modelu stylistycznego znanego z jego kompozycji orkiestrowych”<sup>1</sup>. Forma tej miniatury, dość nietypowa składa się z szeregowania odcinków różnych materiałowo i ago-

gicznie. Z cech metrycznych mazura stosowany jest akcent na trzeciej części taktu. W melodyce widoczne są wpływy intonacji podhalańskich, diatonika przeplata się z chromatyką. Bardzo oryginalnie przedstawia się harmonika partii fortepianowej, obfitująca w repetowane współbrzmienia z dodanymi sekundami i paralelne przesunięcia wybranej postaci trójdźwięku, bitonalne zestawienia. Ekspozowanie akcentów mazurowych odbywa się np. na trzydziętkowych klasterek. Partia skrzypcowa technicznie jest dosyć prosta, zwłaszcza w układach rytmicznych. W ogólnej koncepcji utwór został oparty w partii skrzypiec na prostych przebiegach figuracyjnych.

Inną miniaturą skrzypcową, powstałą w latach wojny był *Kaprys nr 1* na skrzypce i fortepian Michała Spisaka (1914-1965). Reprezentuje on rodzaj miniatury złożonej z zestawienia ognia lirycznego i motorycznego. Wolny wstęp to swobodna kantylena skrzypiec rozwijająca się od niższego rejestru do wysokiego, nawiązując do typu narracji romantycznej, co podkreśla zagęszczona faktura fortepianu. Część szybka posiada postać motorycznego perpetuum mobile, opartego na ruchu triolowym. W nim zawarte są „punkty melodyczne”, wyznaczone początkowymi dźwiękami grupy rytmicznej. Płynny bieg zakłócany jest pizzicatem lewej ręki. *Kaprys* to typowy neoklasycyści utwór z gatunku motoryczno-technicznego. Wydany został w oficynie londyńskiej Chester Library w 1943 r. Dzieła skrzypcowe Spisaka obejmują też sonatę i rozbudowane *Improvisazione* z 1962 r.

Wyżej scharakteryzowane utwory stanowiły przedproże do intensywnie rozwijającego się powojennego nurtu folklorystycznego, w którym mieszczą się niektóre omówione już miniatury taneczne (Bacewicz).

Piotr Perkowski (1901-1990) należą-



Piotr Perkowski

cy do grona neoklasyków ogółem skomponował 9 krótkich utworów skrzypcowych. Część z nich powstała w okresie międzywojennym (*Kołysanka*, 2 utwory op. 6: *Romans*, *Krakowiak*, *Impression*, 2 *melodie*). Dwie kompozycje datowane na lata wojenne (*Romans*, *Impression*) oraz utwór, będący ukłonem w stronę stylu K. Szymanowskiego (u którego Perkowski studiował), powstały w 1953 r. Z powyższego wyczerpania wynika, iż u tego kompozytora pojawia się nowa kategoria utworu o nazwie *Impression*. Niestety, utwory te, z wyjątkiem ostatniego nie zostały opublikowane. *Karolowi Szymanowskiemu* – tak zatytułowana jest ostatnia miniatura-pastisz, wydana w rok później, w 1954. Perkowski nawiązuje tutaj do je-

zyka dźwiękowego swego mistrza, zwłaszcza do stylistyki okresu narodowego. Widoczne są echa pieśni kurpiowskich, tańca z *Harnasi* w motywie utworu. Układ formy złożony jest z czterech różnych ogniw i powrotu myśli początkowej. Każdy z odcinków wnosi zmianę agogiczną i nową treść, przez co utwór ten przyjmuje postać małej rapsodii. Schemat ów powoduje, że miniatura ta jest wyrazowo zróżnicowana: kantylenowa w dwóch pierwszych odcinkach i taneczna w dwóch kolejnych. Perkowski posługuje się językiem rozszerzonej tonalności, w partii fortepianowej charakterystyczne są paralelne przesunięcia zwartych trójdźwięków (na wzór mazurków fortepianowych Szymanowskiego). Partia skrzypcowa nie pretenduje do miana wirtuozowskiej, lecz opiera się na prostej motywie (zwłaszcza w rysunku rytmicznym) z nieznaczną „domieszką” polimetrii.

Z dorobku skrzypcowego kompozytora i pianisty Witolda Friemana (1889-1977) dostępne w druku są 2 pozycje: *Taniec góralski* (w zbiorze *Śpiewające skrzypce*, z. III, PWM 1992) oraz 2 romanse, wydane w 1950 r. (Czytelnik). *Taniec góralski* przedstawia „nutę” ludową wprost, pozbawiony został właściwie jakichkolwiek zabiegów stylizacyjnych. Przebieg polega na szeregowaniu

ni 8-taktowych okresów, figuracyjna melodyka operuje czystą skalą góralską (c-d-e-fis-g-a-b). Temat powtarza się w kilku wariantach melodycznych. Motywy przedzielane są oktavowymi „przypupami” na dłuższych wartościach. Akompaniament obfituje w puste brzmienia kwintowe, naśladujące góralskie „basy”. Utwór jest bezpośrednią imitacją sposobu gry kapeli góralskiej i jako utwór dydaktyczny (prosty technicznie) doskonale zapoznaje ucznia z melodycznymi i rytmicznymi cechami folkloru podhalańskiego. W neoromantycznym stylu skomponowane zostały 2 *Romanse* (A-dur i a-moll). Nieregularna struktura motywiczna, ewolucyjne rozwijanie toku melodycznego, częste zmiany rejestru, oktavowe wzmocnienia kantyleny w momentach kulminacyjnych – cechy przynależne późnoromantycznej liryce skrzypcowej kształtują ich narrację. Warstwowa, lecz mimo to prosta faktura fortepianu daje wyważone, kontrastujące tło dla linii solowej. Romanse Friemana są utworami zapewne skomponowanymi w „nie swoim” czasie, spojrzeniem w przeszłość i przypomnieniem tradycji, odrzuconej w pierwszych dekadach XX w.

Rok 1951 przynosi miniaturę skrzypcową w muzyce Witolda Lutosławskiego (1913-1994). Dedykowane Tadeuszowi

Ochlewskiemu *Recitativo e arioso* to drobny utwór okolicznościowy. W motywie (nazwach nut) zaszyfrowane zostały litery imienia adresata dedykacji. Stylistycznie należy do nurtu neoklasyckiego, rodzajowo do miniatury lirycznej. Lutosławski daje tutaj kantylenę nowego typu, starannie selekcjonuje dobór wysokości dźwiękowych. Rozwój dokonuje się poprzez pomnażanie określonych motywów. Włącza się też figuracyjność i efekty kolorystyczne. Układ formalny jest szeregowy z „akcentem” reprzyzowym. Partia skrzypcowa jest prosta, akompaniament fakturalnie przejrzysty, rozrzedzony”. Atonalny język dźwiękowy pozostaje też swobodny w metryce (polimetria). W porównaniu z innymi miniaturami neoklasyckimi *Recitativo e arioso* Lutosławskiego odchodzi od tradycyjnego myślenia w toku motywiczo – frazowym, w rozwoju ekspresji zaznacza się stopniowe budowanie kulminacji, następuje powrót myśli inicjalnej w odcinku końcowym. Nowoczesność mikroformalna spleta się z tradycją makroformalną (ogólny schemat formy). Lutosławski powróci jeszcze do miniatury skrzypcowej w swym ostatnim utworze. ☾

<sup>1</sup> Adam Walaciński, *Noty o kompozytorach [w:] Polska współczesna miniatura skrzypcowa 1939-1964*, PWM Kraków 1970, s. 67.

W mojej muzycznej krainie (3)

## Rozmowa artysty z Bogiem: IV Symfonia Brucknera

Andrzej Osiński

**Bruckner jest bez wątpienia najbardziej niebezpiecznym z całej rzeszy muzycznych innowatorów, tworzących w naszych czasach – pisał w 1885 r. wiedeński krytyk muzyczny, Max Kalbeck – jego idee są całkowicie nieobliczalne, a ich bezpośredniość posiada uwodzącość, magiczną moc, która czyni więcej szkody, aniżeli wyrefinowane i mozolnie przemyślane sofizmaty wszystkich innych razem biorąc (...) Jego muzyka wydaje woń niebiańskich róż i odór piekielnej siarki.**

Jakkolwiek od tej pełnej sarkazmu, złośliwej wypowiedzi, dzieli nas kilkanaście dekad, postać twórcy *Te Deum* nadal budzi konflikty, a symfoniczna spuścizna Antona Brucknera, podobnie jak przed laty, wywołuje szereg kontrowersji, zmuszając słuchacza do zajęcia jasno sprecyzowanego stanowiska, oscylującego w granicach od pełnej uwielbienia czci po gwałtowne odrzucenie dzieła, bez możliwości wyrażania uczuć pośrednich. Tymczasem ten skromny, nieśmiały człowiek, wychowany w wiejskim środowisku Górnej Austrii, z pewnością bardzo by cierpiał, gdyby jakimś zrzędzeniem losu, nagle znalazł się w centrum takiej uwagi. Dyskretność, wycofanie, nierzucanie się w oczy cechowały całą jego istotę, której duchowy rozwój, od najwcześniejszego dzieciństwa został zdomino-

wany przez prostą, żarliwą religijność, uchodzącą na tle racjonalistycznej epoki, w jakiej przyszło mu żyć, za śmieszny i na poły naiwną.

Doskonała znajomość gry na organach, połączona z głębokim umiłowaniem i oddaniem, jakie artysta żywił wobec tej dziedziny muzyki, przyniosły mu w 1861 r. uznanie w oczach Konserwatorium Wiedeńskiego, którego członkowie ze zdumieniem stwierdzili: „To on nas powinien egzaminować, a nie my jego!”. Gruntowna znajomość teorii medium, które w połowie XIX stulecia, lata największych triumfów miało zdecydowanie już za sobą, stanowią klucz do zrozumienia muzycznej odrębności Brucknera na tle dzieł jemu współczesnych. Bachowska sztuka kontrpunktu i barokowa koncentracja dźwięku, bogactwo melodyczne, swoboda

improwizacji, kontemplacyjna żarliwość oraz tendencja do długich, łagodnych fraz, podczas których rozwijający się temat ulega pewnemu uspokojeniu i wyciszeniu – wszystkie są oczywistymi reminiscencjami stylu organowego.

Wyrastając na łonie Kościoła Rzymsko-katolickiego, którego duch i liturgia ukształtowały estetyczny program jego sztuki, Anton Bruckner zwracał się w pierwszej kolejności do utworów religijnych, jakie wyszły spod ręki wielkich klasyków: Haydna, Mozarta i Beethovena. Nieobce mu były również polifoniczne dzieła Palestriny oraz Gabrielego, a nade wszystko chóralskie kompozycje rozwichrzonego i posępnego Jacobusa Gallusa. Wpływy te, przenikając do monumentalnych symfonii, jakie artysta z matematyczną wręcz precyzją zestawia w ramach logicznych, organicznie



ze sobą powiązanych, potężnych struktur, narzuconych muzyce pół wieku wcześniej przez Ludwiga van Beethovena, kreują dzieło całkowicie osobiste i promieniujące niespotykaną żarliwością.

W dniu premiery *IV Symfonii Es-dur*, jaka miała miejsce w gmachu Filharmonii Wiedeńskiej 20 lutego 1881 r., tylko nieliczni obecni ośmielali się przeczuwać, z jakim olbrzymim odzewem spotka się to dzieło już w niedalekiej przyszłości. Katastrofalne przyjęcie poprzednich utworów Brucknera, zwłaszcza dedykowanej ukochanemu Wagnerowi *Trzeciej*, zbyt wyraźnie utkwiła w pamięci tutejszej publiczności, aby mogła ona oczekiwać, iż kolejna produkcja „tego śmiesznego, prostego człowieka” okaże się sukcesem. A jednak była nim bezsprzecznie, stawiając w stan konsternacji zarówno oddanych miłośników sztuki mistrza, jak i jego najbardziej nieprzejednanych adwersarzy, samego zaś kompozytora skłaniając do czynienia tak typowej dlań, lakonicznej uwagi: „zdumiewające”.

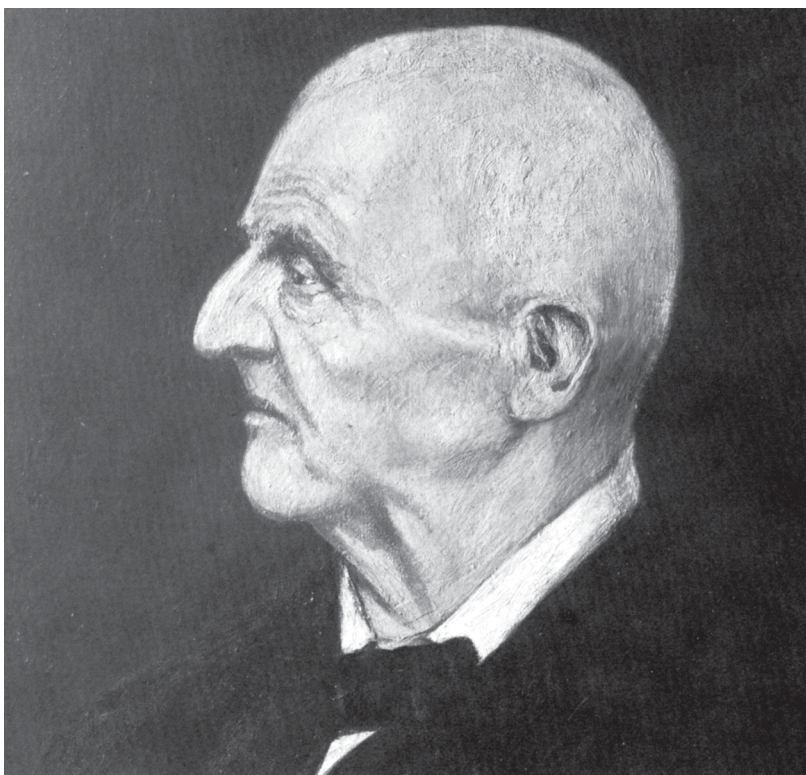
„W tym muzycznym sercu zamieszkuje takie bogactwo idei, w tym umyśle roi się od tylu niezliczonych, nowych kombinacji, że nigdy nie jest się dość zmęczonym, aby za nimi podążać, i należy jedynie ubolewać, iż to bogactwo jest takie obfite” – entuzjastmował się po premierze Wilhelm Frey na łamach *Neues Wiener Tagblatt*. Nawet Kalbeck, należący do najzagorzalszych przeciwni-

ków Brucknera, przyznawał z niechęcią: „Jest to dzieło dziecka o niespotykanej sile. Młody Herkules, który udusił w kołysce dwa węże, przypuszczalnie piąłby muzykę w takim duchu”.

Sukces *IV Symfonii* był bez wątpienia owocem całej serii przekształceń i rewizji, jakim artysta nieustannie poddawał dzieło, ukończony w swej oryginalnej formie w 1874 r. Konstruowanie pod naciskiem z zewnątrz lub z inspiracji samego kompozytora, „nowych, poprawionych” wersji symfonii, jest szczególnym symptomem tej sztuki, w której styl swobodnego, niezdiscyplinowanego muzykowania, właściwego grze na organach, przenikając do symfoniki, przeszkadzał nierzadko w użyciu zwartej i przejrzystej struktury dźwiękowej. Szlachetne, monumentalne w skali utwory Brucknera, zatopione w gęstej, intensywnej melodyce i od-

znaczające się znakomitą improwizacją, usiłowano nierzadko „przykroić” do ówczesnych gustów, nadając im wydzwięk wagnerowski. Tymczasem artysta, będący wprawdzie oddanym admiratorem mistrza z Bayreuth, używane przezeń zdobycze przekształcał w sposób niezmiernie osobisty, tworząc muzykę czystą, bezprogramową i ponadczasową.

Na partyturze *Czwartej*, po raz pierwszy i jedyny w całej twórczości, Bruckner osobiście naszkicował tytuł: *Romantyczna*, sugerując pewną programowość dzieła. Sytuowało to utwór w jednym rzędzie z niezmiernie przez Brucknera cenioną, ekstazyjną *Symphonie fantastique* Hektora Berlioz. Podążając tropem wielkiego Francuza, kompozytor opisał wyjątkowo skrupulatnie część pierwszą, będącą mistyczną apoteozą cudów przyrody:



„Średniowieczne miasto – świt – z miejskich wież rozlegają się głosy, nawołujące do zbudzenia się – bramy otwierają się – rycerze na dzielnych ruma-kach wypadają na otwartą przestrzeń – otacza ich magiczny czar lasu – szmery leśne – śpiew ptaków – i tak rozwija się romantyczny obraz dalej”.

To detaliczne, acz czysto naiwne usiłowanie zinterpretowania dzieła, wybiega daleko w przyszłość, zapowiadając programowe symfonie Gustawa Mahlera, który z tej sztuki czerpał wręcz rozrzutnie, by stworzyć własną, unikalną koncepcję świata, równie żarliwą, skupioną i przesiąkniętą panteistycznym uwielbieniem Boga, co u jego „nieliterackiego” poprzednika. Trudno o większy kontrast osobowości, jak pomiędzy tymi dwoma piewcami i heroldami spóźnionego romantyzmu: Mahler – umysł chłonny, żywy i otwarty na każdy aspekt

życia, człowiek o wybitnej inteligencji, wielkiej kulturze estetycznej i rozległych horyzontach; Bruckner – nieufny samotnik, zamknięty w sobie dziwak, istota bezbronna i ostrożna wobec świata, znajdująca ukojenie jedynie w muzyce oraz głębokiej, intymnej wierze.

Nie tylko na tle Mahlera, ale również wobec innych romantyków, był mistrz z Ansfelden postacią niemal anachroniczną i jak zauważył Alfred Einstein „mógł z równym powodzeniem przyjść na świat jako współczesny Haydna”. W wieku niepodzielnego dyktatu literatury, która uzurpowała sobie prawo do kreowania artystycznych wzorców i narzucania ich wszystkim pozostałym rodzajom sztuk, umiejętność władania piórem była w środowisku muzyków, czymś tak oczywistym jak sztuka samego komponowania. Weber, Schumann, Berlioz, Wagner i Liszt, by wspomnieć

tylko najważniejszych „rewolucjonistów” świata XIX-wiecznej muzyki, byli zawodowymi literatami; inni, jak Brahms, Dvorzak, Chopin czy Czajkowski, pisywali równie chętnie, dzieląc się swymi przemyśleniami i artystycznymi wizjami z wydawcami, krytykami, przyjaciółmi i najbliższymi.

Nie wyrażający estetycznych i intelektualnych opinii Bruckner, nie celował w sztuce epistolarniej i nie uświadamiał sobie związków łączących go z genialnymi poprzednikami; poza komentarzami, pozostawionymi do *Czwartej*, unikał też zdecydowanie wszelkiej

programowości. Będąc jednakże nieodrodnym dzieckiem swej epoki, podobnie jak starszy o jedno pokolenie Schubert, czy należący do tej samej generacji Brahms, żywił głęboką miłość do rodzimej natury, chłonąc otwartym sercem jej wspaniałość i nieprzemijalne piękno. I to właśnie przyroda, w jej abstrakcyjnej, uduchowionej i najbardziej mistycznej od czasów *Symphonii pastoralnej* Beethovena wizji, niepodzielnie króluje w tym barwnym, poruszającym wszystkie zmysły dziele, którego uroczysty i pełen godności ton nasuwa na myśl malarskie wizerunki *Sacra Conversazione*, powstające na przestrzeni włoskiego „quattrocenta”.

„Jakże szczęśliwy jest człowiek, że gdy nie wie, dokąd uciec, jak się uratować, jeden jedyny ton, jeden dźwięk wyciąga ku niemu tysiące anielskich ramion, obejmuje go i unosi w górę! –

# 2008

## DONATELLA FLICK CONDUCTING COMPETITION

PATRON H.R.H. THE PRINCE OF WALES

IN ASSOCIATION WITH THE

### LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

**The 2008 competition will take place  
from 30 September to 2 October in London,  
and is open to conductors under the age of 35  
who are citizens of full membership countries of  
the European Union.**

**The competition will be held in three stages,  
with the final concert at the Barbican Hall when three  
finalists will conduct the London Symphony Orchestra.**

**INFORMATION FROM: THE ADMINISTRATOR,  
DFCC, PO BOX 34227, LONDON NW5 1XP**

**[www.conducting.org](http://www.conducting.org)**

pisal w *Dywagacjach o sztuce* niemiecki teoretyk i krytyk sztuki Ludwig Tieck – Kiedy jesteśmy z dala od naszych przyjaciół, od naszych bliskich, i z gnuśnym niezadowolaniem błądzimy po pustym lesie, wówczas odzywa się w oddali róg, tylko kilka akordów, a przecież czujemy, jak na skrzydłach tych dźwięków dogania nas czyjaś tęsknota, jak wszystkie dusze, których nam brakowało i które oplakiwaliśmy, znowu są obecne. Te dźwięki mówią nam o nich, czujemy wyraźnie, że także im brak jest nas i że nie ma rozdzielania”.

*IV Symfonia Es-dur*, będąca ilustracją właściwego programowi Tiecka, panteistycznego i romantycznego odczucia świata w jego niczym nie ograniczonym pięknie, rozwija się z mglistego, subtelnego tematu smyczków, do którego głosu stopniowo dołączają drewniane instrumenty dęte oraz rogi. Wieszczą one potężną, uduchowioną frazę, urastającą do rozmiarów cudownego, żarliwego hymnu ku czci natury. Jej głęboko osobiste odczucie, połączone z religijną namietnością i spontaniczną emocjonalnością twórcy wykreowało tu muzykę najczystsza i najszlachetniejsza, która, dzięki przejmującemu wibrowaniu aparatu orkiestrowego, bezpośrednio apeluje do naszych zmysłów, wabiąc je tajemniczością leśnych scenerii, przesyconych na przemian to światłem to gęstym mrokiem.

W Brucknerowskich adagiach, uchodzących słusznie za najbardziej osobistą formę wyrazu intencji twórczych kompozytora, elementy kontemplacyjne, ekstazyjne i dramatyczne przeplatają się ze sobą ściśle, przenikając w niebywałą napięciu duchowym i kulminując w pełnym światła boskim objawieniu. Nie inaczej jest i w *Czwartej*, gdzie początkowy patos i zachwyty części pierwszej, ustępują melancholijnym, elegijnym motywom, które oscylują wokół posępnego tematu marsza żalobnego i chorału za zmarłych, by w końcu, poprzedzone szeregiem potężnych *crescend*, rozplątać się w delikatnej, eterycznej wizji, żarliwością dorównującej olbrzymim religijnym płótnom największych mistrzów sztuki baroku. Tak, jak w malarskich kreacjach Rubensa, napięcie wyznaczają krzyżujące się linie perspektywiczne, tak melodyczna fraza Brucknera daży nieustannie

naprzód i jednocześnie w górę, niczym pielgrzym, z wysiłkiem zmierzający do świętego miejsca, w którym dostąpi wewnętrznego oczyszczenia, rozjaśnienia i wyjawienia tajemnicy sacrum.

*Scherzo* obrazujące, według słów kompozytora, uroki polowania, stanowi zasadniczy temat dzieła, zaskakując ludową niemal rubasznością, harmonicznym kolorytem i rzadką, na tle innych dzieł Brucknera, pogodą ducha. Mimo usytuowania tego obrazu w konkretnej scenerii, logiczne i zwarte formalnie *scherso* przekracza w istocie jakiegokolwiek ograniczenia czasu i przestrzeni, tchnąc szczerą wiarą i prawdziwym uwielbieniem życia.

Dramatyczny finał, wprowadzając słuchacza w pełen grozy nastrój burzy, rozświetlającej w następujących po sobie wyładowaniach upiorne leśne ostępy, dzięki znacznemu zagęszczeniu aparatu symfonicznego oraz natrętnym reminiscencjom z poprzednich części, ideowo najbardziej zbliża się do śmiałych, programowych wizji Berlioz’a oraz wagnerowskich scen szaleństwa, wystawiając na dużą próbę percepcyjne zdolności odbiorców. Barokowa apoteoza instrumentów blaszanych oraz uczuciowa spontaniczność, z jaką Bruckner „przedziera się od mistycyzmu średniowiecznego ku szczytom romantycznej uczuciowości”, prowadzi do pełnej żaru, potężnej kulminacji, która – monumentalna i ściszona zarazem – rozsadza ograniczenia rządzące gatunkiem, stając się prawdziwym muzycznym nabożeństwem, które, biorącej w nich udział publiczności, przynosi ukojenie, przemienienie i odpuszczenie win.

Novalis pisał: „Fantazja umieszcza przyszły świat na wysokościach bądź w głębinach, lub w metempsychozie w nas. Marzymy o podróżach przez wszechświat: czy wszechświat nie jest w nas samych? Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga. W nas, albo nigdzie, jest wieczność z jej światami, przeszłością i przyszłością”.

*IV Symfonia „Romantyczna”*, wyrażając umiłowanie przyrody i boskiego porządku we wszechświecie, odwołuje się w niezamierzony sposób do języka symboli i pojęć tego wielkiego niemieckiego mistyka, którego przesłanie, poprzedzone wiekami intuicyjnej chrześcijańskiej myśli religijnej osiągnęło w muzyce Brucknera wspaniałe, duchowe apogeum. W kolejnych częściach symfonii, pozbawionej w swym dostojności i godności wszelkich namiętnych wzruszeń, toczy się nieustający dialog z Bogiem; dialog, który rozpoczął jeszcze w XIV stuleciu wielki Mistrz Eckhart, a jego śladami podążyli Marcin Luter, Jakub Boehme, Heinrich Schütz, Angelus Silesius i Novalis. „Tak więc ma człowiek być przeniknięty Boską obecnością, ma przyjąć formę swego ukochanego Boga i wejść w Jego istotę, a by mu jego obecność świeciła bez żadnego wysiłku – nawoływał Eckhart – Moje oko i Boga oko są jednym okiem w jednym widzeniu i jednym wyznaniem, i jedną miłością”.

Bruckner, pogardliwie nazywany przez egzaltowanych wiedeńczyków „prostaczkim bożym”, nie był z pewnością w pełni świadom tak bogatej i starożytnej tradycji religijnej, jaka legła u podstaw jego muzyki; może nawet nie byłby w stanie jej nazwać. A jednak dla tego szczerego, oddanego człowieka wiary, proces komponowania był tożsamy z intensywnym, głębokim doświadczeniem religijnym, a kolejne dzieła stały się wyznacznikiem etapów, jakie obarczony ziemskim ciężarem człowiek, z najwyższym wysiłkiem i uporem pokonuje, przemierzając niekończącą się drogę od mroku do światła, od szpetoty ku pięknu, od słabości ku mocy, od upadku ku nieśmiertelności oraz Bogu, z którym osiąga jedność i absolutne stopienie.

Pograżony w religijnym kryzysie „wiek pary i elektryczności”, ustąpił czasom, w których subtelne wartości duchowe, oddają pole podnieciom czysto materialnym, a ludzki umysł, coraz bardziej rozproszony, pędzi w szalonym tempie, kierując uwagę na doznania tak płytkie, jak krótkotrwałe. Miarę geniuszu stanowi fakt, iż obecne warunki życia, niesprzyjające pełnemu oddaniu się operującym uniwersalną i transcendentną skalą dziełom mistrza, przyniosły nieoczekiwany renesans tej szlachetnej sztuki, a niemiecki krytyk muzyczny, Ernst Kurth, już w 1925 r. napisał: „Bruckner nie górował nad swoim wiekiem – on góruje nad całym tysiącleciem”. ☉

Ktokolwiek słyszał, ktokolwiek zna... (3)

# Requiem i Missa Pontificalis Witolda Maliszewskiego

Anna Munia

Witold Maliszewski skomponował dwie msze: żałobną i pontyfikalną, dedykowaną papieżowi Piusowi XI. Oba dzieła łączy nie tylko gatunek, ale także rok ukończenia (1930), miejsce prawykonania (Poznań), wokally-instrumentalna obsada, okazałe rozmiary oraz fakt, że wciąż czekają na wydanie. I wreszcie, „last, but not least”, oba utwory stanowią doskonały przykład dojrzałego stylu kompozytorskiego Maliszewskiego, w którym na czoło wysuwa się „udyscyplinowanie natchnienia tak, aby wyraziło się jak najdokładniej w kształcie przez twórcę zamierzonym” [Kurier Poznański 1933 nr 172, 13 IV, s. 3].

Pozostawiając na chwilę ów tajemniczo brzmiący „kształt (...) zamierzony”, zatrzymajmy się najpierw nad sprawami bardziej prozaicznymi. Otóż na tle niemalże całkowicie świeckiej twórczości Maliszewskiego (z wyłączeniem *Wielkiej kantaty biblijnej* – pracy dyplomowej z 1902 r.) *Requiem* i *Missa Pontificalis* stanowią wyjątek. Oba dzieła powstały już po osiedleniu się kompozytora w Polsce, co bez wątplenia należy uznać za bodziec czy wręcz ułatwienie do poszerzenia obszaru działalności artystycznej o muzykę religijną. Obie msze zostały ukończone niemalże w tym samym czasie: *Missa pro Defunctis* 26 sierpnia 1930 r., *Msza Pontyfikalna* 30 września tegoż roku. Powyższy fakt zdaje się przemawiać za tym, iż wówczas to właśnie twórczość „muzyczno-kościelna”, jak określa ją ks. Gieburowski, stała w centrum zainteresowań Maliszewskiego.

Istotnie, msze Maliszewskiego trudno zaliczyć do nurtu muzyki liturgicznej, ich rozmiary i obsada predestynują je bowiem do wykonania koncertowego (choć *Mszę Pontyfikalną* można ewentualnie uznać za uroczysty cykl przed-soborowy). Partytura orkiestrowa *Missa Pontificalis* liczy 67 stron, zaś *Requiem* o 10 więcej. Nie byłaby to oczywiście duża liczba, gdyby nie fakt, że są to strony formatu nieco większego niż A3... W zakresie obsady kompozytor stosuje typową wielką orkiestrę symfoniczną; w *Mszy Pontyfikalnej* pojawiają się dodatkowo organy, zaś w *Misie pro Defunctis* – fortepian, a z ciekawszych instrumentów perkusyjnych – dzwony rurowe, które wraz z posępnie brzmiącymi fagotami, wiolonczelami i kontrabasami wprowadzają w nastrój dzieła.

I rzeczywiście, kompozycje pozostające pod wpływem stylistyki symfonicznej i form oratoryjno-kantatowych za-

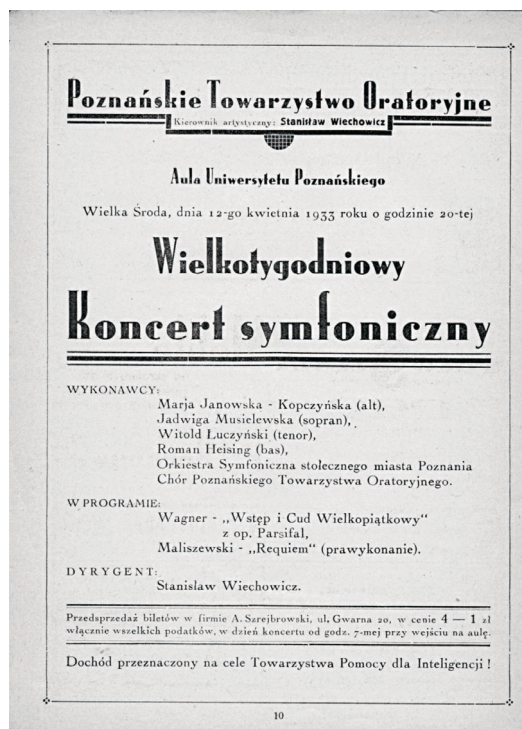
brzmiały po raz pierwszy i prawdopodobnie jedyny (wg moich badań nie znalazły się na afiszu nigdy więcej) i wciąż czekają na odkrycie przez współczesnych wykonawców i melomanów) nie w świątyni, ale w auli Uniwersytetu Poznańskiego. *Mszę Pontyfikalną* umieszczono w sezonie 1933/34 w repertuarze VIII koncertu Orkiestry Symfonicznej stołecznego miasta Poznania; w czwartek 25 stycznia 1934 r. wspomnianą orkiestrą, połączonymi chórami Państwowego Konserwatorium Muzycznego oraz Kościoła Zmartwychwstańców, a także solistami: Olgą Olginą – sopran, Marią Janowską – mezzosopran, Witoldem Łuczynskim – tenor i Karolem Urbanowiczem – bas dyrygował Zygmunt Łatoszewski.

*Requiem* spotkał los cokolwiek bardziej interesujący. Znało się ono bowiem na afiszu już po zakończeniu sezonu artystycznego i po „wielomiesięcznych przygotowaniach” [Mrygón Adam, Stanisław Wiechowicz. Działalność, Kraków 1982, s. 72] zabrzmiało w Wielką Środę 12 kwietnia 1933 r. w ramach tzw. wielkotygodniowego koncertu symfonicznego. Długo oczekiwana premiera była wielkim wydarzeniem muzycznym, które transmitowały na żywo wszystkie programy Polskiego Radia [Dziennik Poznański 1933 nr 85, 12 IV, s. 5]. Jakaż szkoda, że przedwojenne zasoby Archiwum Polskiego Radia uległy w całości zniszczeniu! Wystąpili znakomici wokaliści poznańscy: Maria Janowska-Kopczyńska – alt (śpiewająca zresztą później z powodzeniem partii sopranowe), Jadwiga Musielewska – sopran, wykonawca partii tenorowej w *Mszy Pontyfikalnej* – Witold Łuczynski oraz Roman Heising – bas (podaję oryginalną kolejność nazwisk, gdzie Maria Janowska-Kopczyńska była wymieniana jako pierwsza z racji występu solo w pierwszej części koncertu). Ciekawostką stanowi fakt, że wśród przebadanych przeze mnie partii rozpisanych na poszczególne głosy solowe, brak kart tenorowych. Biorąc pod uwagę fakt, że wykonywał je jeden śpiewak, nasuwa się pytanie, stawiane jednak z przymruże-

niem oka: skoro nie ma ich z całością partytury czyżby znalazły się w wiadomych zbiorach prywatnych?

Solistami, Orkiestrą Symfoniczną stołecznego miasta Poznania oraz chórem Poznańskiego Towarzystwa Oratoryjnego (cieszącym się opinią jednego z najlepszych zespołów w Poznaniu) dyrygował Stanisław Wiechowicz, kompozytor, pedagog i działacz muzyczny, który parą się także dyrygenturą. Jest to o tyle zaskakujące, że w artykule ks. Gieburowskiego [Muzyka Kościelna 1934 nr 3-4 s. 36] jako dyrygent pojawia się Z. Łatoszewski. Dopiero weryfikacja archiwalnych biuletynów koncertowych oraz zapowiedzi i recenzji koncertu w ówczesnych gazetach poznańskich pozwoliła na niepodważalne ustalenie dyrygenta właśnie w osobie Stanisława Wiechowicza.

Z prapremierą *Requiem* związany był pobyt Maliszewskiego w Poznaniu. Kompozytor nadzorował pracę nad swoim dziełem, zaś w przeddzień koncertu został przyjęty w godzinach południowych na audyencji przez kardynała Hlonda, któremu wręczył partyturę *Missa pro Defunctis* z dedykacją [Dziennik Poznański 1933 nr 86, 13 IV, s. 9]. W tym miejscu nasuwa się szereg pytań: dlaczego na karcie tytułowej partytury *Requiem* z 1930 r. Maliszewski umieścił zupełnie inną inskrypcję („To-





Narodowa Orkiestra Symfoniczna  
Polskiego Radia  
w Katowicach

PORANEK NOWOROCZNY

**6.01.2008, godz. 12.00**  
sala im. G. Fitelberga

dyrygent - **Jerzy Maksymiuk**

solіści - **Iwona Sobotka**  
**Przemysław Firek**

W programie utwory: Bizeta, Bocka, Brahmsa, Chaczaturiana, Dvořáka,  
Moszkowskiego, Mozarta, Prokofiewa, Rossiniego i Szostakowicza

---

K O N C E R T

**11.01.2008, godz. 19.30**  
sala im. G. Fitelberga

dyrygent - **Pietari Inkinen**

solista - **Claudio Bohórquez**

Vaughan Williams - Fantazja na temat *Thomasa Tallisa*  
Bloch - Rapsodia hebrajska *Schelomo* na wiolonczelę i orkiestrę  
Sibelius - I Symfonia

Narodowa  
Orkiestra  
Symfoniczna  
Polskiego Radia  
w Katowicach

40-032 Katowice  
Plac Sejmu Śląskiego 2  
tel. 032 251 89 03, 032 255 32 61  
e-mail: nospr@nospr.org.pl

**www.nospr.org.pl**

Sprzedaż biletów: kasa biletowa NOSPR,  
kasa biletowa Teatru Śląskiego,  
punkty Ticketportal,  
www.ebilet.pl, www.ticketportal.pl

bie, Kościele wiejski, Tobie, Krzyżu przydrożny, i Tobie najczystsza, która czuwasz nad Polską, utwór ten ofiaruje”) i gdzie w takim razie znajduje się egzemplarz zadedykowany prymasowi Polski? Czy kompozytor zdecydował się na podwójną dedykację, czy też zmienił starszą na nowszą?...

Pozostawiając już niezwykle frajdujące kwestie związane z poznańskim wykonaniem *Requiem* dodam tylko, że dzieło zostało przyjęte tak gorąco, że obecny na sali Maliszewski był kilkakrotnie przywoływany oklaskami na estradę, a sam koncert cieszył się ogromną frekwencją, co w aspekcie przeznaczenia całości dochodu ze sprzedaży biletów w cenie od 1 do 4 zł (gazeta codzienna kosztowała wówczas 20 gr.) na cele Towarzystwa Niesienia Pomocy dla Inteligencji, należy uznać za podwójny sukces. Recenzje, jakie ukazały się w poznańskiej prasie, były nie mniej entuzjastyczne. Tadeusz Z. Kasserem postawił *Requiem* Maliszewskiego w jednym rzędzie z kompozycją Verdiego (odnajdując wspólną „żywość i agresywność” obu dzieł) i napisał, że wielkość premierę można uznać za „jeden z najpiękniejszych wieczorów oratoryjnych ostatnich lat” [Dziennik Poznański 1933 nr 88, 15 IV s. 5], zaś Witold Noskowski stwierdził, iż „*Requiem* wzbogaca pięknie naszą literaturę wielkiego wymiaru” [Kurier Poznański 1933 nr 172, 13 IV, s. 3].

Wracając powoli do zaszyfrowanego na początku „kształtu (...) zamierzonego” zatrzymajmy się na chwilę na formie, w zakresie której w obu dziełach Maliszewskiego silnie zaznacza się wpływ koncepcji mszy kantatowej. *Missa Pontificalis* stanowi typowy pięcioczęściowy cykl napisany do łacińskiego tekstu ordinarium missae, gdzie każda z części tworzy zamkniętą strukturę zintegrowaną wewnętrznie, ale skontrastowaną z sąsiadującymi ogniwami przede wszystkim wyrazowo i agogicznie. Podobnie ukształtowana jest forma *Requiem*. Ma ona dziewięć numerowanych części, przy czym trzon całego utworu stanowi sekwencja *Dies irae*, o której tekst oparte zostały aż cztery ogniwa cyklu. Warto zaznaczyć, że wyodrębnienie wybranych strof *Sekwencji*, a ponadto wersetu *Hostias* nawiązuje do formy mszy żałobnej uprawianej przez Mozarta, Berliozę czy Verdiego.

Forma dzieł, podobnie jak koncepcja tekstu, faktura, motywika, instrumentacja i ekspresja tkwią więc bardzo mocno w wielowiekowej tradycji kompozycji mszalnych i stanowią doskonały przykład sprawnego rzemiosła i gruntownej wiedzy kompozytora. Mogą także niestety stać się podstawą do zaszkladkowania Maliszewskiego jako twórcy akademickiego, typowego epigona stylu klasycznego i romantycznego. Jest jednak jedno ale.

Ów zagadkowy „kształt zamierzony” w mszach Maliszewskiego charakteryzuje się bowiem niepowtarzalną harmoniką, która mimo, iż bazuje na rozbudowanym systemie funkcyjnym, nosi wyraźne znamiona indywidualności. Subiektywne wykorzystanie środków harmonicznycych opiera się oczywiście na środkach typowych dla późnoromantycznej tonalności, a więc rozbudowie akordu do cztero-, pięcio- czy sześciodźwięku, szerokim stosowaniu opóźnień, dźwięków przejściowych, enharmonii, wzmożeniu chromatyki czy zachwianiu stabilności toniki. Niemniej jednak Maliszewski operuje także takimi rozwiązaniami harmonicznymi, które w specyficzny sposób budują bogactwo odcieni ekspresji. W *Requiem*, gdzie kompozytor zastosował barwniejszy język harmoniczny, niż w *Mszy Pontyfikalnej*, ogromne znaczenie dynamiczne zdaje się pełnić czterodźwięki zmniejszony oraz budowane na jego bazie interwały tercji małej i trytonu. W takich relacjach pozostają bardzo często głosy zestawiane wertykalnie, w takich też wprowadzane są horyzontalnie motywy czy tematy przeprowadzane polifonicznie. W nich również odnajdziemy progresje, zestawienia całych płaszczyzn tonalnych czy pojedynczych akordów. Wszelchobecność czterodźwię-

ku zmniejszonego kontrastuje bardzo mocno z pojawiającymi się z rzadka kadencjami dominantowo – tonicznymi, akordami zwiększonymi, o układzie kwartowym i sekundowym, a także fragmentami o zabarwieniu modalnym czy nawet sonorystycznym.

Wszystkie przywołane środki nie są stosowane dla nich samych, ale pozostają w służbie tekstu i podkreślają jego wyraz. Co więcej, dzięki wyjątkowemu zmysłowi artystycznemu, Maliszewski buduje ekspresję angażując do tego celu nie tylko harmonię, ale także każdy możliwy element muzyczny dzieła. Wymienię w tym miejscu choćby fragment części II *Dies irae* oparty o strofę *Quantus tremor*, w której interpretacja słów obwieszczających ogrom grozy sądu ostatecznego odbywa się w sposób „misteryjny” poprzez wprowadzenie wyciszzonej dynamiki (pp), zredukowanie wolumenu brzmienia (zastosowanie kwartetu solistów oraz zmniejszonej or-

kiestry), zawężenie ambitus wszystkich głosów (6 w głosach żeńskich, 8 w tenorze, 9 w basie), wprowadzenie ekspresyjnej motywiki (opartej o trójdzwięk zmniejszony z sekstą wielką), wykorzystanie wyszukanego napięcia harmonicznego (wprowadzenie funkcji kontratoniki wraz z funkcją atakty) i wreszcie poprzez operowanie figurą muzyczno-retoryczną saltus duriusculus, a więc skokami o interwał 5> i 7>, które także powodują wzmożenie ekspresji.

Nie ulega wątpliwości, że zarówno *Missa Pontificalis*, jak i *Requiem*, to kompozycje napisane ze świadomością kontinuum historycznego gatunków, ale nie pozbawione przy tym oryginalności i ogromnego bogactwa odcieni wyrazu. Ale dość teorii. Najlepiej byłoby je kiedyś usłyszeć. Może z okazji siedemdziesiątej rocznicy śmierci autora? ... Czego sobie i Państwu życzę. 🎵

# Palcem po płycie

## 50 lat Harmonii Mundi



Jedno z największych niezależnych wydawnictw płytowych, jakim jest francuska Harmonia Mundi świętuje swoje 50-lecie. Jak czytamy w ich materiałach prasowych: „To już 50 lat! Jednocześnie tylko 50 lat? Tym wszystkim, którzy wspominają »szacowne wydawnictwo« z Arles Bernard Coutaz, założyciel Harmonii Mundi odpowiada, że »płyta kompaktowa jest wciąż żywa« – w każdym razie o tym donosił dziennik Libération kilka miesięcy temu w chwili, gdy po sukcesach kasety, kwadrofonii, CD-Romów i muzyki w internecie, media po raz kolejny zastanawiały się nad przyszłością płyt!”.

Historia Harmonia Mundi jest bardzo barwna i ciekawa. Szef firmy, Bernard Coutaz, widział wloty i upadki wielu nośników dźwięku od 1958 r., kiedy to jako dziennikarz

pisma *Témoignage chrétien* założył swoje wydawnictwo w Paryżu. Pomysł założenia firmy płytowej długo dojrzewał. Jego pierwsza płyta była poświęcona słowu: były to czytane teksty różnych autorów, którym towarzyszyła muzyka skomponowana przez ojca Emila Martina. Ta pierwsza płyta była wynikiem zakładu, jakich wiele w historii HM. Pewien kolega dziennikarza twierdził, że nie uda mu się nagrać, wyprodukować i wydać płyty własnym sumptem. Nie tylko, że Bernard Coutaz zakład wygrał, to jeszcze jako dziennikarz spenetrował środowisko wydawców i poznał tajniki tej profesji. Odkrył niezbędne czynniki potrzebne do odniesienia sukcesu w branży fonograficznej.

Jak sam mówił w 1998 r. w wywiadzie dla radia France-Culture „odwiedził wszystkich szefów wy-

twórni fonograficznych, by odkryć, że żaden z nich nie rozmawiał z nim o muzyce. Zawsze poruszali problematykę związane z rynkiem, z produkcją, itd. Powiedziałem sobie – jesteś w stanie konkurować z nimi”. Wnioski, które płynęły z tego spotkania były proste: nie przejmować się sytuacją na rynku fonograficznym i pogłębiać pasję do muzyki. To właśnie takie założenia leżą u podstaw sukcesu Harmonii Mundi, jaki odniosła.

Kolejnym wyzwaniem, które legło u podstaw powstania HM to stworzenie wraz z ekspertem od organów Pierrem Rochasem, reżyserem dźwięku i starym *citroenem* 2CV serii nagrań poświęconych zabawkowym organom Europy. „Gdy zainstalowaliśmy się w Saint-Michel de Provence, Pierre Rochas radził nam, kierować nami, znajdował ciekawe instrumenty, co pozwoliło nam na stworzenie zbioru muzyki organowej nagranej na instrumentach, dla których została napisana biorąc pod uwagę ich specyfikę. Kończącym rezultatem była kolekcja około 50 płyt, co pozwoliło nam stworzyć niewielki katalog zawierający nagrania monograficzne poszczególnych instrumentów. Równoległe zaczęliśmy wydawać pismo *Orgues historiques*, którym towarzyszyły właśnie nasze nagrania”.

Na swoje urodziny ta firma wydała piękne pudełko z 30. płytami, na które wybrano najlepsze nagrania z półwiecznej działalności Harmonii Mundi. Edycję otwierają dwa

pierwsze nagrania organowe, które dokonała HM. Na całość jubileuszowej edycji składają się legendarne nagrania 50 kompletnych dzieł. Są wśród nich, nagrana przez Phillippe’a Hereweghe’a w 1984 r. *Pasja Mateuszowa* Bacha, dwie kompletne opery: *Atys* Lully’ego zrealizowany przez Williama Christiego oraz *Croesus* Keisera zrealizowany przez René Jacobsa, który był wydarzeniem fonograficznym 2000 r. W kolekcji jest też nagranie *Króla Artura* dokonane przez Alfreda Dellera.

Każde z wybranych nagrań jest znakomite, zdobyło mnóstwo nagród i HM ma się czym pochwalić. Całości edycji dopełnia CD-Rom z tekstami poszczególnych dzieł. Oprócz tego dołączono 148 stronicową książeczkę zawierającą opisy i komentarze do wybranych do kolekcji dzieł.

W sumie otrzymaliśmy zgrabnie wydane pudełko płyt na 50. urodziny Harmonii Mundi za bardzo dobrą cenę. Z ciekawostek dodam, że na pudełku są także słowa po polsku. Warto zatem zainteresować się tym wydawnictwem, bo jest to seria limitowana. Z innych wydawnictw urodzinowych pojawi się seria „hm Gold”, ale o niej innym razem... Więcej informacji o urodzinowych wydawnictwach i koncertach można znaleźć w Internecie na stronie: <http://50years.harmonia-mundi.com>. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik



**CHARLES-VALENTIN ALKAN**  
1813-1888

**Koncert na fortepian solo (Etiudy nr 8-10 z op. 39); Troisième recueil de chants op. 65**

Marc-André Hamelin, fortepian  
Hyperion CDA67569 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 67'39”

☆☆☆☆☆

Lepsze jest ponoć wrogiem dobrego. Czyżby? Chciałoby się tak zapytać, mając przed sobą dwie płyty z *Koncertem na fortepian solo* Alkana zarejestrowane przez Marc-André Hamelina w odstepie piętnastu lat. Płyta firmy Music&Arts z trzema etiudami z op. 39 francuskiego ekscentryka niewątpliwie należała do najbardziej zdumiewających rejestracji isticie nieludzkich możliwości technicznych kanadyjskiego wirtuoza. Wersje alternatywne Ronalda Smitha (EMI), Johna Ogdona (Philips), Marka Latimera (apr), Jacka Gobbonsa (ASV) i Stefana Lindgrene (SR Records), choć też świetne lub bardzo dobre, wypadały przy niej jakoś blado. Inni – skądinąd znakomici pianiści – jak Ponti, Lowenthal, Ringeisen, nagry-

wając etiudy z opus 39, numery 8-10, tworzące ów osobliwy *Koncert* – ostrożnie pomijali. To już tylko uświadamia, czym w istocie jest owo dzieło. A jeśli posłuchamy go sobie śledząc zapis nutowy – podziw dla śmiałka mierzającego się z wszystkimi tymi trudami wykonawczymi wzrosnąć niepomniernie. Tak więc, są to trzy etiudy, z których pierwsza trwa niemal pół godziny (w wykonaniu Hamelina, bo gdyby grał to mniej sprawny pianista, z pewnością wykonanie przekroczyłoby 30 minut). Trudno stwierdzić, co kazało Hamelinowi zarejestrować dzieło raz jeszcze – podejrzewam, iż najbardziej prawdopodobny jest powód całkiem prozaiczny – prawa do poprzedniej rejestracji i chęć wprowadzenia dzieła

do katalogu Hyperionu, z którym pianista związany jest kontraktem. A może jednak artysta pragnął utrwalić wersję bardziej doskonałą? W każdym razie biorąc do ręki ową nową płytę byłbym pełen obaw. Czy możliwości techniczne będą wciąż te same? Czy nowa wersja wniesie coś w zamian za młodzieńczy wigor i świeżość? Moje obawy okazały się szczęśliwie płonne. Hamelin dysponuje wciąż techniką isticie transcendentną. Jednak pierwsza ujawniająca się różnica, to dźwięk. Fortepian firmy Yamaha nagrany w Montrealu w 1992 r. brzmi nieco płasko i może nawet dość topornie przy Steinway’u zarejestrowanym w znakomitym akustycznie Potton Hall. Teraz brzmienie nie tylko jest szlachetniejsze, miększe, ma nie

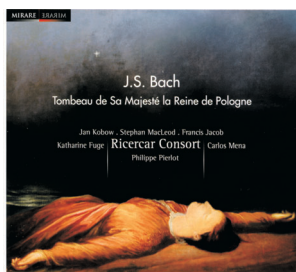
tylko cieplejszą barwę, ale też przede wszystkim ujawnia się tu znacząco szersza skala dynamiczna. Inna sprawa, że Hamelin jest teraz artystą znacznie bardziej dojrzałym – częste grywanie ostatnich sonat Beethovena, Chopina, czy choćby Szymanowskiego musiało jednak zostawić jakiś ślad i wpłynąć na inną wizję muzyki Alkana. Tempa nie tracą nic z zawrotności (pierwsza część jest raptem o 12 sekund wolniejsza, za to pozostałe są grane nieznacznie szybciej), ale uwydatniona została cała masa szczegółów, akcentów i niuansów, które w młodzieńczym nagraniu Hamelina nie były specjalnie podkreślone. Narracja rozwija się teraz na większej ilości planów, artysta wydobywa i z wielkim kunstem prowadzi nieustannie przeplatające się głosy i poboczne myśli. W istocie, słuchając owej pierwotnej wersji i zwracając się bardziej uwagę na to, w jaki sposób ujmowany jest fortepian, tu zaś w większym stopniu dostrzegamy, jak bardzo oryginalna i wyrafinowana jest sama muzyka.

Wszystkie wspomniane różnice ujawniają się szczególnie w wolnej części środkowej owego quasi-koncertu, choć i dzikie rondo *Barbarea* nabrało teraz znacznie więcej pikanterii poprzez lepsze zróżnicowanie i podkreślanie rytmów składających się nań różnych dzikich tańców (z polonezem!). Dodatkową atrakcją jest też dopełniający płytę komplet sześciu *Chants* op. 65, z piękną *Barkarolą* (którą Hamelin już kiedyś nagrał), ale też z pirotechnicznymi *Espirits follets*, o temacie niemal identycznym jak w *Sonatinie* tegoż Alkana. Wszystkie te miniatury wykonane są z niemniejszą maestrią niż *Koncert*. No i na koniec ciepła uwaga pod adresem wydawnictwa – nie chodzi tylko o opracowanie książeczki, pozostające na wysokim poziomie merytorycznym i estetycznym, typowym dla Hyperionu, ale o obraz na okładce. Alkan to wielki ekscentryk, a w jego muzyce jest niewątpliwie pewien element szaleństwa – dlatego też miło tu ujrzyć reprodukcję *Wampira* polskiego rzeźbiarza i malarza Bolesława Biegasa, artysty nie mniej od Alkana ekscentrycznego, choć niewątpliwie bardziej jeszcze szalonego.

Marcin Zgliński

## JAN SEBASTIAN BACH 1685-1750

**Tombeau de Sa Majesté la Reine de Pologne**  
*Katherine Fuge, soprán; Carlos Mena, alt; Jan Kobow, tenor; Stephan Macleod, bas; Francis Jacob, organy · Ricercar Consort · Philippe Pierlot, dyrygent*  
Mirare MIR 030 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 73'32"  
☆☆☆☆



5 września 1727 r. umarła księżna Krystyna, żona władcy Saksonii i króla Polski, Augusta II Mocnego. Smutne wydarzenie odbiło się głośnym echem, zważywszy, że zmarła cieszyła się wielkim szacunkiem wśród Saksończyków. Artystyczną konsekwencją tego faktu było powstanie żałobnej ody, do której słowa napisał młody poeta Jan Krzysztof Gottschied, zaś muzykę Bach. Z literackiego tworzywa kompozytor uformował kantatę, składającą się zasadniczo z dwu części – pierwszej, dłuższej i drugiej krótszej, podzielonych na dziesięć odcinków, zawierających recytatywy, arie i chóry.

*Nagrobek Jej Wysokości Królowej Polski*, bo taką nazwę nosi ów utwór, jest w porównaniu z kantatami czy pasjami mniej znanymi i rzadziej nagrywanym dziełem Bacha. Znalazł się na wydanej niedawno przez Mirare płycie, która od razu wzbudziła moje zainteresowanie i bardzo pozytywne wrażenia. Zadziwia niezwyczajną spójność prezentowanej przez wykonawców wizji oraz całego programu zawartego na krążku, jak również wierność historycznym faktom. Przejawia się ona w ścisłym odwzorowaniu porządku żałobnego nabożeństwa z 17 października 1727 r. Najpierw wykonane jest wstępne organowe preludium, potem pierwsza część kantaty; w nagraniu wygłoszoną wówczas pogrzebową mowę zastępuje krótkie preludium chorałowe *Herzlich tut mich verlangen*, następnie zaś drugie ogniwo *Nagrobku* zakończone organową fugą; całość formuje się w logiczną postać łuku.

Wykonanie tej poruszającej kompozycji, podobnie jak uzupełniającej płytę niedługiej *Mszy A-dur* BWV 234, zachwyca. Znakomicie prezentują się soliści. Ich produkcja jest nienaganna pod względem intonacji, frazowania, ekspresji, ujmując barwą i wyrównaniem. Spiewają również partie chóru, co jest bardzo dobrym posunięciem. Wokalistom towarzyszy Ricercar Consort pod dyrekcją Philippe'a Pierlota. Przyznaję, że po raz pierwszy usłyszałem ten zespół, ale od razu stał się dla mnie jasne, że to grupa niezwykle kompetentnych i zaangażowanych wykonawców, których koncerty i nagrania powinny być rękojmią dużej satysfakcji. Ich gra odznacza się stylowością, zna-

jomością barokowych praktyk, troską o brzmienie (zwłaszcza smyczków i fletów), płynnością przebiegu, naturalnością. Z wysokiego poziomu wykonawstwa wypływa bogactwo emocji: utwory pełnią pięknym, wysublimowanym, nastrojem pobudzającym do refleksji, skupienia, pozwalającym wzruszyć się tą niezwykłą muzyką. To ważne dla mnie, toteż spodobała mi się ta produkcja. Bardzo dobra od strony artystycznej, wzorowa stylistycznie, spójna i przekonująca, prezentująca wielką twórczość Jana Sebastiana Bacha – czego chcieć więcej?

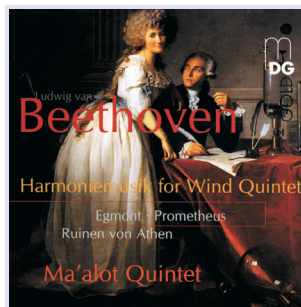
Gorąco ją polecam, mając nadzieję, że Czytelnicy podzielą moje pozytywne wrażenia. To kolejny album wydawnictwa Mirare, który także natchmiał przypadki mi do gustu, podobnie jak ten z muzyką Gabriela Fauré, niedawno przeze mnie recenzowany na łamach *Muzyka21*. Warto się przyjrzeć przedsięwzięciom francuskiej wytwórni, gdyż można liczyć na dalsze interesujące i udane płyty, gwarantujące satysfakcję zarówno pod względem muzycznym, jak też edytorskim.



**Paweł Chmielowski**  
**JAN SEBASTIAN BACH**  
**Koncerty skrzypcowe: a-moll i E-dur; Koncert na dwoje skrzypiec; Koncert brandenburski nr 5**  
*Daniel Hope, skrzypce; Jaime Martin, flet; Kristian Bezuidenhout, klarnesyn i organy · Chamber Orchestra of Europe*  
Warner Classics 2564 62545-2 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 63'37"  
☆☆☆☆

Przed Państwem kolejne nagrania *Koncertów skrzypcowych* Jana Sebastiana Bacha. Poprzednie (*Muzyka21* nr 9/2007) nie wzbudziło mojego entuzjazmu. Tym razem mam przyjemność przedstawić fonogram, który wywarł na mnie zgoła odmienne, bo pozytywne wrażenie.

Bohaterem jest niewątpliwie Daniel Hope, artysta, którego kariera nabiera zdecydowanego rozpędu. Zadebiutował niedawno w barwach Deutsche Grammophon, wydając album z dziełami Mendelssohna, ale wcześniej związany był głównie z wytwórnią Warner Classics. Omawiany krążek nagrał dla niej wraz z Chamber Orchestra of Europe. Co ciekawe, zespół ten to-



**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
**1770-1827**  
**Utwory na kwintet dęty: Egmont, Die Geschöpfe des Prometheus, Die Ruinen von Athen**  
*Ma'alot Quintet*  
MDG 345 1476-2 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 58'41"  
☆☆☆

Niedawno recenzowałem XIX-wieczne transkrypcje utworów Mendelssohna na fortepian na czterech rękach, skrzypce i wiolonczele, teraz mam przed sobą współczesne transkrypcje utworów symfonicznych Beethovena na kwintet dęty. O ile mogę jeszcze zrozumieć cel, jaki przyświecał muzykom w XIX w., o tyle współczesna tego typu działalność chyba mija się z celem. Skoro mogę wysłuchać dzieł Beethovena w wersji koncertowej w filharmonii, czy też w zaciszu domowym, po co sięgać po wersję zredukowaną do pięciu instrumentów dętych?

Wykonanie jest wprawdzie bardzo dobre, nie można nic artystom zarzucić, ale płyta mnie nie zainteresowała i wątpię, bym kiedykolwiek do niej wrócił. Wolałbym usłyszeć zespół Ma'alot Quintet w repertuarze oryginalnie napisanym na ten skład.

(sl)



**JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER**  
**1656-1746**  
**Suita nr 1 C-dur; Missa Sancti Michaelis Archangelii; Missa in Contrapuncto**  
*Kammerchor der Marien-Kantorei Lemgo · Rainer Johannes Homburg, dyrygent*  
MDG 905 1477-6 · w. 2007, n. 2007, SACD, 68'10"  
☆☆☆☆

Za życia Fischer był uznawany za najwybitniejszego kompozytora epoki. Nawet Jan Sebastian Bach

K o r t e k j a b e e M e o r z a n a b e l ☆ - s ł a b e | ☆ ☆ - p o p r a w n e | ☆ ☆ ☆ - w a r t o ś c i o w e | ☆ ☆ ☆ ☆ - w y b i t n e | H a r t y a m i e s t a c a

KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO · KRÓTKO

znajdował inspirację w jego dziełach. Niestety później, jak wielu innych twórców, popadł w zapomnienie. Należy więc podziękować wydawnictwu MDG za przypomnienie jego zapomnianych dzieł – suity orkiestrowej i dwóch mszy chóranych. Są to dzieła niezwykle piękne, a znakomici wykonawcy dodają im jeszcze blasku. Przyznam się, że wielokrotnie już słuchałem tych dzieł i powrócę do nich jeszcze nie raz.

Polecam wszystkim miłośnikom odkryć.

(sl)



**JOSEF GABRIEL REINBERGER 1839-1901**

Suita e-moll op. 166 na skrzypce i organy; Suita op. 149 na organy, skrzypce i wiolonczelę; 3 fragmenty ze Suity op. 150 na skrzypce i organy (w wersji na wiolonczelę i organy)

Melina Mandozzi, skrzypce; Orfeo Mandozzi, wiolonczela; Hannfried Lucke, organy

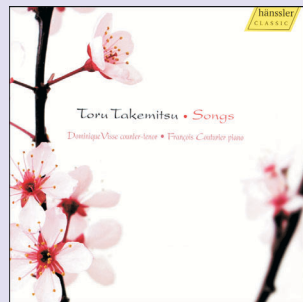
Carus 83.411 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 73'28"

☆☆☆☆☆

Jeszcze 20 lat temu Rheinberger był kompozytorem całkowicie zapomnianym. Teraz jego twórczość dostępna jest na wielu płytach, nie tylko niemieckich. Znane wydawnictwo Carus wydało właśnie kilka jego utworów na organy z towarzyszeniem skrzypiec i wiolonczeli.

Muzykę tego rodzaju najczęściej słyszy się w kościołach, teraz możemy się nią delektować w zaciszu domowym. Znakomici soliści z zapalem oddają cały urok tych zapomnianych dzieł. Polecam.

(sl)



**TORU TAKEMITSU 1930-1996**

Pieśni  
Dominique Visse, kontratenor;  
Francois Clouturier, fortepian

warząszy! Akiko Suwanai na wspomnianym przeze mnie dysku Philipsa z identycznym repertuarem, który nie wywarł na mnie zbyt korzystnego wrażenia. Tutaj zaś orkiestra i soliści brzmią zupełnie inaczej, tak że cała produkcja budzi mój zachwyt. Tę piękną metamorfozę należy zawdzięczać niewątpliwie innej koncepcji artystycznej oraz charyzmy liderów, do których oprócz skrzypka zaliczyć należy przede wszystkim Kristiana Bezuidenhouta. Artysta ten specjalizuje się w dawnych praktykach wykonawczych, często też używa instrumentów rodem z epoki, co polska publiczność mogła stwierdzić w 2006 r. podczas warszawskiego festiwalu „Chopin i jego Europa”. W nagraniu muzyki realizuje partię basso continuo na klawesynie oraz organach – tych używa w wolnych częściach *Koncertu a-moll* BWV 1042 oraz *Podwójnego d-moll* BWV 1043. Cała grupa basso continuo powiększona jest jeszcze o teoban i wiolonczelę. Takie staranne przygotowanie świadczy o żywym, twórczym podejściu oraz zdecydowanie innej, aktualnej świadomości estetycznej artystów. Wychodząc z nowych badań historycznych oraz niegdysiejszych sposobów gry, nagrali album, który od rzeczony dysku Philipsa różni się tak, jak czerni od bieli. Interpretacja jest żywa, naturalna, tempa szybkie. Muzykę pozbawili instrumenty nadmiaru wibrata, grają dźwiękiem pełnym, wolnym od współczesnej maniery, ale mocno zabarwionym ekspresją, co wywołuje odpowiednie wrażenie.

Nagranie to naprawdę może się podobać i wzruszać. Stanowi dowód, że nawet na współczesnym instrumentarium można wykonać muzykę Bacha stylowo, przekonująco i oryginalnie, jeśli tylko się ma odpowiednią wrażliwość, estetyczną świadomość i szacunek dla dzieła. Purystom i wielkim znawcom grania na instrumentach z epoki być może się nie spodoba, będą oni kręcić nosem na taką wizję artystów, lecz album Warnera nie jest żadną dziwaczną hybrydą, wręcz przeciwnie, to wartościowy, udany projekt. Mam bardzo pozytywny stosunek do tej kreacji i z czystym sumieniem oddaję niniejszą płytę pod osąd słuchaczy.

Paweł Chmielowski

**BÉLA BARTÓK 1881-1945**

Cztery utwory na orkiestrę op. 12, **Koncert skrzypcowy nr 1, Muzyka na smyczki, perkusję i czeleste** Christian Ostertag, skrzypce · SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg · Michael Gielen, dyrygent

Hänssler Classic CD 93.127 · w. 2005, n. 2003/4 · DDD, 79'09"

☆☆☆☆☆



Wśród dyrygentów znanych ze swej szczególnej uwagi dla współczesnego repertuaru Michael Gielen jest jednym ze światowych liderów w interpretacji tych utworów. Jego wykonania światowej muzyki XX w. zawsze charakteryzują się znakomitą techniką wykonawczą, przemyślaną interpretacją, spoiścią i głębią ekspresji. W swych interpretacjach jest czasami niedościgniony, nie dziwi więc fakt, że firmy fonograficzne chętnie wydają jego nagrania, jak w tym przypadku postąpił Hänssler Classic. Połączenie wręcz autorytarnego stylu Gielena, z wytworną wirtuozerią Ostertaga i pełnej zaangażowania gry orkiestry przyniosło – pewnie przez wielu – spodziewany znakomity efekt. Cztery utwory rozbłyskują pełnią przeróżnych kolorów i barw, kontrastujących nastrojów i emocji. Dyrygent od początku do końca trzyma sztywny rygor rytmiczny, przez co docierają do nas nieznanne dotąd ciemniejsze strony tej kompozycji i ponure chwila brzmienia, dając wyraźnie do zrozumienia, że to nie jest zwykłe odegranie znanego utworu przez świetnych wykonawców.

Koncert daje wiele możliwości interpretacji i każdy słuchacz może w nim odnaleźć coś, co może go zachwycić. Niezwykły liryzm skrzypka w *Andante sostenuto* i urok pieśni w *Allegro giocoso* nadają wykonaniu radosny charakter, a akompaniament prowadzony przez Gielena płynie naturalnie, bez niepokoju czy pośpiechu. Zupełnie inaczej rzecz ma się w *Muzyce na smyczki, perkusję i czeleste*, w której władczy dyrygent wydobywa wszystkie małe i skomplikowane detale, którymi kompozytor zapełnił partyturę dzieła. Dobre wykonanie tego utworu zależy przede wszystkim od umiejętności samych muzyków: smyczki są absolutnie precyzyjne, perkusja i czelesta dopełniają całość swoim brzmieniem.

Wykonanie znakomite, już można zaliczyć do klasyki interpretacji tych dzieł Bartoka. Przeszkadza jedynie to, że nie da się posuchać wszystkich trzech kompozycji na jednym poziomie głośności, zmieniając ją w odniesieniu do poszczególnych utworów.

Angelika Przeździek



**LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827**

Kwartety smyczkowe op. 59 nr 1 i 3 Vogler Quartett

Profil PH06062 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 70'18"

☆☆☆☆☆

Przedstawiam Państwu kolejną płytę Vogler Quartett; w numerze majowym w jego wykonaniu recenzowałem nagranie kameralnych dzieł F. Schuberta. Przy albumie, który mam przyjemność właśnie ocenić, potwierdziły się moje pozytywne wrażenia, a nawet jeszcze utwierdziły. Najnowsza produkcja niemieckiego zespołu, zawiera dwa *Kwartety* op. 59 Ludwiga van Beethovena, a więc jest to bez wątpienia żelazny repertuar kameralistów, z którym poradzić mogą sobie tylko najlepsi. W przypadku Vogler Quartett nie ulega to najmniejszej wątpliwości, zważywszy na renomę i kwalifikacje grupy, jej zakorzenienie w niemieckiej tradycji wykonawczej i muzycznej oraz fakt grania dzieła rodaka.

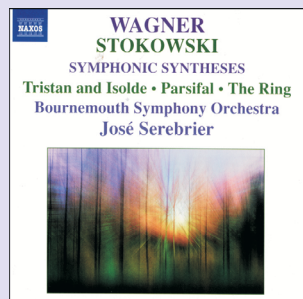
Zawsze cieszy mnie dobre wykonanie *Kwartetu F-dur* op. 59 nr 1. Jest to dzieło, nie waham się użyć tego określenia, genialne, porywające, o symfonicznej niemal formie, treści, budowie i niebagatelnych rozmiarach. Zresztą pozostałe dzieła z tego opuszu można scharakteryzować przy pomocy podobnych słów uznania i zachwytu, a to z uwagi na ogromne znaczenie w kwartetowej twórczości Beethovena, mistrzostwo konstrukcyjne i wyrazowe, bogactwo pomysłów wszelkiego rodzaju, twórcze i nowe, a nawet nowatorskie potraktowanie formy i treści dzieła – te wszystkie cechy, wymienione po prostu, bo można je analizować w nieskończoność, sprawiają, że muzyka ta zachwyca i pozostaje jednym z najwspanialszych osiągnięć geniuszu kompozytora, ciągle cieszącym uszy i serca wielbiciele jego muzyki. Elementy te można usłyszeć w recenzowanym nagraniu. Zadziwia empatia dla wykonywanych kompozycji, wczucie się w niezwykły dźwiękowy świat autora, znakomita realizacja artystyczna, wyrażająca się w dobrze dobranych tempach, żywych i naturalnych; świetnym odczytaniu partytury, a zwłaszcza proporcji dynamicznych i stworzeniu interesujące-





stów, wnikliwa interpretacja i piękny głos śpiewaka sprawiają, że warto sięgnąć po ten album.

(sl)



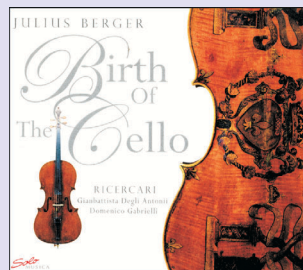
**RYSZARD WAGNER  
1819-1883**

*Symphonic Syntheses by Stokowski Bournemouth Symphony Orchestra · José Serebrier, dyrygent*  
Naxos 8.570293 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 74'28"  
☆☆☆☆☆

Jeden z najbardziej aktywnych fonograficznie dyrygentów ostatnich lat, José Serebrier nagrał właśnie „poemat symfoniczny”, jaki Leopold Stokowski stworzył z fragmentów symfonicznych oper Wagnera. Mamy więc tu i *Złoto Renu*, *Tristana i Izoldę*, *Parsifala* i oczywiście *Walkirię*. W ten sposób w dawnych czasach muzyka Wagnera mogła docierać do melomanów. Czy jednak warto powtarzać taki zabieg obecnie, gdy niezliczona ilość kompletnych nagrań oper Wagnera, zarówno w formacie CD jak i DVD, zalega półki sklepowe? Na to pytanie muszą Państwo odpowiedzieć sami.

Dla mnie taka płyta ma sens tylko pod warunkiem, że wyjątkowi muzycy ją nagrali. I tak jest tym razem. Słynna Bournemouth Symphony Orchestra znakomicie prezentuje twórczość Wagnera, w czym pomaga im maestro Serebrier. Znamiątkiem płyty dla tych wszystkich, którzy chcą zanurzyć się trochę w świecie Wagnera nie tracąc przy tym kilkudziesięciu godzin.

(sl)



**BIRTH OF THE CELLO**

*Ricercari Gianbattista Degli Angeli i Domenico Gabriellego*  
*Julius Berger, wiolonczela*  
Solo Musica SM 112 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 74'45"  
☆☆☆☆☆

Dzięki tej płycie dowiedziałem się po raz pierwszy o istnieniu wy-

kilkudziesięciu taktowego tremolo kotłów i gwałtownych akordów instrumentów dętych. Wreszcie w ostatnich minutach I części róg jasnym *dur* poprzez dęte instrumenty drewniane wprowadza orkiestrę do głównego tematu rozbrzmiewającego chromatycznymi pochodami basów. Z tak sympatycznej przestrzeni dźwiękowej Haitink umiejętnie przeprowadza ucho słuchacza do II części – *Molto vivace* rozpoczynające się szeroko rozbudowanym *Scherzo*. Orkiestra zagrała je z niebywałą witalnością rytmiczną, pobudzając wyobraźnię słuchacza. Wprawdzie w środkowym fragmencie zapanowała łagodna, niemal pastorałna, atmosfera, lecz tę beztróską orkiestra umiejętnie zmąciła pulsującą dynamiką powracającego głównego tematu Symfonii. *Adagio molto e cantabile* stanowiące III część zabrzmiało arcypięknie. Orkiestra zagrała je spokojnie i z pełnią liryzmu. Instrumenty dęte drewniane śpiewny temat przekazały skrzypcom. Pięknymi barwami instrumentów wyeksponowano w niej formowanie tematu i jego przemiany w przestrzeni dźwiękowej. Wysublimowana czystością uczucia zainicjowaną altówkami i II skrzypcami ostatnie wariacje zakłóciły jedynie gwałtowne odwyki trąbek i waltornii. Po tak niebiańskim przedstawionym nastroju tęcącymi akordami wpadają w uszy dźwięki początku ostatniej części *Presto. Allegro ma non troppo*. Rozszerzone instrumentarium orkiestry świetnie ujęło swolisty dialog. Na główne motywy z trzech poprzednich części, cytatami zwartych tematów sugestywnie, recytatywami, świetnie odpowiadały wiolonczele i kontrabasy. Najpełniejszym wyrazem organicznej jedności dzieła stał się moment, gdy coraz to nowe instrumenty podchwytwały „melodię radości”. Przepięknie zespoliły się głosy chóru i miernie dobrane, pasujących do siebie solistów, podejmujących syntetyczny finał w końcowej kantacie zapisanej w słowach radosnych strof Schillerowskiej *Ody do radości*.

Warto omówiony krążeć posiadać we własnych zbiorach, bowiem Bernard Haitink swoją interpretacją idealnie wtargnął w sam środek obiektywnej wypowiedzi Ludwika van Beethovena. Wraz z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną, jej chórem i solistami wiarygodnie przedstawił świat wyobraźni dźwiękowej (głuche go już) kompozytora. Dyrygent wyważonymi możliwościami aparatu wykonawczego z niespotykaną maestrią rozwijał tematy utworu, prawdziwie wirtuozowskimi środkami tworzył napięcia harmoniczne, szeroką paletą dźwięków pokazał całe bogactwo artykulacyjne i dynamiczne zapisane w partyturze.

Wilfried Górný



**HECTOR BERLIOZ  
1803-1869**

*Requiem op. 5*  
*Keith Ikaia-Purdy, tenor · Chor des Sächsischen Staatsoper Dresden; Sinfoniechor Dresden; Singakademie Dresden · Colin Davis, dyrygent*  
Profil PH07014 · w. 2007, n. 1994 · DDD, 90'00"  
☆☆☆☆☆

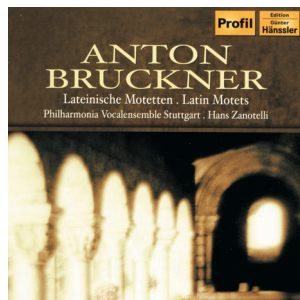
„Ten, kto zapomniał jak płakać, uczy się tego na nowo po upadku Drezna” – słowa te Gerhart Hauptmann napisał zaraz po bombardowaniu, które zniszczyło miasto w ciągu kilku godzin w nocy z 13 na 14 lutego 1945 r. Drezno, podobnie jak Hiroshima, zachowało pamięć o tym gorzkim dniu. Zrodziła się idea, aby w rocznicę tych wydarzeń organizować koncerty poświęcone pamięci ofiar tragedii oraz dające okazję do zadumy nad teraźniejszością i przyszłością, mocno naznaczonymi terroryzmem.

W lutym 1994 r. zaproszono Sir Colina Davisa, który poprowadził dreźnieńską orkiestrę i chóry w monumentalnym dziele Hektora Berlioz – *Grande messe des Morts* op. 5. Prezentowana płyta stanowi kompilację wykonanych z 13 i 14 lutego 1994 r., jednak głównym źródłem jest rejestracja z 14 lutego. Requiem powstałe w 1837 r. odzwierciedla najbardziej znamienne cechy romantycznej mszy. Napisał je na kilkuset śpiewaków, wielką orkiestrę (oprócz podstawowego, zwiększonego składu występują cztery małe orkiestry blaszane, umieszczone na rogach wielkiej masy wokalnoinstrumentalnej, osiem par kotłów). Partie solowe zarezerwowane są dla tenora.

W ukazaniu akustycznych wariorów dzieła pomogła architektura dreźnieńskiej świątyni (bez wątpienia emocje wzmagają pozostałe po bombardowaniu nierówne warstwy ścian). Davis bardzo dobrze wykorzystał sprzyjające warunki, dzięki czemu osiągnął ciekawe efekty brzmieniowe – zarówno jednorodne, jak i różnorodne. Właśnie dyspozycja środków dynamicznych kształtuje tu formę. Na pierwszy plan wysuwają się kontrasty dynamiczne i te rzeczywiście pokazane są bardzo wyraźnie. Piękne, anielskie wręcz piano i donośne, momentami

zbyt rozkrzyczane forte poruszają i skłaniają do refleksji. Wyważone tempa, dobre proporcje sprawiają, że jest to głębokie muzyczne przesłanie, niosące zarówno nadzieję, jak i przestrożę, ostrzeżenie i łagodność. W odbiorze przeszkadza momentami zbyt wielkie wibrato, zarówno w partii chóralnej (szczególnie głosy żeńskie), jak i u solisty, jednak za równo dzieło Berlioz, jak i to wykonanie warte są uwagi. Polecam.

Emilia Dudkiewicz



**ANTON BRUCKNER  
1824-1896**

*Motety*  
*Oly Plaff, tenor; Manfred Hug, organy; Wolfgang Czeglusta, Klaus Bäuerle, Peter Redwig, Fritz Resch, puzony · Philharmonia Vocalensemble Stuttgart · Hans Zanotelli, dyrygent*  
Profil PH07002 · w. 2006, n. 1979 · ADD, 45'56"  
☆☆☆

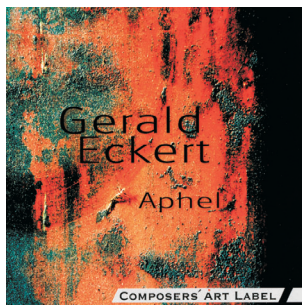
W dorobku Antona Brucknera trwałą wartość ma przede wszystkim jego twórczość orkiestrowa, obejmująca dziewięć monumentalnych symfonii, oraz religijna. Tę ostatnią uprawiał Bruckner od wczesnych lat młodzieńczych i to na tym gruncie, jak zauważył Andrzej Chodkowski (EMPWM, Kraków 1979), kształtował się jego indywidualny język muzyczny. Austriacki kompozytor napisał ponad pięćdziesiąt utworów o tej tematyce, wśród nich osiem mszy (m.in. najwybitniejsza *Msza f-moll* zwana *Wielką*, 1867/68), pochodzące z lat młodzieńczych *Requiem d-moll* (1848/49, ponownie zrewidowane przez kompozytora w 1892 r.), *Te Deum C-dur* (1881-84) oraz szereg drobniejszych form przeznaczonych na różne składy instrumentalne. Ich podstawę zazwyczaj stanowi chór mieszany, a towarzyszenie instrumentalne najczęściej organy lub instrumenty dęte blaszane.

Na niniejszej płycie utrwalono kilka najbardziej znanych motetów religijnych Antona Brucknera. Wśród nich znajdują się chętnie wykonywane przez chóry gdańskie: *Locus iste* (1869), *Os justi meditantur* (1879) i *Virga Jesse floruit* (1885), kantyk *Ave Maria* (1861), hymn *Vexilla regis* (1892) – wszystkie na chór mieszany a cappella. Nagrano też dwa motety na chór z

towarzyszeniem organów: *Liberame* (około 1843) i antyfonę *Tota pulchra es* (z solowym tenorem, 1878), a także cztery dzieła na chór z towarzyszeniem organów i puzonów: offertorium *Afferentur regi Virgines* na chór mieszany, 3 puzony i organy (1861), graduale *Christus factus est* na podwójny chór mieszany, 2 skrzypiec i 3 puzony (1884), offertorium *Inveni David* na chór męski i 4 puzony (1868) oraz antyfonę *Ecce sacerdos* na podwójny chór mieszany, 3 puzony i organy (1885). Zastosowanie puzonów nadaje tym utworom powagę i podkreśla ich religijny charakter. Trzeba przy tym zauważyć, że instrument ten świetnie współgra pod względem barwy z organami.

Nagrań dokonano w 1979 r., ale dopiero w 2006 r. wydawnictwo Profil – Hänssler opublikowało je na płycie kompaktowej. Nazwa chóru, który zarejestrował wybór religijnych dzieł Brucknera – Philharmonia Vocalensemble Stuttgart, w pewnym sensie zobowiązuje. Niestety, mamy do czynienia z zespołem o niezbyt wysokim poziomie. W większości przypadków utwory wykonane są poprawnie, ale na tym kończy się wartość niniejszego nagrania. W wielu miejscach razi brak dobrej intonacji i liczne nieczystości (najczęściej, gdy sopran osiąga wysokie dźwięki w skali). Chórowi brakuje wyrównanego brzmienia i klarownej, jednolitej barwy. Przeszkadza zbyt duża wibracja w głosach żeńskich oraz często „krzyczane” forte. Szkoda, bo utwory sakralne Brucknera warte są poznania. Miłośnicy muzyki tego kompozytora mogliby wzbogacić swoją kolekcję o tę płytę – gdyby chodziło tylko o poznanie tej twórczości. Poziom wykonania pozostawia tu jednak wiele do życzenia.

Marcin T. Łukaszewski



GERALD ECKERT  
1960

...des Säglichen Zeit...; Bruchstücke... erstartes Lot; Schattem, aufgeworfen; Aphel  
Ensemble SurPlus; NDR-Philharmonie Hannover · Johannes Harneit, dyrygent  
Zeitklang CAL-1320 · w. 2005, n. 1996/2004 · DDD, 73'02"  
☆☆☆

Muzyka na tym krążku jest

dość osobliwa – pełna napięć i spójna, jest czymś, co Paul Celan nazywa „już nie trwająca ale nadal istniejąca”. Muzyka Eckerta jest pomiędzy światem realnym a wymyślanym, jest zaprzeczeniem realnej wypowiedzi muzycznej. Zanim jednak kompozytor stworzył ten skomplikowany świat dźwięków, składających się z nałożonych na siebie wielu muzycznych przestrzeni, najpierw go zniszczył i rozbił. W swoich wcześniejszych kompozycjach zredukował muzyczne zdarzenia do ich podstawowych elementów. Jego statyczne, nieruchome konstrukcje odniosły sukces dzięki swej niezwykłej surowości.

Kompozycje zawarte na tej płycie: *Aphel* (1993/94), *Schnatten, aufgeworfen* (1995), *Bruchstücke... erstarrtes Lot* (1999) i ...des Säglichen Zeit... (2003) ukazują trzy charakterystyczne dla muzyki Eckerta zasady: celowość procesu dezintegracji w wydarzeniach dźwiękowych, przestrzenne warstwy i geometryczne zagęszczenia materiału oraz semantyczne warstwy i wielorakie interpretacje tekstu i muzyki. Tym, co spaja te zasady razem w muzyce Eckerta, jest specyficzny sposób jego rozprawiania się z czasem.

Gerald Eckert urodził się w Norrynbergu, studiował matematykę i grę na wiolonczeli oraz dyrygenturę. W latach 1989-95 studiował także kompozycję tradycyjną i elektroakustyczną. Jego ostatnie dokonania twórcze są interesujące, jednak pozostają nadal w nurcie XX-wiecznej awangardy i zainteresowań sonorystyką. Skomplikowanych kompozycji nie da się spokojnie wysłuchać w słuchawkach: rozpiętość dynamiki i brzmień jest tak ogromna, że warto trzymać palec na guziku od głośności.

Angelika Przędzięk



ASTOR PIAZZOLLA  
1921-1992

Suita María de Buenos Aires, Verano Porteño, Milonga del Angel  
Versus Ensemble  
Enrique Moratalla, Vocals  
María Rey-Joly, Soprano · Horacio Ferrer, Reciter  
Naxos 8.570523 · w. 2007, n. 2006/7 · DDD, 52'15"  
☆☆☆☆

Nakładem wytwórni Naxos ukazała się płyta zespołu *Versus Ensemble* z kompozycyjnymi szlagie-

rami Astora Piazzolli. Album interesujący przede wszystkim przez wzgląd na repertuar i udział znakomitych gości honorowych, którymi są: wokaliści María Rey-Joly i Enrique Moratalla oraz Horacio Ferrer w roli recytatora. Dzięki nim utwory wokально-instrumentalne zdecydowanie na krążku przodują. Wpadający w melorecytację wokół Moratallego dostojna, ciemną barwą prowadzi poszczególne frazy, lecz równie ujmująca jest jego ekstazyjna kreacja w *Balada para un Loco* i I części *Suity María de Buenos Aires* – ostatniego utworu niniejszej kompilacji.

Muzyka argentyńskiego bandeonisty aż kipi zmysłową melodyką i żywiołową rytmiką, przez co kompozycje doskonale bronią się same, nawet przy okazji dość oryginalnych interpretacji. W tym przypadku momentami zaskakuje warstwa instrumentalna. W roli wykonawców: skrzypek José A. Vélez, saksofonista Marcos A. López, pianista Esteban Ocaña, gitarzysta Vincente Coves i kontrabasista Manuel F. Martín. Wszystko jest owszem wybrane, i to w sposób nad wyraz autentyczny (mowa tu niestety również o nieczystościach zwłaszcza w partii skrzypiec), ale nieprzekonywujący. Owe zatracenia zacierają klarowny odbiór. Brakuje przemyślenia formy, konsekwencji w budowaniu napięcia i wzajemnego współgrania, jakby partie instrumentalne były nagrywane osobno. Jest to szczególnie słyszalne we fragmentach w dynamice forte, gdzie każdy z wykonawców stara się utrzymać na pierwszym planie (oby była to sprawa tylko reżysera dźwięku). Wszystko to sprawia, że forma traci na zwartości i wydaje się być przypadkowa. Znajdziemy jednak i prawdziwe perełki, m.in.: *Libertango*, gdzie narracja prowadzona jest oszczędnie lub *Obvino* (nominowana do nagrody Grammy w 1993 r. w kategorii „najlepsza kompozycja instrumentalna”) z przepięknie wydadtioną melodią główną. Punktem kulminacyjnym jest na omawianej płycie 5-częściowa Suita *María de Buenos Aires*, wraz z którą pojawia się soczysty sopran Marí Rey-Joly z gestym vibrato, doskonale oddającym przedstawianą konwencję. Lekcje śpiewu pobierała ona m.in. u Plácido Domingo, kojarzona jest natomiast głównie jako laureatka I nagrody w Międzynarodowym Konkursie im. Francisco Aloyo. W jej głosie słychać zaangażowanie i pasję, a każda fraza jest dokładnie wykończona, wręcz dopieszczona. Podobnie w przypadku recytacji współtwórcy tej kompozycji – Horacio Ferrera w części ostatniej – *Milonga de la Anunciación*.

Dzięki Piazzolli tango nabrało

dawnictwa Solo Musica. Repertuar bardzo ciekawy: jedne z pierwszych utworów na wiolonczelę solo dwóch kompozytorów włoskich: Gianbattista Degli Angeli i Domenico Gabriellego. Pierwszy z nich urodził się w Modenie ok. roku 1640. Znany jest obecnie głównie dzięki twórczości organowej. Za życia był znany jednak także jako wiolonczelista. Mając za patrona księcia Modeny Francesco II, wielkiego miłośnika tego instrumentu, zadekował mu swój zbiór *Ricerari sopra il violoncello o' clavicembalo*. Są to najprawdopodobniej pierwsze utwory na wiolonczelę solo.

Domenico Gabrielli, urodzony w 1651 r w Bolonii, często podróżował i był w dworze wspomnianego już księcia.

Znakomity wiolonczelista Julius Berger postanowił już wiele lat temu nagrać utwory tych dwóch kompozytorów, niestety dopiero ostatnio udało mu się zrealizować ten projekt. Posłużył się do tego najstarszą znaną wiolonczelą autorstwa Andrei Amatego, zrobioną na zamówienie francuskiego króla Karola IX. Jego wykonanie jest ekspresyjne. Artysta łączy wysokiej klasy wirtuozerię z wykorzystaniem wszelkich możliwości technicznych instrumentu.

Polecam ten znakomity, odkrywczy album.

(sl)



SENERISSIME SONATE

utwory: G. G. Arrigonio, T. Meruli, B. Mariniego, F. Cavalliego, M. A. Ferry, M. Pesentiego, M. Neriego

Sonorati de la Gioiosa Marca  
Divox CDX-70505 · w. 2007, n. 2003 · DDD, 72'06"

Muzyka21  
płyta miesiąca

Niezbyt znane w Polsce szwajcarskie wydawnictwo Divox współpracuje ze znakomitym zespołem, który już był w Polsce – Sonorati de la Gioiosa Marca. Owocem tej współpracy jest właśnie wydana płyta pod tytułem *Serenissime Sonate*. Są na niej nagrane najpiękniejsze i najbardziej wartościowe utwory na smyczki z okresu 1630-1660. Utwory te zapoczątkowały styl, którego apogeum przypada na Antonia Vivaldiego.

Zespół prezentuje słuchaczom



Pawła Kochańskiego, który w tajemniczył Szymanowskiego w arkana możliwości skrzypiec i był głównym odtwórcą jego dzieł. Miało to miejsce także w przypadku koncertów skrzypcowych, wykonywanych tu przez Filharmonię Narodową i Iję Kaler. Nr 1 op. 35 powstał do programu zawartego w wierszu Tadeusza Micińskiego *Noc majowa*. Jest to pierwszy tzw. „nowoczesny” koncert skrzypcowy; bliższy ekspresjonizmowi niż konwencji romantycznej. Dzieło zaskakujące i wymagające od wykonawców. Skrzypce płyną niejako nad orkiestrą, w której co chwila zmienia się krajobraz. Muzycy wyczuli proporcje i przedstawili opowieść na najwyższym poziomie. Nieskazitelna intonacja, dopracowane frazowanie i dialogowanie pomiędzy partiami instrumentów nie pozostawiają wątpliwości, co do profesjonalizmu wykonawców. Pod batutą Wita muzyka rozwija się swobodnie, znakomicie łącząc tempa i dynamikę. Ładunek emocjonalny to dodatkowo utat.

Na koniec *Koncert nr 2 op. 61*. Niezamierzone pożegnanie Szymanowskiego, wzruszające w swoim wyrazie, lecz nie tragiczne; naznaczone folklorem podhalańskim i tak prawdziwie bezpretensjonalnie wykonane. Czysta przyjemność słuchania. Obcowanie z wybitnymi kreacjami. Polecam.

*Katarzyna Musiał*



**MIECZYŚLAW WEINBERG**  
1919-1996

**IV Kwartet smyczkowy op. 20; XVI Kwartet smyczkowy op. 130**  
*Quatuor Danel*  
CPO 777 313-2 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 65'23"  
☆☆☆☆

**I Sonata wiolonczelowa op. 21, II Sonata wiolonczelowa op. 63, I Sonata na wiolonczelę solo op. 72**  
*Alexander Chaushia, wiolonczela; Jewgienij Sudbin, fortepian*  
BIS 1648 · n. 06. 2006, w. 2007 · DDD 55'45"  
☆☆☆☆

Choć obie płyty wydały różne wytwórnie, autorem komentarza do obu jest David Fanning (jest to modyfikacja tego samego tekstu). Już to tylko daje do myślenia – ktoś, kto

uchodzi za specjalistę od muzyki Mieczysława Weinberga, nie może obecnie narzekać na brak zajęć. Oto bowiem pochodzący z Warszawy kompozytor, przyjaciel Szostakowicza staje się dziś, ponad dekadę po śmierci, jednym z największych odkryć muzycznego świata. Świadczy o tym rosnąca lawinowo liczba wykonań i nagrań jego muzyki. Tylko w rodzinnym kraju kompozytora żywe wykonania jego muzyki wciąż jeszcze należą do rzadkości. Wprawdzie NOSPR nagrywa (znakomicie) dla brytyjskiego Chandosu komplet weinbergowskich symfonii, jednak – jak widać – nie kwapi się do wykonywania ich w Katowicach ani podczas zagranicznych tournée.

Oba krążki reprezentują muzykę kameralną, żywiół w którym (obok symfonii) Weinberg czuł się świetnie, podobnie jak Szostakowicz. CPO inicjuje serię płyt z kompletem kwartetów smyczkowych. Będzie to spora seria, zważywszy, iż kompozytor stworzył aż 17 utworów reprezentujących ten gatunek. Pierwszy wolumen zawiera *IV Kwartet Es-dur op. 20*, napisany zaraz po zakończeniu II Wojny Światowej oraz przedostatni *XVI Kwartet A-dur op. 130*, napisany w pamiętnym dla nas roku 1981. *Kwartet op. 20* reprezentuje skrytaliszowany już idiom muzyki Weinberga, będący syntezą elementów przejętych od Szostakowicza, a także częściowo Prokofiewa, z melosem muzyki żydowskiej. Jest to być może rodzaj requiem (choć chyba stosowniejsze byłoby słowo „kaddish”) dla całej pozostawionej w Polsce rodziny, wymordowanej przez hitlerowców, a zapewne i niemal całego unicestwionego narodu. Bardzo podobna synteza motywów klezmerskich, obsesyjnie, ostinato-wo powtarzających się fraz, o wyrazie tragicznym, choć także miejscami sarkastycznym miała miejsce w o rok wcześniejszym *II Trio fortepianowym* Szostakowicza. Podobnie też jak w utworach kameralnych tego ostatniego, u Weinberga uderza w gruncie rzeczy symfoniczny charakter i rozmach, jego kwartety są często w istocie rodzajem symfonii na cztery instrumenty, o mistrzowsko traktowanych partiach i znakomicie wyczuwanych proporcjach. Późny *Kwartet op. 130* poświęcony został pamięci siostry kompozytora Estery, która w momencie pracy nad nim obchodziła 60. urodziny. Tak jak w późnych kwartetach Szostakowicza, podstawowa tonacja stanowi jedynie rodzaj luźnego odniesienia. Tu także występują motywy żydowskie, jednak język kompozytora jest już odmienny, czytelny jest dialog z późną twórczością Szostakowicza, ale słycać też echa Bartoka czy nawet Brittena. Muzyka ta, o nie-

zwykłym nateżeniu emocjonalnym, jest w istocie głęboko tragiczna.

Quatuor Danel jest zespołem wysokiej klasy i wykonania stoją na znakomitym poziomie. Zastrzeżenie może dotyczyć tylko jednego aspektu, jest to zresztą sprawa niuanse, bardzo subiektywnego odczucia. Brzmienie tego zespołu jest bowiem dla muzyki Weinberga może zbyt luksusowe, zbyt francusko-belgijsko eleganckie, zmysłowe – a dla tej tragicznej muzyki powstałej w obliczu niezwykle brutalnej rzeczywistości ścierających się totalitaryzmów, lepsze było brzmienie bardziej surowe, ostre, sarkastyczne, a nawet toporne, przy tym też ekstrawertyczne, trochę klezmerskie, takie jakie reprezentowały niegdyś znakomite kwartety radzieckie.

Druga z płyt prezentuje obie *Sonaty wiolonczelowe* oraz *I Sonata na wiolonczelę solo*. W tym wypadku zachęta do zapoznania się z nagraniami był udział jednego z „flagowych” pianistów BIS-u, Jewgienija Sudbina. Ten młody Rosjanin dał się poznać z najlepszej strony poprzez wydane w ostatnich latach znakomite nagrania Scarlattiiego, Rachmaninowa, Czajkowskiego i Medtnera. W przypadku Weinberga również nie zawodzi, tym bardziej, że towarzyszy mu naprawdę dobry wiolonczelista – Brytyjczyk ormiańskiego pochodzenia, Alexander Chaushian, laureat m.in. Konkursu im. Czajkowskiego. Obaj muzycy w sposób bardzo klarowny i logiczny budują formę szeroko zakrojonych dzieł, jednak nie dzieje się to kosztem detalu ani „schłodzenia” emocjonalnej temperatury. Zwraca także uwagę znakomita jakość rejestracji, zarazem przestrzennej, jak i selektywnej.

Chaushian szczególnie wyraźnie prezentuje znakomicie opanowany warsztat i dojrzałość w *Sonacie solowej*. To pierwsza z aż czterech takich *Sonat* Weinberga, a wysokie wymagania stawiane przed wykonawcą zdeterminowały mistrzostwo wielkiego Roztropowicza, dla którego muzyka ta została napisana (podobnie jak np. obie solowe *Suity* Brittena). *I Sonata op. 21* skomponowana w tym samym czasie, co *IV Kwartet smyczkowy*, wykazuje w stosunku do niego wiele podobieństw, przesiąknięta jest aurą tragiczną – zapewne dlatego musiała czekać na prawykonanie (przez genialnego Daniela Szafrana) aż 17 lat. Bardziej elegijna i zarazem liryczna jest skomponowana w 1959 r. *Sonata op. 63*, o wyjątkowo pięknej części środkowej, mającej charakter żydowskiej kołysanki, z kolei finał ma charakter tanecznego scherza. Nasuwają się tu zresztą oczywiste podobieństwa do napi-

Prezentowane trzy nagrania stanowiące jeden cykl powinny mieć wspólny tytuł *Brahms na tle epoki*. Znakomity kwartet Manderling, znany z naszych łamów dzięki znakomitym nagraniom kwartetów Szostakowicza czy Schuberta, nagrał już dość dawno kwartety Brahmsa i zestawił je z utworami jego rówieśników. Kompozytorzy ci, niewiele młodszy od Brahmsa są dziś całkowicie zapomniani. W salach koncertowych ich muzyka jest nieobecna, nagrywa się czasami Herzogenberga.

Jednakże w czasach Brahmsa byli oni znani i cenieni. Znany krytyk wiedeński Hanslick wyrażał się bardzo pochlebnie o Dessoffie, pochodzącym z Lipska kompozytorze, pianiście i dyrygencie, któremu wiele zawdzięcza wiedeńskie życie muzyczne. Był on jednocześnie miłośnikiem twórczości Brahmsa i zrobił wiele, by istniała ona w życiu koncertowym. To on poprowadził premierę *I Symfonii* Brahmsa. Co ciekawe, Brahms wysoko cenił twórczość Dessoffa, w tym mu dedykowany *Kwartet op. 7*.

Friedrich Gernsheim znał Brahmsa, a także dokładał wszelkich starań, by propagować jego muzykę. Sam był kompozytorem bardzo płodnym. Jego twórczość spotykała się z przychylnością krytyków.

Heinrich von Herzogenberg, najmłodszy z prezentowanych tu kompozytorów znał zarówno bardzo dobrze Brahmsa, jak i Dessoffa, u którego uczył się kompozycji. Herzogenberg, wielki admirałor Brahmsa, uważał go za źródło swoich inspiracji. Nie oznacza to jednak, że jego twórczość jest naśladowcza.

Niewątpliwie geniusz Brahmsa przewyższał trzech pozostałych kompozytorów. Jednakże ich twórczość stała na bardzo wysokim poziomie i dobrze się stało, że artyści z kwartetu Manderling postanowili nam ją przywrócić i pozwolić porównać z twórczością ich niedoścignętego mistrza.

Moim skromnym zdaniem, warto odkrywać taki repertuar. Wprowadza to trochę odmiany w skostniałym życiu koncertowym i pozwala nam poznać wiele aspektów życia muzycznego sprzed ponad stu lat.

A znany zespół Manderling zamiast wydać kolejny album *Wszystkie kwartety Brahmsa*, znakomicie zaprezentował nam te dzieła Brahmsa na tle epoki. Wyjątkowe albumy! (sl)

**THE BATTLE OF KILLIECRANKIE**

**Love and war songs in free Scotland**  
*Meredith Hall, sopran; Matthew White, kontratener · La Nef*  
ATMA Classique ACD 22510 · w. 2007, n. 2007 · DDD, 62'45"  
☆☆☆☆



**MARIUSZ KLIMEK**  
**The Drift Like That**Acte Préalable AP0162 · w.  
2007, n. 2007 · DDD, 42'30"**Muzyka21**  
**plyta miesiąca**

W październiku tego roku na rynku fonograficznym ukazał się kolejny krążek Mariusza Klimka, tym razem płyta nosi tytuł *The Drift Like That* co w polskim tłumaczeniu brzmi *Taki dryf*. Płyta zaśpiewana jest w całości innym klimacie, dlatego w jednym z poprzednich numerów **Muzyka21** wywiad z tenorem nosił tytuł *Inny Klimat Klimka*. Premiera odbyła się jednocześnie w jedenastu krajach świata i jest na niej jedenaście piosenek popowo-jazzowych wykonywanych przeważnie w języku angielskim ze względu na promocję zagraniczną, są też utwory nagrane w języku ojczystym artysty. Wydawnictwo Acte Préalable, z którym Klimek związał się już dawno temu zadbało o dystrybucję na światowym poziomie, płyta jest dostępna w sklepach internetowych, salonach muzycznych i wielkich salonach prasowych. Piękne zdjęcia na okładce i w książeczce dołączonej do płyty powodują tylko jeszcze większe zaciekawienie, tym bardziej, że śpiewak po raz pierwszy wykonał sesję zdjęciową w prywatnym mieszkaniu, a dodatkowo na zdjęciach towarzyszą mu koty, które, jak śmieje się artysta, mają lekki wkład w

to przedsięwzięcie. Skupiając się na muzyce, tekstach i aranżacji należy szczególną uwagę zwrócić na kunszt artystyczny włożony w ten projekt muzyczny. Widać, że płyta jest dopracowana perfekcyjnie w najdrobniejszych szczegółach, słowa piosenek autorstwa Kazimierza Kochańskiego zaśpie-



wane przez Klimka, gdzie w chórkach towarzyszy mu Ludmiła Małecka, a aranżację opracował Artur Kochoński to tylko część tego dzieła. Całości wyszukanego smaku dodają solowe wejścia Piotra Olszewskiego i Wiesława Mekki, ten pierwszy niepowtarzalną wir-

tuozerską grą na gitarze akustycznej i klasycznej, drugi zaś tonami saksofonu altowego. Mariusz Klimek jest autorem muzyki i głównym wykonawcą na tej płycie, ale widać, że występuje jeszcze w kilku innych rolach. Czuwa nad całością tego przedsięwzięcia, gdyż tak naprawdę to każdy artysta ma

już kiedyś na singlu, teraz w innej aranżacji piosenkarz ponownie ją prezentuje swoim słuchaczom. Gdy porównuje się ten utwór do poprzedniego wykonania zaobserwuje się dojrzałość emocjonalną, której Klimkowi i tak nigdy przedtem nie brakowało, jednak jest to, dojrzałość emocjonalna coraz bardziej profesjonalnego tenora, który próbuje zawiądnąć fonograficznymi rynkami światowymi. Może dlatego, że utwory zaśpiewane na tym krążku opisują muzyką życie zwykłych ludzi, ich normalne uczucia, sytuacje dnia codziennego, dlatego jest taka prosta, ale pamiętajmy w prostocie tkwi piękno. Prawdą jest to, co mówił Klimek w swoim wywiadzie, że śpiewanie jest to dryfowanie po stylach muzycznych i zabieranie części z każdej wyspy do swojego wnętrza następnie przetwarzanie jej w myślach i tym samym dodawanie koloru wykonanemu utworowi. Myślę, że na tej płycie brakuje tylko jednego, kolejnych utworów, gdyż żal się człowiekowi robi w chwili, kiedy w uszach brzmiały ostatnie tony finałowej piosenki. Brakuje jeszcze zdjęcia zbiorowego całego sextetu tworzącego tę płytę, gdyż warto sobie zapamiętać te postacie na przyszłość. Myślę, że wszechstronny muzyk, gdyż Klimek może już pretendować do tego miana, nie zmieni składu zespołu tworząc kolejną płytę.

Mirosław Tomasz Wende

do powiedzenia ostatnie słowo i postawienie przysłowiowej kropki na „I”. Słuchając utworów widać, że tenor wybrał właściwy zespół osób współpracujących z nim. Możemy także, wysłuchając ewolucji artysty na przykładzie utworu *Dłaczego*. Piosenka pojawiła się

tacją *Kindertotenlieder* tego samego kompozytora. Oczywiście i tutaj, jak w cyklu *Pieśni o ziemi*, Bruno Walter dyrygujący Wiedeńskim Filharmonikami jest współautorem sukcesu. Mówiąc krótko: w obu przypadkach mamy do czynienia z wzorową interpretacją.

Ktoś kiedyś napisał: „Jeszcze sztuka była zjawiskiem, którego istoty nie wyczerpywało piękno głosu ani wysokie umiejętności wokalne. Kathleen Ferrier brała bowiem w posiadanie serca słuchaczy swą naturalnością i kulturą, dając w wielu wypadkach niepowtarzalny ideał interpretacji”. By się o tym przekonać wystarczy sięgnąć po omawiany album, naprawdę warto!

Adam Czopek

**ELISABETH SCHWARZKOPF**  
pieśni i fragmenty oper: **Mozarta, Schuberta, Wolfa, Beethovena, Pucciniego, Webera, Humperdincka, J. Straussa, R. Straussa**  
Membran 231644 · w. 2007, n. 1946-1954 · ADD, 268'51", 4CD  
☆☆☆☆☆

Kolejny album obrazujący dokonania i artystyczną drogę wielkiej

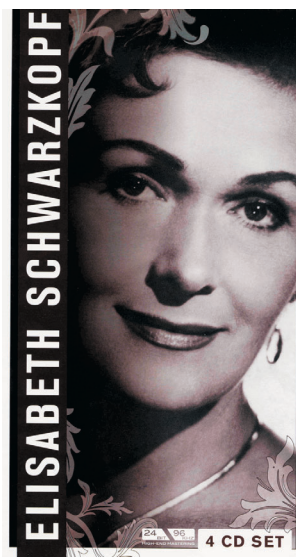
**KATHLEEN  
FERRIER**

wielkiej, niestety już prawie zapomnianej, angielskiej śpiewaczki obdarzonej szlachetnie brzmiącym kontraltem o niespotykanej barwie. Mimo bardzo krótkiej kariery zdobyła ogromne uznanie melomanów. Bruno Walter twierdził, że: „...ci słyszeli Ferrier tylko w nagraniach, poznali zaledwie jedną czwartą jej prawdziwego oblicza wokalnego”. Jej artystyczne dokonania skoncen-

trowane były na działalności koncertowej. Na scenie zaśpiewała zaledwie dwie partie: *Orfeusza* w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka oraz *Lukrecji* w operze *Gwałt na Lukrecji* Brittena. Zmarła w październiku 1953 r. w wieku zaledwie 41 lat (rak piersi). Po jej śmierci utworzono specjalny fundusz im. Kathleen Ferrier, który co roku przyznaje stypendia dla najbardziej uzdolnionych w dziedzinie muzyki.

Zawartość prezentowanego albumu stanowią pojedyncze pieśni oraz ich cykle (*Das Lied von der Erde*, *Drei Rückert-Lieder*, *Kindertotenlieder* Mahlera) fragmenty oratoriów Haendela *Messiah*, Mendelssohna *Elijah*, pasji według św. Mateusza i św. Jana Bacha oraz fragmenty opery *Orfeusz i Eurydyka* Glucka. Wszystko to prezentowane z pasją, ogromną kulturą, znakomitą ekspresją przy zachowaniu naturalnej emisji głosu. Do tego należy dodać perfekcyjną technikę, świetne operowanie fascynującą barwą i piękne prowadzenie frazy. Jej szlachetnie brzmiący w każdym rejestrze głos, w piano nabiera szczególnego wyrazu.

W *Das Lied von der Erde* (CD 1) śpiewaczce towarzyszy Bruno Wal-



niemieckiej śpiewaczki. Każda z czterech płyt poświęcona innemu kompozytorowi i muzycznemu gatunkowi; mamy znane pieśni Schuberta i Straussa, arie operowe Beethovena, Mozarta, Pucciniego i Webera, arie operetkowe Kalmana.

Warto pamiętać, że Elisabeth Schwarzkopf przez wszystkie lata scenicznej kariery uchodziła za wzór uroku i elegancji, tak na scenie jak i życiu prywatnym. Dysponowała jednym z najpiękniejszych sopranów liryczno-dramatycznych naszych czasów. Jej głos określano jako ideał szlachetności i czystości. Na początku kariery jej żywiołem był Mozart. Partią Pamięny w *Czarodziejskim flecie* debiutowała, z ogromnym sukcesem, w londyńskiej Covent Garden. Jako Donna Elwira w *Don Giovanni* oraz Zuzanna i Hrabina w *Weselu Figara* podbijała serca publiczności w Salzburgu, San Francisco, Wiedniu, Wenecji, Chicago i Berlinie. Śpiewała też partię Fioridiligi w *Così fan tutte*. Z czasem jej repertuar poszerzył się o partie w operach Ryszarda Straussa i Wagnera. Partią Elżbiety w *Tannhäuserze* Wagnera rozpoczęła, w grudniu 1950 r., karierę w medialnej La Scali. Nieco ponad rok później podziwiano ją w tym teatrze jako Marszałkową w *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa. Tą partią debiutowała 13 października 1964 r. w MET. Występowała również na Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth gdzie kreowała, z powodzeniem rolę Elzy w *Lohegrinie* i Ewy w *Śpiewakach norymberskich*. Była wykonawczynią dramatycznej partii Anny na weneckiej prapremierze opery *Żywy rozpustnik* Igora Strawieńskiego. W sumie jej bogaty repertuar obejmował kilkadziesiąt partii w operach: Verdiego, Pucciniego, Masseneta, Beethovena, Straussa i Wagnera. Z równym powodzeniem śpiewała pieśni i reper-

tuar oratoryjny. Jej interpretacje zawsze zachwycały umiejętnością łączenia muzyki z dramatyczną pasją i znakomitą wyczuć stylu.

Wyjątkowy i szeroki wachlarz repertuarowy z jakim spotykamy się w tym albumie może przyprawić o lekką zawrót głowy. Ale dzięki niemu możemy prześledzić niemal całą drogę artystyczną Elisabeth Schwarzkopf. Zaczynamy od Mozarta z lat 1946-1952, gdzie mamy do czynienia z czarującą delikatnością w prowadzeniu frazy Pamią – aria: *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden* z *Czarodziejskiego fletu*. Dwa razy obcujemy z *Don Giovanni* – dramatyczna Donna Elwira i zalotna Zerlina. Oczywiście nie mogło zabraknąć jednego z największych mozartowskich osiągnięć za jakie uchodziła stylowa w każdym calu Hrabina w *Weselu Figara*. Z równą satysfakcją słucha się śpiewanych przez nią pieśni Mozarta.

Przeskoczmy teraz do epoki Ryszarda Straussa – najpierw znakomita Marszałkowa w duecie *Her Gott im Himmel* z Irmegard Seefried. Obie panie prezentują w tym fragmencie nienagannie brzmiące głosy, świetne prowadzenie frazy, dowodzą też ogromu muzykowości. Później finałowa scena Hrabiny z *Capriccio*. Wreszcie słuchamy pięknie interpretacji *Czterech ostatnich pieśni* (jest pierwsze – z trzech – dokonane w 1953 r. przez Schwarzkopf nagranie tego cyklu). Mimo, że za pomnikowe uznano nagranie z 1966 r., gdzie Schwarzkopf występuje w towarzystwie Georga Szella, znakomitego dyrygenta, to jednak prezentowane w albumie niewiele mu ustępuje. Powiedziałbym, że więcej w nim spontaniczności, emocji i ludzkiego ciepła, a urzekający głos artystki brzmi po prostu znakomicie.

Choć kilka zdań wypada poświęcić operetce, z którą Schwarzkopf chętnie flirtowała przez całą karierę. Nagrania pochodzą z roku 1953 i są dowodem na to, że artystka czuła się w operetce jak ryba w wodzie. Uderza w nich przede wszystkim swoboda i lekkość prowadzenia głosu, oraz uwodzicielski wdzięk i gracia każdej z prezentowanych, z odrobiną dystansu, dam. Wszystko to sprawia, że słucha się tych fragmentów z prawdziwą przyjemnością.

Jedno co w tym albumie drażni to fakt przypisania autorstwa *Krainy uśmiechu* i *Wesołej wdówki* Johannowi Straussowi. Biedny Lehar pewnie z tego powodu w grobie się przewraca z boku na bok. Drugim mankamentem jest płaski dźwięk z jakim spotykamy się w tych najstarszych nagraniach.

Adam Czopek



### MAREK TOMASZEWSKI Première

**Parafrazy – Transkrypcje – Improwizacje**  
Seychelles Music CD 170.273 · w. 2005, n. 2005 · DDD, 66'30"  
☆☆☆☆☆

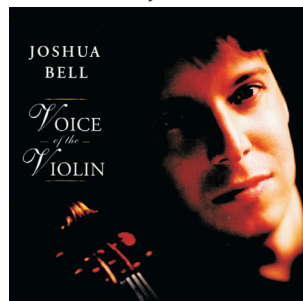
Z ogromną ciekawością zabrałem się za przesłuchanie najnowszej płyty Marka Tomaszewskiego. Jeszcze nie znając jej zawartości z sentymentem wspinałem dawne nagrania znanego chyba na całym świecie duetu fortepianowego Marek i Wacek. Przyznam się, że należę do grona osób, które wychowało się właśnie na doskonałych aranżacjach tych pianistów. Między innymi dzięki nim muzyka poważna stała się dla mnie bliższa i bardziej przystępna. Największe wrażenie wywierały na mnie opracowania dzieł takich kompozytorów jak Chopin, Moniuszko, Beethoven, Mozart czy też standardów rozrywkowych albo twórczości ludowej... Dla nie znających historii duetu Marek i Wacek przypomnę tylko, że śmierć Wacka Kisielewskiego w 1986 r. w wypadku samochodowym zakończyła działalność tandemu. Owocem dalszej pracy Marka były dwie płyty nagrane z francuskim pianistą Michelem Prezmannem. Nie odniosły one jednak większego sukcesu. Od roku 2000 Marek Tomaszewski postanawia wydać swoją pierwszą solową płytę *Rapsodię*, a następnie *Première*. Muszę przyznać, że płyta *Première* wywarła na mnie jak najlepsze wrażenie. Choć wykonawca przynosi swoje aranżacje na jeden instrument, udaje mu się to wspaniale. Pierwszy utwór *Swing Pathétique* oparty oczywiście na znaney pierwszej części sonaty Beethovena doskonale przeplata wątki grane w oryginalnie z rozrywkowym aranżem. Jednak największe wrażenie zrobiło na mnie przerobione dzieło Chopina. *Prelude c-moll* zatytułowane przez Tomaszewskiego jako *Prelude Fantasy* jest dla mnie istnym objawieniem. Zagrane na początku w całości zostaje potem poddane wszelakim opracowaniom wariacyjnym. Autor w subtelny sposób potrafił w częściach wariacji wpleść wątki z *Prelude c-moll* Bacha (*z Das Wohltemperierte Klavier*) czy *Badienerie* (*z II Suite h-moll*). Pomimo tego, iż wariacja trwa aż 8 minut słucha się jej jednym tchem. Równie ciekawą pozycją jest *Nokturn c-moll* opracowany w

stylu bluesa (grany w fantastycznym „kawiarnianym” klimacie), czy też etiuda zwana *Rewolucyjną* w postaci tanga!

Na płycie znajdziemy także opracowania dzieł Brahmsa, Liszta, Vivaldiego, Bacha czy Ellingtona. Poza tym widnieją tu dwie kompozycje samego Marka Tomaszewskiego. Pierwsza z nich *Trilogie Fraternelle* złożona jak wskazuje tytuł z trzech utworów dedykowana jest trzem synom pianisty. Kompozytor obrazuje charakter swoich synów dźwiękami zawartymi w każdym z utworów. Zamykającym płytę utworem jest *Rythm of time* naśladowujący ruch zegara, a więc nieustanny bieg czasu.

Marek Tomaszewski doskonale łączy w swoich aranżacjach dzieła klasyczne z muzyką rozrywkową. *Première* jest bardzo dobrym przykładem innego spojrzenia na twórczość klasyczną, być może nie tak spektakularnym jak w duetach Marka i Wacka, jednak świeżym i naturalnym.

Przemysław Piekutowski



### VOICE OF THE VIOLIN Joshua Bell

**utwory: Schuberta, Fauré, Dworzaka, Mozarta, Czajkowskiego, Donizettiego, Mendelssohna, etc.**  
*Orchestra of St. Luke's · Michael Stern, dyrygent*  
Sony Classical 82876872762 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 63'18"  
☆☆☆

*Głos skrzypiec* – taki tytuł nosi kolejna płyta Joshua Bella w barwach wytwórni Sony. Ideą przewodnią jest tutaj odwołanie do muzyki wokalne i ludzkiego głosu. Skrzypek przygotował skrzypcowe wersje arii z oper oraz pieśni świeckich i sakralnych. Jak sam mówi: „Wybór tych pieśni był ekscytującą przygodą i cudowną okazją, by zagłębić się w bogaty skarbiec kompozycji wokalnych. Niektóre z nich już od dawna chciałem transkrybować na skrzypce, przy innych dopiero niedawno odkryłem ich potencjał, kiedy studiowałem partyturę i słuchałem wielu starych nagrań oper i pieśni”.

Założenie to ciekawe i zasługujące na uwagę, entuzjazm artysty też nie ulega wątpliwości. Nienowa jest też tradycja dokonywania podobnych przeróbek, której ulegali



## Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego Muzyczne Studio Polskiego Radia im. A. Osieckiej Studia Nagraniowe S2, S3, S4/6



polskieradio.pl/studia

- organizacja, produkcja nagrań i koncertów
- montaż cyfrowy
- przygotowanie masterów na CD
- wynajem instrumentów

Dział Zarządzania Studiami Nagraniowymi  
Radiowej Agencji Nagrań i Koncertów  
00-977 Warszawa, ul. Z. Modzelewskiego 59  
tel. 022 645 50 51, fax: 022 645 39 95  
studiawynajem@polskieradio.pl

### ZAPRASZAMY DO WSPÓŁPRACY

wielcy mistrzowie smyczka, na tej płycie zawarte są chociażby 2 opracowania Jashy Heifetza. Jednak ostateczny rezultat budzi moje poważne zastrzeżenia. O ile niektóre transkrypcje brzmią znakomicie, jak np. *Wokaliza* Rachmaninowa czy słynna *Pieśń do księżycy* – aria z opery *Rusalka* Dworzaka, będąca moim faworytem na tym krążku – nie mogą zapomnieć przeszłego, ciepłego tonu instrumentu Bella, bogactwa nastroju, ale w sumie za to piękno bardziej ponosi odpowiedzialność melodyczny geniusz kompozytora – to inne, niestety, z reguły nie wywołują entuzjazmu. Są niekiedy tak banalne i sentymentalne, aranżacja tak przesłodzona, że ociera się wręcz o taniocę. Autorem orkiestracji jest tutaj J. A. C. Bedford, kompozytor amerykański. Skrzypki z kolei na początku posługuje się głównie dolnym, „wzruszającym” rejestrem, by przy powtórzeniu frazy albo kolejnym wejściu tematu przenieść się np. o oktawę wyżej – i tak powtarza się dosyć często w poszczególnych utworach. Przykładem skrajnym jest *Ave Maria* Schuberta, pod czym podpisał się niejaki Jim Kessler, którą to pieśń Bell wykonuje razem z chórem, zresztą nie wiadomo jakim, gdyż informacji o nim nie znalazłem. Dla mnie taka wersja jest to-

talną pomyłką, służącą niewyrafinowanym gustom. Całość generalnie brzmi niezbyt przekonująco, wręcz obojętnie. Jest to wszak produkcja renomowanego artysty, o przebogaty możliwościach wyrazowych. W pełni je wykorzystuje, co sprawia, że taka wybitnie romantyczna muzyka i gra może się podobać co wrażliwszym słuchaczom.

Ja jednak zdecydowanie wolę słuchać owych kompozycji w oryginale, do czego też zachęcam Czytelników. Płyta Bella mnie nie powala, choć w sumie doceniam dźwiękową, nastrojową aurę, jaka z niej emanuje; zdaję też sobie sprawę z faktu, że tego rodzaju składanka znajdzie przychylny odzew nie tylko u zagorzałych wielbicieli i wielbicieli amerykańskiego skrzypka, wśród miłośników muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej, jak też początkujących melomanów, niezbyt jeszcze obeznanych z klasycznym, najlepszym repertuarem. Zastanawiam mnie, dlaczego artysta nie nagrał jakiegoś poważniejszego dzieła, koncertu lub sonaty. Czy lista takich utworów w jego przypadku zredukowała się tak dalece, że sięgnął do sentymentalnych przeróbek muzyki wokalne? Czy jest to może posunięcie doradzone przez kierownictwo wytwórni lub agenta, mające na celu zwiększenie po-

pulności i obecności w sklepach płytowych? A może jest to żywe potwierdzenie porzekadła „z braku laku dobry kit”? W sumie szkoda, gdyż po artyście takiej klasy można spodziewać się czegoś naprawdę więcej. Dla mnie hitem tego płyty jest ostatni utwór – pieśń *Morgen* Ryszarda Straussa, którą ślicznie śpiewa nie kto inny, jak sama Anna Netrebko. Chciałoby się posłuchać jej całego recytalu z taką muzyką – ot, marzenie...

Paweł Chmielewski



**Fritz Wunderlich**  
**The Legend**

Pieśni i arie z oper i operetek  
Profil PH07024 · w. 2007, n. 1955/6  
· ADD, 66'07"

☆☆☆☆

Album zawiera nagrania (bodaj jedno z najwcześniejszych) artysty

uważanego wciąż za najwybitniejszego tenora lirycznego, jakiego wydały powojenne Niemcy. Ten tragicznie zmarły w 1966 r. śpiewak (w wieku zaledwie 36 lat!) miał wówczas dopiero lat 26, a już imponował urodą swego niezwykle gołosu. Związany z Operą Bawarską w Monachium, zdołał jednak zabyłszyż na wielkich scenach niemieckich i światowych (m.in. Wiedeń, Londyn, Buenos Aires). Podpisanego kontraktu na debiut w Metropolitan Opera w 1966 r. (miał to być Don Ottavio w *Don Giovannim*) nie zdążył, niestety, zrealizować. Partie Mozartowskie „wabiły” go zresztą od początku kariery. Uważano, iż jest najlepszym tenorem Mozartowskim od czasów Karla Erba. Opinię tę zawdzięczał w dużym stopniu wyjątkowo lirycznej ekspresji uczucia, z jaką wykonywał te partie. Nigdy nie był w nich interpretacyjnie obojętny. Słuchając omawianej płyty, możemy przekonać się, że głos Wunderlicha był silny, pełen życia, może nawet chwilami zbyt impulsywny. Takim jawi się w zarejestrowanych na płycie fragmentach *Rycerskości wieśniaczej* i *Cyganerii*. Jego Rudolf jest namiętny ale pozostaje męski. Postać Turiddu artysta napędza szlachetnym, choć tragicznym dramatyzmem. Słychać to

już od zaśpiewanej jako pierwszej *Siciliani*.

Fritz Wunderlich śpiewał także popularne szlagiery i nigdy nie stronił od operetki. Nie dziwią więc jego nagrania i tego rodzaju muzyki. Omawiana płyta przynosi fragmenty *Zemsty nietoperza* J. Straussa, *Błękitnej maski* F. Raymonda (z przepięknie zaśpiewaną bardzo liryczną piosenką *Armanda*) oraz mniej znane u nas arie z operetek N. Dostala (*Extrablätter*) i Roberta Stolza (*Signorina i Prinzessin Ti-Ti-Pa*). Wybór utworów na prezentowanej płycie może przekonać słuchacza nie tylko o wspaniałych, nieprzeciętnych walorach wokalnych artysty, ale także o wszechstronności repertuarowej śpiewaka i jego niezwykłej muzykalności.

Wunderlich pozostawił wiele nagrań i choć dziś trudno ocenić jak potoczyłaby się kariera artysty, można przypuszczać, iż głos jego, nabierając mocy i blasku, ewoluowałby w kierunku zdecydowanie dramatycznym.

Jacek Chodorowski



**R. Strauss – Tod und Verklärung op. 24, 4 Ostatnie Pieśni (Frühling, September, Beim Schlafengehen, Im Abendrot); R. Wagner – Prelude and Liebestod from Tristan und Isolde**

Christine Brewer, sopran · Atlanta Symphony Orchestra · Donald Runnicles, dyrygent

Telarc CD 80661 · w. 2006, n. 2006 · DDD, 63'29"

☆☆☆☆

Poemat *Śmierć i wyzwolenie* został skomponowany na przełomie roku 1889 i 1890, *Cztery ostatnie pieśni* na sopran i orkiestrę powstały w 1948 r., można więc powiedzieć, że oba dzieła niczym potężna kłamra spinają całą twórczość Ryszarda Straussa. Każdy z tych utworów ma swój literacki pierwowzór. Poemat opowiada o ostatniej godzinie życia człowieka – „Chory drzemie w łóżku oddychając ciężko i nieregularnie. Przyjemne sny wyczarowują uśmiech na obliczu cierpiącego. Sen staje się lżejszy: znówu zaczyna go dręczyć straszne bóle, wstrząsają nim dreszcze”. Takie w skrócie jest przesłanie literackie tego poematu. I tutaj ciekawostka – to nie poezja inspirowała kompozytora, który sam ułożył

treść poematu, lecz muzyka zainspirowała poetę i kompozytora Aleksandra Rittera, przyjaciela Straussa do napisania wiersza, który znalazł się na pierwszej stronie partytury. Pieśni, zaliczane do najlepszych w liryce wokalne Straussa, wykorzystują wiersze Hermana Hesse (*Frühling, September, Beim Schlafengehen*) i Josepha von Eichendorffa (*Im Abendrot*). Ich pierwszą wykonawczynią (22 maja 1950 r. w Londynie) była Kirsten Flagstad, której towarzyszył znakomity kapelmistrz Wilhelm Furtwängler.

Po ty, by wciągnąć słuchacza w świat tego poematu niezbędna jest bogata wyobraźnia i subtelna fantazja dyrygenta, który musi skupić uwagę słuchacza i plastyczne przeprowadzić go przez to dzieło. Właśnie to wydaje się być pierwszym atutem omawianego nagrania. Donald Runnicles znalazł w swojej interpretacji miejsce na swobodne rozwijanie dynamiki brzmieniowej jak i delikatność prowadzenia linii melodycznej. Na dodatek pełne przestrzeni brzmienie orkiestry ujmując też klarownością pozwalającą na podziwianie wszelkich detali bogatej instrumentacji i detali harmonicznym.

*Cztery ostatnie pieśni* w ujęciu amerykańskiego sopranu Christine Brewer ujmują prostotą wykonania. Głos śpiewaczki o interesującej barwie dobrze brzmi w każdym rejestrze, bez trudu wznosząc się ponad orkiestrę, która zawsze pozostaje na drugim planie pozwalając soliste na swobodne jego prowadzenie. Trzeba też przyznać, że śpiewaczka celnie trafia w klimat każdej z pieśni, ale nie wnika specjalnie w filozoficzny sens tych dzieł, co odbija się niekorzystnie na całej interpretacji, której brakuje głębokiego natchnienia i emocjonalnego nasycenia.

Zawartości albumu dopełnia wstęp do *Tristana i Izoldy* oraz *Mitosna śmierć Izoldy* z tego dramatu. We wstępie do pełni szczęścia brakuje mi nieco większej ekspresji i dramatycznego napięcia w budowaniu klimatu tej wspaniałej muzyki. Z kolei w *Mitosnej śmierci Izoldy* Brewer nie roztopia głosu i nie tworzy tej niezziemskiej aury, co jest konieczne do pełnego wykreowania obrazu umierającej Izoldy.

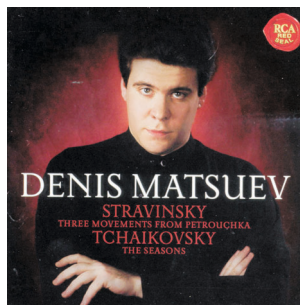
Adam Czopek

**I. Strawiński – trzy fragmenty z *Pietruszki*; P. Czajkowski – *Cztery pory roku***

Denis Matsuev, fortepian  
RCA 82876788612 · w. 2006 · DDD, 56'29"

☆☆☆☆

Międzynarodową sławę Strawińskiego jako autora m.in. baletu *Pietruszka* utrwaliły już przed I wojną światową Balety Rosyjskie Sergiusza Diagilewa, z którymi

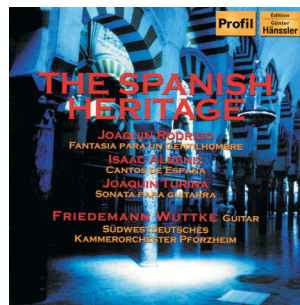


Strawiński współpracował. Dla tego zespołu napisał – oprócz *Pietruszki* – *Święto wiosny*, *Ognistej ptaka*, *Pulcinelle*, *Mawrę*. Choreograficzna burleska *Pietruszka* w czterech obrazach do libretta kompozytora i A. Benois powstała w latach 1910-11. Jej premiera odbyła się w Paryżu 13 czerwca 1911 r. (Balety Rosyjskie pod dyr. P. Monteux). Fortepianowej transkrypcji trzech fragmentów z *Pietruszki* dokonał Strawiński w 1921 r., a partyturę zadeedykował Arturowi Rubinsteinowi. Pierwsze wydanie drukiem fortepianowej wersji *Pietruszki* ukazało się w Paryżu w 1922 r. (Edition Russe de Musique).

Oryginalnym pomysłem okazało się zestawienie na omawianej płycie *Pietruszki* Strawińskiego z cyklem miniatur lirycznych *Pory roku* Czajkowskiego. Samo zestawienie jest uderzające. Ostrość języka muzycznego, śmiałość, niemalże ludyczne rozwiązania dźwiękowe u Strawińskiego, sąsiadują z ciepłymi, tkiwymi, emocjonalnie sentymentalnymi miniaturami Czajkowskiego. Pianście takie zestawienie pozwala się przedstawić nie tylko od strony czysto wirtuozowskiej, technicznej, ale także daje możliwość wykazania się umiejętnością kształtowania nastroju w 12 zróżnicowanych miniaturach i co ważniejsze – ułożenia z nich zintegrowanego, logicznie skonstruowanego pod względem napięcia i dramatyzmu cyklu. Matsuev znakomicie wyraża różne nastroje w poszczególnych miniaturach, ujmując śpiewnym dźwiękiem, dba o każdy szczegół, a przy tym prowadzi słuchacza przez całą, ponad 40-minutowy cykl niczym przez ciekawą opowieść.

Grę Matsueva wyróżnia mocny, nośny dźwięk i znakomity warsztat, na który składa się świetna artykulacja, godna pozazdrośczenia precyzja techniczna, ujawniająca się zwłaszcza w bardzo trudnej fortepianowej wersji *Pietruszki*. Jest w tym utworze szereg niebezpiecznych miejsc, wymagających od pianisty nie lada umiejętności, niemalże akrobacji. Nic dziwnego, że po to dzieło, zwłaszcza w bardzo trudnej fortepianowej wersji *Pietruszki*. Jest w tym utworze szereg niebezpiecznych miejsc, wymagających od pianisty nie lada umiejętności, niemalże akrobacji. Nic dziwnego, że po to dzieło, zwłaszcza w bardzo trudnej fortepianowej wersji *Pietruszki*. Jest w tym utworze szereg niebezpiecznych miejsc, wymagających od pianisty nie lada umiejętności, niemalże akrobacji. Nic dziwnego, że po to dzieło, zwłaszcza w bardzo trudnej fortepianowej wersji *Pietruszki*.

Marcin T. Łukaszewski



**THE SPANISH HERITAGE**  
J. Rodrigo – *Fantasia para un gentil hombre*; I. Albeniz – *Cantos de España op. 22*; J. Turina – *Sonata para guitarra op. 61*

Friedemann Wuttke, gitara · Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim · Sebastian Tewinkel, Tilmann Köster, dyrygenci  
Profil PH07073 · w. 2007, n. 2006 · DDD, 56'59"

☆☆☆☆

Potrzebujesz urlopu aby wyjechać do słonecznej Hiszpanii? Szef nie chce ci go dać lub nie masz pieniędzy? Nie załamuj się, lecz kup już dziś za dużo mniejsze pieniądze płytę *The Spanish Heritage* wydaną przez firmę fonograficzną Profil. To niezwykła muzyczna podróż w czasie i przestrzeni z trzema największymi Hiszpanami. *Fantasia para un gentil hombre* Joaquina Rodrigo, pomimo iż powstała w 1939 r., brzmi jak XVII-wieczne dzieło w świeżej instrumentacyjnej szacie – to naprawdę mistrzowska stylizacja. Połączenie form: koncertu solowego, koncerto grosso i suity, tworzy niezwykłą mozaikę, w której elementem wiążącym jest gitara. Bogata kolorystycznie, a zarazem miękka instrumentacja bardzo dobrze koresponduje z delikatnym dźwiękiem tego instrumentu, który w rękach Friedmanna Wuttke brzmi czasem jak barokowa lutnia. Z tańców mamy *Canario*, *Danza de las Hachas*, *Villano y Ricercare*. Te ostatnie bardzo dobrze nawiązują do włoskiej tradycji przełomu XVI i XVII w., szczególnie zaś *ricercare*, w którym kontrpunktowa konstrukcja świetnie rozdysponowana pomiędzy instrumenty, stała się bardzo przejrzysta. Znana jest też wersja tego utworu na flet solo, jednak nie w pełni oddaje ona ducha tej pięknej muzyki. Dyrygent Sebastian Tewinkel dzięki swojej interpretacji osiągnął naprawdę stylowe wykonanie, chociaż można by znaleźć kilka nierówności w partii orkiestry.

Kolejna część płyty – *Cantos de Espana* Isaaka Albeniza, tchną pięknie prowadzoną kantyleną (*Bajo la Palmera*) – chciałoby się powiedzieć Czajkowski. Jednak specyficzna taneczna rytmika już na samym początku *Preludium*, w ostrym smyczkowym pizzicato,

zdradza hiszpańskie pochodzenie. Orientalne elementy wplecione w melodykę świetnie obrazują, a zarazem przypominają arabską przeszłość Hiszpanii (*Oriental*). A wszystko to pod batutą i w instrumentacji Tilmanna Köstera w wykonaniu Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzhei.

Jednak najbardziej folkową hiszpańską nutę można usłyszeć w *Sonata para Guitarra* Joaquina Turbina, gdzie Fridmann Wuttke „Paganini gitary”, pokazuje wszystkie możliwości tego niedocenionego w naszej części Europy instrumentu (oczywiście nie mam na myśli gitary elektrycznej). Chociaż sam wirtuoz jest Niemcem to gra jak rodowity Hiszpan.

Zachęcam – jeżeli chcesz chociaż na chwilę, w zaciszu swojego domu, odwiedzić Hiszpanię, to kup tę płytę i zamknij oczy, a sam się przekonasz, że było warto.

Rafał Grabiszewski



**W. A. Mozart – Koncert fortepianowy KV 466; R. Strauss – Vier letzte lieder; Koncert waltornio-owy nr 1**

*Rudolf Firkusny, fortepian; Martina Arroyo, sopran; Hermann Baumann, waltornia · Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester · Günter Wand, dyrygent*

Profil PH06005 · w. 2007, n. 1967/8/1975 · ADD, 66'24" ☆☆☆☆

Niemiecki Profil, tworząc imponujący zestaw albumów poświęconych Günterowi Wandowi, wytrwale eksploruje radiowe archiwa w poszukiwaniu coraz to nowych nagrań składających się na posmiertną edycję fonogramów wybitnego dyrygenta. Inicjatywa to znakomita i owocuje regularnym ukazywaniem się wartościowych i godnych uwagi płyt.

16. wolumin owej kolekcji wypełniają rejestracje koncertów z udziałem słynnych solistów, pochodzące z lat 1967-1975. W *Koncertcie d-moll KV 466* W. A. Mozarta wystąpił znany czeski pianista Rudolf Firkusny. Przystępując do słuchania, obawiałem się zbyt ciężkiego, masywnego, skażonego zbytnim romantycznym idiomem wykonania. Niepotrzebnie. Autorytet Wanda w zakresie znajomości Mozartowskiego stylu i nadania mu określonego dźwiękowego kształtu jest niewątpliwy, co skutkuje wyborem właściwych, żywych temp, szacunkiem do partytury jej gruntownego przemyślenia oraz dobrą współpracą z solistą. Mimo moich początkowych obaw, *Koncert d-moll* wypadł dojrzałe, mądre i poruszające. Niemiecki dyrygent równie dobrze czuł muzykę Ryszarda Straussa, jaka szkoda, że na razie tak mało jest nagrań dzieł tego kompozytora pod jego batutą. *Vier letzte Lieder*, z udziałem amerykańskiej sopranistki Martiny Arroyo, uderzają dużą dozą ekspresji i namiętnością. Moje małe zastrzeżenie budzi jedynie nieco zbyt szybkie tempo, które nie pozwala w pełni, tzn. w

skupieniu i niespiesznie roztopić się w cudownym cyklu pieśni, zaśpiewanym doskonale przez solistkę, której głos wybornie pasuje do dzieła Straussa. Nic dziwnego, że Wand upierał się, by nagrania dokonać właśnie z tą czarnoskórą śpiewaczką. Płytę zamyka *I Koncert na róg Es-dur*, z udziałem znanego niemieckiego waltornisty Hermanna Baumanna, zagrany w doskonałym porozumieniu między solistą a orkiestrą, dzieło pełne pogody, dobrze wykorzystujące wiele technicznych i wyrazowych możliwości instrumentu, będące charakterystycznym przykładem wczesnej – to dzieło 18-latkawtwórczości niemieckiego kompozytora.

To kolejne wartościowe nagrania w stale rozrastającej się edycji. Warto posłuchać.

Paweł Chmielowski



**SCHREIBEN GEGEN DEN KRIEG**  
**Bachmann vertont**

**David Froom – Piano trio No. 2; Bernd Richard Deutsch – Curriculum vitae; Norbert Sterk – Hotel de la Paix; Herbert Lauer-mann ...übungen im horizontge-winn und traumverlust...; Jeffrey Mumford – In the community of encompassing hours**

*Christian Hiltz, baryton · Haydn Trio Eisenstadt*  
 Capriccio 71 095 · w. 2006, n. 2006 · SACD, 66'43" ☆☆☆

Przełożenie tekstów austriackiej pisarki Ingeborg Bachmann na nuty jest projektem ideowym w tym samym stopniu co muzycznym. Z okazji 80. rocznicy urodzin członkini słynnej „Grupy 47” (stawiającej sobie niegdyś za cel odrodzenie demokracji niemieckiej po wojnie), kilku kompozytorów ze Stanów Zjednoczonych i Austrii stworzyło wspólnie album *Schreiben gegen den Krieg (Pisząc przeciwko wojnie)*. I można powiedzieć, że właśnie ten tytuł, adekwatny i zrozumiały w stosunku do dzieła Bachmann, gubi jej muzycznych epigonów. Nakładą bowiem na nich wyzwanie, któremu – być może ze względu na zupełne odmienne podłoże biograficzne – nie są w stanie sprostać.

Poszczególne utwory, skądinąd wcale niezłe, wspinają się najwyżej do pisania „o wojnie”, nigdy „przeciwko”. W porównaniu z mitologicznym romantyzmem kompozytorów nazistowskich, nie mówiąc już o niektórych ustępach z Wagnera, utwory Sterka czy Mumforda są słabe – nie w znaczeniu „nieudane”, ale właśnie „bezsilne”. Muzyka „przeciw wojnie” (inaczej niż po prostu muzyka antywojenna) musi sprostać konkretnemu doświadczeniu i egzystencjalnemu. Nie chodzi więc o to, by ściągać się z propagandą na muzyczne plakaty, ale o to, by muzyką lub ciszą (lub postulowaną przez Michała Bristigera „elegijnością”) wytworzyć napięcie, które oddziałuje na postawioną wobec historii jednost-

**Wytwórnictwo 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

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

kę – i zmienia ją. To potrafił uczynić i Wagner, i Szostakowicz – to poezją czyniła Bachmann. Dlatego autorzy projektu nawet wobec niej są bezsilni. W *übungen im horizontgewinn und traumverlust* (ćwiczeniach w poszerzaniu horyzontu i utracie marzeń) Herberta Lauermana, każdy fragment muzyczny ma ilustrować jeden lub kilka wersów z opowiadania pisarki o młodości w faszyzującej Austrii. Słuchane bez kontekstu literackiego, etudy (nazywane przez kompozytora „ariami”) są ciekawe. Jednak co najmniej od 11 ćwiczenia kompozytor nie jest w stanie dogodzić egzystencjalnego napięcia budowanego przez słowo w tekście literackim – i zostaje daleko w tyle za Bachmannem.

Najciekawszym utworem płyty jest *Curriculum Vitae* Bernda Richarda Deutscha. Autorowi nie tylko udaje się oddać nastrój wierszy, którymi się inspirował, ale też w ciekawy sposób rozpoznać i grać intertekstualnością utworu Bachmann. Tam, gdzie u pisarki pojawia się odniesienie do miłosnego dialogu Tristana i Izoldy, tam Deutsch nawiązuje do opery Wagnera, wprowadzając w ciało utworu wyraźnie obcy element i rozbijając dopiero co zbudowany schemat interpretacyjny. Z kolei u Norberta Sterka wyraźnie słychać podporządkowanie muzyki koncepcji dramatycznej i świadomą teatralizację muzyki.

Proponowana przez kompozytorów muzyka jest dobra – w czasie pokoju. Przeciwno wojnie jest za słaba, zginie w huku pierwszych strzałów.

Joanna Kusiak



**J. S. Bach – Fantazja i fuga a-moll · F. Schubert/F. Liszt – Aufenthalt; Erlkönig; Der Wanderer; Auf dem Wasser zu Singen · A. Skriabin – okturn fis-moll op. 5 nr 1 · P. Czajkowski – Medytacja D-dur op. 72 nr 5 · S. Rachmaninow – Moments musicaux op. 16**

*Timur Sergeyenya, fortepian*  
 Blüthner BLT-API0013 · w. 2006, n. 2005 · DDD, 75'35"  
 ☆☆☆☆☆

Gdy myśli się o interpretacjach wiolinistycznych, często bierze się pod uwagę klasę instrumentu – to,

że wirtuoz gra na Stradivariusie, Guarnerim czy innym wspaniałym instrumencie, zazwyczaj jest godne podkreślenia. Podobnie w przypadku – co oczywiste – organów, ale też wszelkich instrumentów dających niemal zawsze dokładnie określa się budowniczego oryginału, lub też kopii. Ale w obrębie współczesnej pianistyki, problem fortepianu często jest spychany na daleki plan, albo wręcz eliminowany z pola widzenia. Na wielu płytach brak informacji o marce i typie fortepianu, tak, jakby oczywistością było, że wszyscy mają pod palcami standardowego Steinway'a (który stał się takim „fortepianowym Microsoftem”), a jakość i indywidualny charakter dźwięku jest li tylko kwestią umiejętności pianisty. Oczywiście od fortepianu zależy bardzo wiele, podobnie zresztą jak od warunków akustycznych i koncepcji reżysera dźwięku. Ostatnio na półki trafiła seria płyt rekomendowanych przez Steinway'a – są tam niemal „wszyscy święci” klawiatury, co niejako potwierdza triumfalną dominację tej firmy. Niemniej chyba równie szacowny, a przecież mniej znany liński Blüthner także publikuje nagrania dokonane na swoich instrumentach. Jest to firma, która, choć dziś zabiega o swe miejsce na rynku, okres największej świetności ma za sobą. Niedługo jednak pod palcami mieli blüthnerowskie klawiatury wielu muzyków przeszłości, z Lisztem, Debussyem, Rubinsteinem i Czajkowskim na czele. Firma reklamuje się obecnie cytatem z wypowiedzi samego maestro Furtwänglera: „fortepiany Blüthnera potrafią naprawdę śpiewać, to najpiękniejsze, co można powiedzieć o fortepianie”. Tyle tylko, że większość dobrych fortepianów może śpiewać, o ile ów perkusyjny przecież instrument potrafi okiełznać odpowiedni wirtuoz. Omawiany tu krążek nagrany został przez białoruskiego pianistę Timura Sergeyenya, od kilku lat wykładającego w Konserwatorium w Gandawie. Ten dobiegający czterdziestki artysta jest – także poprzez swych nauczycieli (uczniów Oborina, Fliera i Igumnowa) – spadkobiercą wielkiej romantycznej tradycji rosyjskiej. Słychać to doskonale – jest to granie w wielkim stylu, „dużym” dźwiękiem, o śpiewnym frazowaniu, z gruntu romantyczne, ekstrawertyczne, nie unikające emocji. W połączeniu ze specyficznym brzmieniem fortepianu Blüthnera daje to nader frapujący efekt. Dźwięk ten nie jest tak gładko-luksusowy jak Steinway'a, bardziej matowy, cieplejszy, głębszy w niskich rejestrach, bardziej subtelny w wysokich. Wszystko to przypomina to brzmieniem nagra-

nia z pierwszych dekad fonografii, zarówno jeśli idzie o estetykę interpretacji, jak i samo brzmienie, tyle tylko, że w cyfrowej jakości dźwięku. Mnie się to bardzo podoba. Szczególnie na uwagę zasługują wyjątkowo pięknie grane lisztowskie *Schubert-Lieder*, zwłaszcza w wykonanej w zawrotnym tempie transkrypcji *Króla Olch*, zwraca uwagę jakże inaczej tu dudniący „tętent” w basie; albo istotnie „wyśpiewane” partie wokalne w *Wędrowcu* czy *Auf dem Wasser zu singen*. Bardzo interesujące są też późnoromantyczne utwory rosyjskie, zwłaszcza zaś *Moments musicaux* op. 16 Rachmaninowa, zresztą niezbyt często wykonywane, gdzie artysta potrafił połączyć śpiewne frazowanie i pełne brzmienie z precyzyjną artykulacją i klarownym eksponowaniem wszelkich „smaczków” fakturalnych.

Marcin Zgliński



**C. Debussy – Sonata wiolonczelowa; S. Prokofiew – Sonata wiolonczelowa op. 119; B. Britten – Sonata wiolonczelowa op. 65**  
*Claudio Bohórquez, wiolonczela; Markus Groh, fortepian*  
 Berlin Classics 0017832BC · w. 2006, n. 2005 · DDD, 54'38"

**Muzyka21**  
 płyta miesiąca

Dwudziestowieczne sonaty na wiolonczelę i fortepian Debussy'ego, Prokofiewa i Brittena w wyśmienitej interpretacji dwóch wybitnych już muzyków: Claudio Bohórqueza i Markusa Groha. Doskonale zgranie, wyważenie proporcji, piękna barwa dźwięku i umiejętne operowanie całą paletą możliwości brzmieniowych i dynamicznych. Tu nie ma gorszych, czy też mniej efektywnych momentów, jest natomiast kreacja dopięta na ostatni guzik zarówno pod względem technicznym, jak i artystycznym. Wydawnictwo *Berlin Classics* – firmujące niniejszy krążek – w pełni stanęło na wysokości zadania (współpracę z wiolonczelistą rozpoczęło już wcześniej, przy okazji projektu z repertuarem Straussa przy udziale Filharmonii Drezdeńskiej). Na uwagę zasługuje doskonała jakość dźwięku i elegancka strona graficzna. Życiorysy artystyczne wy-

konawców są imponujących rozmiarów, dlatego nie sposób je tu streścić. Śmiem stwierdzić, że nie ma to zresztą większego znaczenia; nawet gdyby nie zdobyli ani jednej nagrody (w przypadku Bohórqueza jest to m.in. I miejsce w International Casals Competition w Niemczech w 2000 r., zaś u Groha w Queen Elizabeth Competition w 1995) lub nie współpracowali z najlepszymi (choćby *Petersen Quartet* w przypadku pianisty i Filharmonia Narodowa pod skrzydłami Wita, jeśli chodzi o Claudia) wykonanie tytułowych sonat nie pozostawiłoby najmniejszych wątpliwości, co do ich profesjonalizmu. Dołączona do płyty książeczka z pewnością zaspokoi dociekliwych.

Kompozycje zamieszczone na omawianym krążku przedstawiają trzy różne światy, postawy i inspiracje, przede wszystkim jednak ukazują potencjał wybitnych muzycznych osobowości; taki mały przegląd możliwości odtwórczych. Każda z poszczególnych sonat to przekrój kontrastów, chociażby część II *Sonaty* Debussy'ego (*Serenada. Modérément animé*) z zagadkowym, pełnym groteski pizzicato przechodzącym w ospały i słodko leniwy *Finál* (*Animé*). W prezentowanym ducie ujmuje gra nieprzerysowana i bezpretensjonalna; skupienie na dopieszczeniu niuansów i pięknej barwie. Fantastycznie budują napięcia w na wskroś lirycznej kompozycji z echami baletu *Romeo i Julia – Sonacie C-dur* op. 119 Sergiusza Prokofiewa (w której opracowywaniu pomagał kompozytorowi sam Mściśław Rostropowicz). Premiera utworu odbyła się 1 marca 1950 r. Usłyszymy tu mroczny, głęboki ton wiolonczeli (*Andante grave – Moderato animo*), klasyczne dialogowanie pomiędzy instrumentami, jak i fragmenty żartobliwe w charakterze. Przyjaźń z Rostropowiczem była inspiracją także dla powstania *Sonaty C-dur* op. 65 Benjamina Brittena (który dla znakomitego muzyka napisał również trzy suity na wiolonczelę solo). Kompozycja powstała w 1961 r., zaś jej 5-częściowa formuła ukazuje – podobnie jak wcześniej pomyśłów. Wykonawcy zdają się doskonale bawić zwłaszcza w częściach na zmianę ironicznych i groteskowych (*Scherzo-pizzicato, Marcia*).

Nie sposób się oprzeć dojrzałym interpretacjom muzyków. Z uwagą będą śledzić ich kolejne nagrania. Oby wspólne.

Katarzyna Musiał

# JUSTYNA JARA

młoda · zdolna · utalentowana · pełna pasji · najlepsza



Pierwsze światowe nagranie dokonane przez jednego artystę!

fol. © archiwum artystki  
© proj. graf.: Studio Jeremi



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

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)

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](http://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](mailto:gadki@orion.umcs.lublin.pl)  
[www.gadki.lublin.pl](http://www.gadki.lublin.pl)

### Rozstrzygnięcie konkursu płytowego Luciano Pavarotti – Universal Music Polska

lista laureatów:

**Henryk Adamek**, Poznań; **Janusz Czerniakowski**, Warszawa; **Wiesława Frączewska**, Kielce; **Anna Grabowska**, Kraków; **Marian Kiśniowski**, Zielona Góra; **Katarzyna Mrowiec**, Rzeszów; **Jan Olszewski**, Poznań; **Adam Rymarczyk**, Warszawa; **Anna Szymańska**, Olsztyn; **Tadeusz Terlecki**, Warszawa

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



## Konkurs płytowy

**Andrea  
Marcon**

**Universal  
Music  
Polska**



Każdy, kto w terminie do 31 I 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 marcu 2008 r.

1. W którym roku powstała Venice Baroque Orchestra?
2. Jakiej uczelni profesorem jest Andrea Marcon?
3. W jakiej sali w Nowym Jorku zadebiutował Andrea Marcon w 2001 r.?

**Andrea Marcon**  
Universal Music Polska

Kupon konkursowy do wysłania wraz z odpowiedziami  
na adres redakcji do 31 I 2008 r.

Nagranie z wyjątkowego koncertu muzyki polskiej.  
Festival Ambronay 2006.



Ambronay AMY 010



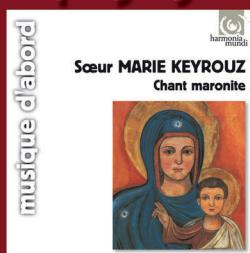
fol. © Patoch

Graham  
O'Reilly

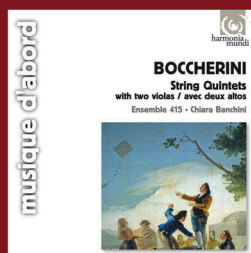
## Nowe płyty w serii *Musique d'abord*



Harmonia Mundi HMA 1951045



Harmonia Mundi HMA 1951350



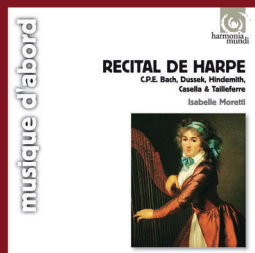
Harmonia Mundi HMA 1951402



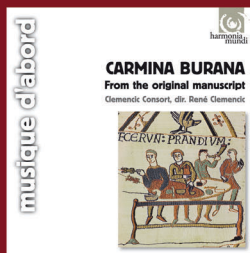
Harmonia Mundi HMA 1951543



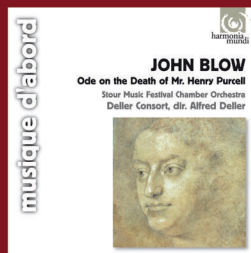
Harmonia Mundi HMA 1951616



Harmonia Mundi HMA 1955184



Harmonia Mundi HMA 195335



Harmonia Mundi HMA 195201



Harmonia Mundi HMA 1951738



Harmonia Mundi HMA 1951706



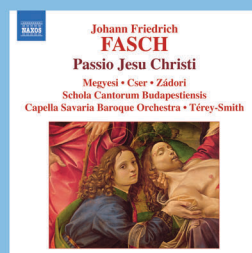
Naxos 8.570231



Naxos 8.570300-02



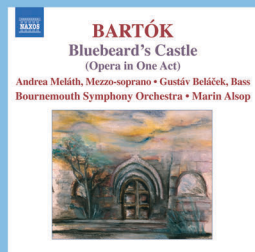
Naxos 8.570312



Naxos 8.570326



Naxos 8.570334



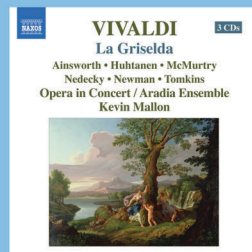
Naxos 8.660928



Naxos 8.660235-36



Naxos 8.660216-17



Naxos 8.660211-13



Naxos 8.570450

# KATARZYNA PIOTROWSKA

młoda · zdolna · utalentowana · pełna pasji · najlepsza

Acte Préalable



AP0167

## KATARZYNA PIOTROWSKA

Polish Bassoon Music

Tansman · Spisak · Baird · Grudziński · Słowik

**POLSKA MUZYKA NA FAGOT!**



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

[www.acteprealable.com](http://www.acteprealable.com)